



Ideas y Valores

ISSN: 0120-0062

Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía.

Rubio, Roberto

La reciente filosofía de la imagen análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes*

Ideas y Valores, vol. LXVI, núm. 163, 2017, Enero-Abril, pp. 273-298

Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía.

DOI: <https://doi.org/10.15446/ideasyvalores.v66n163.51068>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=80955008013>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org



<http://dx.doi.org/10.15446/ideasyvalores.v66n163.51068>

LA RECIENTE FILOSOFÍA DE LA IMAGEN

ANÁLISIS CRÍTICO DEL DEBATE ACTUAL Y CONSIDERACIÓN DE POSIBLES APORTES*



THE RECENT PHILOSOPHY OF THE IMAGE A CRITICAL ANALYSIS OF THE CURRENT DEBATE AND A CONSIDERATION OF POSSIBLE CONTRIBUTIONS

ROBERTO RUBIO**

Universidad Alberto Hurtado - Santiago de Chile - Chile

.....
Artículo recibido el 23 de mayo del 2015; aprobado el 30 de junio del 2015.

* El presente trabajo corresponde al Proyecto Fondecyt Regular 1140587, financiado por Fondecyt (Chile).

** *rорubio@uahurtado.cl*

Cómo citar este artículo:

MLA: Rubio, R. “La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes.” *Ideas y Valores* 66.163 (2017): 273-298.

APA: Rubio, R. (2017). La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes. *Ideas y Valores*, 66 (163), 273-298.

CHICAGO: Roberto Rubio. “La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes.” *Ideas y Valores* 66, n.º 163 (2017): 273-298.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

RESUMEN

El debate central en filosofía de la imagen se articula en torno a la oposición entre un enfoque semiótico, que considera a la imagen como un determinado tipo de signo, y uno perceptualista, que se orienta hacia la captación de imágenes y la caracteriza en su relación con la percepción sensible. Se señalan algunas dificultades de dicha articulación y se analiza el enfoque hermenéutico y la ontología heideggeriana de la imagen para mostrar cómo puede contribuir a renovar el debate, afectando incluso su pregunta conductora.

Palabras clave: M. Heidegger, hermenéutica, imagen.

ABSTRACT

The central debate in the field of philosophy of image concerns the opposition between a semiotic approach, which considers images to be a certain type of signs, and a conceptualist approach, focused on the apprehension of images and its relation to sensory perception. The article points out some of the difficulties of this formulation and analyzes Heidegger's hermeneutical approach and ontology of the image in order to show how it can contribute to enriching the debate and even modify its guiding question.

Keywords: M. Heidegger, hermeneutics, image.

En el ámbito continental, más específicamente en relación con la *Bildwissenschaft* o ciencia de la imagen, se desarrolla desde hace una década la así denominada “filosofía de la imagen”.¹ El debate central en filosofía de la imagen está articulado en términos de la oposición entre un enfoque semiótico, el cual considera a la imagen como un determinado tipo de signo, y un enfoque perceptualista, que se orienta hacia la captación de imágenes y la caracteriza a la luz de su relación con la percepción sensible (*cf.* García Varas 32; Sachs-Hombach 2005 113 y ss.; Seel 282; Wiesing 2005 33 y ss.). Entre los representantes del enfoque semiótico se encuentran la semiótica anglo-norteamericana y algunos filósofos del lenguaje, especialmente Nelson Goodman (*cf.* Sachs-Hombach 2005 114 y ss.; Wiesing 2005 72 y ss.), mientras que el enfoque perceptualista suele estar representado principalmente por la fenomenología y los planteos de Richard Wollheim (*cf.* Sachs-Hombach 2002 21 y ss.; Seel 284-287; Wiesing 2005 30 y ss., 68 y ss.).

Ahora bien, este encuadre ha impuesto una peculiar rigidez a la discusión. Se observa la tendencia a situar los planteos participantes del debate en alguna de las dos alternativas, o en relación con una eventual vía intermedia (*cf.* Sachs-Hombach 2002; 2005 117; Seel 281-284; Wiesing 2005 33 y ss.). Así, por ejemplo, los desarrollos de la filosofía hermenéutica respecto a la cuestión de la imagen, entre los que cabe mencionar la propuesta de Gottfried Boehm acerca del *giro icónico*, han sido considerados como una variante del perceptualismo (*cf.* García Varas 34 y ss.; Sachs-Hombach 2002 17; Seel 281 y ss.). Tal clasificación, antes que provenir de un estudio detenido sobre las características propias del enfoque hermenéutico, tiene en cuenta más bien la explícita posición no-semiótica de los planteos hermenéuticos y su cercanía con la fenomenología.

Cabe entonces preguntar: ¿hay buenas razones para enmarcar el debate en términos de la alternativa entre el enfoque fenomenológico, el semiótico y una posible vía intermedia? ¿Hasta qué punto es legítima tal estrategia de configuración de la discusión? Y, por otra parte, ¿puede el enfoque hermenéutico ofrecer alguna novedad al debate?

A continuación, intentaré mostrar, a partir del examen de un planteo predominante, algunas de las principales dificultades que enfrenta el encuadre actual del debate. Luego analizaré el enfoque hermenéutico en filosofía de la imagen. Ello conducirá a mostrar que dicho enfoque

¹ Se entiende por *Bildwissenschaft* o “ciencia de la imagen” el proyecto interdisciplinario surgido en los años noventa en el ámbito germano-parlante, cuyo objetivo general consiste en integrar en un marco común las diversas disciplinas de la imagen. Para una presentación general al respecto, véase Sachs-Hombach (2005), Schulz (2005), García Varas (2012), Hügli *et al.* (2010) y Wiesing (2005).

ofrece perspectivas que pueden renovar la discusión, incluso hasta el punto de promover una reelaboración de la pregunta conductora.

Enfoques perceptualistas vs. enfoques semióticos: el planteo de Lambert Wiesing

La discusión entre enfoques perceptualistas y semióticos en el ámbito de la filosofía de la imagen está focalizada en el caso de la imagen externa que funciona como “imagen de algo”. El asunto que ambos enfoques intentan aclarar, y que constituye el núcleo del debate, se puede describir del siguiente modo: ¿cómo es posible que al ver ciertas imágenes captemos algo que no está físicamente sobre la superficie visible? Este fenómeno ha sido caracterizado por la literatura especializada como exhibición o presentación en imagen (*bildhafte Darstellung*) (cf. Sachs-Hombach 2002:7; Sachs-Hombach y Rehkämper 119-122).²

Teniendo en cuenta esta caracterización de la discusión, cabe distinguirla de otras discusiones en el campo de la *Bildwissenschaft* con las que suele estar vinculada, tales como el debate en torno a la distinción entre imágenes mentales y físicas, la discusión sobre la preeminencia de las imágenes artísticas respecto a otros tipos de imágenes, y la polémica respecto a las consecuencias que el estudio sobre imágenes pudiera tener para la historia del arte.

Es preciso también distinguir entre la *filosofía de la imagen* –la cual se desarrolla en el contexto de la *Bildwissenschaft*– y las teorías y discusiones sobre imagen procedentes de otros ámbitos y tradiciones. Así, por ejemplo, si bien en el ámbito anglo-norteamericano se encuentra vigente una discusión entre posiciones perceptualistas y semióticas acerca del rol “pictorial” o “representacional” de las imágenes (cf. Lopes 11 y ss.; Voltolini 167 y ss.), las referencias y enfoques que animan tal discusión difieren de aquellos de la filosofía de la imagen. Solo por citar un ejemplo: mientras el enfoque perceptualista en la discusión anglo-norteamericana está representado por planteamientos provenientes de

2 A primera vista, la expresión en alemán *bildhafte Darstellung* parece corresponder directamente con la expresión en inglés *pictorial representation*, muy difundida en la discusión especializada de la tradición anglo-norteamericana. Esto podría servir de orientación para la traducción al español de la expresión germana. Sin embargo, hay buenas razones para matizar tal correspondencia. En primer lugar, el término *representation* (en español: representación) puede confundir fácilmente, debido a que ocupa un lugar central en diversos discursos –historia del arte, semiótica, psicología, estética, etc.–, con usos diferentes en cada uno de ellos. En segundo lugar, el uso técnico del término inglés *pictorial* se basa en la distinción terminológica entre *picture* e *image*, distinción que no tiene correlación en alemán, pues allí se utiliza preferentemente un solo término: *Bild*.

la *Philosophy of Perception*, en filosofía de la imagen dicho enfoque está representado prioritariamente por la fenomenología de raíz husserliana.

