

Panofsky en clave hermenéutica

Vínculos móviles en la interpretación de las imágenes

*Diego Lizarazo Arias**

Ante la arquitectura clásica de la significación de las artes visuales presentada por Panofsky es posible plantear una hermenéutica icónica capaz de mostrar el sentido visual como un proceso de relaciones imaginales. El principio que precipita esta dinámica es lo que podemos entender como *relación erótica*, donde la imagen convoca una apetencia sensual y degustativa, que culminará, después de un itinerario de vínculos múltiples, en una relación axiológica. Este vínculo pone en juego la apertura icónica al mundo de sentidos estéticos, políticos, éticos y epistemológicos del horizonte cultural y multicultural que sustentan y a la vez enmarcan la relación social con las imágenes.

Panofsky in hermeneutic code. Mobile links in the interpretation of images. Considering the classic architecture of the significance of the visual arts presented by Panofsky it is possible to propose an iconic hermeneutics capable of showing the visual sense as a process of imaginal relationships. The principle that precipitates this dynamic can be understood as an *erotic relation*, where the image summons a sensual and gustatory craving, that will culminate, after an itinerary of multiple links, in an axiological relation. This link puts into play the iconic opening to the world of aesthetic, political, ethical and epistemological senses of the cultural and multicultural horizon that they sustain and simultaneously constitute the frame of the social relation with the images.

BUSCAMOS UN CAMINO QUE NOS PERMITA recuperar la diagramación que hace Panofsky de la obra plástica (Panofsky, 1979), desde una perspectiva que rebase el inmanentismo, y señale la sinergia entre la imagen y sus

* Profesor-investigador del Departamento de Educación y Comunicación, UAM-Xochimilco [diegolizarazo@hotmail.com].

observadores. Por *inmanentismo* entendemos la perspectiva estética que concibe la significación de la obra como una cualidad interna, ya sea por suponer en ella una sustancia del sentido, o por explicarla como el resultante de las relaciones interiores entre sus elementos estructurales. Abordamos entonces la clásica concepción de Panofsky sobre la significación en las artes visuales para repensarla en un horizonte que imagina los íconos como relaciones entre artefactos visuales y observadores (Mukarovsky, 1977). Esto permitirá aprovechar la multidimensionalidad significativa que Panofsky ha identificado en las imágenes, redefinida en un horizonte de concertación del sentido obra/fruición.

Erwin Panofsky es una de las figuras más destacadas en la investigación histórica del arte clásico y del renacimiento, pero su relevancia no se debe sólo a esa vocación de meticuloso historiador, sino especialmente a su afortunada formulación de la *iconología* como ciencia que estudia el significado en las obras plásticas (Panofsky, 1979 y 1982). Para Panofsky el universo del significado pictórico abarca un abanico que va desde la identificación del tema de la representación hasta las huellas y preocupaciones que en ella dejan la cultura y la mentalidad del mundo en que ha sido producida.

En 1593 Cesare Ripa escribe una obra titulada *Iconología*, en la que se plantea el proyecto de realizar un análisis sistemático de las imágenes, consistente en elaborar un catálogo de las imágenes y sus referencias. Pero no se trata sólo de un esfuerzo taxonómico, sino que en buena medida anticipa la perspectiva moderna que asumirá Panofsky. Ripa pretende desarrollar un “razonamiento de imágenes” que permitiría dar sentido a la pintura (Damisch, 1976). Panofsky por su parte se plantea un método histórico de interpretación capaz de superar el carácter meramente descriptivo y clasificatorio de la iconografía. En esta dirección el ensayo introductorio “La historia del arte en cuanto disciplina humanística” (incluido en Panofsky, 1979), busca los puntos de contacto entre disciplinas científicas y disciplinas humanísticas con el objeto de hallar un método exacto para la historia del arte. Este método parece ser el que desarrolla en “Iconología e iconografía”, donde establece una relación entre la tradicional descripción de las formas plásticas (iconografía) y su interpretación como formas “simbólicas” (iconología) donde se trata de hallar un significado que se articula en diversos grados

de profundidad y por medio del cual es posible interpretar tanto el sujeto como la cultura que hablan a partir de la obra. Subyace la articulación entre la filosofía simbólica de Cassirer y los métodos historiográficos del estudio del arte. En “La perspectiva como forma simbólica” (Panofsky, 1983) manifiesta con claridad esta fusión de historiografía y filosofía cassireana. Comienza con la definición que da Durero de la perspectiva, y presenta un panorama de su desarrollo hasta la época moderna en términos de una problemática matemática y artística. La perspectiva –señala Panofsky– es un mecanismo que produce dos resultados: es un medio capaz de permitir a los cuerpos establecerse en el espacio, y a la vez permite que la luz se difunda en el espacio descomponiéndolos pictóricamente. Crea la distancia entre el hombre y las cosas, y a la vez destruye esa distancia absorbiendo las cosas en el ojo humano. Así los fenómenos artísticos son cifrados en reglas matemáticas, pero también en relación con el individuo y las condiciones psicofísicas de la posición y la impresión visual. De esta manera la historia de la perspectiva muestra simultáneamente el triunfo de la objetivación de la realidad, pero también la potencia del hombre que elimina la distancia que tiene con las cosas. En la perspectiva conviven entonces el carácter subjetivo y objetivo, no es tan sólo un momento en la evolución de la técnica expresiva, sino que señala una forma general que expresa un significado simbólico: el paso de *la mirada teocrática* a la *visión antropocrática*. Pero lo que nos resulta más interesante es que estos planteamientos no sólo se conectan con la filosofía neokantiana, sino que tienden, quizás sin saberlo, una estrecha conexión con el pensamiento semiológico y antropológico posterior, tanto en la perspectiva de la semiótica de la imagen como de la antropología de los símbolos. En “Sobre el problema de la descripción y de la interpretación del contenido de obras de arte figurativo” (1982), parece avanzar en una visión que se aproximaría a la hermenéutica. Panofsky se ocupa de la descripción como la forma de estudio más elemental de una obra plástica, negándose a aceptar la distinción tradicional entre *descripción formal* y *descripción objetiva*. La razón radica en que toda descripción es una interpretación que se funda en razones más sutiles que la pura verificación. Toda descripción estructura entonces diversos niveles de sentido: un estrato primario donde se explican la descripción fenoménica y el conocimiento del estilo, un

estrato secundario (iconográfico) que define el significado y apunta la forma en que se transmite (especialmente por vía literaria); un tercer estrato que se refiere a la relación entre los datos figurados y el sistema cultural; y por último, un cuarto estrato constituido por la descripción del significado de la obra como documento, el “sentido esencial” para Panofsky. En este contenido se halla “la auto-revelación, involuntaria e inconsciente, de una actitud de fondo hacia el mundo”. Estos planteamientos se recogerán en su posterior “Iconología e iconografía”, ya como un método interpretativo cabal y con pretensiones universales (es decir, capaz de cubrir la significación de cualquier obra plástica).

Rutas para una hermenéutica icónica

La recepción de la obra de Panofsky ha originado un debate acerca de la pertinencia de incluir la visión iconográfica-iconológica en una semiótica del arte. Tres son las posiciones principales: en primer lugar aquella que supone que la iconología es de hecho una parte de la semiótica que nos ofrece una visión estructurada de los significados en la obra de arte (Eco, 1968; Battisti, 1974); en segundo lugar las visiones que piensan la iconología como una disciplina pre-semiótica preocupada por acceder a lo que las imágenes significan más que a los lenguajes que sustentan la significación artística como pretende la semiótica (Damisch, 1976); y en tercer lugar las posiciones que plantean que la semiótica es una disciplina por entero *distinta* de la iconología, en tanto suponen que esta última es sólo una práctica lexicográfica (Greimas y Courtés, 1982). Algunos semiólogos dirán que la iconología es una disciplina de la historia del arte y, por tanto, se encuentra fundada en principios y métodos distintos a los de la semiótica (Romano, 1978 y Calvesi, 1980). Pero justo en este punto, vemos un camino fértil para la recuperación de las ideas de Panofsky: sí tiene sentido discutir la pertinencia o no de la iconología respecto a otras disciplinas; nos parece que los vínculos interesantes no se establecerán con la semiótica sino con la hermenéutica. Esta conexión resulta significativa en sus dos direcciones:

