

MARÍA CAROLINA ÁLVAREZ PUERTA

DEL GIRO LINGÜÍSTICO AL GIRO PICTÓRICO

Resumen: Para el Richard Rorty de *El giro lingüístico*, la historia de la filosofía puede mirarse como la sucesión de revoluciones que buscan superar la tradición filosófica precedente, cuyos protagonistas intentan alejar a la disciplina de la región de la opinión y acercarla a la región del conocer. La revolución más reciente –la filosofía analítica–, afirma que los problemas filosóficos son problemas del lenguaje. Al resultado de este cambio de enfoque con respecto a la filosofía tradicional, Gustav Bergmann le adjudica el nombre de "giro lingüístico". Posteriormente el filósofo analítico Nelson Goodman, en su texto *Lenguajes del arte*, extiende la noción de "lenguaje" para incluir los lenguajes adverbiales y efectúa un análisis de la noción de "representación" que se constituirá en el origen de una filosofía de la imagen. Al cambio efectuado por Goodman, W.J.T. Mitchell le da el nombre de "giro pictórico". Mi propósito con este artículo es dar cuenta de la relación entre el giro lingüístico y el giro pictórico.

Palabras clave: giro lingüístico, giro pictórico, filosofía de la imagen.

FROM THE LINGUISTIC TURN TO THE PICTORIAL TURN

Abstract: For the Richard Rorty of *The Linguistic turn*, the history of philosophy can be seen as the succession of revolutions that seek to overcome the preceding philosophical tradition, whose protagonists try to move the discipline away from the region of opinion and bring it closer to the region of knowing. The most recent revolution - analytical philosophy - affirms that philosophical problems are problems of language. As a result of this change of approach with respect to tradi-

tional philosophy, Gustav Bergmann calls it the “linguistic turn”. Later the analytical philosopher Nelson Goodman, in his text *Languages of Art*, extends the notion of “language” to include the adverbial languages and carries out an analysis of the notion of “representation” that will constitute the origin of a philosophy of the image. To the change made by Goodman, W.J.T. Mitchell gives it the name of the “pictorial turn”. My purpose with this article is to account for the relationship between the *linguistic turn* and the *pictorial turn*.

Keywords: linguistic turn, pictorial turn, philosophy of image.

En este artículo compararemos brevemente las características relevantes de la filosofía analítica con aquellos rasgos de la obra de Nelson Goodman que sirven para extender su concepción de lenguaje incluyendo la imagen pictórica como símbolo: Así se inicia la posibilidad de una filosofía la imagen desde la perspectiva analítica.

1. *Giro lingüístico:*

Las revoluciones que menciona Rorty en su texto *El giro lingüístico* se caracterizan por una revuelta metodológica contra toda filosofía anterior. De esta manera la filosofía parece un “debate interminable sobre el mismo tipo de cuestiones”¹, siendo la salida usual a los dilemas filosóficos el apuntar a un nuevo método para su resolución:

En todas las revoluciones la aspiración del revolucionario de turno consiste en sustituir la opinión por el conocimiento, y en proponer como significado propio de la “filosofía” la realización de una cierta tarea sutil mediante la aplicación de un determinado conjunto de orientaciones metódicas.²

Así la filosofía analítica buscará resolver los problemas tradicionales de la filosofía atendiendo al lenguaje. Los problemas filosóficos se convierten en problemas del lenguaje y el método de análisis será aquel que da cuenta de los problemas lingüísti-

1 RORTY, R., *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, 1967, p. 47

2 *Ibidem*.

