



Tópicos, Revista de Filosofía

ISSN: 0188-6649

kgonzale@up.edu.mx

Universidad Panamericana

México

Cruz, Juan Cristóbal
ENTRE VERDAD Y SIMULACRO: LAS IMÁGENES DE LA IMAGEN EN FILOSOFÍA
Tópicos, Revista de Filosofía, núm. 32, 2007, pp. 39-51
Universidad Panamericana
Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323028508002>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

ENTRE VERDAD Y SIMULACRO: LAS IMÁGENES DE LA IMAGEN EN FILOSOFÍA

Juan Cristóbal Cruz
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
jccruzr@mac.com

Abstract

The Platonic criticism against image marked Occidental philosophy. However, different from other tradition, based on Aristotle it has been achieved, not without difficulty, to value image as media or cognitive support, and even as a creative matrix. However two circumstances joined together cause a problem to our relationship with images. On one side, the religious image and its political effects, have originated the need to look for its neutralization. On the other hand, when making of image an arbitrary sign, it repeats the Platonic mistake of separating the image of its cognitive capacity.

Key words: image, Aristotle, democracy and representation, legitimacy of the image.

Resumen

La denuncia platónica de la imagen marcó a la filosofía occidental. Sin embargo, a diferencia de otras tradiciones, a partir de Aristóteles se ha logrado, no sin dificultades, valorar la imagen como mediación o soporte cognitivo e incluso como una matriz creativa. Pero dos motivos se conjugan para hacer problemática nuestra relación con las imágenes. Por una parte, los efectos religiosos y políticos de la imagen han llevado a buscar su neutralización. Por otra parte, al hacer de la imagen un signo arbitrario se reitera, por otra vía, el error platónico de desvincular la imagen de su capacidad cognitiva.

Palabras clave: imagen, Aristóteles, democracia y representación, legitimidad de la imagen

Tan rápida y sorprendente ha sido la transformación de las tecnologías de la imagen —en un periodo de ciento cincuenta años han aparecido la fotografía, la televisión, el cine y, ahora, la imagen numérica— que

*Recibido: 09-01-07. Aceptado: 19-02-07.

el mismo significado de la palabra imagen se ha vuelto oscuro y confuso. Esto hace pertinente intentar una reconstrucción de la historia del significado filosófico del término a través de algunos de sus momentos más relevantes. Sobre todo cuando el imperio que ejerce la actual “civilización de la imagen” se acompaña de una intensa interrogación sobre su legitimidad. Recordemos que esta historia está marcada, primera y muy profundamente, por la ruptura establecida por Platón entre percepción sensible y el conocimiento propio del “ojo del Alma”, y por la consiguiente denuncia epistemológica y política de la imagen o, mejor, del simulacro (como se sabe, Derrida ha insistido en señalar que la filosofía ha privilegiado la palabra oral a la palabra escrita, también, se puede añadir, ha despreciado la imagen visual). Sin embargo, al menos explícitamente desde Aristóteles, existe otra tradición intelectual que admite con claridad que la imagen sensible y las representaciones (mentales) pueden ser medios de conocimiento válidos e, incluso, constituyen una matriz de conocimiento. Es cierto que Aristóteles no hace sino coincidir con Platón y, en general, con la concepción imperante en el mundo griego de la época, al considerar la actividad cognitiva como un cierto tipo de actividad visual. Igualmente retoma la concepción platónica de la imagen como imitación (*mímesis*). A diferencia de la teoría del conocimiento de Platón que tiende a la evacuación total de las imágenes sensibles e incluso de las mentales, el Estagirita las justifica explícitamente y les da legitimidad. En efecto, el interés de Aristóteles por la imagen o la representación proviene, entre otras razones, de su distinción entre sensación y pensamiento: el paso entre el dato bruto y la reflexión requiere de una mediación y ésta es la que provee, precisamente, la representación. La imagen se sitúa entonces en una posición intermedia entre la sensación y la razón, y por lo mismo, puede oscilar entre la ilusión y la verdad. Mientras Platón pone el acento en la ausencia, copia de algo que no está presente, como característica de la imagen, Aristóteles subraya que el intelecto no puede pensar sin apoyarse en mediaciones que, como la imagen, encarnan y dan pie al proceso intelectual de abstracción. Pero es en el terreno de lo que hoy en día llamamos “estética” que la concepción de la imagen de Aristóteles se distingue con mayor claridad de aquella de

