

**Persistencia del dualismo sujeto/objeto:
un señalamiento desde la “Teoría del acto icónico”**

Carmen Alicia Di Pasquale
(Universidad Católica Andrés Bello)

Persistencia del dualismo sujeto/objeto: un señalamiento desde la “Teoría del acto icónico”

Subject/object dualism: A disclosing from the “Iconical act theory”

Carmen Alicia Di Pasquale
(Universidad Católica Andrés Bello)

Artículo recibido: 10 de marzo de 2020.

Arbitrado: 19 de mayo de 2020.

Resumen: El siguiente ensayo tiene como finalidad mostrar algunos aspectos de la persistencia del dualismo en el seno de la filosofía contemporánea, como perspectiva crítica de la modernidad, y las dificultades que ello representa para una investigación de la imagen más allá de las posiciones iconoclastas. Para ello nos conectaremos con la influencia que están teniendo ciertas disciplinas extra filosóficas en el seno del más reciente interés por parte de algunos centros de investigación filosóficos hacia la problematización de la imagen. Centraremos esta revisión en una teoría específica elaborada por un reconocido miembro de la Bildwissenschaft como lo es Horst Bredekamp, deteniéndonos, antes, en las preguntas radicales de W. J. T. Mitchell.

Palabras clave: Imagen, Sujeto, Objeto, Iconoclastia, Iconofilia, Deseo, Voluntad, Enérgeia.

Abstract: The following essay aims to show some aspects of the persistence of dualism within contemporary philosophy as a critical perspective of modernity and the difficulties that this represents for an investigation of the image beyond the iconoclastic positions. For this, we will connect with the influence that certain extra philosophical disciplines are having within the most recent interest on the part of some philosophical research centers towards the problematization of the image. We will focus this review on a specific theory developed by a recognized member of the Bildwissenschaft such as Horst Bredekamp, stopping, before, in the radicals questions of W. J. T. Mitchell

Keywords: Image, Subject, Object, Iconoclasy, Iconophilia, Desire, Will, Enérgeia

Tú vives y no me haces nada.
Frase adjudicada a Aby Warburg

*Estamos atascados en nuestras actitudes mágicas dañinas.
En resumen, estamos atascados en nuestras actitudes
mágicas y premodernas hacia los objetos, especialmente
hacia las imágenes, y nuestra tarea no es superar estas
actitudes, sino entenderlas, trabajar a través de su
sintomatología.*

W. J. T. Mitchell

La imagen: un problema filosófico novedoso

Unas dos décadas marcan el inicio del giro de la filosofía hacia la problematización de la imagen¹. Dentro de la tradición filosófica se trata, entonces, de un problema, un fenómeno o una atención novedosos. Pero con este anticipado señalamiento no busco desestimar todos los ensayos que, desde las maneras propias de la filosofía, se han ocupado de temas como el arte, el cine y la fotografía. Más bien quisiera enunciar algunos rasgos que señalan una atención sustancialmente distinta y reciente hacia la imagen, de cara al desarrollo del siguiente ensayo en el que, entre otras cosas, necesitaremos acudir a la teoría extra filosófica que por los momentos ha estado alimentando la atención filosófica hacia la imagen.

La legitimidad de esta aproximación extra filosófica la sustenta su propia historia, que no pocas veces ha girado hacia archivos de conocimiento de otras disciplinas, (como la ciencia natural, la economía o la lingüística), para desarrollar preguntas propias o recibir nuevas problematizaciones. En este sentido, la novedad de la problematización filosófica de la imagen la encontramos semejante a algunos otros momentos de la historia del surgimiento de problemas filosóficos que tienen en común lo siguiente: sus objetos de estudio no comienzan a existir cuando la pregunta filosófica los interpela o los coloca en la escena de los intereses filosóficamente legítimos, sino que, muy por el contrario, son fenómenos u objetos de estudio que se pierden en el tiempo registrado de la historia conocida, con derivaciones o consecuencias a las que se debe prestar atención en virtud del ámbito de influencia que adquieren una vez que pasan a formar parte de la centralidad discursiva que ocupa la filosofía en la cultura occidental.