cos, es decir, el análisis lógico: “La tarea del trabajo filosófico consiste en la dilucidación de problemas y enunciados, y no en la formulación de enunciados <filosóficos> propios. El método de la dilucidación es el del análisis lógico”³. Anclados dentro de esta metodología ciertos problemas tradicionales de la filosofía pasarán a ser considerados “pseudoproblemas”, pues atendiendo al lenguaje se puede dar cuenta de *aberraciones metafísicas* que tienen su origen en dos errores lógicos: (I) la cercanía del lenguaje en el que son expresados con el lenguaje tradicional (usar la misma forma valorativa para sustantivos como para cualidades, abriendo la puerta a la hipostación y sustancialización); y (II) errores en los procesos lógicos del pensar, error que consiste en tratar de pensar sin aceptar el contenido empírico, vía que lleva al apriorismo⁴. Una clave sobre este nuevo método la da Wittgenstein en la proposición 6.53 del *Tractatus*:

6.53 El verdadero método de la filosofía sería propiamente éste: no decir nada, sino aquello que se puede decir; es decir, las proposiciones de la ciencia natural –algo, pues, que no tiene nada que ver con la filosofía-; y siempre que alguien quisiera decir algo de carácter metafísico, demostrarle que no ha dado significado a ciertos signos en sus proposiciones. Este método dejaría descontentos a los demás – pues no tendrían el sentimiento de que estábamos enseñándoles filosofía-, pero sería el único estrictamente correcto.

Rorty nos indica como el nuevo método de la filosofía analítica puede enlazarse con la forma tradicional de hacer filosofía: “estos filósofos equiparan tácitamente <descubrir la naturaleza de X> con <encontrar cómo usamos (o deberíamos usar) X (y las palabras relacionadas)>”⁵. Fórmula que deja descontentos a muchos filósofos como bien lo había adelantado Wittgenstein. Afirmará Rorty que el primer uso de la etiqueta “giro lingüístico”

3 CARNAP, R., HAHN, H., Y NEURATH, O., *La concepción científica del mundo-El círculo de Viena*, Lima, Centro de Estudios de Filosofía Analítica, 1929, p. 5.

4 Cf., CARNAP, R., HAHN, H., Y NEURATH, O., *La concepción científica...*, cit, p. 6.

5 RORTY, R., *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, 1967, pp. 52-53

para designar la metodología de la filosofía analítica fue hecho por Gustav Bergman, quien escribe:

Todos los filósofos lingüísticos hablan acerca del mundo por medio de un hablar sobre un lenguaje apropiado. Este es el giro lingüístico, la táctica fundamental a la manera del método, sobre lo que están de acuerdo los filósofos del lenguaje ordinario e ideal⁶.

Ya para 1964, año en el que Bergman usa la etiqueta, los analíticos habían extendido su filosofía pasando del análisis del lenguaje ideal de sus inicios, al análisis del lenguaje ordinario. Así como los analíticos hacen énfasis en el uso que hacemos de nuestros términos dentro del lenguaje (ideal u ordinario), veremos a continuación que el uso que hacemos de las imágenes, entendiendo estas como símbolos autográficos, será lo que le permite a Nelson Goodman incluir la filosofía del arte dentro de la epistemología.

2. *Giro Pictórico:*

La figura de Nelson Goodman puede verse atrapada entre dos corrientes, nunca en tensión: el arte y la filosofía. Su prolífica obra se desparrama por varias áreas de la filosofía y otros ámbitos, ya que sus trabajos se inscriben dentro de la filosofía de la ciencia, la lógica, la epistemología, la metafísica, la filosofía del lenguaje, la filosofía de arte, la teoría de la medición, la lingüística, la crítica literaria, la educación⁷ y el diseño de eventos multimedia⁸. Sin embargo, podemos decir que aunque prolífica,

6 *Ibid.*, p. 62. En la nota 11 Rorty indica: “La frase <giro lingüístico que usa aquí Bergman y que yo he utilizado como título de esta antología es, hasta donde yo sé, de propio cuño” (RORTY, R., *El giro lingüístico*, Barcelona, Paidós, 1967, nota 11, p. 63)