a) *De la hermenéutica a la iconología*, porque el asunto hermenéutico central de la interpretación histórica o de la historicidad de toda interpretación configura el recurso principal de legitimidad de la iconología. El método y la teoría de Panofsky excluyen un uso superficial que ignore la investigación histórica, el análisis de las fuentes y la reconstrucción de los documentos visuales y lingüísticos que constituyen el marco intertextual que puede nutrir las interpretaciones. Una lectura y una aplicación apresuradas del método iconográfico-iconológico sólo producen comentarios azarosos y proyecciones caprichosas carentes de estatuto interpretativo, no sólo por razones epistemológicas, sino también por razones éticas (en el sentido gadameriano): la interpretación reclama una “escucha del texto”, una vocación de diálogo en la que nos interesamos genuinamente por comprender lo que la imagen busca decirnos. De esta manera la hermenéutica garantizaría que el abordaje de la obra icónica no se detuviera en la proyección caprichosa de un intérprete que la reduce a un pretexto para su autodelectación. Llamaría siempre a preguntar por la tradición iconográfica, por la historia cultural, por los mundos sociales que se encarnan en la textura de la imagen. Esto significa también conjurar dos reducciones paralelas: la de la taxonomía (que también puede ser conjurada por la vía semiótica) y la del sincronismo. La iconología corre el riesgo de convertirse en una lexicografía, pero justamente lo que planteará la cuestión histórica hermenéutica es rebasar la nomenclatura tipográfica y acceder al ámbito de las explicaciones históricas, ingresar a la comprensión, como diría Mukarovsky, de las interconexiones y dependencias entre las diversas *series* de la vida histórica que se entrecruzan en la obra haciéndose imagen. Los semiólogos dirán que el texto se explica no por la convivencia de trazos y rasgos, sino por las relaciones sistemáticas entre unidades que constituyen la materialización de lenguajes y códigos generativos. Pero allí se encuentra, precisamente, la segunda cuestión que logra conjurar un llamado hermenéutico a la iconología: si bien es cierto que la apelación a los sistemas y estructuras permite salvar la lectura del texto icónico del capricho subjetivista, lo recluye en un formalismo que al privilegiar las relaciones sincrónicas entra en riesgo de olvidar dos asuntos centrales: tanto la historicidad de la

obra, como lo que resulta fundamental para sus lectores y el mundo en el que circula: que las imágenes no sólo denotan estructuras, sino que ponen en funcionamiento el juego nada secundario de las interpretaciones del sentido que en ellas vibra, del mundo poético que entrañan, como diría Ricœur (2001). Moviliza mundos de sentido *sui generis* que no se hallan inscritos en sus estructuras.¹

b) *De la iconología a la hermenéutica*, porque permite plantear el ingreso pleno de una discusión sobre la interpretación de las imágenes a un ámbito que ha pensado el problema textual fundamentalmente en relación con el universo del lenguaje. Alguien podría decir, sensatamente, que en realidad éste no es un trayecto significativo porque la hermenéutica (especialmente en su forma heideggeriana) se plantea no la interpretación de una clase de textos, sino el asunto anterior y más cabal de la comprensión como estructura del ser (*Dasein*). Sin embargo, en tres sentidos prevalece dicho tránsito como un recorrido relevante: en primer lugar porque una hipotética hermenéutica de las imágenes no se colocará en el nivel inicial de una ontología hermenéutica, sino precisamente en su nivel secundario o derivado de la comunicación del sentido en su forma icónica; en segundo lugar porque históricamente la comunicación humana de nuestras sociedades no se reduce al intercambio lingüístico sino que parece constituirse significativamente por nuestra relación con las imágenes, y requiere entonces un esfuerzo de dilucidación específica aunque no excluyente (las imágenes, por su puesto, se hallan trazadas, inoculadas y circundadas por las palabras, pero también, sin duda, las palabras se encuentran abrazadas por los íconos), y en tercer lugar porque la imagen parece ser un territorio privilegiado de los símbolos, los mitos y las cosmogonías, estructuras álgidas de la experiencia

¹ Es probable que este encuentro o esta toma hermenéutica de la iconología no sea exclusiva, es decir, es factible que también una semiología pueda apropiarse significativamente este territorio. Pero dicha operación será posible sobre la base de una semiología posformalista, que sin renunciar a su vigor analítico-estructural (es decir, a su capacidad de identificar y explicar los sistemas de relaciones y las reglas sincrónicas) reconozca la movilidad diacrónica de los sistemas y la densidad axiológica (de todos los órdenes: estético, ético y político) que ponen en tránsito las obras (desde sus dos polos: el de la producción y el del consumo).

semiósica de la vida humana; podríamos decir, de la condición hermenéutica del mundo.

Los vínculos imagen/fruición

No efectuaremos aquí una representación de los niveles de significación de la obra visual que reconoce Erwin Panofsky, más bien nos proponemos realizar una lectura y una apropiación a la luz de la sinergia que la imagen establece con sus intérpretes. Dado que nuestra pretensión es exhaustiva, requerimos reordenar los niveles y subniveles señalados por Panofsky, y también necesitamos un suplemento: incluir la dimensión del significante. Panofsky ha excluido concientemente el nivel formal de la obra visual porque su objeto es la significación: “La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma. Probemos, pues, de precisar la diferencia entre asunto o significación por un lado, y forma por el otro” (Panofsky, 1979:45).

Pero en nuestro afán comprensivo restituiremos el registro formal porque los procesos interpretativos no lo excluyen. Esto entraña, de inmediato, un cambio de apreciación respecto a la obra visual: si desde la mirada centrada en la obra² el significado transita sólo en los niveles del contenido, desde una perspectiva más cabalmente interpretativa no se reduce a éstos. En clave semiótica el significado excluye la dimensión significante, y es así porque de no rechazarla cancelaría la especificidad de uno y otro lado del signo (el significante también se define como lo que no es significado). Pero lo que aquí aventuramos es que desde una perspectiva hermenéutica, que podría restituir el mundo que produce la obra (o el mundo que la interpreta), la forma de la imagen también es significativa: pero su significación no es de carácter referencial, es significación estética o plástica. La *interpretación de la obra* (en tanto que experiencia de sentido) no se agota en los niveles iconográfico-iconológicos, sino que aborda también la dimensión del significante.³ Es obvio que cierta

² Punto en el que podrían eventualmente coincidir iconografía-iconología y semiótica.

³ A veces, incluso, con mayor densidad conceptual (como en la relación que establece un crítico o un analista con la estructura formal icónica).

clase de obras no permitirían más que este tipo de significación, digamos, de segundo orden, como las imágenes abstractas (que no apelan a la significación semántica que refiere objetos y entidades, sino a la *significación axiológica* que señala valores plásticos y principios sintácticos), y éstas son también las obras visuales que Panofsky no aborda. Nosotros apostamos por una reapropiación del modelo que no excluya ni el nivel formal ni las obras a-figurativas, y que se incline hacia una refiguración hermenéutica de la experiencia icónica.

Para una concepción interpretativa que sigue las relaciones del fruidor con los textos visuales parecen presentarse cuatro grandes dimensiones icónicas: la material, la formal, la iconizada y la axiológica. Estas dimensiones podrían pensarse adscritas a una concepción inmanente que diría que son elementos de la *propia obra*,⁴ pero también que son ámbitos de relación perceptivo-intelectiva con el texto: es decir, la apreciación de la obra se recoloca reestructurando perspectivas y rehaciendo experiencias (tanto en la vivencia *poiética* de aquel que al construir una obra va relacionándose con ella, como en la perspectiva de quien contemplándola se hace su cocreador). Es decir, la apreciación de la obra no es una experiencia uniforme y homogénea, sino que implica un *movimiento*, un *curso*. No se agota en un solo contacto, sino que se remodula sin cesar. Movilidad que aflora en la reorganización de la relación fruidor-obra que pasa del vínculo material (fincado en la experiencia de las sustancias con que está construida) al formal y de éste al axiológico, o que salta del material al referencial y luego regresa. Las dimensiones textuales pueden comprenderse como modalidades de relación fruidor-obra; por esta razón no debemos asumir su organización como una estructura lineal (que nos lleve necesariamente desde lo material hasta lo valorativo), sino como un campo de relaciones entre diversos polos de vinculación simultánea que serán restituidos en cualquier orden en la experiencia semiótica y estética que constituye su fruición (o incluso su creación).⁵ No realizaremos entonces

⁴ En una línea como la de Barthes y Todorov se señalará la estructura del texto básicamente como bipolar (significante/significado), en una perspectiva semiológica como la de Hjelmslev (que a veces sigue Barthes) todo texto se constituye de dos planos (expresión y contenido) y cuatro estratos (sustancia y forma de la expresión y del contenido).

