

SENTIDOS DE LA IMAGEN: ESPACIO Y TIEMPO EN EL MEDIO ICÓNICO

ANA GARCÍA VARAS

1. LA DIFERENCIA COMO CARACTERÍSTICA DEL MEDIO DE LA IMAGEN¹

Al comienzo no está la identidad, sino la diferencia².

En esta sentencia de Luhmann cristaliza de manera privilegiada la oposición de gran parte de las ideas del siglo XX a toda una tradición de pensamiento que nace con la misma reflexión sobre el mundo, una tradición que determina en el concepto de *identidad* el núcleo de observación que dará forma durante siglos al entorno humano: la comprensión de la realidad pasa en ella por la búsqueda de lo idéntico a sí mismo, en lo que se presenta aquello que permanece, que no depende ni tiene relación directa con el momento en el que se encuentra, y que es ajeno así a todo un mundo de circunstancias y determinaciones concretas. De acuerdo con esto, la definición de algo habrá de estar por encima del tiempo y de características pasajeras, y con ello, también su ser primero o verdadero, lo esencial que constituirá el objeto de estudio, y que será contrapuesto a los accidentes, a los adjetivos, a todo aquello que cae del lado de lo contingente y la diferencia.

«El primado de la identidad, como quiera que la misma se conciba, define el mundo de la *representación*»³, la primera aprehensión de todo contexto y el primer acercamiento a este: una representación así que fracasa en lo concreto para ser remitida a esencias y sustancias, y cuya inscripción en el tiempo queda relegada a un segundo orden, problemático sin duda y de relevancia muy limitada. De esta forma, la crítica a tal idea de representación, perfilada, buscada y exigida de distintas maneras en el pensamiento moderno, pasará por

¹ Una primera versión de este texto apareció en García Varas, A., «Diferencia, tiempo y medio en la imagen», en Fanego, P (ed.), *Trompe-la-mémoire: historia e visualidade*, A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2003.

² Luhmann, N., *Sistemas sociales: lineamientos para una teoría general*, Barcelona, Anthropos, 1998, p. 46.

³ Deleuze, G., *Diferencia y repetición*, Madrid, Ediciones Júcar, 1988, p. 32.

«pensar la diferencia en sí misma, y la relación de lo diferente con lo diferente, independientemente de las formas de representación que las conducen hacia lo Mismo y las hacen pasar por lo negativo»⁴. En este enfrentamiento a dos figuras como Platón («lo Mismo», *Timeo*) y Hegel («la diferencia como lo negativo») son rechazadas determinaciones de la diferencia que se sitúan en un mundo de esencias, sea cual sea el nombre que estas reciban, pues la diferencia buscada en él será sin más una transformación o un reflejo de la primera identidad⁵.

Con ello, al cuestionar en diferentes contextos esta idea de realidad apoyada en los nudos de lo idéntico surge la pregunta por su origen: ¿responde dicha idea a un conjunto de esencias objetivas que la representación habrá de reflejar, o tiene más bien que ver con nuestra forma de abordar el entorno, nuestra forma de pensarlo, y los *medios* que para ello utilizamos? Es decir, ¿es quizás la estructura del significado, estructura que viene dada en unas condiciones mediáticas, la que ha determinado el sentido como enfrentamiento de identidad y diferencia?

En este punto, la contraposición entre la construcción del significado en el lenguaje verbal y la construcción del significado en la imagen es especialmente reveladora. Esta contraposición es la que realiza Gottfried Boehm⁶ dentro de su teoría hermeneútica con el fin de llegar a una posible raíz común que sirva de piedra angular a partir de la cual delinear los fundamentos teóricos de la historia del arte. De esta forma, Boehm compara la lógica de la imagen con la lógica verbal, y determina y establece, en primer lugar, los distintos mecanismos que caracterizan una y otra.

Dentro de la lógica verbal, la verdad de una frase depende de la posibilidad de distinguir en ella entre el sujeto, que indicará de qué hablamos, y el predicado, que situará aquel en un contexto, en una situación determinada; en otras palabras, la descripción de un objeto parte forzosamente de diferenciar entre lo que constituye tal objeto y la forma en la que aparece, una diferenciación que

⁴ Deleuze, G., *Diferencia y repetición...*, *op. cit.*, p. 32.