7 Es fundador del *Proyecto Zero* de la Universidad de Harvard. Este proyecto tiene como fin estudiar las habilidades cognitivas que son desarrolladas durante la creación, comprensión y contemplación de obras de arte. Proyecto que se ha traducido en importantes cambios en la educación artística norteamericana. SCHOLZ, O., “The Life and Opinions of Nelson Goodman. A Very Short Introduction”, en ERNEST, G., STEINBRENNER, J., Y SCHOLZ, O., *From Logic to Art. Themes from Nelson Goodman*, Frankfurt: Onto Verlag, 2009, p. 7

8 Goodman diseñó tres eventos multimedia: *Hockey Seem: A Nightmare in Three Periods and Sudden Death*; *Rabbit Run*; y *Variations. An Illustrated Lecture Concert*.

su obra se conoce poco en español, generalmente es muy conocido como lógico por su colaboración con V.W.O. Quine⁹, en epistemología por su tratamiento del problema de la inducción¹⁰ y como estético por sus *Lenguajes del arte*¹¹. Un conocimiento parcial de su obra quizás nos haga considerar estos trabajos como aislados, desconectando las facetas lógica y epistemológica de la faceta estética de este pensador y, sin embargo, muchos intérpretes anglosajones entienden la obra epistemológica y estética de Goodman como un proyecto que se sustenta sobre su lógica y su ontología, en claro compromiso con el nominalismo¹².

Goodman dedica su *Lenguajes del arte* al estudio de los *sistemas simbólicos averbales*, que incluyen la representación pictórica y la notación musical, en su opinión un estudio exhaustivo sobre los símbolos debería incluirlos¹³. En el caso de la representación pictórica, que es el tema que nos ocupa, Goodman identifica tres rutas referenciales: denotación, ejemplificación y expresión. La denotación será el alma de la representación, sin embargo, considera que es una idea ingenua sustentar la representación sobre la semejanza: “A representa a B si, y sólo si, A se asemeja (simple o notablemente) a B”¹⁴, como sostenía Peirce¹⁵. Esta formulación tiene fallas en la medida en que un objeto se asemeja a sí mismo aunque no se representa a sí mismo, ya que la semejanza es *reflexiva y simétrica*, mientras que la representación es *arreflexiva y asimétrica*:

Algunos de sus fallos son de lo más palmario. Un objeto se asemeja

SCHOLZ, O., “The Life and ... cit., p. 8

- 9 GOODMAN, N., Y QUINE, W.V.O., “Steps Towards a Constructive Nominalism”, *Journal of Symbolic Logic*, Volume 12, Issue 4 (Dec., 1947) 105-122
- 10 GOODMAN, N., “The New Riddle of Induction”, en GOODMAN, N., *Fact, Fiction and Forecast*, Indianapolis, New York, Kansas City, The Bobbs- Merrill Company, INC., 1965
- 11 GOODMAN, N., *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*, Barcelona: Editorial Seix Barral, S.A., 1976
- 12 SHOTTENKIRK, D., *Nominalism and Aftermath. The Philosophy of Nelson Goodman*, New York, Springer, 2009
- 13 GOODMAN, N., *Los lenguajes del...*, cit, p. 15
- 14 *Ibid.*, p 21
- 15 Cf. PEIRCE, C.S., *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Cambridge, Harvard University Press, 1958.

en grado sumo a sí mismo a pesar de que raramente se representa a sí mismo; la semejanza –al contrario de lo que ocurre con la representación- es reflexiva. Más aún, al contrario de la representación, la semejanza es simétrica: tanto asemeja B a A como A a B; sin embargo, mientras que una pintura puede representar al duque de Wellington, el duque no representa la pintura.¹⁶

Entonces, que un determinado cuadro represente a un objeto en particular significa que el cuadro se convierte en símbolo de éste, estando en su lugar lo refiere, específicamente, lo denota: “La denotación es el alma de la representación y es independiente de la semejanza”¹⁷. Una pintura, como un predicado, puede denotar de forma múltiple (un miembro de la clase o toda la clase), tener denotación única (denotar separadamente a un individuo de una clase dada) o tener denotación nula.