⁵ Su creación en el acto inicial de generación de una configuración plástica, pero también en el acto icónico de encuentro de un lector con un texto visual.

una ilustración de las capas de la hojaldre que constituiría la inmanencia positiva de la imagen, sino que más bien reseñaremos la sinergia múltiple entre el texto icónico y su fruición. En este sentido las obras abstractas (que debemos asumir como *las relaciones abstractivas* que establece cierto público con ciertos textos icónicos en determinados actos icónicos), no constituyen un contra-ejemplo a estas formulaciones porque no se trata de un modelo sumativo en el que deban recorrerse todas las dimensiones para asistir a lo que podríamos llamar “obra visual”, sino de un diagrama aproximado de un campo líquido de relaciones. Es decir, ciertas experiencias podrán centrarse sólo en la relación axiológica (como la que realizaría un crítico formal sobre una obra abstracta, pero también como la que produciría un analista de la ideología sobre un ícono bizantino), mientras que otras pretenderán una experiencia (intelectual y/o perceptiva) más plena que abarcará varias dimensiones. Llevado a su extremo, este planteamiento dirá que nada impide la relación entre un analista formal frente a una obra generada en una lógica figurativa y un espectador ante una obra producida en una lógica abstracta. Las dos son experiencias válidas: la primera salta la racionalidad figurativa y parece hacer (para la mirada textualista) abstracto lo que es figurativo (o parece mirar sólo la dimensión formal de lo convencionalmente figurativo); y la segunda salta la vaciedad abstracta y parece hacer (otra vez para el textualista) figurativo lo que es abstracto (o parece restituir la dimensión referencial de lo convencionalmente abstracto).

Relación erótica

Los textos icónicos están hechos de materia. Son objetos que cuentan con propiedades físicas y con capacidad de estimular experiencias sensibles. Ver una pintura, una escultura o una proyección fílmica implica una situación biperceptiva (Fló, 1989) en la que podemos aprehender tanto la imagen plasmada como el objeto-imagen, tanto lo representado (ya sea una estructura abstracta o una figura denotativa) como la entidad representante: un trozo de lienzo con manchas de óleo, o una tela sobre la cual se proyectan haces de luz de diversos colores. Tenemos la posibilidad de ignorar *lo representado*, podríamos desinteresarnos por

las configuraciones plasmadas en el objeto que está ante nuestros ojos y vincularnos con él solamente como un objeto (un objeto entre objetos), pero eso traería como costo la aniquilación de la imagen. Nada impide que nos coloquemos frente a los cuadros de una galería como objetos de madera y tela colgados en las paredes. Quizás para el intendente que diariamente limpia los pasillos atestados de pinturas o que debe colgarlos por instrucción del curador o del museógrafo en algún momento el asunto sea ése, pero también es el caso del visitante que mira como utensilios los objetos rituales de los kunas o de los tzotziles. Sin embargo, esa parece ser más bien la actitud anómica: lo que impide ese posicionamiento es justamente la cultura. Por eso los casos más gráficos de “desatino” frente a la imagen se producen en situaciones transversas como cuando alguien de una cultura ajena observa objetos que para los propios son artísticos. Por lo general no vemos las imágenes como cosas (objetos-imagen) sino como imágenes (objetos imaginarios), y esto sin duda se debe a la densidad de la cultura que nos adiestra para disponernos de forma imaginal ante los objetos culturalmente adecuados. Lo que este trabajo cultural entrafia es una regla de fruición que parece inclinarnos, sobre la base de la bipercepción, a privilegiar la percepción icónica. Detallemos un poco más este asunto: Gombrich ha dicho que la imagen es un grado atenuado de “ilusión” (Gombrich, 1979), es decir, que induce un estado en el que nos fijamos en el objeto imaginario (lo representado: un jarrón con girasoles) y borramos el objeto-imagen (su soporte físico: una tela sobre un marco de madera de 101 X 81 cm, coloreada con óleo en aceite de linaza).⁶ Opera entonces como algo menos que un fantasma: los mundos e individuos representados emergen positivamente a condición de que olvidemos el soporte físico donde se encuentran. La ilusión es tenue y frágil porque la aceptamos a medias, sabiendo también que lo ilustrado no está efectivamente ante nuestros ojos. Nos ilusionamos porque vemos el jarrón con girasoles sobre la mesa (C. Monet, *Girasoles*); pero no es una ilusión plena, se sostiene sólo en la medida en que retenemos el objeto imaginario y dejamos el objeto imagen. Fló ha replicado lúcidamente que la solución de

⁶ En una postura semiológica se diría que dicha sugestión es el resultado de un código (Eco, 1968).

Gombrich al estatuto de la experiencia de la imagen es equivocada debido a que las ilusiones no tienen grados. La ilusión es la situación en que creemos estar ante un objeto, sin que sea el caso; pero en cuanto alguna señal nos hace dudar de la integridad de dicho objeto, la ilusión se derrumba (y entramos en otro estado, la incertidumbre, la desconfianza o la constatación de la inexistencia del objeto imaginario). El caso de las imágenes es otro porque allí no hay un estado en el que efectivamente creamos que hay ante nosotros un jarrón con flores, ni siquiera hay incertidumbre al respecto. Sabemos que lo visto no son flores, sino su representación, y lo que es más importante para replicar a Gombrich, desde el punto de vista perceptivo somos capaces de ver tanto el objeto imaginario como su soporte físico, eso es lo que nos permite decir que se trata de una imagen: la evidencia, digamos, de que es un signo (en la ilusión no estamos ante signos, creemos encontrarnos ante referentes). No podemos entonces aceptar que la imagen es análoga a la ilusión. Fló sostiene que la experiencia visual de las imágenes es biperceptiva: apreciamos a la vez la imagen y su soporte. Con algo más de precisión diríamos que se trata de la relación entre dos clases de percepción: la que podríamos llamar *percepción referencial* (aquella que identifica objetos –como quien ve ante sus ojos una cama, unos árboles o un trozo de tela con colores–) y la que podríamos llamar *percepción icónica*⁷ (aquella que identifica signos-imagen). Pero es necesario que demos un paso más allá de lo planteado por Fló: no sólo es una suma de percepciones (y quizás no es una *suma*), sino un movimiento, un juego a veces táctico y a veces automático en el que el fruidor oscila, salta y subsume percepciones. Podríamos entrar privilegiadamente al objeto imaginario (un niño ve un *manga* en la tele, un crítico aprecia la referencia en una obra de Mérida), pero lo hacemos a través del objeto-imagen (el reconocimiento del aparato de televisión en la habitación doméstica o el lienzo sobre el soporte de madera en la sala de la galería).⁸ Nuestra percepción referencial operativa

⁷ Sabemos que la apreciación de las imágenes exige la puesta en función de una compleja trama de códigos de lectura, dichos códigos se han formulado básicamente respecto a una imagen figurativa, pero deberían plantearse, igualmente, respecto a la imagen abstracta: a la aceptación de la imagen abstracta no como objeto, sino como configuración icónica, subyace un complejo de reglas de apreciación.

⁸ En este paso opera, sin duda, una multiplicidad de reglas culturales. Pensemos

da paso a nuestra percepción icónica ya de orden semiótico, y puede entonces volver a la percepción referencial. La *dimensión material icónica* emerge no en la primera experiencia perceptiva, sino en su regreso una vez que hemos restituido la percepción icónica. Reconocemos el objeto-imagen sólo si somos capaces de verlo contrapuesto al objeto-imaginario (y aquí no importa si se trata de un texto figurativo o abstracto), de lo contrario sería sólo un objeto. Lo que esto indica es que somos capaces de desprendernos de la figuración o abstracción de la imagen y detenernos en sus propiedades materiales, sólo si somos capaces de reconocer que dicho objeto que ahora vemos como objeto (como cosa) es un *signo*. Hacer eso, ver la imagen como cosa (no como imagen, una vez que hemos percibido/considerado que es imagen) es lo que precipita su dimensión material. Esto significa reconocer, como dirían los semiólogos (Prieto, 1978) su *materia significante*, es decir, las características y propiedades del objeto imagen al margen de la imagen que porta.