¹ Para una revisión exhaustiva del inicio de la Filosofía de la imagen como disciplina, confrontar: GARCÍA VARAS, Ana. (Ed.). *Filosofía de la imagen*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 2011, p. 154. También puede revisarse: RUBIO, Roberto. “La reciente filosofía de la imagen. Análisis crítico del debate actual y consideración de posibles aportes.” En *Ideas y Valores* 66.163 (2017): pp. 273-298. Visitado el 10 de diciembre de 2019 en: <http://www.scielo.org.co/pdf/idval/v66n163/0120-0062-idval-66-163-00273.pdf>.

En este sentido, una distinción oportuna para el propósito de este ensayo es la que formula García Bacca en 1982, cuando, en relación al inicio de la antropología filosófica, distinguió el abordaje del hombre como *tema* y como *problema*. Un *tema* –modo en el que había sido tratado el hombre a lo largo de la tradición filosófica hasta la aparición de la pregunta kantiana por la esencia del hombre (“¿qué es el hombre?”)²–, es “algo perfectamente determinado, según la fuerza de la palabra griega; algo estable, definido y permanente”³. Fue Kant el que a finales del siglo XVIII desplazó la consideración filosófica del hombre hacia su problematización y con ello inició, para defensores y detractores, una indagación inaugural que derivó en el surgimiento de un nuevo centro de atención que sustentó el desarrollo de las ciencias humanas durante el siglo XIX.

En algún sentido pienso que es comparable la reciente atención que se tiene hacia la imagen con el surgimiento de la antropología filosófica como disciplina, puesto que por primera vez no se parte de su ubicación dentro de un sistema filosófico o de posiciones iconoclastas que la intentan marginar o apartar de la generación de sentido (del conocimiento o de la verdad), sino de una pregunta inaugural que, por un lado, inicia un camino novedoso para la filosofía, pero que por otro sirve de sustento para la indagación científica, quizá de modo similar a como la pregunta por la esencia del hombre sirvió de fundamento para el desarrollo de las ciencias humanas del siglo XIX. En este sentido, sería importante determinar, tal y como ha sucedido con la revisión crítica de cuño foucaultiano del surgimiento de la antropología filosófica, cuáles han sido las condiciones que hicieron posible la problematización de la imagen, más allá de su sentido iconoclasta o iconofílico, queriendo saber *qué es (el hombre) la imagen*. Y más si esta problematización inicial, aunque ya adoptada por la filosofía, surge fuera de su ámbito metodológico o disciplinario.

La imagen junto a la visión –permítaseme esta indistinción metodológica– siempre ha sido un *tema* para la filosofía. Las indagaciones que hasta ahora se habían hecho la hacían parte de otros problemas, sin un *qué es* como inicio de las posiciones asumidas. Pero hay un giro que,

² Es muy conocida la marca historiográfica que se ha establecido en torno al inicio de la Antropología Filosófica como disciplina a partir de la pregunta kantiana, así como el sustento filosófico que esta pregunta le dio a las ciencias humanas del siglo XIX. A pesar de este extenso reconocimiento, pedimos confrontar a MOREY Miguel en su conocido texto *El hombre como argumento* (Anthropos, Barcelona, 1987) para la reconstrucción historiográfica de la pregunta kantiana formulada a finales del siglo XVIII, más específicamente el capítulo “Las preguntas kantianas”.

³ GARCÍA BACCA, Juan D. *Antropología filosófica contemporánea*, Anthropos, Barcelona, 1982. Citado desde: MOREY, Miguel. *El hombre como argumento*, *Ob. cit.*, p. 11.

aunque no ha sido planteado propiamente por la filosofía, apunta a una indagación no tematizadora, por decirlo de modo cercano a la distinción de García Bacca⁴. La imagen ha sido considerada como un peligro sin saber muy bien en qué consiste este peligro, o ha sido considerada un dispositivo cuyo sentido, siempre, ha de venir desde la palabra, y por tanto se ha intentado comprender sus estructuras desde categorías o métodos de análisis propios de la lingüística⁵. Se sabía qué era el hombre antes de la pregunta kantiana, solo se requería encajarlo como una pieza dentro del sistema postulado. De modo similar, siempre se ha sabido qué es la imagen en sus distintas expresiones, solo se debía tomar una posición respecto de ella. Podía ser parte de filosofía trascendental pero como subjetividad (imaginación). Podía ser un margen o un engaño advertido en el mito platónico de la caverna (o de diverso modo en articulaciones mitológicas como Medusa o Narciso) o un dispositivo peligroso o represor en la sociedad del espectáculo, el régimen de vigilancia y el simulacro. Una mirada panorámica a la historia de la relación de la filosofía y la imagen se percibe como un ir y venir entre su marginación o su centralidad indeseable⁶. Pero esta suerte de relación pendular ha cambiado tanto en sus metodologías como en sus enfoques, colocando a la visión (es decir, los aspectos culturales que construyen el ver) y la imagen en el lugar de la problematización más radical que quizá conduzcan a una comprensión más oportuna.