Platón por su defensa y concepción de la *mímesis*. Así lo expresa en un conocido e importante pasaje de la *Poética*:

En primer lugar, la actividad imitativa es connatural a los seres humanos desde la infancia, y esto los diferencia de los otros animales, pues los seres humanos son sumamente imitativos y realizan sus primeros aprendizajes mediante la imitación. En segundo lugar, todos los seres humanos disfrutan con las imitaciones. Señal de ello es lo que acontece de hecho, pues obtenemos placer cuando contemplamos imágenes lo más precisas posibles de cosas que en sí mismas son desagradables de ver, como las figuras de animales horribles y cadáveres. Por esto los hombres disfrutaban viendo imágenes, pues sucede que, contemplándolas, aprenden y deducen qué es cada cosa, es decir, que ésta es una imagen de aquello otro¹.

En efecto, Aristóteles se confronta en este texto directamente con la posición del fundador de la Academia. La cita permite observar que, para Aristóteles, el placer que suscita el ver y el contemplar es un placer innato que se sitúa en continuidad con nuestro ser biológico y a manera de prolongación de la capacidad de producir *mímesis* de otros seres vivos. Pero a diferencia de la imaginación sensitiva del animal que se encuentra atrapada en el estado del deseo y en el instante en que éste tiene lugar, la imaginación humana se abre a la temporalidad, siendo capaz de fusionar diversas representaciones, pasadas o presentes, en una sola. Por lo mismo, Aristóteles distingue entre *ver* un estado de hecho real y *mirar* una obra: si ante el mundo natural vemos simplemente un estado de cosas, ante la pintura sabemos que miramos una representación. Para Aristóteles no es lo mismo entonces ver un crimen que nos produce pena, que mirar con placer la obra *Edipo Rey*. La *mímesis* aristotélica no se refiere entonces a la imitación entendida como simple copia pasiva que se limita a duplicar lo real. Las artes como la pintura pueden representar a los individuos iguales, mejores o peores que nosotros, es decir de distintas

¹ARISTÓTELES: *Poética*, Madrid: Biblioteca Nueva 2004, pp. 70-71.

formas (*Poética*, II). Se representan así cosas que existen, pero también que parecen o deberían existir. Dicho de otra forma, con Aristóteles la *mímesis* más que imitación es la capacidad de abrir una ruptura entre lo que es y la ficción producida por la imaginación.

Si el mirar es un placer que acompaña al acto de conocer, ¿de qué tipo de conocimiento se trata? En el caso de una pintura se trata de una asociación entre dos representaciones mentales: la de un objeto natural en la memoria con su representación pictórica. Aun si la copia es, como suele serlo, más bella que el original, el conocimiento específico que lleva a cabo la pintura es el de un reconocimiento de un individuo particular. Es decir, el arte gráfico nos permite identificar la forma. Ahora bien, para Aristóteles con este arte estamos ante un reconocimiento prediscursivo de la forma individual. No sucede lo mismo con la contemplación del espectador en la tragedia, puesto que ésta sí logra elevarse al sentido y a las condiciones generales de la acción humana. La tragedia, que también incluye el uso de la palabra, representa lo general que es lo propio del pensamiento discursivo. El significado del término *mímesis* parece así pasar de un modelo pictórico de similitud o parecido en Platón, a un modelo teatral de representación en Aristóteles. Con esta distinción Aristóteles no busca señalar una ruptura sino una continuidad y una articulación entre el ver ordinario, el mirar prediscursivo de lo singular en la pintura y el contemplar (y escuchar) lo general en la tragedia². Cornelius Castoriadis ha subrayado justamente que la tragedia “da a ver a todos, no ‘discursivamente’, sino por *presentación*”³. Pero ¿qué es lo que nos presenta la tragedia? Castoriadis insiste en que la tragedia no es griega sino ateniense, es decir lo que deja ver la tragedia es el imaginario democrático de los ciudadanos atenienses de la época: la inexistencia de una correlación directa o necesaria entre nuestras intenciones y los efectos de nuestros actos; la fundamental indeterminación de las decisiones hu-

²Ver Sophie KLIMIS: “Voir, regarder, contempler: le plaisir de la reconnaissance de l’humain” en *Les Études philosophiques*, Paris: PUF octobre 2003.