Goodman distingue entre la “representación como” y la “representación-como”, observando que la denotación no sólo es un movimiento que va de la etiqueta al objeto o de una etiqueta de orden superior a una de orden inferior, sino que la “representación-como” a su vez clasifica la colección de objetos a la que pertenece la representación. La ejemplificación será, entonces, una relación entre la muestra y la etiqueta, será el movimiento inverso de la denotación: el movimiento del objeto a la etiqueta. Las ficciones parecerán ser cosas de ejemplificación más que de denotación. Detrás de la ejemplificación se encuentra el concepto de posesión: no se puede ejemplificar lo que no se tiene. Si la ejemplificación implica posesión literal, la expresión, siempre en función de sentimientos, implicará posesión figurativa o metafórica: sólo metafóricamente se puede decir que un “cuadro expresa tristeza” o que un “color es frío”. La metáfora trae consigo un cambio de “reino”: el orden establecido en un “reino” se desplaza y reordena otro “reino”. Tanto la denotación, la ejemplificación y la expresión implican aplicaciones, sean rutinarias, arbitrarias o metafóricas.

16 GOODMAN, N., *Los lenguajes del...*, cit., pp. 21-22

17 *Ibid.*, p. 23

Tras el análisis de las rutas referenciales de las representaciones pictóricas, un vez que ha dado las características del lenguaje notacional de la música, así como el gesto que distingue las artes que no tienen lenguajes o sistemas simbólicos como la danza, Goodman trata de dar respuesta a la pregunta sobre arte. Aunque nuestro autor está más interesado en resolver la incógnita sobre cuándo hay arte que en contestar a la pregunta por lo que sea el arte. Así considera que estamos haciendo la pregunta equivocada, la pregunta debe ser ¿Cuándo es algo una obra de arte? O ¿Cuándo es el arte?: un objeto funciona como símbolo en determinados momentos y no en otros, puede ser una obra de arte en determinados momentos y no otros. Entonces distingue ciertos rasgos en los productos artísticos que denomina *síntomas estéticos*¹⁸ y en conjunto caracterizan a los sistemas simbólicos que llamamos arte¹⁹. Por cuestiones de brevedad nos dedicaremos a

18 GOODMAN, N., *Lenguajes del arte...*cit., p. 253

19 Sobre los síntomas estéticos de Goodman, Gardner escribe: "Goodman pasa a proponer varios "síntomas" de los atributos estéticos que es probable que aparezcan en primer plano en los casos en que un símbolo funciona estéticamente, y que estén minimizados o ausentes en los casos en que esto no sucede. El empleo de la palabra síntoma no es en absoluto casual. Goodman recurre deliberadamente al modelo de la medicina en esta explicación. Mientras que ningún indicio aislado basta para efectuar un diagnóstico correcto, cuanto mayor sea el número de indicios que señalen en la misma dirección, más probable será que la condición pueda ser correctamente identificada. Goodman nombra cinco síntomas de lo estético:

Densidad sintáctica, en que las diferencias más sutiles pueden constituir una distinción entre símbolos. Un ejemplo sería un dibujo en que las diferencias más pequeñas y sutiles entre dos líneas pueden transmitir importantes distinciones.

Densidad semántica, donde los referentes de los símbolos se distinguen por diferencias sutiles en ciertos aspectos. Por ejemplo, en el idioma común, los significados de los vocablos se superponen entre sí de muchos modos sutiles: es imposible determinar dónde termina "intencionalmente" o "deliberadamente" y comienza "a propósito".

Plenitud relativa, en que un número comparativamente elevado de los aspectos de un símbolo tiene significación. En este caso, es aplicable la diferencia entre la gráfica del mercado de valores y el grabado de Hokusai. Si el símbolo funciona plenamente, es necesario prestar atención a una cantidad indefinidamente grande de aspectos. Si funciona de una manera no plena, sólo cuentan los valores numéricos.

Ejemplificación, donde un símbolo, ya sea que denote o no, simboliza por vía de servir de muestra de las propiedades que posee literalmente. En el ejemplo de la

algunos de los síntomas estéticos de los sistemas simbólicos no lingüísticos, específicamente de la pintura.