⁵ Hegel lo expone así con toda claridad en su *Ciencia de la lógica*: «la esencia es, en primer lugar, una relación simple consigo misma, pura identidad» (p. 36), pues «la identidad consigo es la inmediatez de la reflexión» (Hegel, G. W. F., *Wissenschaft der Logik*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1986, pp. 36 y 39). Es decir, para Hegel sí existe la identidad al comienzo. Por lo tanto, la diferencia es «la negatividad que tiene en sí la reflexión, la nada dicha en el hablar idéntico, *el momento esencial de la identidad que se determina a sí misma a la vez como negatividad* y es diferente de la diferencia» (ibíd., p. 46, cursiva y traducción mías).

⁶ Boehm, G., «Zu einer Hermeneutik des Bildes», en Gadamer H.-G. (ed.), *Die Hermeneutik und die Wissenschaften*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1978, pp. 444-473.

está basada en la distinción lingüística entre categoría permanente (el objeto en cuestión pertenecerá *siempre* a una categoría) y complemento, que hace referencia a propiedades circunstanciales. Tenemos así que la separación de ser y apariencia en una cosa real viene dada en el mismo lenguaje, en el *medio* en el que construimos significados en torno a dicha cosa, y es esta separación, que tradicionalmente ha sido también descrita con los conceptos de *sustancia* y *accidente*, la que habrá de determinar lo idéntico y lo diferente y los respectivos rasgos de permanencia y fugacidad de uno y otro. De esta forma, «el lenguaje puede formular la identidad de un estado de cosas porque tiene la capacidad de distinguir y de relacionar el ser sujeto y sus formas predicativas de apariencia»⁷.

Por el contrario, en la imagen el ser de algo no puede presentarse desde el mismo punto de vista, pues su estructura, y, por lo tanto, su lógica, son muy distintas: el objeto que antes era descrito como sustancia que en un momento poseía una serie de accidentes, no puede ser en la imagen distinguido del lugar y el contexto que aparece. Una imagen de un paisaje o de un árbol es la imagen de ese paisaje o de ese árbol con todas sus determinaciones, todos sus rasgos singulares, y todas sus características definidas necesariamente en un instante preciso: no hay separación, en ella, del paisaje y su concreción. Lo real, de esta manera presentará en la imagen una cara distinta, un juego diferente al que estructuran las palabras. «El enunciado se desvía del fenómeno de la imagen porque no puede asegurar en ella su presupuesto de la disociación de sujeto y predicados cambiantes. Lo icónico y lo lingüístico se encuentran en una extrañeza polarizada»⁸.

El *medio* utilizado, por lo tanto, define en cada caso una configuración de lo que presenta, estructura el sentido de la que sitúa en su seno, y hace que lo representado adquiera un significado determinado. Entendemos así por «medio» aquello que «posee carácter de lenguaje, que constituye un sistema autónomo (independiente del verbal en el caso de la imagen) de presentación de sentido con posibilidades propias de explicación del conocimiento»⁹. Lenguaje e imagen serán con ello medios distintos, afirma Boehm, estructuras distintas de acercamiento al mundo, y cada uno apuntará a formas complejas que se construyen por referencia a sus condiciones respectivas. De esta forma, lo concreto, la diferencia, lo contingente y lo inscrito por necesidad en el tiempo parecen tener así

⁷ *Ibíd.*, p. 450.

⁸ *Ibíd.*, p. 450.

⁹ Según la definición de *medio* que presenta también Gottfried Boehm en «Bild und Zeit» (Boehm, G., «Bild und Zeit», en Paflik, H., *Das Phänomen Zeit in der Kunst und Wissenschaft*, Weinheim, Acta Humaniora, 1987, pp. 1-27, aquí p. 10).

un lugar más cómodo y apropiado en la imagen, un entorno en el que han de ser ineludiblemente plasmados como son, sin subordinarse al concepto o al universal.