³Cornelius CASTORIADIS: *Domaines de l’homme, Les carrefours du labyrinthe*, Paris: Seuil 1986, pp. 374-380. El subrayado es del autor.

manas; y la posibilidad de una mirada imparcial sobre los actos de los hombres.

La valoración positiva por parte de Aristóteles no es una posición aislada en su época, las otras grandes corrientes filosóficas de la Antigüedad, como el epicureísmo o el estoicismo, tampoco comparten el desdén platónico de las imágenes. Autores como Gombrich y Castoriadis señalan con justeza que la gran aportación de la Antigua Grecia (o de Atenas), a saber la conciencia crítica, se aplica por igual en la ciencia y en la filosofía como en las artes⁴. Es decir, a diferencia de lo que sucede en otras épocas o en Platón, las artes no son devaluadas y mucho menos abandonadas al ámbito del lo irracional o de lo inefable, sino que es un ámbito de investigación y de innovación, como tenemos la fortuna de constatarlo en la sorprendente riqueza de estilos y formas que aún podemos admirar en las pinturas de Pompeya.

La Antigüedad no se limita entonces a ver en el artista un burdo copista de la naturaleza. Edwin Panofsky ha mostrado cómo en autores estoicos, en particular a partir de Cicerón, se llega a sostener la libre facultad creadora del artista que es capaz de corregir a la naturaleza gracias a las *ideas* artísticas. Es cierto que esta libertad no se debe confundir con la moderna noción de genio radicalmente original que crea a partir de la nada, puesto que en la línea conceptual de Platón y Aristóteles, el artista está limitado a remontarse a lo que ya es en la eternidad de las formas primigenias⁵. Pero entonces, ¿de dónde proviene esta capacidad de perfección de las ideas? De acuerdo a Panofsky, la Antigüedad no podía sino dar dos tipos de respuesta a esta pregunta: la primera, la de Séneca, que consiste en negar a la idea su absoluta perfección, y equipararla a la representación interna del artista. La belleza tiene su origen en el artista que imita con sus manos su propia idea. La segunda respuesta, la que encontrará su fuente en Plotino, cuya filosofía es en cierta forma una filosofía de la imagen, consiste en legitimarla metafísicamente: las artes no sólo reflejan lo visible, ellas “se remontan a los principios, en

⁴GOMBRICH: *La imagen y el ojo*, Madrid: Debate 2000, p. 218

⁵Hans BLUMENBERG: *Las realidades en que vivimos*, Barcelona: Paidós 1999, pp. 88-89.

que la naturaleza, a su vez, tiene su origen”⁶. Como veremos más adelante, la influencia de la concepción neoplatónica de Plotino será de gran importancia para la legitimación de la imagen en Occidente.

Edad Media

Si el pensamiento de Aristóteles da una nobleza intelectual a la imagen que es ampliamente compartida en el Mundo Antiguo, más tarde, en el ámbito teológico de la Edad Media, dos rasgos de la religión serán determinantes para asegurar su legitimidad. En primer lugar, el hecho de que en el Antiguo Testamento se afirme que el hombre fue creado “a imagen y a semejanza de Dios” (valga señalar que Alain Besançon tiene razón cuando subraya que la causa de la irrepresentabilidad de Dios en el antiguo testamento no procede de su naturaleza, sino del tipo de relación que establece con su pueblo)⁷. Este antecedente tendrá una gran influencia y hará posible el interés por la imagen entre filósofos medievales como san Agustín y santo Tomás de Aquino. En segundo lugar, el hecho decisivo que distingue al cristianismo de las otras dos grandes religiones monoteístas, es su creencia en la encarnación de la divinidad. Estos dos componentes fundamentales evitarán que el cristianismo caiga definitivamente en la iconoclasia a la que tienden las religiones de tipo monoteísta. El cristianismo medieval podrá entonces defender a las imágenes como el “alfabeto” de los analfabetas. Ahora bien, a pesar de la tendencia iconoclasta del pensamiento de Platón, es precisamente la influencia del platonismo la que será decisiva en la reevaluación filosófica y cultural de las imágenes en Occidente.