Consideremos a continuación una de las presentaciones del debate de la filosofía de la imagen que ha tenido mayor repercusión, y que ha contribuido a configurar la discusión en términos de una oposición polar y una vía intermedia. Se trata de la caracterización ofrecida por Lambert Wiesing.³ Aun cuando Wiesing considera inicialmente, además de los enfoques perceptualistas y semióticos, el enfoque antropológico, lo cierto es que concentra la discusión sobre la exhibición o presentación en imagen en la oposición entre los dos primeros enfoques. En este sentido, afirma:

La diferencia entre el planteo semiótico y el de teoría de la percepción surge de la diversa interpretación que estos efectúan respecto a la diferenciación –sobre la que no hay discrepancia– entre lo exhibitorio, la exhibición y lo exhibido. El planteo semiótico interpreta esta tripartición como la diferenciación entre: 1. lo exhibitorio = el portador del signo; 2. la exhibición = el sentido o contenido; 3. lo exhibido = la referencia. El planteo de teoría de la percepción interpreta esta tripartición como la distinción entre: 1. lo exhibitorio = el portador de la imagen; 2. la exhibición = el objeto-imagen o el objeto imaginario o la visibilidad pura; 3. lo exhibido = *sujet*-imagen. [...] El planteo semiótico y el de teoría de la percepción se reprochan recíprocamente haber cometido un error categorial fundamental. Ellos se objetan mutuamente equiparar la exhibición con algo que ella no es. (Wiesing 2005 33)⁴

Wiesing reconoce un acuerdo inicial entre los dos enfoques en relación con la estructura básica de la imagen. Según esto, ambos planteamientos coinciden en admitir tres momentos estructurales, a saber, la base material-sensible, la exhibición en cuanto tal y lo exhibido o puesto en imagen. Al plantear esto, Wiesing construye un marco teórico común, presentado en el vocabulario de la exhibición o presentación (*Darstellung*). Allí hace converger, por una parte, la tríada semiótica constituida por la base material del signo, el contenido significativo de este y el referente, y, por otra parte, la determinación husserliana de los correlatos de las intencionalidades que entran en juego en la conciencia de imagen, a saber: la cosa-imagen, el objeto-imagen y el *sujet* o tema-imagen.

A partir de la construcción de tal marco común, Wiesing concentra la oposición entre los enfoques perceptualistas y semióticos en un momento de la tríada, a saber: la exhibición en cuanto tal. Según esto,

3 La estructuración del debate planteada por Wiesing ha sido recogida y difundida por diversos estudios acerca de filosofía de la imagen y *Bildwissenschaft*. Véase especialmente Schulz (2005) y García Varas (2012).

4 Cuando no se menciona la versión en español de un texto citado, significa que la traducción del pasaje correspondiente ha sido realizada por el autor del presente artículo.

mientras los planteos semióticos entienden la exhibición como el contenido semántico del signo, los planteos perceptualistas –aquí Wiesing tiene en cuenta la fenomenología de Husserl y también la estética de Conrad Fiedler– la consideran como el “objeto-imagen” (Husserl) o la “visibilidad pura” (Fiedler) que aparece sobre la superficie (*cf.* Wiesing 2005 30-33).⁵ En este sentido, Wiesing opondrá, en otro pasaje del texto citado, dos modos de concebir la experiencia de imágenes: por una parte, la lectura, dirigida a alcanzar un sentido lingüístico o cuasi-lingüístico; por otra parte, la percepción de objetos imaginarios sobre superficies visibles:

Si la imagen tiene un sentido y refiere a algo, es efectivamente adecuado describir la recepción de la imagen como lectura. Pero si, por el contrario, la imagen presenta un objeto-imagen, entonces es erróneo asumir que se leen imágenes, pues uno no lee objetos-imágenes, sino más bien los ve. (2005 34)

Como se puede advertir, se plantea aquí la oposición entre sentido lingüístico y presencia sensible, y correlativamente entre las funciones de remisión intensional y presentación sensible. Wiesing radicaliza tal oposición en términos del contraste entre la intuición que capta el objeto sensible imaginario, presente “artificialmente”, y la remisión hacia un referente mediante un significado o contenido intensional, que estaría determinada por el uso y las convenciones culturales:

Mostrar algo en imagen no quiere decir que con la imagen haya que referir a algo, sino que algo es presentado artificialmente: algo se vuelve visible y nada más que eso. [...] Contemplar y estudiar un asunto –también un objeto-imagen– no hace de tal asunto un signo. Los signos surgen por el uso y no por la intuición. (2005 36)

¿Cuál es el alcance de esta radicalización? Aun cuando Wiesing no lo diga explícitamente, se puede entender que su estrategia de oposición conduce, en última instancia, hacia la contraposición entre los siguientes modos de entender la exhibición icónica:⁶ o bien como un presentar (intuir) imaginativo, o bien como un referir a algo mediante significados.

La radicalización del debate obedece a la estrategia de Wiesing orientada a ofrecer una posición intermedia que reconozca y complemente los puntos fuertes del planteo fenomenológico y del semiótico.

5 Para un análisis más detallado de la presentación que Wiesing realiza del enfoque fenomenológico, ver Rubio (2015).

6 La palabra *icónico* no posee en este caso el sentido semiótico peirceano con el que suele utilizarse. Se trata aquí de la traducción del término *ikonisch*, utilizado en el marco de la *Bildwissenschaft* y de la filosofía de la imagen con el sentido general de “perteneciente o correspondiente a la imagen”.

En este sentido, Wiesing propone un modelo explicativo según el cual la exhibición icónica consistiría en la presentación artificial de un objeto imaginario, exclusivamente visible, el cual funge como significante o portador material del signo en la relación semiótica hacia un referente:

[P]or medio de un portador material de la imagen se hace aparecer un objeto inmaterial, esto es, exclusivamente visible, el cual luego es utilizado como significante. [...] Mediante el empleo de imágenes como signos los objetos-imágenes se convierten en significantes. [...] El portador de la imagen no es el portador del signo, sino que él muestra al portador del signo. Hay que tomar en serio un pensamiento quizás poco habitual, un pensamiento que parece ser típico para una semiótica fenomenológica de la imagen. (2005 50-51)

En términos generales, el argumento de base en la propuesta de Wiesing se puede reconstruir del siguiente modo: la presentación del objeto exclusivamente visible o “visualidad pura” y la remisión significativa –social y culturalmente prefigurada– hacia un referente son dos momentos estructurales de la exhibición icónica. Tanto el enfoque fenomenológico como el semiótico toman por la totalidad de la exhibición lo que en realidad es solo un momento de esta. Y como entienden la tríada completa (lo exhibitorio, la exhibición y lo exhibido) a partir de una noción fragmentaria de exhibición, elaboran modelos insuficientes para entender la estructura y función de la imagen. Solo un planteo que pueda combinar ambos momentos y funciones de la exhibición icónica hará justicia al encuadre completo.

El encuadre completo, siguiendo la propuesta de Wiesing, quedaría conformado del siguiente modo: la tríada de lo exhibitorio, la exhibición y lo exhibido estaría constituida, en primer lugar, por la presentación del objeto imaginario a partir del portador material de la imagen, y, en segundo lugar, por la remisión significativa hacia un referente mediante la atribución de significado al objeto imaginario, el cual fungiría entonces como portador material del signo-imagen.

Tras haber presentado la propuesta de Wiesing, corresponde ahora evaluarla en sus fortalezas y debilidades. Ello aportará elementos para ponderar, en términos generales, la actual tendencia a enmarcar el debate en términos de la alternativa entre enfoques fenomenológicos, semióticos y de una posible vía intermedia.

La principal fortaleza de la propuesta de Wiesing acerca de una vía intermedia entre los enfoques fenomenológicos y semióticos consiste en que intenta hacer justicia a ambos combinándolos e integrándolos en un marco común. Se trata de una propuesta original, por la cual Wiesing entiende los enfoques fenomenológico-perceptualistas y los semióticos como planteos unilaterales que enfatizan momentos opuestos de

una misma estructura general, a saber: la presentación exclusivamente visible de un objeto imaginario puesta al servicio del referir significativamente a algo. Más allá de la manera precisa en que Wiesing selecciona y combina los aportes de cada enfoque, lo que ha ejercido gran influencia en el debate es la tesis de fondo, a saber: que tanto la explicación orientada hacia la percepción sensible como la explicación orientada hacia los sistemas de signos –fundamentalmente el lenguaje natural– ponen de relieve momentos opuestos e igualmente constitutivos de la exhibición icónica.