Densidad sintáctica: Distintos cuadros representando al mismo hombre desde distintas perspectivas nos lo presentarán más bajo o más alto, estas distintas imágenes pueden ser entendidas como caracteres, el cuerpo de caracteres de la representación pictórica es denso sintácticamente²⁰, es decir, entre un carácter y otro puede encontrarse un tercero y cualquier diferencia –unas pocas líneas de más, por ejemplo– establecen una diferencia entre símbolos.

Densidad semántica: exige la denotación, por lo menos que “se dé un conjunto denso de clases de referencia”²¹ aunque el campo no sea realmente denso. La diferencia entre una pintura y una descripción es que el cuerpo referencial de la descripción es articulado:

Las descripciones se distinguen de las pinturas (depicciones) no por ser más arbitrarias sino por pertenecer a cuerpos articulados más que a cuerpos densos; y las palabras son más convencionales que los cuadros sólo si la convencionalidad se interpreta en términos de diferenciación más que de artificialidad.²²

La diferencia se encuentra en rasgos sutiles entre los referentes de los símbolos: imposibilidad de determinar dónde termina “intencionalmente” o “deliberadamente” y comienza “a propósito”, por ejemplo.

música que mencionamos antes, la melodía ejemplifica literalmente velocidad, y metafóricamente, gracia.

Referencia múltiple y compleja. En este caso, el símbolo desempeña varias funciones referenciales integradas y en interacción, algunas directas y otras por intermedio de símbolos diferentes. En lugar de tener un solo significado carente de ambigüedad, fácilmente accesible y que se preste a ser parafraseado o traducido, el símbolo conlleva una penumbra de superposición y de significados difíciles-de-separar, cada uno de los cuales contribuye a los efectos de la obra”. (GARDNER, H., *Arte, mente y cerebro. Una aproximación cognitiva a la creatividad*, Buenos Aires, Paidós, 1997, pp. 80-81)

20 La música al estructurarse en función de un sistema notacional es sintácticamente diferenciada (Ver: GOODMAN, N., *Lenguajes del arte...* cit., pp. 137 y ss.)

21 *Ibidem.*

22 *Ibid.*, p. 234

Plenitud relativa o relativa saturación: muchos aspectos del símbolo resultan altamente simbólicos o significativos.

Ejemplificación: la dirección opuesta de la denotación, el símbolo sirve de muestra, muestra propiedades que ejemplifica literal o metafóricamente. La ejemplificación será otro síntoma de lo estético, que, junto con la densidad, le permitirá clarificar la distinción entre el mostrar y el decir, y diferenciar los sistemas que ejemplifican de los denotan:

El cuarto y último síntoma de lo estético es el rasgo que distingue a los sistemas ejemplificacionales de los denotacionales y que se combina con la densidad para distinguir al mostrar del decir. Algunas experiencias se relacionan tanto, por lo menos, con las propiedades ejemplificadas o expresadas –es decir, propiedades poseídas y puestas de relieve– como con las que denota el símbolo.²³

Referencia múltiple y compleja: El símbolo desempeña varias funciones referenciales integradas y que interactúan.

Estos síntomas no proporcionan una definición del arte sino sólo actúan como pistas, la discriminación que se requiere para establecer interpretaciones, diferencias y relaciones en cuerpos simbólicos densos tales como en los que se sustenta la pintura le permite a Goodman acercar el arte a la ciencia como actividades eminentemente cognitivas, golpeando con ello a ciertas corrientes estéticas. Para Goodman la experiencia estética es dinámica²⁴:

(...) implica la elaboración de discriminaciones delicadas y el discernimiento de relaciones sutiles; identificar sistemas simbólicos y caracteres dentro de estos sistemas y lo que estos caracteres denotan y ejemplifican; interpretar obras y reorganizar el mundo en términos de obras, y las obras en términos del mundo. (...) La “actitud” estética es inquieta, escruidñadora, comprobante, es menos una actitud que una acción: es creación y re-creación²⁵