Tanto en su conocido texto *Idea* como en aquel dedicado al Abad Suger de Saint-Denis, Panofsky muestra cómo la fusión de las ideas de la filosofía neoplatónica de Plotino y del cristianismo por Pseudo-Dionisio el Aeropagita permite legitimar el uso de las imágenes. La obra del Aeropagita (cuya identidad fue varias veces confundida en el medioevo), escrita en Sira entre los años 480 y 500 de nuestra era y traducida al la-

⁶Citado por Edwin PANOFSKY: *Idea*, Madrid: Cátedra 1998, p. 25.

⁷Alain BESANÇON: *La imagen prohibida*, Madrid: Siruela 2003, p. 95.

tín por Juan Escoto de Eriúgena alrededor del año 850, tendrá un gran impacto en Occidente. Su influencia se debe probablemente al hecho de que su cosmología ofrece una atractiva visión global del orden del mundo. Ésta va de lo sensible a lo inteligible, de manera que su pensamiento permite legitimar las diferentes formas de mediación entre el hombre y la divinidad: desde la corte innumerable de los ángeles a Jesús, quien es visto como el puente entre el mundo terrestre y el celeste. Al prolongar el argumento de Plotino, el mundo material y la percepción sensible adquieren valor, ya que “las luces materiales” anticipan aquéllas del mundo inteligible⁸ y, de esta forma, el hombre puede elevarse a lo que no es material a través de aquello que sí lo es. Es de notar que ya en el siglo VIII de nuestra era, en su importante apología de la imagen contra la iconoclasia de los judíos, musulmanes y cristianos en la Jerusalén de su época, Jean Damascene se apoya explícitamente en los argumentos del Aeropagita para defender el valor simbólico y la legitimidad de las imágenes, ya que para él la encarnación de Cristo anula (históricamente) el peligro de la idolatría y, por consiguiente, la antigua prohibición bíblica contra las imágenes⁹.

Que la “debilidad” del Abad Suger por las imágenes haya encontrado su apoyo filosófico y teológico en el pensamiento neoplatónico, tendrá enormes consecuencias. Recuérdese que el Abad Suger, encargado de la Basílica de Saint-Denis, hábil político y humanista distinguido,¹⁰ no sólo logra crear una renovación del arte, también se puede afirmar que inventa en el año 1140 el estilo gótico (por lo que mandó a inscribir en el muro de la Iglesia de Saint-Denis “soy yo, Suger, quien en mis tiempos agrandó el edificio”). Que para el Abad Suger, reviviendo el pensamiento del Aeropagita, Dios sea luz y no ciegue sino esclarezca el espíritu, se reflejará en el hecho de que la luz que penetra dentro de la catedral gótica, coloreada por efecto de los vitrales, tenga un sentido teológico. Esta defensa de la mediación material entre lo sensible y lo inteligible que

⁸Edwin PANOFKY: “El abad Suger de Saint-Denis” en *El significado en las artes visuales*, Madrid: Alianza Forma 1990.

⁹J. DAMASCENE: *On Holy Images*, Londres: Thomas Baker 1898.

¹⁰Humberto ECO: *Art et beauté dans l'esthétique médiévale*, Paris: Grasset 1997.

permite legitimizar el uso de las imágenes, tiene dos implicaciones mayores. En primer lugar, lleva a una transformación de la concepción, hasta entonces dominante, de la manera de entender al hombre: si en la Biblia el hombre se identifica con Job y su actitud de humildad ante la imagen de Dios, a partir de mediados del siglo XII se pone el acento en la interpretación del hombre como imagen de Dios¹¹; Dios se vuelve así más cercano al hombre. Pero, al mismo tiempo, la cosmología del *Corpus dionysiacum* es la de un todo que requiere la mediación entre las partes. Por ejemplo, Jesús y luego la Iglesia, que representa el cuerpo de Cristo, juegan el papel de mediadores entre el mundo terrestre y el celeste. Pero la armonía de las partes entre sí y con el Todo supone un orden jerárquico global: si entre ángeles y arcángeles existen distinciones y jerarquías y si la tierra es el reflejo del cielo, se justifican entonces las distinciones y diferencias entre los hombres según su cercanía a la esfera espiritual, al grado que en 1301 Gille de Rome se apoya en los textos del Aeropagita para defender la supremacía del poder espiritual sobre el temporal¹².