Por lo tanto, lo icónico habrá de ser reconstruido evitando el modelo basado en entidades analíticas que no le corresponden, y que hacen de la imagen un pobre reflejo de la esfera del logos. Tal modelo es el patrón dentro del que son colocadas ideas como, por ejemplo, la presente en la obra de Panofsky¹⁰, que atribuye una «representación de la realidad a cada estrato o nivel de significación» que él establece para la imagen. La relación de estos estratos con un referente real da forma a un planteamiento general en el que la conexión de la imagen con un estado de *cosas* es asumida como obvia, cosas y conexión definidas según el diseño ontológico del lenguaje verbal. La iconología y la iconografía delinean durante generaciones estudios en los que la imagen es un sustituto a decodificar, a reemplazar por su verdadero significado en la interpretación, es decir, traducir, como primer objetivo, la imagen a palabras dentro de un universo delineado según códigos verbales.

Frente al lenguaje, entonces, Boehm va a plantear la lógica de la imagen a través de una red de lo que llama «direcciones de sentido» que caracterizan el significado y el *fundamento* icónicos como «densos» y no unívocos. Dichas direcciones son las fundadas en los *contrastes* principales que conforman la imagen, como, por ejemplo, el contraste entre el fondo y la figura de la imagen. La estructura entonces se basa en la idea de la oposición, y como esta, se determina en el constante ir de un extremo al otro; es la tensión de los opuestos y no la suspensión entre ellos, la que dará paso al sentido de la imagen, caracterizado de esta forma como potencia inagotable. En el acercamiento a una imagen no se define inmediatamente un significado como una denotación limpia y precisa, sino que se instaura un juego en el que distintos elementos actúan como focos, puntos de apoyo del movimiento que produce el sentido.

Tales elementos, dentro de la descripción que hace Boehm, nacen, en primer lugar, de la mencionada dualidad fondo-figura. Esta oposición da lugar a continuación al entramado de relaciones que definirá el sentido de la imagen: aquellas de la perspectiva, la composición, el claroscuro, etc. A través de dichas oposiciones estudia, por ejemplo, el significado de la pintura de Monet *Catedral de Ruán*, de 1894. Aquí, «percibimos el entrecruzamiento de fondo y figura con una tensión llena de energía. [...] La atención se escinde y oscila

¹⁰ Cfr. Panofsky, E., «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst», en Kaemmerling, E. (ed.), *Ikongraphie und Ikonologie: Theorien, Entwicklung, Probleme*, Köln, DuMont Buchverlag, 1979, pp. 185-206, aquí pp. 200 y ss.

rápidamente entre el punto de fusión y el de disolución. Lo que en la *Catedral* de Monet sucede de este modo, es válido también desde un punto de vista estructural para la organización de las imágenes en general». Las conexiones entre unos contrastes y otros conforman la imagen sin que puedan ser claramente determinadas o aisladas. De esta manera, desde la multiplicidad de correlaciones límite aparecen los «espacios intermedios», es decir, a partir de la determinación de líneas significativas aparece la indeterminación en la apertura a nuevas posibilidades. O bien al contrario: tales «espacios intermedios» perfilan y hacen posibles las entidades individuales en la imagen. Como consecuencia, la densidad icónica es a la vez «lo más vacío en la imagen», la «no-figura».

Esta transición y esta estructura de oposiciones son en realidad, para Boehm, el constante traspaso que existe desde lo que él llama los «momentos del ser» a la apariencia de la imagen. Distingue así una parte de la esencia en la imagen, pues en su opinión, en ella «continúa siendo necesario hablar del ser, ya que no es una mera apariencia inesencial, que desaparece y nada significa»¹¹. La parte esencial, sin embargo, se tematiza sostenidamente en el aparecer, en otras palabras, existe solo como *constante presentarse como apariencia icónica*, definiendo así la transición (*Übergeben*) como su carácter básico.

Por ello, la iconicidad (también «protoimagen» o «figuración») nombra aquel aspecto del ser «que no se termina en su total salida y transición a la apariencia (no se vuelve enteramente positivo), sino que, mediante la completa inagotabilidad de su génesis de sentido, produce un insuprimible incremento del ser»¹². Aquí la transición, el juego de opuestos y los contrastes desembocan en la potencia que permite que *ser* y *apariencia*, en simbiosis, sean fenómeno y construyan la imagen.

Ahora bien, el esquema dual de ser y apariencia que en este contexto dentro de la teoría de la imagen encontramos produce de nuevo una disociación, una separación en el significado: su centro se sitúa así en una esencia que, aunque sea constantemente transformada en fenómeno, queda más allá, fuera de todo alcance, como origen insondable. De nuevo fuera del tiempo, el significado queda de un lado y su manifestación de otro, aislados en dos mundos distintos; el sentido pasa a un entorno perenne donde el ser no cambia y se mantiene inalterable.