Ahora bien, entre las principales debilidades del planteo hay que destacar las siguientes: en primer lugar, hay notorias dificultades para aplicar el marco común propuesto a los enfoques considerados; en segundo lugar, el planteamiento mismo acerca de la oposición entre enfoques fenomenológicos y semióticos resulta un tanto artificioso, forzado. Parece estar dirigido más a sustentar la presentación de una vía intermedia, que a presentar cada enfoque respetando su especificidad. Veamos esto con mayor detalle.

Para comenzar, hay que tener en cuenta que la tríada ofrecida por Wiesing como marco o estructura común se articula a partir del rol mediador de la exhibición: es a través de la exhibición que los medios y materiales exhibitorios se conectan con lo exhibido. Ahora bien, la configuración del debate a partir de dicha estructura privilegia, en el campo de los planteos semióticos, los enfoques intensionalistas, es decir, aquellos que sostienen que la conexión del signo con su referente está garantizada por la mediación de instancias semánticas autónomas –el “sentido” o “significado”–. Esto conlleva una limitación importante para el pretendido marco común, pues no toda doctrina semiótica acerca de la imagen se ajusta a la tesis intensionalista. En este sentido, cabe citar aquí la peculiar recepción que Wiesing realiza de Nelson Goodman. Wiesing interpreta en clave intensionalista los planteos de Goodman respecto a la lectura de imágenes, y deja completamente fuera de consideración el énfasis extensionalista de la filosofía del lenguaje goodmaniana (*cf. 2005 34*).

Asimismo, la aplicación del marco común a la fenomenología husseriana de la imagen también resulta objetable. Por cierto, es sugestivo interpretar los tres correlatos intencionales que Husserl destaca en la experiencia de imagen –la cosa-imagen, el objeto-imagen y el *sujet*-imagen (*cf. Hua xxiii 19 y ss., 46 y ss.; Hua III/1. §111*)– en el sentido de lo exhibitorio, la exhibición y lo exhibido. Sin embargo, tal interpretación minimiza un aspecto central del planteo husseriano, a saber: el complejo juego de relaciones entre las intenciones o modos de aprehensión dirigidos hacia los correlatos antes mencionados. El objeto-imagen no es meramente una instancia mediadora entre la base

material exhibitoria, por un lado, y el asunto o tema exhibido, por el otro. La captación del objeto-imagen supone una relación diferencial que contrasta con la captación de la cosa-imagen, y a la vez hace posible la captación del tema-imagen o *sujet*-imagen, al entrar en relación con este en un modo que involucra simultáneamente identificación y diferenciación. En este sentido, ver, por ejemplo, el puente de Londres en una fotografía consiste en una compleja experiencia que involucra, por una parte, el conflicto entre la captación del papel fotográfico coloreado y la captación de la imagen o figura del puente de Londres allí accesible, y, por otra parte, el juego de identidad y diferencia entre esta captación y la eventual experiencia perceptiva del puente de Londres en la que este aparecería en persona.

Cabe señalar, además, que tanto la radical puesta en oposición de los dos planteos que animan el debate, como el diagnóstico respecto a su carácter insuficiente, tienen como base una descripción sesgada de estos. Al presentar ambos enfoques, Wiesing no expone en detalle cómo cada uno de ellos entiende la exhibición icónica en su doble relación, es decir, en su relación con la base sensible, por un lado, y con el término de referencia o aquello de lo cual la imagen es imagen, por otro. En lugar de ello, enfatiza en cada uno de los enfoques solo una de tales relaciones. En su exposición del enfoque perceptualista-fenomenológico, Wiesing destaca de tal manera la presentación del objeto imaginario a partir del portador material, que deja casi fuera de consideración la relación entre el objeto imaginario y el tema-imagen. Asimismo, durante la exposición del enfoque semiótico, Wiesing se concentra en la relación entre el sentido (la exhibición) y el referente (lo exhibido), y rechaza cualquier posible rol del soporte material de la imagen en la determinación de sentido: “[e]n el empleo de la imagen como signo, la materialidad de la imagen no cumple ninguna función respecto a la determinación del significado” (2005 50).

En resumen, si por una parte Wiesing intenta conducir el enfoque fenomenológico-perceptualista y el semiótico hacia una complementación recíproca, por otra parte, atenta contra su propio programa al ofrecer un análisis sesgado de tales enfoques, lo cual conduce a que la integración de estos en el marco común propuesto resulte artificiosa, forzada.

A la luz de este examen de la propuesta de Wiesing, es posible elevar una observación crítica que concierne también a otras tentativas por integrar las fortalezas del enfoque fenomenológico y semiótico en un planteo único (*cf.* Sachs-Hombach 2002 21 y ss.; Seel 281 y ss.). En tales estrategias “de vía media” se observa una estilización de los enfoques perceptualista y semiótico, según la cual cada uno de ellos enfatizaría funciones y aspectos fundamentales y opuestos de la exhibición icónica:

por una parte, la función de hacer presente algo sensiblemente, por la cual la experiencia de imagen se conectaría con la percepción, y por otra, la función de referir mediante significados, por la cual las imágenes constituirían un tipo particular de signos, derivado de los signos lingüísticos. En relación con la primera función, se enfatiza el carácter de configuración sensible de las imágenes; en relación con la segunda función, en cambio, se enfatiza el carácter convencional, cultural e históricamente determinado de la experiencia de imágenes.

Ahora bien, frente a tal procedimiento cabe preguntar: ¿hasta qué punto es legítimo? Los motivos para dudar de su legitimidad radican, en primer lugar, en que tal proceder reduce cada uno de los enfoques considerados solo a un aspecto, y no da cuenta de otros aspectos igualmente importantes presentes en ellos. Por ejemplo, en el caso de Wiesing, este deja fuera de consideración la teoría fenomenológica sobre las relaciones de identidad y diferencia entre objeto-imagen y tema-imagen, así como las teorías semióticas que destacan la relevancia de la configuración sensible de la imagen para la comunicación. En segundo lugar, también hace dudar de la legitimidad de tales estilizaciones el hecho de que estas, al intentar construir una vía media, quedan expuestas al riesgo de un objetable eclecticismo, en la medida en que reúnen desarrollos puntuales de cada enfoque sin analizar la compatibilidad de los respectivos marcos teóricos puestos en juego.

El enfoque de la filosofía hermenéutica

A continuación, presentaré el enfoque de la filosofía hermenéutica respecto a la cuestión de la imagen, atendiendo a su carácter propio y sin intentar reducirlo a algunas de las posiciones en las que se articula la discusión actual. Intentaré mostrar con ello que tal enfoque pone en evidencia las limitaciones del encuadre vigente, y que a la vez es capaz de ofrecer una renovación radical del debate, la cual afecta en última instancia el planteo mismo de la cuestión.

La filosofía hermenéutica

Es pertinente indicar, en primer lugar, algunas características básicas de la filosofía hermenéutica, para luego caracterizar su enfoque respecto a la cuestión de la imagen.

Por “filosofía hermenéutica” se entiende un programa y un estilo filosóficos que se vinculan directamente con la hermenéutica, es decir, con la teoría y práctica de la interpretación. Lo característico de la filosofía hermenéutica consiste en que no se interesa por los desafíos particulares que presenta la interpretación de ciertos tipos de documentos (religiosos, jurídicos, artísticos, etc.), sino que ahonda en la estructura misma de la comprensión y la interpretación con el

propósito de elaborar problemas filosóficos fundamentales –antropológicos, epistemológicos y ontológicos, entre otros–.

Para la presente investigación se considera particularmente la línea de la filosofía hermenéutica que surge con Martin Heidegger y que Hans-Georg Gadamer desarrolla con énfasis propios. Esta línea se ha mostrado fructífera en relación con el debate reciente sobre imagen, especialmente a través de planteamientos tales como la propuesta de Gottfried Boehm acerca del *giro icónico* (*cf. 2006 13 y ss., 17 y ss.; 2010 44 y ss.*) o los desarrollos de Günter Figal sobre la potencia mostrativa de las imágenes (*cf. 2010 117-121; 2012 302-309*). Al hablar de “filosofía hermenéutica” o “enfoque hermenéutico”, de ahora en adelante se hará referencia a esta línea en particular.

La primera característica a destacar en el enfoque hermenéutico es su motivación ontológica. Su interés primario está dirigido a desarrollar las preguntas elementales respecto al carácter propio y las condiciones generales de aquello que es. Con el objetivo de plantear y esclarecer tales cuestiones, dicho enfoque se orienta, bajo influencia de la fenomenología, hacia el *aparecer en la experiencia*. Es posible reconstruir la tesis ontológica fundamental de tal enfoque en los siguientes términos: *ser es aparecer con sentido*. El término “sentido” se utiliza aquí para indicar la dimensión general de comprensibilidad, esto es, el trasfondo u horizonte desde el cual se articula el carácter significativo de todo aparecer en la experiencia.