Dos son los elementos en que se despliega la materia icónica significante:

- a) El *soporte icónico*, superficie sobre la cual se plasma, se talla o se proyecta la imagen, y que tiene propiedades físicas como la textura, las dimensiones o la forma. Casi cualquier material es susceptible de soportar una imagen, la cultura construye signos icónicos con piedras, madera, tela, papel, vidrio, o cualquier recurso imaginable.
- b) Los *materiales icónicos*, sustancias o elementos con los que se traza, se marca, se proyecta, se superpone o se imprime sobre la superficie del soporte. Los materiales icónicos en tanto que sustancias cuentan con propiedades físicas como el color, el espesor o la densidad.

Susan Sontang ha dicho alguna vez que “en lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte” (Sontang, 1964:14), y su señalamiento parece sugestivo, a condición de rebasar la falsa y reductiva disyuntiva entre erótica o hermenéutica. Podríamos decir que la relación con la imagen implica una conexión erótica porque el acceso a la sustancia

únicamente en la manera en que se dispone el espacio y veremos aparecer un complejo sistema que nos indica la presencia de un objeto-imagen.

significante de la obra reclama no una estética formal, sino una vinculación sensual y aperitiva. Lo específico de la experiencia estética radica en que la relación con la materia de la imagen es de *carácter erótico*: precipitamos una experiencia sensual sobre la obra de tal forma que absorbemos el color, la textura y las proporciones como si fuera un cuerpo que aquí nos reclama no como observadores de una composición, sino como fruidores de una piel (la piel icónica).

Esta relación erótica es liberadora de la materia icónica, permite el hallazgo de la pintura, del óleo como masa aglutinada, del metal, de la arena con pigmentos, del mármol, del hielo o del cristal. Con ella llegamos al estatuto más puro de la materia, ese que se encuentra reventado por sus dos extremos: por la *función* cuando la materia se convierte en utensilio, o por la *referencia* cuando se hace signo de otra cosa:

La piedra triunfa en la escultura, se humilla en la escalera. El color resplandece en el cuadro; el movimiento del cuerpo, en la danza. La materia, uncida o deformada en el utensilio, recobra su esplendor en la obra de arte. La operación poética es de signo contrario a la manipulación técnica. Gracias a la primera, la materia reconquista su naturaleza: el color es más color, el sonido es plenamente sonido (Paz, 1982:22).

Dicho triunfo es el resultado de una relación, de un vínculo en el que recobramos la piedra como piedra o la masa de pigmento por sus propiedades, hemos cambiado el acento de los ojos, rebasando la relación utilitaria o referencialista. La materia emerge ante nosotros en toda su pureza, digamos, en su *naturaleza*. El vínculo erótico que con ella establecemos la libera de sus sujeciones y nos permite una apertura renovadora. Pero es necesario reiterar que se trata de una relación, porque ni el texto icónico por sí mismo ni el fruidor solitario hacen posible la emergencia de este *valor corporal* de la imagen.

Una suerte de paradoja invoca la relación erótica: una vez que hemos reconocido el objeto como un signo (es nuestro decir: “esta es una imagen”), es posible relacionarnos con él como un *no-signo* (masa de color, piedra o plástico aglomerado). Pero la paradoja se deshace cuando descubrimos que es justamente su hacerse *signo* lo que nos permite acceder a su pureza: en la *relación erótica* la materia icónica sólo es signo

de sí misma, el signo es aquí una estrategia para despejar la sujeción referencial, y sin duda también, el imperio de la denotatividad.⁹

En el vínculo erótico el sentido radica en la mismidad de la materia: experiencia sensual con el objeto que se significa así misma (es quizás lo que Peirce llamaba el *qualising*) y que pone en juego una significación centrípeta que se hunde en el lienzo, en la materia particularísima ante nuestros ojos y nuestros sentidos. Pero también esta significación es centrífuga, escapa a una zona concéntrica posponiéndose en significados de segundo orden que saltan la denotación (cuando la hay) y se cargan en la operación creativa o en la práctica de la fruición cuando seleccionamos o apreciamos una u otra sustancia icónica: superficies lisas y medios acuosos (acuarela, aguada, fresco) tienden a evocar valoraciones como la transparencia o la simpleza, incluso la espiritualidad; mientras que medios no acuosos (óleo, encáustica) parecen vincularse mejor con axiologías de lo terreno, de lo cálido o de lo carnal. La materia significante ya no se significa centrípetamente, sino que se escalona, como en fuga, entramando otros sentidos. Estos sentidos de segundo grado emergen en la peculiaridad de la relación texto icónico/fruidor, no como evocaciones necesarias, sino como gestaciones propias de mundos culturales y sociales que los enmarcan, que pueden decir incluso: este material es usado más por esta o esa escuela, en esta o esa tradición, o se vincula estilísticamente con una u otra técnica. En este punto empezamos a rebasar el ámbito de la relación erótica e ingresamos en otra clase de sinergia: los materiales icónicos se hallan *organizados*, articulados y dispuestos de cierta forma. Cuando desplazamos nuestro interés de la materia a su configuración, estamos transitando a la dimensión del iconizante.

⁹ Hemos de notar que la plenitud de la relación erótica quizás sólo se alcanza por sus extremos: requerimos un refinamiento perceptivo (una *competencia erótica*) que catalice la propensión habitual a descifrar objetos (a ver la escena y los personajes representados), o incluso la inclinación técnica a descubrir la composición allí configurada (que llevaría el vínculo al orden formal del significante). Pero quizás también, en su otro extremo, la precaridad competente (como el neonato que observa operativamente objetos, colores, cosas) sea capaz de detenerse un poco antes del significante y desplegar entonces un vínculo sensorial abierto.

Relación iconizante

Los materiales se relacionan sobre la superficie icónica produciendo una *disposición* de las sustancias que constituye su *iconizante*. Su restitución parece aún más sutil que la entrañada en la relación erótica, porque lo que aquí se aprecia es la *configuración* de las sustancias y no las sustancias mismas. El eje del vínculo no se encuentra en las pastas físicas sobre la superficie, sino en sus *relaciones*, digamos más exactamente, en su *sintaxis*. La relación formal icónica implica que el intérprete busca un lugar intermedio entre las lajas más abruptas de la imagen: no se carga del lado de la sustancia física, pero tampoco se precipita sobre lo que allí se encuentra representado. Se mantiene en el fiel de la balanza, en el fino borde de la pura forma. Por encima de la materia, pero debajo aún de la denotación sígnica.

La relación formal icónica es, como el vínculo erótico, una situación más o menos exótica en la etnografía de prácticas icónicas de la cultura, exige más que ninguna otra clase de posicionamiento, una competencia cultivada (una competencia formal sobre la imagen) que atañe a una disciplina canónica: la estética formal. A diferencia del vínculo erótico que se define por la *vibración carnal* con las imágenes, la conexión formal mantiene siempre una distancia, una mirada técnica, a veces clínica que examina contrastes y oposiciones, que hace medidas, que define estructuras, en fin, que reconoce composiciones. Podríamos decir incluso que la experiencia erótica produce un *arrojamiento* sobre el texto, un proceso de *precipitación* en la sustancia textual en el que se define una intensidad colmada por la materia-obra. La experiencia erótica es una dinámica *centrípeta*, una carga de energía estética que se moviliza hacia el cuerpo del objeto-imagen en su unicidad irreductible. La experiencia formal en cambio se define por su carácter *centrífugo*, por su apuntar al afuera, a la periferia de la materia, a la organización de las masas. La primera sensual, la segunda, abstracta. La relación formal apela al archivo, al depósito mental de formas y textos icónicos experimentados para apreciar la configuración específica que ahora se presenta. En tanto que el interés que la produce es el de la forma y la organización sintáctica, parece nutrirse en el reconocimiento de los contrastes y analogías con las otras obras, busca el lenguaje que produce

la forma concreta que aquí se aprecia o, de otra manera, se aprecia gracias al conocimiento y la experiencia intertextual del fruidor que le permite reconocer en ella los trazos configuracionales que emergen de un lenguaje, de un sistema abstracto que en ella se concreta. En contraste con la temporalidad inherente del signo lingüístico (como advirtió Saussure), la especificidad del signo-imagen parece radicar en su *espacialidad*. En esta dirección es posible desgranar la multiplicidad de vínculos que establecemos con la imagen dependiendo del espacio textual que opera como eje de nuestra relación. El fruidor que establece un vínculo formal con el texto icónico no se interesará ya por el *espacio-objeto* de la obra, sino por su *espacio plástico*. Mientras que el primero es un *espacio físico* reinante en la *relación erótica* y por tanto sometido a las leyes físicas y sensoriales, el segundo es un *espacio formal* regido por reglas convencionales de orden estético.