Renacimiento

El pensamiento de Pseudo-Dionisio el Aeropagita y el neoplatonismo se reflejarán de nuevo durante el Renacimiento en la obra de Marsilio Ficino. El traductor del griego al latín de la obra de Plotino, marcará a su época, como lo señala Panofsky, al transformar el concepto anti-artístico de *idea* de Platón, en un término estético por excelencia. Bajo estas influencias, Ficino llega a sostener que Dios mismo piensa en jeroglíficos, es decir en imágenes¹³, dando pie a la creencia renacentista en el valor cognitivo de las imágenes. En efecto, en esta época la representación pictórica deja de ser una simple ilustración de pasajes religiosos

¹¹Jacques LE GOFF: “Les bâtisseurs de lumière” en *Les secrets des Catedrales*, Le Nouvel Observateur, 10 de agosto de 2006, p. 15.

¹²Ver Dominique COLAS: *Le Glaive et le Fléau*, Paris: Grasset p. 71. Dominique IOGNA-PRAT: “Penser l’Église, penser la société après le Pseudo-Denys l’Aréopagite” presentado en el Congreso *Hiérarchie, ordre et mobilité dans l’Occident médiéval (400-1100)*, Auxerre: Centre d’études médiévales, 27-29 septiembre 2006.

¹³Comentado por GOMBRICH: *Esencial*, Madrid: Debate 1997, p. 452.

o sustitutos de plegarias, para ser entendida como un medio reflexivo e, incluso, como una ciencia cuyo objeto es la investigación de las leyes de la naturaleza. Ya en los *Effetti del Buon Governo* un pintor del Trecento como Ambrogio Lorenzetti, realiza con claridad una meditación sobre la política (Régis Debray¹⁴). Más tarde, con Leonardo da Vinci, se identifica sin más, investigación y arte: “quien desprecie la pintura es también enemigo de la filosofía y del arte”¹⁵. No se trata necesariamente de una confusión de categorías. Se puede afirmar, por ejemplo, que es en la perspectiva elaborada por el Quattrocento que se prefigura la nueva geometría que permitirá más tarde concebir la idea cartesiana de un espacio continuo, homogéneo e infinito¹⁶.

Valga detenernos ahora en el famoso fresco *La Escuela de Atenas* (1509-1510) de Rafael. A diferencia de lo que sucederá con una de las grandes corrientes de la teoría del conocimiento del pensamiento moderno que a partir de Galileo privilegia, como única vía, un pensamiento de tipo matemático, sin imágenes¹⁷; en la obra de Rafael es notorio que la actitud reflexiva de los personajes no se identifica a un acceso o modo exclusivo del saber. Rafael parece insistir en ello al representar no sólo el gesto platónico que con el dedo índice señala un conocimiento trascendente, exterior a lo representado y a lo que se puede representar en el fresco (pero que sí se puede indicar), sino también una amplia variedad de actos de pensar tales como leer, escribir, discutir, demostrar, calcular, escuchar, notar, meditar... de manera que en esta representación del pensar también se llega a incluir a la política en la figura de Alejandro (con casco). La pintura de Rafael ilustra a la perfección o, mejor aún, es una reflexión sobre la creencia renacentista, heredada de Cicerón, en el paralelismo y la circulación permanente entre las diversas formas y

¹⁴Régis DEBRAY: *Vie et mort de l'image*, Paris: Gallimard 1992.

¹⁵Leonardo DA VINCI citado por E. CASSIRER: *El problema del conocimiento*, México: FCE 1953, p. 299.

¹⁶Ver Hubert DAMISH: “Histoire perspectives, histoire projective”, en *L'Art est-il une connaissance*, Paris: Le Monde editions 1993, p. 170.

¹⁷Por ejemplo, ver Stephen TOULMIN: *Regreso a la razón*, Barcelona: Península 2003.

vías del saber¹⁸. El contraste con una representación del acto de pensar, mucho más cercana a nosotros, como la realizada por Rodin, no puede ser mayor. Como se insiste desde la óptica de la mediología,¹⁹ con la escultura del pensador de Rodin nos muestra a un hombre ensimismado, carente de todo instrumento, soporte o mediación necesaria al acto de pensar, al grado que lo representa desnudo, como si se tratara de un ser sin vínculo social ni necesidades materiales.