Si la experiencia estética requiere habilidades cognitivas, entonces, ¿qué la diferencia de otras actividades cognitivas? Una de las distinciones tradicionales entre la ciencia y arte se fundamenta

23 *Ibid.*, p. 254

24 *Ibidem.*

25 *Ibid.*, pp. 243-244

en los fines: mientras la primera se dirige a fines prácticos, la segunda es una complacencia desinteresada. Esta salida no satisface a Goodman para quien el conocimiento científico puede ser una “inquisición desinteresada”²⁶. El placer inmediato, otras de las tradicionales distinciones entre estas disciplinas, tampoco es un buen argumento para establecer la diferencia: hay otras actividades humanas, distintas a la ciencia y al arte, que también proporcionan placer. La distinción kantiana entre satisfacción como el fin estético y conocimiento como el fin de la ciencia tampoco es de su agrado. Así mismo desprecia la distinción entre el conocer y el sentir –lo cognoscitivo y lo emotivo²⁷–, como criterio para establecer la diferencia entre ciencia y arte²⁸. En su opinión, las emociones funcionarían cognitivamente: “el empleo cognoscitivo de las emociones ni se da en toda experiencia estética ni falta en toda experiencia no estética”²⁹. A la postre, Goodman afirmará la afinidad entre la ciencia y el arte, y en definitiva, desde la perspectiva de su irrealismo constructivo, la epistemología expande sus límites al incluir juntas a la filosofía de la ciencia y a la filosofía del arte:

(...) el arte no debe tomarse menos serio que las ciencias en tanto forma de descubrimiento, de creación y de ampliación del conocer, en el sentido más amplio de promoción del entendimiento humano, y que por tanto, la filosofía del arte debe concebirse como una parte integral de la metafísica y de la epistemología.³⁰

Para algunos miembros del círculo de Viena, al menos para Kraft, el lenguaje representa y expresa:

El lenguaje sirve, aparte de para la representación, también para la expresión de sentimientos y actitudes: El análisis lógico sólo tiene que ver con la representación. No se considera el lenguaje ni psicológicamente ni sociológicamente, sino respecto de las condiciones

26 *Ibid.*, p. 244

27 Por cuestiones de extensión dejamos de lado la cognitividad que Goodman considera que también posee la emoción. Ver: GOODMAN, N., *Lenguajes del arte...* cit., p. 249 y s.s.

28 *Ibid.*, p. 247

29 *Ibid.*, p. 252

30 *Ibid.*, p. 141

de un sistema de representación en general. Es esto lo que aquí quiere decirse con “lenguaje”.³¹

El análisis lógico tomará en cuenta, principalmente, la función representativa del lenguaje y se centrará en las condiciones que debe cumplir un lenguaje entendido como un sistema de representación en general. Dentro de esta perspectiva, un lenguaje es un sistema de representación de objetos mediante signos –orales o escritos–, con significado, es decir, que “remiten fuera de ellos mismos, se refieren a contenidos conceptuales y enunciativos, los representan”³². Goodman con sus trabajos consigue salvar la distancia entre lo representativo y lo expresivo, para ello conecta el arte, en especial la pintura, con la función representativa del lenguaje.

3. *Lógica y filosofía de la imagen.*

La imagen ha sido un tema constante en la filosofía desde los tiempos antiguos, así encontramos algunas referencias a ella en la obra platónica o en la aristotélica, sin embargo, a partir de los últimos veinticinco años del siglo XX, el enfrentamiento entre la perspectiva teórica con raíces en la forma tradicional de ver las imágenes y la perspectiva analítica inaugurada por Nelson Goodman refrescan el panorama. La primera perspectiva entiende a la imagen como icono y se inserta en la tradición de la *Bildwissenschaft* -ciencia de la imagen-, en el ámbito académico germánico. Su máximo exponente lo encontramos en Gottfried Boehm con su texto clásico “Was ist ein Bild?”³³ de 1994. Esta perspectiva propone una revisión de la realidad en la medida en que es plasmada o “petrificada” en imágenes, en ese sentido, mostrará atención particular al significado de las mismas. Entenderá el movimiento que insiste sobre el análisis de la imagen –giro icónico-, como un cambio de paradigma, en el sentido de Kuhn, atendiendo a cómo la proliferación de imágenes ha modificado los estudios culturales. La segunda perspectiva se encuentra li-