De aquella tesis fundamental se pueden extraer dos afirmaciones. Primero: el sentido, en cuanto dimensión de comprensibilidad, es una estructura constitutiva para todo lo que es. Segundo: el proceso por el cual algo aparece con sentido, es decir, por el cual algo es, puede denominarse –bajo una acepción específica del término– “interpretación”. Esto último corresponde a lo que Heidegger, a inicios de los años treinta, denominaba “formación de mundo” (*cf. 1992 524*) y también “proyección” (*cf. 1988 60 y ss.*).

La segunda característica de la filosofía hermenéutica a destacar es su enfoque relacional y holístico. Según este enfoque, en el proceso de interpretación interactúan múltiples instancias: lo que aparece, el trasfondo o contexto significativo y los correspondientes intérpretes y co-intérpretes. No se trata de una mera interacción externa a los *relata*, sino que, por el contrario, son interrelaciones constitutivas entre ellos. Por su parte, para el enfoque de filosofía hermenéutica el conjunto articulado de tales instancias y sus relaciones puede ser descrito y estudiado como una totalidad unitaria y dinámica. En su sentido más amplio, “interpretación” es el nombre para esa totalidad. Se trata, como fue indicado anteriormente, del proceso íntegro del aparecer con sentido. A partir de allí ha de comprenderse el uso más restringido de “interpretación” en cuanto actividad (y pasividad) de intérpretes y co-intérpretes.

Desde tal enfoque ontológico, interpretar, en sentido estrecho, no consiste en atribuir significaciones a un texto u otro tipo de documento cultural, al modo de un etiquetado que se realiza desde fuera. Se trata más bien de la experiencia –con rasgos de actividad y pasividad– por la cual se deja aparecer algo a partir de su respectivo trasfondo de sentido. No es una relación externa con lo que aparece, sino más bien un componente de su proceso constitutivo. El interpretar, entendido en sentido estrecho, forma parte de la experiencia interpretativa o interpretación en sentido amplio.

La imagen se convierte en asunto de interés para la filosofía hermenéutica en la medida en que caracteriza un tipo de experiencia en la cual algo aparece con sentido, es decir, en la medida en que caracteriza un tipo particular de interpretación. Puede decirse, conforme a ello, que la filosofía hermenéutica no se dedica a estudiar “imágenes” –como si se tratase de ítems aislados analizables separadamente–. Ella aborda más bien la experiencia icónica en cuanto acontecimiento contenedor y unitario. Lo relevante para el enfoque filosófico-hermenéutico no son los detalles empíricos de un ítem o de un conjunto de ítems a los que se suele llamar “imágenes”, sino más bien las características estructurales del proceso de génesis de sentido que tiene lugar en la experiencia icónica.

Se imponen aquí dos preguntas. En primer lugar, ¿cuál es la característica específica de la experiencia icónica, entendida como un tipo particular de interpretación? Y en segundo lugar, ¿de qué modo el enfoque hermenéutico puede incidir en el debate actual sobre la imagen?

Para desarrollar ambas cuestiones, me concentraré a continuación en el pensamiento de Martin Heidegger. La convicción de fondo, que intentaré elaborar y validar, sostiene que este autor ofrece desarrollos y reflexiones acerca de la imagen a partir de los cuales es posible reconstruir una posición que contribuya a la renovación del debate actual.

La experiencia de la imagen como interpretación: Heidegger y la exhibición originaria

La filosofía hermenéutica elabora la cuestión de la imagen en clave ontológica, y para ello se conecta con una tradición que se remonta hasta Platón. En dicha tradición se piensa la imagen a la luz del problema de la articulación entre el ámbito ideal estable y las apariciones sensibles cambiantes. El planteo de fondo allí consiste en que el ámbito de la experiencia sensible, en la medida en que esta es significativa, se vincula con el orden ideal en una relación que puede ser caracterizada en términos de “imagen”. Con base en este planteo, sería posible considerar el campo de la experiencia sensible y de las cosas sensibles en su conjunto como el ámbito de la imagen.

En conexión con esta tradición, la filosofía hermenéutica elabora la cuestión ontológica de la imagen como una variante específica de la cuestión hermenéutica general. En otras palabras, al abordar la experiencia de la imagen, la filosofía hermenéutica orienta su indagación general por el *aparecer con sentido* en una dirección específica: se trata de una investigación que apunta al aparecer *sensiblemente* con sentido.

Ahora bien, el enfoque hermenéutico lleva a cabo una apropiación crítica de la tradición mencionada. En particular, reflexiona críticamente acerca del punto de partida dualista que contrapone el orden ideal del sentido a las apariciones sensibles y los distingue jerárquicamente.

A continuación, veremos cómo la crítica de Heidegger a tal dualismo ofrece un replanteamiento de la cuestión ontológica de la imagen. Se considerará además cómo Heidegger elabora tal cuestión mediante su análisis de la experiencia artística. Intentaré mostrar que tal elaboración está orientada hacia la génesis del aparecer sensible significativo, entendida como un proceso de *exhibición originaria* en el cual se constituyen conjuntamente el sentido y la presencia de lo que aparece.

Es posible advertir tres planteos de la tradición dualista que resultan especialmente influyentes para la apropiación heideggeriana. El primer planteo –de raíz platónica– propone que toda aparición sensible de algo es en última instancia el símil y, en cuanto tal, la imagen de un ítem ideal o Idea. Este planteo se basa en las siguientes consideraciones: a) la Idea no requiere de la manifestación sensible para ser lo que es, y su modo de acceso cognoscitivo fundamental no es sensible; b) la aparición sensible, en la medida en que es manifestación de algo, sin ocultarlo ni desfigurarlo completamente, debe poseer una relación constitutiva y no arbitraria con la Idea correspondiente; c) tal relación consiste en la similitud o semejanza; y d) la semejanza es el rasgo central de una imagen.

El segundo planteo –de raíz kantiana– asigna a la imaginación dos funciones especialmente relevantes: hacer presente sensiblemente algo que no lo está, e intermediar entre lo sensible y lo inteligible, otorgando un aspecto sensible al ítem inteligible. Ambas funciones –presentación sensible *in absentia* y sensibilización– son indicadas mediante el término *Darstellung*, al que Kant equipara con la voz latina *exhibitio* (*cf. Anth. §28 61 y ss.; KU §59 253 y ss.*). El vocablo alemán *darstellen*, que significa literalmente “poner ahí”, obtiene aquí el sentido técnico de “poner en la dimensión sensible”, es decir, exponer o presentar sensiblemente.

El tercer planteo proviene de la filosofía del arte elaborada por el romanticismo alemán. En dicho planteo se sostiene que el arte puede desarrollar un modo de presentación sensible (*Darstellung*) en el cual no haya separación entre la aparición sensible y lo presentado en ella. El caso ejemplar es la presentación artístico-religiosa de la divinidad.

Lo central allí consiste en que la presencia sensible no es meramente accesoria u ornamental, sino que resulta constitutiva para la experiencia de la divinidad, en cuanto potencia la eficacia y el poder divinos en la experiencia de los creyentes.

A partir de estos planteos y en discusión crítica con ellos, Heidegger reelabora la cuestión de la imagen en un intento programático de superación del dualismo.

El planteo de raíz platónica fija el marco de la discusión y a la vez enciende reacciones críticas. Heidegger, por una parte, entiende el ámbito de las Ideas platónicas como la dimensión de sentido operante en los procesos interpretativos, la cual cumpliría el rol de fundamento para la experiencia de lo que hay (*cf. 1988 99 y ss., 108 y ss.*). Además, considera que la aparición sensible, en cuanto manifestación, posee una relación constitutiva y no arbitraria con la dimensión de sentido correspondiente. Por otra parte, sin embargo, no piensa tal relación en términos de similitud o semejanza, y rechaza el modelo explicativo de la copia (*cf. Heidegger 2001 222 y 294*).