Por lo menos en nuestra tradición cultural todo objeto-imagen parece llevar un *marco*, es decir, un lindero físico e imaginario que separa los dos espacios (Aumont, 1992). Es efectivamente un límite físico porque hay un margen, generalmente rectangular, marcado con alguna clase de sustancia física: a veces es el color que concluye en un punto (haciendo así una línea divisoria) y da paso a una pequeña zona, a un margen carente de pigmento, o a veces es efectivamente un marco como una tira de madera o de metal que separa dos regiones. Este límite físico es también imaginario o simbólico: nos dice que a partir de ese punto termina el signo cuando vamos en dirección al objeto-imagen, o se inicia cuando vamos en dirección al objeto imaginario. El marco despierta una instrucción cultural de toma de posición: nos pide ubicarnos de formas distintas en las dos regiones, del marco hacia afuera nos comportamos con base en las reglas físicas y sociales que gobiernan el mundo, donde la imagen no es más que un objeto entre objetos, es un *espacio-objeto*. Del marco hacia adentro, nos pide comportarnos según reglas específicas, semióticas y estéticas, propias del mundo imaginario donde emerge el *espacio plástico*. Este espacio de la sintaxis es fundamentalmente geométrico, y en la pintura tradicional es una organización bidimensional que articula líneas, formas y colores.¹⁰

¹⁰ En la escultura y la imagen digital, será, en cambio, un espacio arquitectónico.

Pero si distinguimos el espacio plástico del espacio objeto, también requerimos, por claridad, despejarlo del espacio pictórico. Sin detenernos en el detalle de este nuevo ámbito, debemos decir que el espacio pictórico pone ante nuestros ojos ya no líneas y formas articuladas, sino representaciones de objetos, personas y lugares. Mientras que el espacio plástico es el territorio de la *representación*, este es el lugar de lo *representado*. El espacio pictórico es profundo, tridimensional y referencial, sale del ámbito del significante y penetra en el territorio del significado.

En este sentido el espacio plástico es un lugar intermedio entre dos espacios rotundos: el espacio-físico del objeto-imagen y el espacio iconizado del objeto imaginario. Esta es la razón de la dificultad en la emergencia de la relación formal en tanto no sucumbe a las atracciones mayores del cuerpo físico de la obra o de las cosas que en ella se ilustran. En primera instancia parece que la icónica abstracta, frente a la icónica figurativa, motiva con mayor ductilidad a la relación formal, como fácilmente puede advertirse, por ejemplo, en las obras del expresionismo abstracto, donde la problemática en juego no es la de los objetos del mundo, sino la de las relaciones abstractas entre elementos gráficos como ocurre en la obra de Mark Rothko o de Jackson Pollock.

Relación iconizada

Hay denotación cuando las estructuras plásticas representan para sus fruidores objetos y situaciones. La dimensión denotativa emerge por una voluntad referencial y por un espíritu representacional en la creación y/o en la fruición de las imágenes. La denotación abre el campo del *iconizado* en oposición a su configuración *iconizante*: convoca mundos y espacios, personajes y acontecimientos. Pero su emergencia no es un resultado intrínseco de las imágenes, sino el producto de su relación con una disposición fruidora, con un marco de interpretación y una codificación cultural. Podríamos decir que la denotación icónica reposa en el principio mimético: las formas plásticas reproducen la apariencia de los objetos. La significación icónica es aquí la pura referencialidad, el ser plenamente denotativo. Pero sabemos que la *mimesis* es una elaboración

histórica, un resultado cultural de experimentos y adecuaciones perceptivas para formar la analogía.

En *Arte e ilusión* (1979) Gombrich refiere el malestar experimentado por L. Richter (el ilustrador alemán) ante las grandes manchas de color y la vulgaridad de los trazos ilusionistas que un grupo de pintores franceses hacía del mismo paisaje que unos y otros (franceses y alemanes) se propusieron reproducir *objetivamente*. Pero no se trata de un contraste entre buenas y malas representaciones, o entre reproducciones fieles y copias equívocas, Gombrich explica que es engañoso y simplificador suponer, por ejemplo, que la variación que presenta un cuadro respecto del original proviene de la intervención de las emociones del artista, o de una excesiva “estilización”. Desde la mirada de los pintores franceses referidos, las ilustraciones alemanas parecían obvias y quizás vulgares. ¿Quién tiene la imagen exacta?, ¿a partir de qué mirada se produjo la representación pura?, ¿cuál es la mejor ilustración: los grandes trazos o los detalles imperceptibles?

La representación artística no consiste entonces en un trabajo de reproducción fidedigna, en una réplica aséptica de lo visto, porque no hay forma de ver más que a partir de una cierta perspectiva, de un hábito de observación:

Está claro que el artista no puede traducir más que lo que su medio es capaz de traducir. Su técnica le restringe la libertad de elección. Los rasgos y relaciones que el lápiz recoja diferirán de lo que el pincel puede indicar. Sentado frente a su motivo, lápiz en mano, el artista buscará pues los aspectos que pueden expresarse mediante líneas: como decimos en una abreviatura perdonable, tenderá a ver el motivo en términos de líneas, en tanto que, pincel en mano, lo verá en términos de masas (Gombrich, 1979:69).

Incluso cuando el artista pretende consignar con fidelidad una forma visual “no parte de su impresión visual, sino de su idea o concepto”, el artista observa a partir de un esquema, de una *colocación mental*, dice Gombrich, que le permite organizar los datos sensibles en un esquema perceptivo, en una *estructura icónica* podríamos decir:

[...] el artista podría decir que no lleva a ninguna parte mirar un motivo a menos que uno sepa cómo clasificarlo y apresarlo en la red de una forma esquemática. Ésta, por lo menos, es la conclusión a que han llegado psicólogos que no sabían nada de nuestras series históricas, pero que se pusieron a investigar el procedimiento adoptado por cualquiera cuando copia una “figura sin sentido”, una mancha de tinta, por ejemplo, o una zona irregular de color. En conjunto, parece que el procedimiento es siempre el mismo. El dibujante empieza probando a clasificar la mancha y encajarla en alguna suerte de esquema familiar: dirá, por ejemplo, que es triangular o que parece un pez. Escogido el esquema que encaje aproximadamente con la forma, pasará a ajustarlo, notando por ejemplo que el triángulo es romo en lo alto, o que el pez termina en una cola de cerdo. El copiar, según enseñan tales experimentos, avanza siguiendo un ritmo de esquema y corrección. El esquema no es producto de un proceso de “abstracción”, de una tendencia a “simplificar”; representa la primera aproximada y ancha categoría que se estrecha gradualmente hasta encajar con la forma que debe reproducir (Gombrich, 1979:76).

El previo esquematismo es el marco en que el artista efectúa un juego de hipótesis sucesivas con las cuales construye lo que juzga como la representación más satisfactoria del objeto.¹¹

Parece entonces que el esquema icónico, el arquetipo entramado por la cultura y la tradición representativa guía tozudamente la observación para la producción artística y también, sin duda, para su fruición:

Todo apunta a la conclusión de que la locución “el lenguaje del arte” es más que una metáfora vaga, de que incluso para describir en imágenes el mundo visible necesitamos un bien desarrollado sistema de esquemas. Tal conclusión tiende a chocar con la distinción tradicional, a menudo debatida en el siglo XVIII, entre las palabras del habla que son signos convencionales y la pintura que usa signos “naturales” para “imitar” la realidad [...] Desde fines del siglo XIX, se ha ido viendo con claridad cada vez mayor que el arte primitivo y el arte de los niños usan un lenguaje de símbolos más que de “signos naturales” [...]

¹¹ El esquematismo de Gombrich remite al esquematismo kantiano, pero mientras que en Kant se trata de una configuración *a priori* que hace posible la experiencia, en Gombrich se trata de una suerte de esquematismo histórico: cultura, sociedad, devenir del estilo, constituyen el marco desde el cual ve el artista y con el que produce su obra (Foucault le llama un *a priori* histórico).