31 KRAFT, V., *El círculo de Viena*, Madrid, Taurus Ediciones S.A., 1977, p. 37

32 GOODMAN, N., *Lenguajes del arte...*cit., pp. 39-40

33 BOEHM, G., “Was ist ein Bild?”, München, Fink, 1994.

derada por W. J. Mitchell con su texto *The Picture Theory*³⁴, texto en el que encontramos su artículo “The pictorial turn” de 1992. Mitchell presenta una visión analítica sobre los estudios visuales en el ámbito académico anglosajón. Para Mitchell, el cambio en los estudios culturales se debe en parte a un cambio de paradigma, como afirma Boehm, pero también a cambios sociales y tecnológicos, en ese sentido, los estudios culturales deben atender a ambos extremos. Sin embargo, para Mitchell, el giro pictórico no es algo ocasional de nuestro tiempo, sino más bien es algo que se repite en la historia, ocurrió durante la invención de la perspectiva geométrica o después del desarrollo de la fotografía³⁵. Ambas corrientes tendrán presente la relación entre la imagen y el lenguaje verbal, revalorizando con ello el giro lingüístico dado en la filosofía a principios del siglo pasado. Para el tema que nos ocupa es importante resaltar que las dos corrientes en pugna - el giro icónico y el giro pictórico-, tienen de fondo una distinción radical en sus concepciones de imagen: en la primera, la imagen permanece atada a la noción de mimesis o semejanza, en sintonía con la visión del icono tal como lo concibe C. S. Peirce; la segunda, se conecta en mayor medida con la perspectiva semiótica de Goodman, que junto con Eco, consideran que las imágenes –la representación en general-, no requieren de la semejanza. En así como podemos identificar actualmente dos grandes ámbitos de estudio sobre la imagen: (1) la corriente analítica que ve la imagen como signo y en la que se destacan autores como Oliver Scholz, Jakob Steinbrenner, Dominic Lopes, Robert Hopkins y Klaus Sachs-Hombach. Y (2) la perspectiva fenomenológica en la cual se arraiga Boehm y que tiene sus orígenes en la fenomenología de Husserl, Heidegger, Sartre y Merlau-Ponty³⁶.

Es posible que los trabajos de Goodman sobre los signos averbales tengan que ver con los límites o problemas con los

34 MITCHELL, W.J.T, *The Picture Theory*, Chicago, The University Chicago Press, 1994.

35 GARCÍA, A., “Lógica(s) de la imagen”, en Ana García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, p. 18

36 Cf., GARCÍA, A., “Lógica(s) de la...cit., pp. 62 y ss.

tropezó la filosofía analítica y que son detallados por Rorty en *El giro lingüístico*:

Cuando filósofos como Bergman o Goodman se vieron forzados a volver a hablar de “bosquejos” y “mapas” se hizo progresivamente claro que el giro lingüístico podía llevarnos a la misma situación (*quod homines, tot sententiae*) que había prevalecido en la filosofía tradicional.³⁷

Pero, en el caso de Goodman, el intento de salvar estos problemas buscando soluciones tentativas en la indagación sobre la estructura de otros lenguajes más allá del ordinario o el ideal, abrió una fructífera veta en esa área que podemos denominar *filosofía de la imagen*.

Instituto de filosofía UCV
Universidad Central de Venezuela
macalvarezp@gmail.com
malvarezpuerta@yahoo.es

37 RORTY, R., *El giro lingüístico*...cit., p. 84