En su intento por dar cuenta de la relación constitutiva y no arbitraria entre la aparición sensible y su contexto de sentido, pero sin aceptar el modelo explicativo de la copia, Heidegger recurre al planteo de raíz kantiana en torno a la exhibición (*Darstellung*). En este se destacan la accesibilidad y la presencia sensibles. Lo fundamental para el enfoque hermenéutico de Heidegger consiste en que las funciones de sensibilización y presentación atribuidas a la imaginación presuponen una cierta identidad entre la imagen y aquello de lo que es imagen. Tal enfoque enfatiza que exhibir no es copiar, es decir, no es producir un símil derivado, sino dotar de un aspecto o vista (*cf. Heidegger 1983 99, 141 y ss.*). Extremando la concepción kantiana acerca de exhibición como sensibilización, Heidegger entiende la imagen en su función primaria, no como copia, sino como un momento estructural de lo puesto en imagen, gracias al cual esto resulta accesible sensiblemente, es decir, se hace presente. De allí su especial interés por la doctrina kantiana del esquematismo (*cf. id. 97-108*).

Con todo, el planteo kantiano le resulta limitado, en la medida en que afirma el rol secundario de la exhibición y atribuye a los rendimientos de la imaginación un carácter derivado respecto a aquellos de la sensibilidad y del entendimiento. Frente a ello, Heidegger enfatiza la relación constitutiva entre la imagen y lo exhibido en ella. Tal relación caracteriza un tipo de exhibición originaria, no derivada. En su intento por determinar con mayor precisión tal tipo de exhibición, Heidegger se orienta, a fines de los años veinte y comienzos de los treinta, hacia la experiencia del arte. En cercanía con la filosofía del arte romántica, considera con especial interés la presentación sensible de la divinidad en

la obra artístico-religiosa. En este sentido afirma lo siguiente respecto a la estatua de un dios griego:

No se trata de ninguna reproducción fiel que permita saber cuál es el aspecto externo del dios, sino que se trata de una obra que le permite al propio dios hacerse presente y que por lo tanto es el dios mismo. (Heidegger 1977 32; cf. 2012 30)⁷

Cabe mencionar que en Heidegger la orientación hacia la experiencia de la obra artístico-religiosa va de la mano, al mismo tiempo, con una propuesta crítica que pone en cuestión los presupuestos dualistas del idealismo romántico y de la tradición de influencia platónica en la que este se inscribe. La propuesta de Heidegger trae consigo la reelaboración del planteamiento ontológico tradicional acerca de la imagen. El aparecer sensiblemente con sentido no es entendido ya en términos de la presentación sensible de la idea, sino como un proceso de exhibición originaria en el cual se generan conjuntamente tanto las apariciones sensibles como el orden de las determinaciones de sentido. Heidegger impulsa y desarrolla este replanteamiento de la cuestión de la imagen en sus estudios ontológicos sobre el arte.

Ahora bien, la tesis aquí planteada, según la cual los estudios heideggerianos sobre el arte ofrecen una doctrina ontológica de la imagen centrada en la noción de exhibición originaria, puede parecer a primera vista poco plausible. Entre las objeciones posibles destacan dos. Primero: las menciones de Heidegger a la exhibición originaria no tienen lugar en sus textos de los años treinta acerca del arte, sino en escritos previos. El contexto temático de tales menciones es la reelaboración de la doctrina del esquematismo trascendental en conjunto con una lectura ontológico-trascendental de la doctrina kantiana de la *exhibitio originaria*, presente en la *Antropología en sentido pragmático* (cf. Heidegger 1991 130 y ss., 141). Segundo: en su conferencia sobre el origen de la obra de arte, Heidegger rechaza expresamente las doctrinas sobre exhibición, símbolo y alegoría, a las que considera dependientes del enfoque dualista tradicional.

Frente a ello cabe afirmar lo siguiente: en los años treinta, Heidegger reelabora su doctrina acerca de la *exhibitio originaria*, formulada inicialmente con vistas al proceso de esquematización del horizonte

7 Como versión en español de la conferencia de Heidegger sobre el origen de la obra de arte consideraré la traducción de Arturo Leyte (cf. Heidegger 2012). Como versión en español de la primera elaboración de la conferencia consideraré la traducción de Ángel Xolocotzi (cf. Heidegger 2006). Respecto a ambos textos, indicaré primero la paginación del texto en alemán y luego la de la versión en español. En caso de introducir modificaciones a la correspondiente versión en español o una propuesta de traducción propia, lo indicaré explícitamente.

trascendental de sentido. El hilo conductor para tal reelaboración es su interpretación ontológica de la distinción kantiana entre la imaginación reproductiva y la imaginación productiva (*dichtend*). Conforme a dicha interpretación, Heidegger entiende la producción (*Dichtung*) como el modo originario del aparecer sensible significativo. Mientras que en los años veinte Heidegger intentaba desarrollar una teoría de la producción en cuanto esquematismo trascendental, en los treinta reelabora su concepción de la producción orientándose al arte (cf. Rubio 2009).

A la luz de esto es posible responder a la segunda objeción. En efecto, si bien Heidegger rechaza las doctrinas tradicionales sobre exhibición y no utiliza ese término para su descripción de la experiencia artística, sin embargo, lleva a cabo, bajo la terminología de la producción (*Dichtung*, *Hervorbringung*, *Herstellung*), una reelaboración de la cuestión de la exhibición. Una de sus anotaciones sobre este asunto, recientemente publicada, da cuenta de ello. Allí afirma Heidegger: “formar y exhibir. El exhibir –no [es] un copiar– sino propiamente un producir” (2013 658). En este sentido, podría decirse que la doctrina heideggeriana del arte como producción es su respuesta al desafío de pensar la experiencia de la imagen en diálogo crítico con la tradición dualista. Veamos esto con mayor detalle.

En su conferencia *El origen de la obra de arte*, Heidegger sostiene que la esencia del arte es la producción (*Dichtung*) (cf. 1989 17; 1977 59 y ss.).⁸ En elaboraciones posteriores de dicho texto, caracteriza el arte también como “traer-delante-desde” (*Her-vor-bringen*) (1977 1, 72 y ss.), lo cual es una reformulación de la voz *Hervorbringung*, que significa “producción”. Por “producción” no se entiende aquí una actividad con poder causal, externa a la obra de arte, sino el modo de aparecer de esta.

A partir de los estudios de Heidegger sobre el arte es posible extraer un conjunto de características de la producción en cuanto modo de aparecer. La primera de ellas consiste en que el aparecer de la obra es el ingreso a una dimensión manifestativa, a la cual Heidegger llama “lo desoculto” (1977 70; 2002 171). Teniendo en cuenta el trasfondo de la discusión de Heidegger con la tradición dualista respecto a la presentación sensible significativa, propongo considerar el sentido y la presencia

8 Ciertamente, el término *Dichtung* puede ser traducido como “poema” (cf. Heidegger 2012 52) o “poesía” (cf. Heidegger 2006 27). Propongo, sin embargo, traducir *Dichtung* en su sentido amplio, conforme al cual remite al arte en general, como “producción”. Mi propuesta se funda en dos razones: en primer lugar, porque Heidegger, en su apropiación de la doctrina kantiana del esquematismo trascendental efectuada a fines de los años veinte, utiliza el término *dichtend* en el sentido de “productivo/a” o “productivamente” (cf. Rubio 2013). En segundo lugar, porque la noción de producción corresponde al sentido amplio del término griego *poesis*. Dicho término, al igual que *Dichtung*, puede ser utilizado además en un sentido estrecho para referir al arte poético.

sensible como rasgos de la dimensión de lo desoculto. Por “sentido” se entiende aquí la estructura de comprensibilidad del aparecer, cuya configuración más abarcadora es el mundo. Por “presencia sensible” se entiende aquí la característica del aparecer por la cual algo aparece con sus propios elementos sensibles.

Ahora bien, esta primera característica no permite apreciar con plena claridad el peculiar modo de aparecer de las obras de arte. En particular, no resulta clara aún la diferencia entre dicho modo de aparecer y la manera en que aparecen las cosas de la percepción habitual. Las siguientes características arrojarán mayor luz sobre ello.

La segunda característica a destacar consiste en que la obra es captada como tal en su surgir, esto es, *in statu nascendi*. Esto conecta inmediatamente con la tercera característica, según la cual la dimensión manifestativa entra en vigencia junto con la obra. De acuerdo con esto, al experimentar la obra se experimenta la configuración de un contexto significativo nuevo, acorde a ella, y al mismo tiempo se capta el ofrecimiento sensible de la obra como una irrupción en el orden habitual que inicia una experiencia nueva, inusual. La cuarta característica consiste en que el “salir a la luz” propio de la obra ocurre en tensión con un contra-movimiento co-originario: junto con el venir a presencia se experimenta un movimiento de sustracción ante nuestra captación de presencia, junto con la articulación del contexto de sentido se experimenta la resistencia de la obra a la comprensión. La reformulación de la voz *Hervorbringung* como *Her-vor-bringen* apunta precisamente a indicar la tensión constitutiva en tal modo de aparecer. Heidegger lo describe como un “traer delante” (*vor-bringen*) “en lo desoculto” y “desde” (*her-*) “lo oculto” (cf. 2002 171; 1977 70).