Gustaf Britsch y Rudolf Arnheim han recalcado que no hay oposición entre el tosco mapa del mundo hecho por un niño y el más rico mapa ofrecido por las imágenes naturalísticas. Todo arte se origina en la mente humana, en nuestras reacciones frente al mundo más que en el mundo mismo, y precisamente porque todo arte es “conceptual”, todas las representaciones se reconocen por su estilo (Gombrich, 1979:89).

Asumir consecuentemente estos planteamientos significa reconocer que al igual que las demás dimensiones icónicas, la denotación es un *estado*, un vínculo con su intérprete. Ver objetos en las imágenes no es el resultado natural y transparente de apreciación de cosas, sino una tarea de desciframiento de formas e interpretación de objetos que realizamos en el seno de una tradición representativa. Digamos que hay ciertas leyes miméticas, pero éstas no emergen de una espontaneidad natural de las imágenes, sino de una codificación cultural que se ha sedimentado a lo largo de la historia y que actúa como una regla de percepción que opera en nosotros (indígenas de dicha iconografía) de manera automática. La denotación visual es un acuerdo, un convenio implícito entre observadores e imágenes sostenido en la infraestructura regulada de una comunidad y su tradición iconográfica. Esta fue quizás la perplejidad mayor que experimentaron en formas diversas y en distintos puntos Boas y Malinowsky cuando descubrieron la dificultad de otras culturas para comprender las imágenes que en Occidente se consideraban absolutamente analógicas.

Señalar y enfatizar este carácter reglado de la relación denotativa con la imagen nos permite indicarlo retroactivamente: también el vínculo erótico y la relación formal están de alguna forma regulados en este horizonte de definición cultural de la relación con las imágenes: la experiencia estética genuina está en la oscilación entre esas reglas (esa suerte de *verosimilitud de la experiencia*), y su desbordamiento: entre conducirse a ver lo representado por la impronta de la cultura, y su detenerse sobre la representación, entre la apreciación de los equilibrios formales, y el desbordamiento para apreciar las tensiones y los desequilibrios. Por eso resultan a la vez inusitadas y liberadoras las relaciones *desviadas* con las imágenes: la de aquel que ante una obra referencial se despreocupa de los modelos y se concentra en las plastas de color, o el de aquel que ante las relaciones geométricas de una obra

abstracta intenta descifrar objetos y paisajes. En este sentido la relación denotativa no se restringe sólo al ámbito de las imágenes que desde cierta tradición histórica se consideran miméticas o figurativas; la perspectiva denotativizante es una clave de lectura que estructura la imagen sobre el principio de la denotación (es decir, la organiza para buscar en ella objetos y situaciones), otras perspectivas (la formal, por ejemplo) podrían sostenerla sobre la configuración plástica.¹²

Panofsky se refiere a la significación que aquí consideramos denotativa (resultante para nosotros de la sinergia referencial obra-intérprete), como *significación primaria* o *natural*: es aquel significado que atribuimos a ciertas *formas puras* (a la dimensión iconizante) “como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc.”.

Aunque Panofsky distingue esta significación de lo que llama “significación convencional”, nosotros consideramos a esta última un subnivel denotativo por razones hermenéuticas: el carácter convencional de las representaciones forma parte de su dinámica identificatoria. Distinguimos en cambio entre la relación denotativa y la relación connotativa porque en esta última el significado gestado en el vínculo interpretativo no es sólo de carácter identificatorio sino también axiológico. Como veremos, establecer la dimensión axiológica de la imagen implica sentar con ella un vínculo en el que la apreciamos reconociendo los valores ideológicos, culturales, políticos, éticos... que estructuran implícitamente la fruición.

En consecuencia, la relación denotativa icónica entraña tres subniveles de significación:

- a) *significación fáctica*. Es una relación significativa en la que se asigna a la estructura iconizante una referencia iconizada. Se trata del reconocimiento básico de los objetos que aparecen en la representación, en palabras de Panofsky es la significación aprehendida por el observador (construida, diríamos aquí) “identificando simplemente ciertas formas visibles con ciertos objetos”. Para que dicho proceso sea posible, dice

¹² Sin embargo, desde un punto de vista ético, podríamos reprochar al denotativismo extremo (pero igualmente al formalismo radical) su *reduccionismo*, la excesiva deflación de las posibilidades de la imagen a la pura función de representar.

Panofsky, no se requiere más que cierta “experiencia práctica” (ser tan sólo un habitante del mundo, digamos). Hagamos algunas precisiones: recordemos que Roland Barthes (1992) parecía decir algo muy similar cuando señalaba que la percepción de la escena representada en una foto no requería más que una suerte de “saber antropológico” consistente en la facultad de reconocimiento de personas, arbustos o montañas en una foto o una pintura. Pero por los argumentos que hemos planteado previamente, por la explicación que hemos dado acerca del carácter histórico de la analogía, hemos de reconocer que esta suerte de “experiencia práctica” o este “saber antropológico”, respecto a las imágenes, implica una densidad poco percibida: una *competencia icónica* que nos guía en la lectura automática de formas plásticas como representación de objetos. No nos detendremos más en este señalamiento, basta remitir a la explicación ya clásica de Eco en su “semiología de los mensajes visuales” y en la “estructura ausente”, donde muestra el carácter códico de la lectura y la elaboración de las imágenes (Eco, 1968). Si las imágenes se leen (Vilches, 1991), su interpretación fáctica no es el simple resultado de una experiencia práctica o de un saber antropológico espontáneo, como quisiera Barthes o Panofsky, es una tarea que se realiza desde una competencia icónica que como tal no es un apéndice natural del aparato óptico, sino el resultado de la incorporación social que los individuos hacen de las tradiciones icónicas. No todos los horizontes visuales son coincidentes, no todas las competencias icónicas son análogas, la percepción icónica no es universal y transparente. Quizás haya un proceso histórico de transnacionalización de los códigos de decodificación visual (gracias fundamentalmente a la globalización de las técnicas y reglas imaginarias de fotografía, cine y televisión), que contribuye a la formación de competencias icónicas tendencialmente similares, y de allí nuestra impresión ingenua de la universalidad representativa y fructiva.

Un observador educado en las tradiciones imaginarias occidentales, gracias a su competencia icónica denotativa, podrá decir ante determinada configuración cromática (azules oscuros, rojos y amarillos, verdes y marrones) que lo allí representado son un grupo de personas reunidas en torno a un cadáver en un paraje rocoso. Estaremos así en

el ámbito de la significación fáctica de la relación identificatoria icónica.

b) *significación expresiva*. Pero dicho observador no sólo será capaz de identificar los objetos en la representación (personas y lugares) sino que también estará en condiciones de reconocer sus *rasgos expresivos*. La imagen no sólo plantea la reestructuración simbólica del espacio, sino que es capaz de vincularlo con emociones, actitudes e impresiones, para decirlo más propiamente: la relación iconizada es capaz de gestar no sólo significados fácticos, sino de relacionarlos con emociones. En palabras de Panofsky, esta significación “difiere... de la significación fáctica en cuanto no es aprehendida por simple identificación sino por *empatía*. Para comprenderla me hace falta una cierta sensibilidad”. Nuevamente allí donde Panofsky apela a una condición humana que emerge espontáneamente, nosotros señalaremos también su relación con estructuras y esquemas de interpretación culturalmente signados. Para Panofsky estos dos niveles de significación no exigen para su reconocimiento más que la experiencia práctica del observador, su pertenencia a un mundo cultural en el que está familiarizado con objetos como los representados y con actitudes y expresiones como las plasmadas. La semiología señalaría que dichos reconocimientos implican una compleja articulación de convenciones y códigos tanto para la articulación icónica de los objetos, como para la identificación reglada de las expresiones. Según procesos de educación visual, adquirimos las facultades de interpretar las expresiones de dicha o sufrimiento trazadas sobre el papel o el lienzo. Se trata de un territorio movedizo: es poco seguro que la expresión corporal de las emociones sea espontánea. No parece claro que los niños de todas las culturas movilicen las mismas expresiones faciales ante las mismas emociones, más bien parece que en la expresividad emocional reina la pluralidad cultural. Incluso Lévi-Strauss ha señalado, más allá del problema de la pura representación de las emociones, que los límites de resistencia al dolor o de gradación del placer más que en función de la singularidad, resultan establecidos por un criterio colectivo, es decir, operan en una diagramación de orden cultural. Y si la experiencia emocional misma es más variable de lo que el sentido común espera, la