Con el Renacimiento la imagen gana una importancia que no ha dejado de tener hasta nuestros días. Sin embargo, a partir de las guerras de religión suscitadas por la Reforma luterana, su legitimidad será muy cuestionada y su estatus filosófico y social se volverá más complejo. En particular, debido a la necesidad de refrenar el fanatismo en sus dos vertientes: iconófilo e iconoclasta. De aquí que para los filósofos de la Ilustración sea tan importante la distinción entre la teología revelada y la teología racional (como lo son el teísmo y el deísmo). Por ejemplo, un autor como Hume contrapone al filósofo teísta que movido por amor a la verdad²⁰ funda su creencia en Dios en la contemplación de la Naturaleza, en tanto que las religiones populares tienen su origen en el miedo a poderes invisibles (quizás siguiendo a Hobbes en ese punto, Hume enfatiza recurrentemente el hecho de la invisibilidad de dichos poderes). Así, si el sabio teísta no requiere de ninguna mediación plástica, los pueblos caen constantemente en la idolatría buscando encontrar la huella de dichos poderes oscuros, darles forma y apaciguarlos. De acuerdo a la visión cíclica de la historia de Hume, la religión popular con el tiempo tiende a elevar a sus dioses, hinchándolos con los atributos de la perfección como lo son la unidad, infinitud, simplicidad y espiritualidad. Sin embargo, puesto que la naturaleza abstracta de estas ideas escapa a la comprensión del vulgo, el pueblo busca de nuevo el apoyo en mediado-

¹⁸E. Gombrich dedica un estudio a la *Stanza de la Segnatura* del que forma parte la llamada *Escuela de Atenas*, en el que, para explicar el fresco, cita a Cicerón “Todas las artes que se relacionan con la cultura poseen un vínculo común y están ligadas por algún tipo de afinidad”. GOMBRICH: *Esencial*, p. 497.

¹⁹Daniel BOUGNOUX: “Pourquoi des médiologues” en *La communication*, Paris: Sciences Humaines 2005.

²⁰David HUME: *Historia natural de la religión*, Madrid: Tecnos 1998, p. 13.

res (santos, vírgenes...) o representaciones sensibles que poco a poco van sustituyendo al objeto original de adoración. En este flujo y reflujo entre politeísmo y teísmo en el que oscila siempre la humanidad, “tan fuerte es la propensión a regresar a la idolatría, que ni la más cuidadosa precaución es capaz de prevenir eficazmente esa recaída”²¹. Valga notar que si bien el teísmo del sabio se antoja superior a la religión popular, Hume considera que el teísmo popular es peor y más fanático en tanto que no acepta sino su verdad²². Si bien el idólatra puede caer en lo “frívolo, irracional e inhumano”²³ es bien conocido, sin embargo, “el espíritu tolerante de los idólatras”²⁴. De esta forma, para Hume tanto la adoración de la representación sensible como la defensa de una verdad invisible e indeterminada son sumamente problemáticas e invitan ambas al fanatismo. Esta posición de Hume está muy lejos de ser la única y, mucho menos, la más violenta. Es de notar que en muchos de los más influyentes autores del pensamiento democrático de la modernidad, de Spinoza a Kant, pasando por Rousseau, su pensamiento político se acompaña de una severa crítica de la mediación de las imágenes. El caso más claro es el de Rousseau quien en su *Discurso sobre las ciencias y las artes* actualiza la violenta denuncia de Platón contra las imágenes y contra toda forma de mediación y representación, de aquí que Rousseau ataque al teatro contraponiéndolo a la fiesta popular y reivindique la democracia directa contra el parlamento y la democracia representativa.

En el ámbito de la teoría del conocimiento de la filosofía moderna, el paradigma griego, que identifica el conocimiento a una forma de visión, sigue vivo. Así, por ejemplo, para los empiristas la idea es una imagen. Pero, a diferencia de Platón, es un vestigio o una huella de la sensación,²⁵ una imagen atenuada y con menos vivacidad que la impresión o percep-

²¹ HUME: *Historia natural...*, p. 55.

²² Ver David HUME: *Dialogues sur la Religion Naturelle*, Paris: Vrin 1997.

²³ HUME: *Historia natural...*, p. 58.

²⁴ HUME: *Historia natural...*, p. 59.