Por último, el surgimiento de la obra es para Heidegger un proceso que involucra una recepción activa: experimentar la obra en su surgimiento es interactuar con las movilidades del venir a manifestación con sentido y presencia sensible, por un lado, y de la resistencia a la comprensión junto con la sustracción frente a la captación de presencia, por otro. De acuerdo con esto, captar la obra consiste en experimentar la tensión de manifestación y ocultamiento desde la cual esta surge. A ello hace referencia la expresión heideggeriana según la cual el arte consiste en “poner en obra la verdad” (cf. 1977 21 y ss.; 1989 16 y ss.; 2006 17). “Verdad” es el nombre para la tensión entre la movilidad básica del venir al descubierto y su contramovimiento. “Poner en obra la verdad” quiere decir dos cosas. Por un lado, significa fijar o estabilizar aquella tensión, “poniéndola” en la obra de arte. Por otro lado, significa efectuar esa tensión, ponerla en marcha. Se trata, para Heidegger, de dos momentos de una misma experiencia. Que la verdad esté “puesta” en la obra, quiere decir que la obra aparece de tal modo que quien la capta

experimenta las movilidades en tensión. Por su parte, tal captar es un “poner en obra”, en la medida en que consiste en dar vigencia a la tensión misma contribuyendo a su eficacia.

La conexión entre los desarrollos de Heidegger acerca del arte como producción y su concepción ontológica acerca de la imagen aparece sugerida en la edición de 1960 de la conferencia *El origen de la obra de arte*. Allí, una nota al pie referida al término “arte” explicita esta noción heideggeriana en los siguientes términos: “albergar en la con-formación [*Bergens ins Ge-Bild*]” (cf. 1977 1). La misma nota al pie remite al texto *Lenguaje y hogar* de 1960. Cabe citar aquí el siguiente pasaje de dicho texto:

El decir poético-productivo [*dichtend*] [...] posee el rasgo fundamental del formar. “Formar” [*bilden*] proviene del verbo “*pilon*” en antiguo alto alemán, que significa impeler, empujar, empujar hacia delante. Formar es traer-delante-desde [*her-vor-bringen*], a saber: delante en lo desoculto y manifiesto, desde lo oculto y lo autoocultante. Lo traído-delante así entendido, es decir, lo formado [*Gebildete(s)*], es la conformación [*Gebild*]. En cuanto aparece y con ello luce, esta ofrece un aspecto y es, como conformación, a la vez la imagen [*Bild*] originaria. Toda copia e imitación es por el contrario imagen en un sentido derivado. Esto se encuentra ya en el sustantivo latino *imago*, cuya fuente etimológica es *imitari* –imitar, reproducir-. La palabra “ícono”, que proviene del griego, tiene, en cambio, un sentido más profundo. Procede del verbo *eiko*, que significa: retroceder ante algo y así dejarlo advenir y con ello dejarlo aparecer. La imagen pertenece originariamente a la conformación en cuanto traer-delante-desde, y no al revés [...]. El decir poético-productivo, el mostrar más mostrativo, hace lucir, no lo que se encuentra en lo ya presente y ya-ciente ahí delante, sino aquello que no está previamente dado y que recién está dado, traído-ahí-delante, formado en el decir poético-productivo. (Heidegger 2002 171-172)

El pasaje explicita la estructura del “traer-delante-desde” en términos del formar o construir (*bilden*), cuyo correlato es la conformación (*Gebild*). Heidegger llama “conformación” a la obra de arte, con el propósito de indicar que está formada o construida (*gebildet*) y que posee carácter de imagen (*Bild*). Para comprender esto debemos recordar que el enfoque de Heidegger no está dirigido a explicar el surgimiento de la obra a partir de una relación externa a ella, sino que intenta describir su modo de aparecer característico. Por “formar” o “construir” (*bilden*) se entiende aquí el curso de experiencia en el cual la obra de arte aparece como tal. Que la obra sea lo “traído-delante”, “producido” o “formado” significa que aparece en el proceso al cual Heidegger denomina “producir” y también “formar” o “construir”.

Teniendo en cuenta tal enfoque, es posible aclarar las dos características que Heidegger atribuye a la obra de arte en cuanto conformación. Por una parte, la obra se impone como ya formada o construida, y promueve una experiencia receptiva. Ella aparece como autónoma, con un estilo de composición propio que puede ser captado y reconocido. Por otra parte, la obra es una imagen en sentido originario. Esto significa que la obra “sale a la luz” *in statu nascendi*, promoviendo una experiencia activa y configuradora por parte de quien la experimenta.

En el pasaje citado, Heidegger especifica la función de la imagen originaria contrastándola con dos concepciones tradicionales: por una parte, con la concepción imitativa, y por otra, con la concepción de la exhibición como presentación sensible de un ítem previamente dado. El planteamiento heideggeriano apunta a que la obra no es imagen en cuanto reproducción o imitación, sino más bien en cuanto ofrece un aspecto. Ahora bien, Heidegger no entiende a la imagen como el mero aspecto, sino como la función de “hacer lucir” u “ofrecer un aspecto”. Podríamos decir entonces que con “imagen originaria” Heidegger refiere al proceso mismo de la exhibición. Pero, ¿cómo habría que entender tal exhibición?

“La imagen pertenece originariamente a la conformación en cuanto traer-delante-desde, y no al revés” (Heidegger 2002 171-172). Al caracterizar a la imagen originaria como un momento estructural del “traer-delante-desde”, Heidegger da a entender que el “ofrecer un aspecto” corresponde al proceso por el cual un ente ingresa en el ámbito manifestativo. La función de “hacer lucir” u “ofrecer un aspecto”, entendida tradicionalmente como aplicación sensible y rotulada bajo el término “exhibición”, recibe un nuevo sentido. Según este, exhibir no consiste en hacer aparecer bajo un aspecto sensible algo previamente dado (*subiectio sub aspectum*), sino más bien en “traer delante” (*producere*) hacia el ámbito manifestativo, esto es, originar una aparición con sentido y presencia sensible.

Los planteos mencionados sobre conformación e imagen en sentido originario pueden leerse en conexión con la caracterización –presente en la conferencia sobre el arte– de la obra de arte como “figura [*Gestalt*]” (cf. Heidegger 1977 51 y 72; 2012 46 y 60). No se trata de la figura en cuanto elemento del primer plano visual que se destaca sobre un fondo, sino de una característica constitutiva de las obras de arte en general, no solo visuales. La noción heideggeriana de “figura” apunta a la manera en la cual ocurre la tensión, propia del arte, entre accesibilidad e inaccesibilidad de sentido y de presencia. La convicción de fondo de Heidegger consiste en que aquella tensión ocurre y resulta experimentalable en un ente –la “obra de arte”– como un proceso de “fijación [*Feststellung*]” (cf. 1977 65; 2012 55). Se trata de un proceso de delimitación que tiene

lugar en un nivel de experiencia que no depende de la experiencia habitual, ni tampoco de la captación temática de objetos de conocimiento. Al caracterizar tal delimitación como “fijación de la verdad en la figura” (*ibid.*), Heidegger intenta destacar –en contraposición directa con el enfoque dualista tradicional– un proceso de determinación de sentido y presencia que no consiste en la aplicación de determinaciones formales estables (sean de una cosa perceptiva, un utensilio o un objeto de conocimiento) sobre un material sensible, sino que consiste más bien en el surgimiento, siempre incipiente, de sentido y presencia sensible que irrumpen contra el estilo de la experiencia habitual, y también contra el orden de la experiencia cognoscitiva. En este sentido, afirma:

Cuanto más solitaria se mantiene la obra dentro de sí, fijada en la figura, cuanto más puramente parece cortar todos los vínculos con los hombres, tanto más fácilmente sale a lo abierto ese impulso [...] de que dicha obra *sea*, tanto más esencialmente emerge lo inseguro y desaparece lo que hasta ahora parecía seguro. (Heidegger 1977 54; cf. 2012 48)

Para Heidegger, el rasgo de inseguridad e inestabilidad propio del modo de aparecer de la obra de arte, así como la ruptura que este conlleva respecto al estilo de la experiencia habitual, se deben a que en la captación de la obra se experimentan sentido y presencia en su surgimiento a partir del contraste con instancias que se resisten a la comprensión y se sustraen a la presentación.⁹ En este sentido, la noción de “figura”, en lugar de plantear la relación entre sentido y presencia sensible a la luz de la polaridad entre forma y materia, apunta más bien a la tensión entre sentido y presencia incipientes, por un lado, y movilidades de resistencia y sustracción, por otro.