⁴ Quizás existan varias notables excepciones que mi generalización metodológica no esté tomando en cuenta en este planteamiento sobre la falta de radicalismo o problematización de la imagen en el seno de la tradición filosófica. En ese sentido me gustaría acotar, al menos dentro de la filosofía contemporánea, la preeminencia a las metáforas visuales que contiene la Fenomenología (como el término *Wesenschau* que significa “una mirada a las esencias”, tal y como lo advierte MARTIN, Jay (*Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal, Madrid, 2007, p. 202), o las articulaciones entre el mundo y la imagen de Heidegger (con frases que afirman que vivimos la era de la imagen del mundo o su conquista como imagen), la importancia y el rechazo de Sartre a la visión (el poder mortificante de la *gaze* tan expuesto en *El ser y la nada*). Un caso especial, sobre todo por su falta de rechazo a la percepción visual, lo constituye Merleau-Ponty, cuya obra no pudo continuar debido a su temprana muerte. Mostró una fascinación por la percepción visual, llegando incluso a postular la restauración postcartesiana de la visión con un enfoque indudablemente filosófico. Pero tanto los rechazos como los afianzamientos de la visión y la imagen, no parten de una pregunta radical que la cuestione sino, más bien de posiciones dentro de un sistema filosófico, y por ello insistiré con el tema del antes y el después de la problematización de la imagen en el seno de la filosofía.

⁵ En este sentido, existe un amplio consenso entre los autores que se dedican al estudio de la imagen, en considerar la insuficiencia de la semiología como aproximación teórica al estudio de la imagen, puesto que sus metodologías y categorías se adecúan al estudio del lenguaje hablado.

⁶ En relación a la historia de las ideas filosóficas en torno a la imagen, confrontar: MARTIN, Jay, (*Ob. cit.*); allí se hace una revisión historiográfica que no solo trata el siglo XX francés sino distintos y fundamentales momentos de la tradición occidental en torno a la visión y la imagen.

Procedencia extra filosófica de la problematización de la imagen

La filosofía ha comenzado a tomar este nuevo *problema* del viejo *tema* como legítimo, especialmente en el seno de la academia alemana con enfoques denominados como *Ciencia de la imagen* (*Bildwissenschaft*) y con el reconocimiento de los aportes de la Teoría de la imagen (W. J. T. Mitchell) y los Estudios visuales. Estas últimas disciplinas provienen de la crisis de la historia lineal del arte y de los enfoques críticos de los Estudios culturales. Es decir, de disciplinas que, al igual que la lingüística, la economía y la teoría política en su momento, influyen de modo decisivo la perspectiva filosófica en nuevos enfoques como en su momento, y con el llamado *giro lingüístico*, fue, por ejemplo, la Filosofía del lenguaje.

Por lo tanto, las preguntas más radicales en torno a la imagen provienen de un lugar de fronteras disciplinarias diluidas que trasvasan contenidos desde la historia del arte, la teoría de la comunicación, los estudios culturales, la semiología, la psicología y las ciencias sociales. Al calor de esta constelación disciplinaria fue que W. J. T. Mitchell, profesor de historia del arte y de lengua inglesa, acuñó la pregunta equivalente a la que fundara la Antropología filosófica a finales del siglo XVIII. Su ensayo “¿Qué es una imagen?”⁷ emula la pregunta por la esencia del hombre y ha tenido una gran influencia en los nuevos enfoques que desde entonces se le da al fenómeno de la imagen. Unos años más tarde, Mitchell cambia esa pregunta en dos sentidos relevantes para este ensayo. El primer sentido desplaza la pregunta esencialista hacia la extraña consideración de una voluntad que todavía hoy –y a pesar de todas las críticas a la inmanencia de la consciencia– se mantiene como exclusiva del sujeto pensante. El segundo desplazamiento traslada la unidad y universalidad del objeto de estudio hacia la pluralidad.