²⁵ Valga notar a este respecto que, según Richard Rorty, una de las diferencias entre el pensar griego y el moderno es la ausencia en la lengua griega antigua del equivalente del término moderno de sensación. Richard RORTY: *La filosofía y el espejo de la naturaleza*, Madrid: Cátedra 2001, p. 52.

ción original (Hobbes, Hume), ya que el origen del pensamiento tiene lugar en la experiencia sensible. Que el hombre pueda pensar el concepto de triángulo y que éste no pueda coincidir al mismo tiempo con el triángulo escaleno, el isósceles y el equilátero, sólo demuestra para Locke la imperfección de las ideas. Dicho de otra forma, para los empiristas pensar equivale a una suerte de manipulación de imágenes más o menos claras u opacas. En cierta forma, quizás más claramente en Hobbes que en Kant: pensar es un proceso que requiere mediación. Puesto que no se puede pensar directamente la cosa, es necesario representarla²⁶. Ahora bien, esta característica, el hecho de que el fundamento de la representación sea el sujeto, constituye la nota distintiva del pensamiento moderno: el conocimiento ya no es el acto en el cual el sujeto se hace idéntico al objeto. Si la representación ya no refiere a una realidad independiente (mucho menos de tipo religioso), con Nietzsche (y luego Bergson) se podrá invertir entonces la jerarquía platónica dando la prioridad a la “verdad” de la imagen y de la experiencia sensible sobre aquélla del concepto y, en nuestros días, Richard Rorty podrá defender el lenguaje metafórico. Se trata de filosofías (junto a la de Goodman) todas ellas marcadas por lo que los heideggerianos llaman “la metafísica de la subjetividad”: el mundo se ha convertido en una pura representación para el hombre. Sin duda Rorty coincide a este respecto con Goodman cuando éste afirma: “que la naturaleza imitar al arte es una máxima demasiado tímida. La naturaleza es producto del arte y del discurso”²⁷.

Apoyándose en la división del signo elaborada por Charles S. Peirce quien distingue icono, índice y símbolo, Régis Debray propone que la historia de la imagen se puede dividir en tres épocas: la *logosfera* que corresponde a la era de los ídolos y que va de la invención de la escritura a aquella de la imprenta; la *graphosfera* que va de la invención de la imprenta a la del televisor a color, y la era *visual* que le sobreviene y en la que nos encontramos. La referencia a Peirce (de la cual habría que discutir el uso de su terminología por Debray) sirve para indicar el

²⁶A este respecto ver el trabajo de especialista en Hobbes: Yves Charles ZARKA: *La decisión Métaphysique de Hobbes*, Paris: Vrin 1999.

²⁷Nelson GOODMAN: *Langages de l'art*, Paris: Jacqueline Chambon 1990.

paso de una imagen como índice directo y en continuidad con lo que representa (mundo antiguo y medieval que corresponde a la era de la *logosfera*); luego a un icono en una simple relación de similitud o de parecido con lo que representa que podemos ver en la historia de la pintura a partir del Renacimiento (*graphosfera*); a una noción puramente convencionalista y arbitraria de la relación entre imagen y lo que pretende representar, como puede ejemplificarlo una filosofía contemporánea como la de Goodman, que impera en la época *visual*. Dicho de otra forma, la historia de la imagen sería la historia de la pérdida de su vinculación con lo real.

En términos filosóficos la imagen queda confinada en nuestros días al ámbito de la subjetividad sea de la experiencia privada o en el ámbito del arte moderno y de sus museos. Podríamos decir que la democratización de la cultura de nuestros días que corresponde a un “politeísmo” de la representación, tiene su ventaja: la tolerancia a la diversidad. Pero también su desventaja: la tendencia a no ver en la imagen algo más que la expresión de una pura subjetividad individual. Ahora bien, si en el mundo de Platón las imágenes se confrontaban y finalmente se sometían a “la realidad” (determinada por el sacerdote o el filósofo), hoy en día es común entre los filósofos señalar que las imágenes han perdido ese sustento. Con la moderna subjetivización democrática de la imagen, y con la aparición de la foto numérica, el sentimiento de una ruptura entre signo y significado lleva a algunos a preguntarse si las imágenes aun representan algo: “toda imagen, afirma Goodman, o poco se requiere, puede representar casi cualquier cosa”²⁸.

²⁸ GOODMAN: *Langages de l'art*, p. 63.