Recapitulando: la filosofía hermenéutica propone un enfoque ontológico acerca de la imagen, el cual está orientado hacia la cuestión del aparecer sensiblemente con sentido. Mediante su recepción crítica del dualismo de fenómeno e idea, por una parte, y a través de su propuesta de descripción de la experiencia de la obra de arte, por otra, la filosofía hermenéutica desarrolla una concepción relacional y holística acerca de la imagen, dirigida hacia la experiencia icónica como un tipo de interpretación, es decir, como una experiencia en la cual algo aparece de un

9 El componente asémantico de la obra de arte, resistente a la comprensión, es denominado por Heidegger “la tierra”. El movimiento de irrupción de una presencia no habitual, movimiento que es experimentado desde la percepción habitual como sustracción e inaccesibilidad, es denominado por Heidegger *physis*. Durante los años treinta, a la vez que elabora sus estudios ontológicos sobre el arte, Heidegger desarrolla su planteo acerca de la *physis* como modo de aparecer fundamental (cf. 1983 108 y ss., 187 y ss.). Asimismo, en su conferencia sobre el origen de la obra de arte, Heidegger plantea explícitamente la conexión entre *tierra* y *physis* (cf. 1977 31).

determinado modo, a partir de su contexto de sentido correspondiente y en relación con posibles intérpretes y co-intérpretes.

Ahora bien, un planteo central de la propuesta filosófico-hermenéutica, que puede reconstruirse a partir de Heidegger, consiste en describir la experiencia de imagen como un proceso de génesis conjunta de presencia sensible y sentido, el cual ocurre en un nivel de experiencia que rompe con la experiencia habitual (sea esta la percepción de cosas o el trato con útiles) y también con el conocimiento de objetos. Al caracterizar a la obra de arte como conformación (*Gebild*) y figura (*Gestalt*), Heidegger ofrece una concepción sobre la imagen según la cual el surgimiento de la imagen es un proceso en el que se genera sentido y presencia, en contraste radical con instancias asemánticas y con movilidades de resistencia a la comprensión y de sustracción a la captación de presencia. Se trata de un proceso de exhibición originaria, que no consiste en ofrecer el aspecto sensible de un ítem previamente dado, sino más bien en “traer delante [*pro-ducere*]” hacia el ámbito manifestativo.

Possibles aportes a la discusión actual

Como se puede advertir, el enfoque de la filosofía hermenéutica acerca de la cuestión de la imagen no se ajusta al encuadre actual del debate: no se puede clasificar a partir de la oposición entre enfoques perceptualistas y semióticos, ni tampoco como una vía intermedia. Asimismo, el nivel ontológico en el que se desarrolla no recibe ninguna atención especial en el debate. Teniendo esto en cuenta, podría pensarse que su aporte posible a la discusión es mínimo, o incluso nulo.

Sin embargo, dicho enfoque resulta pertinente para el debate, en la medida en que ofrece una descripción estructural de la experiencia de imagen, y propone una crítica a la perspectiva dualista tradicional. En virtud de ello, el hecho de que el encuadre vigente del debate no ofrezca un sitio claramente identificable para tal enfoque, no significa que este carezca de relevancia. Por el contrario, significa más bien que el encuadre actual es limitado e incapaz de captar la especificidad del enfoque hermenéutico.¹⁰

10 En uno de sus textos más recientes, Wiesing critica severamente el enfoque de representantes de la hermenéutica tales como Figal o Boehm (*cf.* 2013 78-105). Wiesing repara en el hecho de que este enfoque atribuye a las imágenes la capacidad de “mostrarse”. En virtud de ello, le objeta ser parte de “la nueva mitología de la imagen” (*id.* 78 y ss.), y cometer un “grosero error categorial” (*id.* 80). Un análisis detenido de tal objeción excede los límites del presente artículo. Baste aquí solamente con mencionar que Wiesing no tiene en cuenta que la terminología del “mostrarse” (*Sichzeigen*), utilizada en los estudios hermenéuticos, remite ante todo a un modo de aparecer que no corresponde a la aparición de objetos cognoscitivos, ni al aparecer de cosas en la percepción habitual. En este sentido, la noción de “mostrar” que Wiesing atribuye a los planteos

Entre los posibles aportes del enfoque filosófico-hermenéutico a la discusión merecen destacarse especialmente dos. El primero consiste en que dicho enfoque puede enriquecer la discusión, incorporando a la misma de manera decidida el nivel de estudio ontológico. Tal nivel permite acceder a tópicos relevantes que actualmente no están presentes en la discusión. En este respecto, la concepción hermenéutica, centrada en la cuestión del aparecer sensiblemente con sentido, invita a profundizar en las cuestiones del sentido y de la presencia sensible. En qué consiste el sentido, si es posible distinguir entre diversos niveles o estratos, y si hay una relación de fundamentación entre ellos; en qué consiste el aparecer en presencia, si toda presencia sensible es del orden de la percepción sensible habitual y cuál es el tipo de presencia característico de la experiencia de imagen; si el sentido y la presencia sensible son órdenes heterogéneos que no intervienen uno sobre el otro, o si es posible, por el contrario, un tipo de experiencia en el que ambos se interrelacionen de manera constitutiva: todas estas son preguntas de nivel ontológico que plantea el enfoque hermenéutico, y que resultan pertinentes para el debate de filosofía de la imagen.¹¹ Más aún: sin un desarrollo a este nivel, la oposición entre el presentar sensible y el referir mediante significados –operación en virtud de la cual se articula el debate actual– se revela como carente de fundamentación suficiente.

El segundo aporte reside en la propuesta del enfoque filosófico-hermenéutico, particularmente en la versión específica que aquí se ha reconstruido a partir de Heidegger. Se trata de un aporte que conduce hacia una revisión radical del actual encuadre del debate. En efecto, la descripción de la experiencia de imagen como proceso de exhibición originaria –es decir, como el proceso en el que algo aparece sensiblemente con sentido *in statu nascendi*, en tensión con instancias asemánticas e impresentables, y en ruptura con los órdenes habituales de significación y presencia– contiene implícitamente afirmaciones que contradicen los principales presupuestos desde los cuales se articula el debate actual. Resulta relevante hacer explícitas aquí algunas de esas afirmaciones.

hermenéuticos y en vista de la cual elabora sus objeciones, no hace justicia a lo que tales planteos proponen.

11 Ciertamente, preguntas como estas son desarrolladas en la fenomenología, tanto husseriana como poshusseriana. Sin embargo, la recepción predominante de la fenomenología en el debate actual en filosofía de la imagen no tiene en cuenta este nivel de discusión. Y tampoco tiene en cuenta el hecho de que hay desarrollos de la fenomenología –especialmente la estética fenomenológica de influencia merleau-pontyana– que sitúan a la experiencia de imagen en un nivel originario previo a los actos objetivantes, tanto signitivos como intuitivos.

En primer lugar, cabe explicitar la afirmación de que la experiencia icónica fundamental ocurre en un nivel que no corresponde a la experiencia perceptiva habitual, ni a la experiencia de objetos de conocimiento, y que no deriva de ellos. Esta afirmación contraviene una presuposición fundamental del debate, a saber: que la exhibición debe entenderse como presentación en la percepción sensible, o bien como mediación intensional a través de significados lógico-lingüísticos.

En segundo lugar, y en directa vinculación con lo anterior, es posible extraer la afirmación de que el sentido que surge en la experiencia de la imagen originaria es *sui generis*: inestable, naciente, constituido en tensión con instancias asemánticas y mediante la participación activa de quien experimenta la imagen. Esta tesis contradice el presupuesto de que la dimensión del sentido –sea esta entendida como el orden de las significaciones práctico-operativas que guían la conducta habitual, o bien como el orden de significaciones lógico-lingüísticas que median en la remisión hacia un referente– es autónoma y se constituye sin intervención de instancias heterogéneas.

En tercer lugar, corresponde explicitar la afirmación de que la presencia de la imagen originaria es *sui generis*, irruptiva y eficaz, que quiebra el orden de sentido de la experiencia cotidiana y hace perder vigencia a la presencia perceptiva habitual. Esta afirmación contradice la presuposición vigente en el debate, según la cual la presencia que se puede captar en la experiencia icónica es, o bien una presencia “real”, es decir, la presencia característica de las cosas de percepción habitual, o bien algún tipo de presencia derivado de aquella.