⁷ Texto original: MITCHELL, W. J. Thomas, “What is an image?”, *New Literary History*, 15:3, 1984, pp. 503-537. Derecho de autor: 1984. The Johns Hopkins University Press. También publicado como primer capítulo de MITCHELL, W. J. Thomas, *Iconology, Image, Text, Ideology*, Chicago: Chicago Univ. Press, 1986. Esta nota bibliográfica aclaratoria ha sido tomada de la traducción al español de este ensayo de Mitchell realizado por DE LA CRUZ Antonio y GARCÍA VARAS, Ana en: *Filosofía de la imagen*, *Ob. cit.* p. 154. Igualmente se hace indispensable aclarar que la pregunta por la esencia de la imagen, aunque tiene a Mitchell como representante más conocido, fue formulada simultáneamente –así lo explica la misma García Varas en el texto que acabamos de referenciar (p. 15 en adelante)–, por otro miembro destacado de la *Bildwissenschaft* como lo es Gottfried Boehm. Esta coincidencia, así como la de la declaración del giro que daría el eje de la producción de sentido cultural hacia la imagen, establecen dos caminos paralelos llenos de simultaneidades pero también de notables diferencias, que conducen la tradición anglosajona y la alemana hacia el estudio de la imagen como fenómeno desbordado de las consideraciones de la historia del arte.

Con el cambio de la pregunta *¿Qué es la imagen?* hacia *¿Qué quieren las imágenes?*⁸ Mitchell reúne un nuevo enfoque que aparentemente desplaza el deseo por conocer, *desde el sujeto al objeto*; así nos dice:

Queremos saber lo que las imágenes significan y lo que hacen: cómo se comunican en tanto signos y símbolos, o qué tipo de poder tienen para afectar las emociones y comportamientos humanos. Cuando se plantea la pregunta por el deseo, se localiza normalmente en los productores y consumidores de imágenes, tratando a la imagen como la expresión del deseo del artista o como un mecanismo para provocar los deseos del espectador... me gustaría desplazar la localización del deseo a las propias imágenes y preguntar qué es lo que quieren⁹.

Mitchell sabe que al hacer esta pregunta se expone a que se le acuse de sostener una actitud regresiva hacia el animismo, la idolatría (como si aún no la ejerciéramos) o el fetichismo, caso este último que ya abre un resquicio para la propia pregunta dado que son muchas las expresiones fetichistas legitimadas, siendo paradigmática la del mercado del arte. Pero, además, esta aproximación al espacio ontológico exclusivo de la subjetividad moderna como lugar donde reside todo el deseo y la voluntad –y su persistencia más allá de las críticas de Nietzsche, Heidegger y Foucault–, tendría como elemento perturbador el hecho de que aceptamos ser suplantados y representados por las imágenes; de no ser cierto esto, ¿por qué podemos, por ejemplo, demandar a alguien que usa una imagen nuestra para mostrar un aspecto privado? ¿por qué tenemos derechos y deberes en torno al uso de imágenes? ¿Por qué *le reconocemos un poder representativo*? ¿Qué hay en ellas que sea propio del sujeto y que quede atrapado allí, en esa identidad de granos, pinturas o píxeles si nada tienen que ver con la identidad del cuerpo o la mente de quien *está allí*, en esa imagen? ¿Por qué *son capaces* las imágenes de suplantar a las personas? ¿De dónde procede o en qué consiste esa capacidad?

No resulta fácil poner a un lado la pregunta “retrógrada” –o quizás retórica– de Mitchell. Lo que ella ocasiona –sin duda por medio de la perturbación de ciertos asentamientos–, permite una serie de atenciones hacia uno de los aspectos más tratados en relación a la imagen, como lo es su peligrosidad y la imposibilidad de que la comprensión que de ella se tiene, se traduzca en su

⁸ El ensayo original “*What Do The Pictures Want?*” aparece por primera vez en *In Visible Touch: Modernism and Masculinity*, Terry Smith (ed.) (Sidney, Australia: Power Publications, 1997). La versión que manejamos para este ensayo fue publicada en inglés como: “*What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*”, Universidad de Chicago, Chicago, 2005. Editada en español bajo licencia Creative Commons 3.0 como *¿Qué quieren las imágenes?* Sans Soleil, Bilbao, 2017.