variabilidad expresiva de las emociones es quizás más radical. Este abanico de posibilidades representativas es el objeto de una disciplina algo incipiente pero relevante: la semiología del movimiento o kinología, o, en otro ámbito menos académico, la teoría sobre la comunicación no verbal, que ha mostrado la expresión corporal, el uso del espacio y el movimiento en relación con el origen cultural y la pertenencia social. Pero tampoco es claro que todas las expresiones emocionales provengan o se hallen filtradas por una codificación de la cultura. Se ha afirmado que llanto y risa son expresiones directas de los estados de bienestar o necesidad básicos con que se enfrentan las criaturas humanas con absoluta independencia de su origen cultural. Las visiones mediadoras terminan por aceptar que sobre esta distribución básica la cultura organiza y distribuye formas de expresión corporal en relación con unos y otros estados emotivos, de tal manera que incluso se produce una suerte de *regreso* de los significantes emocionales sobre sus *significados* (quizás sobre las propias experiencias). Es decir, otra vez más cerca de lo que señala Lévi-Strauss cuando indica que los límites entre placer y dolor han sido definidos también por una organización de la cultura. No sobra señalar que esta línea de reflexión se conecta con lo que se ha conocido últimamente como la *teoría cognitiva de las emociones* (Calhoun y Solomon, 1989) donde se señala la conexión entre estados emotivos y sistemas de creencias (no puedo sentir miedo sino de algo que creo es un objeto amenazante). Pero lo que resulta más claro es que la identificación de las emociones en las imágenes está mediada, aunque sea relativamente, por una instrucción cultural. Identificamos llanto, alegría, melancolía o congoja en buena medida porque hemos incorporado los signos gráficos convencionales que indican enfáticamente dichos estados. No es seguro que un individuo competente en la iconografía fílmica y televisiva occidental reconozca con claridad estas expresiones en una pintura china del siglo II, o incluso, como hemos tenido oportunidad de constatar en una investigación de base empírica, tampoco es seguro que padres y maestros identifiquen con facilidad las emociones que expresan los personajes del *manga* japonés que sus

hijos y alumnos ven.¹³ La significación expresiva es entonces una clase de relación con las imágenes en la que gracias a una competencia icónica me oriento y me dispongo a vivificar en ella ciertas emociones e impresiones. Entonces ya no sólo me encuentro ante una representación de un grupo de personas en torno a un cadáver, sino que se trata de hombres y mujeres sufrientes, de individuos embargados por un profundo dolor espiritual y por una tristeza incomparable. Acceder a este reconocimiento implica una suerte de esfuerzo interpretativo adicional en el fruidor: una búsqueda de *congenialidad y consentimiento* (como diría Schleiermacher). Pero es necesario hacer dos precisiones: la relación expresiva no se establece sólo con las representaciones de personajes, emerge de la totalidad de la representación. Un risco árido y quebrado, un árbol seco y nudoso, un cielo tormentoso y espeso resultan tan significantes emocionalmente como la forma en que se representa la luz o la palabra. Por este camino es posible incluso el ámbito denotativo. El fruidor podría establecer con la obra abstracta un vínculo expresivo y entonces el color o las configuraciones podrían manifestar alegría y jolgorio o seriedad lacónica. Pero es necesario advertir (aunque no hemos hecho más que enfatizar esto una y otra vez) que no se trata de una propiedad intrínseca de una u otra representación del estilo “el color rojo es pasión” y “el azul melancolía”, ni siquiera estamos afirmando cuestiones como las que señala Kandinsky sobre los valores emocionales ligados a las formas. Insistimos en que se trata de un tejido, del vínculo fruidor-obra tendido sobre las tramas de una cultura, donde las asociaciones significativas son posibles incluso en la obra a-referencial.

c) *significación convencional*. Para Panofsky la significación primaria concluye con la significación expresiva y abre paso a un segundo nivel considerado como *significación convencional*. Sin embargo, dicha convención es para nosotros parte del ámbito *identificadorio*, donde

¹³ Como parte de un par de investigaciones sobre infancia y televisión desarrolladas para la SEP y el Centro de Entrenamiento de Televisión Educativa (CETE), observamos que algunos padres y madres tenían dificultad para comprender si los personajes del *manga* lloraban o reían en ausencia del sonido, mientras que niños y niñas realizaban una identificación eficaz y fluida.

la relación significativa busca reconocer ante sí una representación. Panofsky supone que hay una fractura entre las significaciones anteriores y ésta porque las primeras le parecen, como hemos visto, un resultado espontáneo emergente de la aplicación de capacidades universales; en cambio la significación convencional requiere la pertenencia del espectador a un mundo cultural en el que está familiarizado con objetos como los representados y con actitudes como las que aparecen plasmadas. Para nosotros, en cambio, las relaciones significativas fáctica y expresiva son también inseparables de esta pertenencia cultural y de este carácter competente de su fruidor. Pero la característica que permite su distinción de los subniveles previos consiste en que en esta relación, ante la obra, no nos ubicamos ya viendo objetos denotados como objetos generales (un grupo de mujeres, un grupo de hombres, el cadáver de un hombre, unas formaciones rocosas, un árbol seco...), sino como específicos del universo de las imágenes, como pertenecientes a la *enciclopedia visual*. Estamos entonces ante la representación del cuerpo muerto de Cristo sostenido por la virgen María, ante la desesperación de los apóstoles y las plañideras. Las figuras y las situaciones que se construyen con nuestra mirada muestran personajes y situaciones que hemos conocido por la historia cultural, las tradiciones narrativas y los universos imaginarios (en términos semióticos por la *enciclopedia icónica*) entonces lo representado no es ya un “hombre en la cruz”, sino “Cristo crucificado”, o no se trata de “una mujer con un niño en brazos” sino de “La Virgen y el Niño Jesús”. Obviamente no se trata sólo del contenido de la imagen de la tradición clásica, también el cine y la televisión configuran permanentemente una red de representaciones que nos permiten decir que estamos ante “El Che” o “Drácula”.

El análisis de la dimensión denotativa en su conjunto, implica una semántica descriptiva de la imagen, a la que Panofsky llama *iconografía* y que se constituye, gracias a la significación convencional, en una disciplina que requiere más que el conocimiento práctico. El análisis iconográfico exige un reconocimiento de las fuentes literarias, mitológicas, históricas y culturales en las que puede hallarse el origen de las representaciones específicas. Un troviandés no identificará en el cuadro de Da Vinci más que un grupo de personas comiendo,

para reconocerlo como “La última cena” deberá conocer, cuando menos, la referencia al Nuevo Testamento.

Relación axiológica

La experiencia relacional de las imágenes no se agota en la significación convencional o enciclopédica. Aun cuando hayamos transitado por la mirada de significaciones señaladas, hay una suma de intercambio de sentido que asedia y nutre nuestra experiencia de las imágenes. Se trata quizás del ámbito más problemático filosóficamente, pero también del más sugerente y vigoroso. Panofsky le ha llamado la “significación intrínseca” y con ella se refiere en cierto sentido subyacente al motivo representado. Significado oculto, enquistado en la obra pero identificable a través de lo que muestra. Panofsky dice que esta significación “pone de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica matizada por una personalidad y condensada en una obra” (Panofsky, 1979:49). La mentalidad cultural que produce la obra se reifica en ella, se cristaliza en la representación y su compleja estructura. Por eso se plantea que los elementos de la obra son manifestaciones de principios subyacentes, de estructuras vastas que se articulan de forma concreta en la obra que ahora está ante nuestra mirada. Es aquí donde los objetos representados adquieren estatuto de *valores simbólicos*: configuraciones que expresan sintéticamente un complejo tejido de sentidos, un mundo cultural que se perfila en ellos. Por ser una *síntesis* y una manifestación, exigen un trabajo de desciframiento: identificar los objetos como valores simbólicos es justamente ir de las formas evidentes a los sentidos subyacentes. En este punto es donde Panofsky formula más claramente una hermenéutica a la que llama *iconología*. Pero es también en este lugar donde está más cerca de la semiótica porque en ella también se supone una fuerza tras el velo que guía y explica la forma concreta que está ante nosotros. El estatuto semiótico de la fuerza ausente que se materializa en la obra visual concreta está lejos de hallarse consensuado. Pero en todo caso podría decirse que la semiología supone un *sistema* que asedia y hace posible el texto. En términos de Hjelmslev se diría que el sistema, a través del proceso, genera el texto. Este sistema es una estructura

códica formal que según reglas precisas produce obras concretas. Los formalistas rusos en realidad no se interesaban por explicar la estructura de las obras literarias; lo que constituía su verdadero propósito era descifrar el código supratextual que engendraba todas las obras posibles. Pero en justicia esta línea semiológica no nos lleva a la significación intrínseca postulada por Panofsky, o lo hace de una manera *indirecta*. La semiología se conecta con el planteamiento de Panofsky por medio de la postulación del nivel *connotativo*, es decir, de aquella significación de segundo orden producida a partir de la significación primaria. Hjelmslev explica la connotación como un proceso de doble escalonamiento en el que un lenguaje toma otro lenguaje como su sistema de expresión, o tal como lo plantea Barthes: un signo hace del significado de otro su significante. El significado referencial o denotativo del texto se convierte en significante de un segundo significado no evidente que por tanto requiere una inferencia o una interpretación para restituirlo.