¹¹ *Ibíd.*, p. 450.

¹² *Ibíd.*, p. 465.

2. SENTIDO Y LECTURAS DE LA IMAGEN

Este esquema en el que presenta Boehm su teoría de la imagen, responde a un modelo de significado que divide la realidad en dos ámbitos: a uno pertenecen los «aspectos esenciales», aquello que definirá y determinará la imagen, y en otro será colocada dicha imagen, perdiendo relevancia ante su definición y siendo despojada de su sentido, al que únicamente hará referencia. Es decir, la imagen concreta, física, es relegada al momento de la apariencia, para de nuevo dirigir la atención al núcleo duro de un ser al que ella solo abre paso.

Este esquema, fácilmente reconocible, tiene su clara correspondencia dentro de la historia del arte en la idea de la imagen como ventana abierta, desarrollada ya sistemáticamente, por ejemplo, en la obra de Alberti *Della Pittura* (1435): una metáfora que presentaba la imagen sobre un muro como un vano *a través* del cual habría que mirar para encontrar el espacio en perspectiva; esto es, la imagen solo era aquí camino intermedio, tránsito entre el que observa y lo observado, que no es ella, sino un significado más allá.

De esta forma, se define una idealización de la mirada que habrá de proyectarse sobre un espacio por completo racionalizado: homogéneo, infinito, continuo, un espacio matemático que construye mediante las leyes de la geometría un orden con el que medir y dominar la multiplicidad de lo representado, y que poco tiene que ver con el espacio psico-físico del observador y sus asimetrías entre izquierda y derecha, arriba y abajo o delante y detrás.

En un espacio sin referentes corporales, sin señas de identidad humanas, los sentidos, y en este caso la visión, serán simples mediadores entre el *sentido*, en singular, un contenido objetivo al que se le atribuye un signo o un grupo de signos, y el «ojo del espíritu», el entendimiento de aquel que *interpretará* y habrá de comprender dicho contenido. Es decir, el significado está incluido en el mundo del espíritu, un mundo al que también corresponden la mente, el entendimiento o la razón, mientras que los sentidos, la imagen y todo lo físico o corporal quedan sometidos únicamente a la función secundaria de la transmisión.

La imagen aquí es simple expresión de algo que le presta su importancia, apagándose en el mero señalar a lo profundo. En dicha ontología no son únicamente dissociados el significado y las figuras concretas a las que se le atribuye el carácter de expresión, sino que además estas figuras pierden toda relevancia, y son por completo subordinadas a algo que les es ajeno.

Se repite de esta forma la estructura de tipo y ocurrencia (*type* y *token*), donde el tipo, lo general, constituye el significado, la idea, y la ocurrencia es la instanciación de tal significado en un momento, con determinaciones concretas y que desaparece en el tiempo: el sentido queda siempre más allá, y no tiene

relación ni con lo efímero ni con las condiciones materiales en las que será inscrito, pues tal relación de inscripción es entendida de forma totalmente externa.

Esta estructura es también la que va a determinar el paradigma semiótico vigente, y con ello, gran parte de los estudios críticos sobre la imagen, un paradigma en el que la idea de análisis (según la cual unos elementos son sustituidos por otros) prima sobre la de síntesis (en la que los elementos habrían de combinarse).

Este planteamiento general y las consecuencias epistemológicas que se derivan de él implican que el concepto de *medio* generado aquí sea asimilado a la idea de vehículo, es decir, de transporte neutro del significado. Dicha idea corresponde a la teoría clásica del «medium», tal y como señala Arnaud Macé¹³, teoría que consistía en «asumir la necesaria desaparición del *medium* en cuestión en la transmisión del mensaje».