⁹ MITCHELL, W. J. T., *¿Qué quieren las imágenes?*, *Ob. cit.*, p. 53.

docilidad u obediencia a normas equivalentes a las que se han alcanzado con el lenguaje hablado y su representación escrita. Esta pregunta por la voluntad o la fuerza intrínseca de la imagen, así como la que interroga por su esencia, está asociada con lo que se conoce en español como “giro icónico, pictorial o visual”¹⁰ y podríamos compararlo al giro lingüístico que acuñara Gustav Bergmann en 1953 y popularizara Richard Rorty hacia finales de la década de 1960 en atención a la centralidad que adquiriría el estudio filosófico del lenguaje ordinario. La pregunta sobre el deseo de las imágenes es una pregunta estrafalaria y como tal es reconocida por su autor. ¿Por qué, entonces, sostener esta excentricidad o esta impertinencia que le adjudica una suerte de subjetividad a las imágenes?

No son pocas las observaciones que este “animismo retrógrado” le han aportado a Mitchell y a quienes siguen este empeño en virtud de que la problematización de la iconósfera sustituya a la iconoclastia o la iconofilia. Las imágenes, por inertes y carentes de actividad propia, han sido tratadas de modo subalterno al lenguaje. Siempre se les ha intentado dotar de palabras, y con ello se ha conducido a la cultura de los estudios y las metodologías del significado, a un constante ir y venir inoperante tanto en la neutralización del peligro que ellas representan o a su marginación (imposible) por la baja calidad cognitiva que provocan en el *homo videns*.

Por ello, y por otros tantos señalamientos poco atinados, Mitchell acepta la avalancha crítica y sostiene la pregunta. Afirma que este cuestionamiento animista merece la pena plantearse, al menos, como “un tipo de experimento mental”¹¹ para ver qué sucede. Merece ser planteado tan solo para develar el poder sustitutivo que le hemos adjudicado a las imágenes, y que tiene en Freud y Marx a sus más destacados postuladores, si de ellos tomamos en cuenta el tema de la subjetivación de los objetos (de producción o deseo). En este sentido, Mitchell piensa que estamos: “atascados en nuestras actitudes mágicas y premodernas hacia los objetos, especialmente hacia las imágenes, y nuestra tarea no es superar esas actitudes, sino entenderlas, trabajar a través de su sintomatología”¹².

Pero el desplazamiento del deseo desde el sujeto al artificio pide, no tanto otorgarle vida al mundo inanimado sino reconocer, en toda su dimensión, el poder que ya le otorgamos cuando las

¹⁰ Para ampliar el tema sobre “el giro icónico” confrontar GARCÍA VARAS, Ana, *Ob. cit.*, p. 16 en adelante.

¹¹ MITCHELL, W. J. T., *¿Qué quieren las imágenes? Ob. cit.*, p. 55.

¹² *Ibid.*, p. 56.

consideramos peligrosas, aunque sin asumir la indagación de la procedencia de ese peligro. También este desplazamiento sugiere que se reconozca la imposibilidad de convertir a las imágenes en modelos lingüísticos o colocarlas en cualquier otra posición que impida su pleno (re)conocimiento. Asumiendo, como Mitchell dice, “que la exposición crítica y la demolición del nefasto poder de las imágenes es tan fácil como infructuoso”¹³. En todo caso es una pregunta, o un desplazamiento metodológico, que abre el camino para revisiones que, al no intentar replegar inútilmente (críticamente) a las imágenes por considerarlas degradantes de la calidad cognoscitiva del sujeto, las consideren en su condición propia y de modo radical se pregunte por aquello que las hace ser, fundamentalmente, perturbadoras de la vida política o de la comunidad. Pero, además, el mundo inanimado de las imágenes procura una de las modalidades más activas del sujeto moderno: las imágenes son también mudas, incapaces de hablar, postulado que fundamenta que su significado sea expresado por la palabra, replegando así los modos y las maneras en que las imágenes construyen y retienen la significación o el sentido, o tienen un carácter performativo¹⁴.

A juzgar por la desestimación de la pregunta por el deseo de las imágenes, *la distinción ontológica entre el objeto y el sujeto* sigue en pie, incólume como un ícono intocable, incluso después de los esfuerzos de Heidegger por quebrantar la inmanencia de la consciencia, algo que queda subrayado en la famosa frase “el cuadro [de Van Gogh] habló”¹⁵. Si, tal y como afirma Mitchell, esta separación sujeto (activo) - objeto (inanimado) no nos ha dado una separación equivalente del animismo primitivo o premoderno, una inmersión en el propio animismo quizá nos pueda permitir vivir adecuadamente –esto es, políticamente– en su sintomatología y comprenderla.