En definitiva, el segundo aporte del enfoque filosófico-hermenéutico consiste en que este pone en cuestión y obliga a repensar los términos en los que se plantea actualmente el debate. Con ello abre la posibilidad de reformular el planteo mismo del problema. A partir de la noción de “imagen originaria”, la cuestión filosófica que se plantea respecto a la experiencia de imagen no es más la pregunta de cómo es posible que aparezca sobre la superficie visible algo que no está físicamente presente, sino más bien esta otra: ¿cómo es posible que ocurra un aparecer sensible de tal índole que en él resulten inmediatamente experimentables tanto su venir a presencia como el surgimiento de su comprensibilidad o sentido?

Conforme a ello, no correspondería buscar en la experiencia icónica originaria un ítem estable, un “algo” determinable conceptualmente, experimentable al modo de los objetos de conocimiento y con una presencia como la de las cosas de la percepción habitual o bien derivada de esta. Lo “exhibido” en la exhibición originaria no es un ítem autónomo, previamente dado, sino el proceso mismo de génesis, el cual rompe con el sentido y la presencia habituales.

Reflexiones finales

El presente análisis acerca del encuadre actual del debate en filosofía de la imagen ha mostrado ciertas limitaciones importantes de este. La principal consiste en que el planteamiento acerca de la oposición entre enfoques fenomenológicos y semióticos resulta artificioso: parece estar dirigido más a sustentar la presentación de una vía intermedia y superadora, que a presentar cada enfoque respetando su especificidad. Asimismo, se ha mostrado que las estrategias por construir una “vía media” estilizan y combinan los enfoques perceptualista y semiótico de tal modo que quedan expuestas al riesgo de un objetable eclecticismo.

Luego de esta crítica a la articulación del debate, la investigación se ha dirigido hacia el enfoque de la filosofía hermenéutica y ha intentado considerarlo en su peculiaridad. La estrategia interpretativa ha consistido en concentrar la atención en la ontología heideggeriana de la imagen, interpretada como una doctrina de la exhibición originaria. Se ha mostrado que esta propone una experiencia de imagen no derivada ni del trato con signos ni de la percepción sensible.

Hemos visto también que la inclusión del enfoque filosófico-hermenéutico abre nuevas perspectivas en el debate. En primer lugar, incorpora el nivel de análisis ontológico. Esto ofrece la posibilidad de elaborar con mayor profundidad las cuestiones acerca de sentido y presencia que subyacen a los planteos puestos en juego en el debate. En segundo lugar, el enfoque filosófico-hermenéutico, considerado en sus consecuencias últimas, conduce hacia una reelaboración de la cuestión en la que se basa actualmente la discusión. Conforme a dicha reelaboración, la cuestión no consistiría en explicar cómo aparecen visiblemente objetos que no están físicamente presentes, sino más bien en explicar cómo logramos experimentar apariciones sensibles con sentido y presencia *in statu nascendi*.

Ahora bien, los aportes del enfoque hermenéutico levantan un desafío para las restantes posiciones del debate. Estas deberían ser capaces de explicitar y fundamentar, en términos de la relación entre sentido y presencia sensible, los presupuestos de sus respectivas caracterizaciones del aparecer de objetos en imagen –sea como remisión significativa mediante signos, como presentación sensible, como un proceso mixto o como uno intermedio–.

Por su parte, el enfoque filosófico-hermenéutico también queda expuesto a urgentes desafíos. Para justificar apropiadamente su orientación programática hacia la exhibición originaria, debería determinar con mayor detalle el sentido y la presencia propios de tal tipo de experiencia, así como la relación que estos guardan con la experiencia perceptiva habitual y la comunicación lingüística.

Pero además debe profundizar y aclarar variadas cuestiones que ha dejado abiertas. En primer lugar, debería fundamentar de manera

más detallada su orientación hacia el arte, tomando en consideración el debate contemporáneo respecto a la relación entre arte e imagen. En segundo lugar, debería ofrecer criterios precisos para distinguir entre experiencias icónicas primarias y derivadas. En tercer lugar, debería ofrecer recursos metodológicos que permitan llevar a cabo, aplicando el enfoque hermenéutico general, un estudio específico de imágenes plásticas e imágenes visuales. Si bien se han realizado esfuerzos en esa dirección (*cf.* Boehm 2010; Figal 2012), la metodología hermenéutica en ese campo requiere aún de mayor elaboración.

Bibliografía

- Boehm, G. "Die Wiederkehr der Bilder." *Was ist in Bild?* München: Fink, 2006. 11-38.
- Boehm, G. *Wie Bilder Sinn erzeugen*. Berlin: Berlin University Press, 2010.
- Figal, G. "Zeigen und Sichzeigen." *Erscheinungsdinge*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2010. 104-122.
- Figal, G. "Bildpräsenz. Zum deiktischen Wesen des Sichtbaren." *Kunst*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2012. 299-309.
- García Varas, A., ed. *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012.
- Heidegger, M. "Der Ursprung des Kunstwerkes." *Holzwege*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1977. 1-74.
- Heidegger, M. *Einführung in die Metaphysik*. Frankfurt am Main: Klostermann. 1983.
- Heidegger, M. *Vom Wesen der Wahrheit*. Zu Platons Hohle Gleichnis und Theätet. Frankfurt am Main: Klostermann, 1988.
- Heidegger, M. "Vom Ursprung des Kunstwerks: Erste Ausarbeitung." *Heidegger-Studien* 5 (1989): 5-22.
- Heidegger, M. *Kant und das Problem der Metaphysik*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1991.
- Heidegger, M. *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit*. Frankfurt am Main: Klostermann, 1992.
- Heidegger, M. *Sein und Warheit*. Frankfurt am Main: Klostermann, 2001.
- Heidegger, M. "Sprache und Heimat." *Aus der Erfahrung des Denkens*. Frankfurt am Main: Klostermann, 2002. 155-180.
- Heidegger, M. "Del origen de la obra de arte. Primera versión." Trad. Ángel Xolocotzi. *Revista de Filosofía* 38.115 (2006): 11-34.
- Heidegger, M. "El origen de la obra de arte." *Caminos de bosque*. Trad. Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2012. 11-62.
- Heidegger, M. *Zum Ereignis-Denken*. Vol. 1. Frankfurt am Main: Klostermann, 2013.
- Hügli, A. et al., eds. *Philosophie des Bildes - Philosophie de l'image*. Bâle: Schwabe, 2010.

- Husserl, E. *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung. Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwartigungen.* Hua XXIII. Den Haag: Nijhoff, 1980.
- Husserl, E. *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie 1.* Hua III/1. Den Haag: Nijhoff, 1976.
- Kant, I. *Antropología in pragmatischer Hinsicht.* Göttingen: Meiner, 1986.
- Kant, I. *Kritik der Urteilskraft.* Göttingen: Meiner, 2006.
- Lopes, D. *Understanding Pictures.* Oxford: Oxford University Press, 2004.
- Rubio, R. "La concepción ontológica de Heidegger sobre la producción. El descubrimiento de la plasticidad." *Gregorianum* 91.2 (2009): 343-369.
- Rubio, R. "La rehabilitación ontológica de la imagen. Heidegger lector de Kant." *Ekstasis: Revista de Hermenéutica e Fenomenología* 2.2 (2013): 163-177.
- Rubio, R. "El lugar de la fenomenología en el debate de la reciente filosofía de la imagen." *Veritas* 33 (2015): 89-101.
- Sachs-Hombach, K. "Bildbegriff und Bildwissenschaft." *Kunst - Gestalt - design* 8. Hrsg. Dietfried Gerhardus und Sigurd Rompza. Saarbrücken: Verlag St. Johann, 2002. 6-25.
- Sachs-Hombach, K., ed. *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen Methoden.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- Sachs-Hombach, K. und Rehkämper, K. "Thesen zur einer Theorie bildhafter Darstellung." *Bild - Bildwahrnehmung - Bildverarbeitung.* Eds. Klaus Sachs-Hombach und Klaus Rehkämper. Wiesbaden: DUV, 2004. 119-124.
- Schulz, M. *Ordnungen der Bilder.* Frankfurt am Main: Fink, 2005.
- Seel, M. *Ästhetik des Erscheinens.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Voltolini, A. "Toward a Syncretistic Theory of Depiction." *Perceptual Illusions. Philosophical and Psychological Essays.* Ed. Clotilde Calabi. London: Palgrave Macmillan, 2012. 166-194.
- Wiesing, L. *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.
- Wiesing, L. *Sehen Lassen. Die Praxis des Zeigens.* Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2013.