La significación intrínseca hace de la imagen un síntoma: huella o índice (abstracto o referencial) que apunta o revela una zona profunda de sentido que puede escapar incluso a la conciencia de quien la ha producido. La iconología de Panofsky es, en otros ámbitos, una *hermenéutica* y quizás las dos más grandes hermenéuticas de la connotación que ha conocido el universo icónico son el psicoanálisis y el análisis ideológico. En ambos se parte de la idea de que la imagen dice más de su autor de lo que éste supondría. En ella se filtran, a contrapelo, motivaciones profundas, deseos, intereses inconfesados, propósitos silenciosos. En rigor la connotación icónica admitiría tanto la significación subyacente tácticamente velada por su creador (como la retórica publicitaria de la que habla Barthes), como la significación disfórica que su autor nunca previó pero que se incuba en ella subrepticamente, como el origen social y las pulsiones que el publicista encarna, sin saberlo, al tratar tácticamente de orientar con el dispositivo retórico la lectura. Pero estas formas (iconológicas, semióticas, analíticas) de afrontar la connotación parecen aún muy textualistas. Suponen que la connotación es algo que está *en* la imagen y es otra cosa si somos capaces o no de restituirla. Por otra parte, el analista de la connotación cree en un supuesto doble: que la obra actúa sobre su público poniendo a su alcance sentidos que no logra advertir y que la interpretación

competente (la del propio analista) es capaz de reconstruir dicho proceso. Esta doble creencia nos muestra, por su perfil, las dos modalidades fundamentales de vinculación axiológica con la imagen. Sus características, su forma, en esta vía hermenéutica que aquí nos proponemos, son aún desconocidas y complejas. Llamemos a la primera relación *interpretación develativa* y a la segunda *interpretación evocativa*. La diferencia entre ellas se encuentra en que la primera se produce a partir del control del intérprete, quien a partir de un arsenal hermenéutico, de una competencia cultivada, busca conscientemente la dimensión oculta del significado; la segunda, en cambio, es una interpretación que no tiene como propósito develar sistemas ocultos pero que establece con la imagen intercambios axiológicos que operan por debajo de las identificaciones denotativas. La interpretación develativa emerge cuando el lector hace de la imagen objeto de *interpretación profunda*, cuando el observador se pregunta por el universo simbólico y social, por el mundo estético o incluso espiritual que alimentó su producción y que en ella habla silenciosamente. Es un posicionamiento *sui generis* ante las imágenes porque no se trata de la fruición simple ni espontánea, sino de la relación de aquel que se ocupa de interpretar, que busca explicar y comprender con una aspiración, digamos, *ascendente* o *descendente*. La interpretación develativa busca rebasar la obra para ir a su subsuelo (como el psicoanalista freudiano que halla en el iconizante las marcas de una pulsión errática que infraestructuralmente emerge) o intenta escalarla para acceder a un supradominio (como el analista jungiano que busca en ella la materialización representativa de arquetipos universales). Este vínculo develativo implica una lectura “entre líneas”, una mirada siempre perspicaz, una sospecha o una actitud intensa de revelación: seguramente la mejor caracterización de dicho vínculo la ofrece Ricoeur cuando nos habla de las posibilidades de relación con el simbolismo: una *actitud de sospecha* en la que intentaremos ver lo que la imagen calla maliciosamente, o una *actitud restauradora* donde buscamos acceder al significado profundo que la imagen guarda como enigma. En los dos casos se trata de una posición que busca develar, que mira en profundidad, que explora para ver más allá.

El otro vínculo axiológico, el de la *interpretación evocativa*, no es posible sin la restitución de una teoría que admita más que la conciencia del fruitor icónico: si los observadores establecen vínculos connotativos

con la imagen aunque no estén en actitud de develamiento creyente o denunciante, es porque con ella contraen un nexo que desconocen. Otra vez parecen ser psicoanálisis y análisis de la ideología los terrenos que abarcarían una mirada como ésta. El fruitor que viendo un filme consume sus valores y sus implicaciones aunque no logre advertirlo, el sujeto que ante una fotografía establece una transacción simbólica callada en la que se movilizan pulsiones y deseos desconocidos y casi inadvertidos, el creyente que ante la imagen sagrada asume los valores espirituales y las variaciones doctrinales del contexto en el que se restituye, se encuentran en una relación axiológica implícita. Pero el estatuto y la comprensión de este vínculo, de esta clase tan extraña de interpretación, es problemática. Su dificultad proviene, por lo menos, de dos cuestiones: por una parte es difícil dar estatuto de *interpretación* a una práctica tácita, en la que no actúe conscientemente un proceso de selección, cotejo y análisis. ¿Qué clase de interpretación es aquella que se ejerce sin saber que se ejerce?, incluso pareciera más fácil decir que no se ejerce antes que postular su presencia sobre la superficie calma. Por otra parte, parece imposible su determinación ¿por dónde corre el vínculo connotativo silencioso?, ¿cómo podemos saber si lo que enlaza es la pulsión erótica, la expectativa mística o la irradiación ideológica?, y más radicalmente ¿cómo podemos saber que hay dicha experiencia? Aquí no procuramos recorrer este camino, ni tampoco intentamos negarlo. Advertimos su restitución y su apuesta en buena parte de la producción teórica en torno a las imágenes.

Bibliografía

- Aumont, J. (1992), *La imagen*, Paidós, Barcelona.
- Barthes, R. (1992), *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona.
- Battisti, E. (1974), “The Role of Semiology in the Study of Visual Art”, en Chatman, S., U. Eco y J.M. Klinkenberg, *A Landscape of Semiotics*, Mouton, La Haya.
- Bourdieu, P. (1991), *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Taurus, Madrid.
- Calhoun, Ch. y R. Solomon (comps.) (1989), *¿Qué es una emoción?, Lecturas clásicas de psicología filosófica*, FCE, México.
- Calvesi, M. (1980), “Per una iconologia como icono-logica”, en Mucci, E. y E. Tazzi (comps.), *Teoria e pratiche della critica d’arte*, Feltrinelli, Milán.
- Cassirer, E. (1967), *Filosofía de las formas simbólicas*, FCE, México.
- Damisch, H. (1976), “Sémiologie et iconographie”, *Francastel et après*, Denoel-Gonthier, París.
- Eco, U. (1968), *La struttura assente*, Bompiani, Milán.
- Fló, J. (1989), *Imagen, icono, ilusión*, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, Uruguay.
- Foucault, M. (1970), *Nietzsche, Freud, Marx*, Anagrama, Barcelona.
- Gombrich, E.H. (1979), *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Greimas, A.J. y J. Courtés (1982), *Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid.
- Mukarovsky, J. (1977), *Escritos de estética y semiótica del arte*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Panofsky, E. (1979), *El significado en las artes visuales*, Alianza Editorial, Madrid.
- (1982), *Estudios sobre iconología*, Alianza Editorial, Madrid.
- (1983), *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona.
- Paz, O. (1982), *El arco y la lira*, FCE, México.
- Prieto, L. (1978), *Estudios de lingüística y semiología generales*, Nueva Imagen, México.
- Ricoeur, P. (2001), *Del texto a la acción*, FCE, Argentina.
- Romano, G. (1978), *Studi sul paesaggio*, Einaudi, Turín.
- Sontag, S. (1964), *Against interpretation and other essays*, Delta Book, Nueva York.
- Vilches, L. (1991), *La lectura de la imagen*, Paidós, México.