Pero en este punto me pregunto lo siguiente: el afán de suspender (de manera impotente) la condición peligrosa de las imágenes, ¿no contiene el reconocimiento, quizás no plenamente consciente, de un poder intrínseco en ellas? ¿Por qué sería peligroso algo inerte?

¹³ *Ibíd.*, p. 59.

¹⁴ Para ampliar esta idea del carácter performativo de las imágenes, recomendamos las aproximaciones de Andrea Soto Calderón, cuyo seminario impartido en *La Virreina Centro de la Imagen*, ha quedado registrado en video. <https://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/actividades/la-performatividad-de-las-imagenes-estrategias-y-operaciones/342>. Revisado por última vez el 11.12.2019

¹⁵ *Cfr.* HEIDEGGER M., “El origen de la obra de arte” en *Arte y poesía*, Fondo de cultura económica, México D.F., 1997, p. 62.

El atrevimiento, entonces, de las preguntas acerca de la esencia y el deseo de la(s) imagen(es), si bien no convence de algún tipo de primitivismo ontológico imposible, sí nos conducen al examen de aspectos indispensables en nuestra denodada decisión de ser una cultura idólatra. Nuestra cultura –la occidental–, desestimó la prohibición de la idolatría y secularizó leyes mosaicas como la prohibición de la mentira, el adulterio y el asesinato –todo en virtud de la construcción de la vida política, o al menos así se podría interpretar la promesa por la tierra santa–, pero aceptó la representación de las divinidades paganas por medio de imágenes. Hizo de las imágenes parte de la vida pública. ¿Cómo, entonces, vivir en un mundo repleto de presencias inertes pero perturbadoras?

Las propiedades exclusivas del sujeto (último bastión de la modernidad)

Reconocer el poder intrínseco de las imágenes ha tenido varias derivaciones teóricas. Quisiera examinar una en particular contenida bajo el título de *Teoría del acto icónico*, y utilizarla como lugar de enunciación para, al menos, reconocer la dimensión del sostenimiento del dualismo sujeto/objeto como recodo al que no ha sido capaz de llegar el compendio de críticas a la modernidad. Y si acaso es cierto que este dualismo esconde prácticas idolátricas, fetichistas o totemistas soterradas, intentaré tan solo un señalamiento hacia ese fenómeno.

Estoy muy lejos de pretender una defensa de estas posiciones teóricas. Más bien quisiera salir del lugar de enunciación tradicional de la filosofía, en virtud del interés que tenemos los que habitamos en sus archivos, de encontrar nuevas formas de problematizar un fenómeno como la imagen y, con ello, ensanchar el espacio de indagación específicamente filosófica hacia ella. En ese sentido, señalar las reminiscencias posteriores a la modernidad del dualismo cartesiano, que no hace sino separar al ser que piensa del resto del mundo, podría contribuir a ese ensanchamiento.

He seleccionado la *Teoría del acto icónico* para examinar esta persistencia por su explícito reconocimiento del poder intrínseco de las imágenes. Expondré, entonces, los postulados de este animismo –así sería calificado–, para luego ver si es posible obtener un señalamiento crítico, desde allí, hacia la filosofía. Después de todo, es con la crítica que pueden ser desmontados los ídolos.

La relación entre fin del animismo y el comienzo de la modernidad es narrada por Miguel Ángel Hernández Navarro en la Introducción a la *Teoría del acto icónico* de Horst Bredekamp¹⁶, uno de los más reconocidos teóricos de la *Bildwissenschaft*¹⁷. Según Hernández Navarro, Leonardo Da Vinci tematizaba la imagen vinculándola a “las fuerzas activas naturales de *vis*, *virtus*, *facultas* y *dynamis*”¹⁸. La vinculación de esta fuerza intrínseca estaba asociada con la historia de las imágenes sangrantes o cantarinas de la vasta producción de íconos religiosos, todo lo cual pasa al campo de la ficción con el avance científicista de la Ilustración. Desde la invención de la *res extensa*, la materialidad debía ser escudriñada de tal modo que pudiese representarse ante la consciencia aquello que se presentase como claro y distinto, lo cual favorecía solo operaciones de cálculo (medidas, peso, consistencia, etc.) y evitaba cualquier otro tipo de descripción que le añadiera rasgos incluyendo, por supuesto, aquellos que le dotan de algún tipo de fuerza o energía propia.

Pero más recientemente, la gran influencia que ha tenido Aby Warburg –sobre todo a través de algunos célebres comentaristas como George Didi Huberman–, ha logrado una revisión de la inercia del inanimismo moderno hacia las imágenes que coincide con una crisis en la temporalidad que había construido la historia del arte. Hernández Navarro reconoce a Warburg como uno de los autores que, luego del quiebre ontológico cartesiano, maneja simultáneamente la inorganicidad y la vitalidad de las imágenes. Según el estudioso alemán las imágenes pueden herir: ¿cómo lo hacen? Tanto él como Bredekamp, toman como referencia el concepto de *enárgeia*¹⁹ de la poética de Aristóteles, que enuncia una fuerza que surge del “poner-ante-los-ojos”, aunque se trate de imágenes lingüísticas. Esta idea aristotélica estuvo presente en las reflexiones que surgen de la intensa práctica pictórica del renacimiento con tesis que se ocupaban especialmente de la relación entre la mirada y la imagen. Comprender una pintura, afirmaba Leonardo Da Vinci, implicaba perder algo de la libertad que se tenía al no haberla visto. La contemplación de la pintura conduce a una suerte de raptó o parálisis del deambular

¹⁶ Para todas las referencias a esta teoría utilizaremos esta obra: BREDEKAMP, Horst, *Teoría del acto icónico*. Akal, Madrid, 2017.

¹⁷ Convenimos en este reconocimiento formulado por distintos lugares académicos como queda referido por RUBIO, Roberto en “Hans Jonas como teórico de la imagen. Análisis crítico de la recepción de Jonas en el marco de la *Bildwissenschaft*” de *Alter Revue de phénoménologie*, 22/2014. <http://journals.openedition.org/alter/293> (revisado en enero 2020).

¹⁸ BREDEKAMP, Horst, *Ob. cit.*, p. 12.

¹⁹ Utilizaremos “enárgeia” como transliteración y no “energía”, debido a que así es la que se utiliza en la traducción al castellano del texto de Bredekamp.

despreocupado e inicia un proceso enigmático que autores como Michael Fried comparan a lo advertido por el antiguo mito de Medusa:

... una pintura [...] primero tenía que atraer al espectador, después apresarle y finalmente fascinar al espectador, es decir, una pintura tenía que llamar a alguien, atraerlo para detenerlo enfrente de ella y retenerlo allí como si estuviera encantado y fuera incapaz de moverse. El deseo de las pinturas, en resumen, es cambiar su lugar con el espectador, subyugar o paralizar al espectador, convirtiéndole a él o a ella en una imagen para la mirada de la pintura, en lo que puede ser denominado “el efecto Medusa”.²⁰

El Mito de la Caverna y el de Eco y Narciso, además del que acabamos de referir como “efecto” desde la observación de Fried, son parte del archivo cultural que tiene relación con la filosofía y que advierten, de diversos modos y en aspectos muy importantes, del peligro de las imágenes en tres distintos modos: la atracción magnética, la producción de engaño (o no conocimiento) y la subyugación de la palabra. Un peligro que ha superado la barrera del inanimismo cartesiano y que, al menos hasta ahora, no ha aportado un aparato crítico –visual o lingüístico– capaz de fortalecer, políticamente, una subjetividad afectada por la iconósfera. Esta es quizá la razón por la cual las disciplinas que se ocupan de la imagen fuera de la filosofía están asumiendo una posición radical en torno a los postulados de la modernidad, con preguntas sobre el deseo de las imágenes o con la reinterpretación de la noción de la poética de Aristóteles, para señalar que existe una fuerza activa que es inherente a las imágenes.

La *Teoría del acto icónico*, sin siquiera problematizar un posible retroceso al animismo premoderno, postula tres tipos de actos icónicos: el esquemático, que tiene como ejemplo las imágenes vivas (los *tableau vivant*), el sustitutivo, que sin duda tiene a la fotografía como lenguaje principal y el acto icónico intrínseco. Este último es el que más nos interesa exponer aquí como lugar desde el cual se evidencia la permanencia del dualismo cartesiano.

El acto icónico intrínseco se conecta directamente, según Bredekamp, con el mito de Medusa porque revela y estudia el miedo ante el peligro de la mirada y también ante el peligro de la imagen. En el mito se dice que la Gorgona es tan aterradora en su apariencia como potente es su mirada. La solución para evadir este peligro está, en principio, en el casco que usa Perseo porque lo dota de invisibilidad, además del escudo que refleja la imagen de quien es enfrentado. Medusa tiene que poder mirar para poder derrotar a quien la mira. Mirarla no es suficiente para

²⁰ FRIED Michael citado en MITCHELL, W. J. T. Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?, Ob. cit.*, p. 62.

combatirla porque no es el sujeto capaz de mirar el que tiene el poder aunque ella misma es un sujeto que mira. Perseo corta una de sus cabezas pero no anula su poder petrificante porque pasa del poder de la mirada al poder de la imagen: ella ya no es un sujeto sino un objeto, según la mitología cartesiana, pero un objeto con una energía propia. Este poder solo es neutralizado por el cubrimiento de la (cabeza)/imagen. Y si bien ya no estamos en aquella antigüedad mítica, si bien hemos “podido” desprendernos de la magia y las explicaciones mitológicas ¿por qué continuamos cubriendo a las imágenes?

Los espectadores de ahora somos muchas veces afectados por imágenes impactantes que aparecen en las líneas de tiempo de nuestras redes sociales, hasta tal punto que quedamos paralizados ante el horror que surge delante de nuestros ojos con toda la luminosidad de una pantalla. Con frecuencia me he preguntado cómo puedo cubrir imágenes de animales maltratados de tal manera de evitarlos en un futuro; el algoritmo puede detectar mi sensibilidad al ocultar una o dos publicaciones sobre koalas quemados en el gran incendio de Australia (enero, 2020) y operar como Medusa, persiguiéndome con más imágenes similares. ¿Cuál sería el equivalente actual del casco de Perseo y del saco que usa para cubrir la cabeza cortada?

Pero el ejemplo de las redes sociales y mi zoofilia no se ajusta al perfil del peligro que nos anuncia el mito inscrito en nuestra herencia cultural idólatra, porque se trata más del peligro de mirar a otros y de ser vistos. Como espectadores de una imagen o de la mirada del otro, podemos ser afectados. Este enfoque sobre la mirada fue especialmente tratado por Sartre, aunque asumiendo plenamente que la capacidad de mirar le pertenece solo al sujeto, no así las imágenes que se suponen inertes.

Maurice Merleau-Ponty, como bien lo refiere Bredekamp en medio de este caldo de cultivo premoderno, retomó el tema del quiasmo de la mirada, creando una suerte de efecto espejo que en algo pareciera merodear y rodear el peligro de ser acusado de animismo. Dice Bredekamp sobre Merleau-Ponty:

En su tratado sobre el quiasmo de la mirada, a partir del hecho de que ver es una forma de palpar, desarrolla la conclusión inversa de que lo visto en su grado táctil de resistencia, ejerce a su vez una presión visual sobre el que mira. Lo visible asedia al que ve “como una consecuencia de su existencia soberana”. Como si parafraseara a [Nicolás de] Cusa, Merleau-

Ponty habla de que quien ve, sufre por su parte el ver, de manera que, como se dice de los pintores, se siente “observado por los objetos”²¹.

Asediar no es una acción que pueda provenir de un objeto inerte. ¿Desde dónde, entonces, nos habla Merleau-Ponty? Esta revisión particular de la relación entre el dualismo fundador de la modernidad y la renuncia al animismo, ambas situaciones totalmente coherentes porque la *res extensa* queda excluida ontológicamente del ámbito de la voluntad, produjo una velada iconoclastia que es inoperante frente al reconocido poder de las imágenes. Margina la imagen pero, por su peligro, la convierte en un ente capaz de ejercer un efecto.

Aby Warburg, tan puesto al margen en su momento como subrayado ahora que un gran movimiento de estudio de la imagen se ha dado a la tarea de enfrentar la permanencia del gran mito de la modernidad, se asemeja a un valeroso propulsor de proa “en contacto visual apotropaico con las olas de la destrucción”²². La persistencia del dualismo sujeto/objeto hace que no podamos comprender una suerte de otredad extrema de la imagen al tiempo que le reconocemos su poder sustitutivo (del cuerpo, de la persona) o su poder intrínseco.

Quizás sea momento de revisar, desde la filosofía, esta suerte de eufemismo ontológico.

²¹ BREDEKAMP, *Ob. cit.*, p. 181.

²² *Ibid.*, p. 228.