La versión semiótica de este esquema se definirá en la contraposición de potencia semántica y materialidad del significante, en la que dicha materialidad habrá de ser lo menos relevante posible para favorecer aquella potencia. Así, Sussanne Langer afirma: «cuanto más estéril e indiferente es el símbolo, más fuerte será su potencia semántica. Pequeños sonidos con los mediadores ideales para los conceptos, pues no nos dan nada sino su significado»¹⁴. Y Sonesson acata la misma idea cuando subraya que para que algo funcione como signo, es decir, para que algo represente o esté en lugar de otra cosa, debe tener una posición relativamente baja en lo que él llama «la escala de prototypicalidad de las cosas del mundo de la vida»; en otras palabras: sus características (materiales) no deben definir con excesiva claridad su identidad ni la de su clase (no debe ser un prototipo)¹⁵.

En todos estos casos, los aspectos materiales, y con ello el medio (en la relación de uno con otros antes mencionada), son contrapuestos y eliminados ante un significado trascendente que los eclipsa. Así, la imagen como medio será considerada en este contexto de manera más o menos explícita como mero paso hacia su significado, haciendo que la imagen física concreta sea alejada de tal forma de su significado, que se entienda como su presentación, y no como una determinación de él.

¹³ Macé, A. (ed.), *La matière*, París, Flammarion, 1998, p. 225.

¹⁴ Langer, S., *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, Art*, Harvard, Harvard University Press, 1951, p. 61.

¹⁵ «Damit etwas als Zeichen für etwas anderes erscheint, muß es auf der Skala der Prototypikalität (die für die Dinge der Lebenswelt gilt) relativ niedrig besetzt sein» (Sonesson, G., «Die Semiotik des Bildes: Zum Forschungsstand am Anfang der 90er Jahre», *Zeitschrift für Semiotik*, 15/1-2 [1993], pp. 127-160, aquí p. 135).

Ante tal situación reaccionan las teorías de los medios, imprimiendo un cambio de perspectiva en la investigación de los lenguajes que cristaliza en el convencimiento de que «los medios no solo sirven para la transmisión de mensajes, sino que además deben tomar parte en su contenido»¹⁶. Tienen por lo tanto fuerza de construcción de sentido. Sin embargo, tal y como señala Sybille Krämer, esta función contradice la experiencia diaria común en nuestra relación con distintos medios, pues se considera, por lo general, que estos «cumplen mejor su objetivo cuanto más diáfanos y transparentes permanecen, cuanto más persiste su discreción bajo el umbral de nuestra percepción»¹⁷. De esta forma, únicamente dirigiríamos nuestra atención hacia ellos cuando se produjera una avería, cuando el proceso comunicativo se viera interrumpido por un mal funcionamiento de los mecanismos que el medio pone en marcha, y así, su estudio ocurriría una vez más de forma negativa.

Frente a esta posición, Hans Dieter Huber¹⁸ subraya que es precisamente el arte (él se ocupará en especial del *netart*) el contexto donde ha de ponerse de manifiesto la especificidad del medio, y hace hincapié en que esta es la función propia de las obras de arte frente a las imágenes de la vida diaria. En la experiencia artística, afirma, es tematizada «la perturbación o interferencia del medio» en la constitución de la obra a través de la idea de referencia: la obra hace referencia explícita al medio en el que ha sido creada, presentando claramente las condiciones materiales desde las que surge, y haciendo que tal presentación sea uno de los elementos básicos en su estructura.

Ahora bien, en estas consideraciones que hace Huber encontramos de nuevo la misma oposición (aunque en esta ocasión el acento sea colocado sobre el otro extremo), el mismo esquema: la disociación de significado y medio. A pesar de que aquí el medio sí reciba atención, el planteamiento sigue localizando en dos lugares distintos, como si ello fuera posible, medio y sentido, materia y forma, y de nuevo su relación es definida de forma externa.

Desde estas coordenadas, sentido e imagen concreta son comprendidos como algo *fundamentalmente* diferente, tal y como veíamos que sucedía en la obra de Boehm: en sus escritos, tal diferencia era condensada en la distinción de ser y apariencia, distinción que daba lugar al juego de contrastes que cons-

¹⁶ Krämer, S., «Das Medium als Spur und als Apparat», en Krämer, S. (ed.), *Medien, Computer, Realität: Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1998, pp. 73-94, aquí p. 73.

¹⁷ *Ibid.*, p. 74.

¹⁸ Huber, H. D., «Materialität und Immaterialität der Netzkunst», en *Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften*, 26, Sonderheft Netzkunst, Heft 1, 1998, pp. 39-53.

truye el significado. Una teoría de la imagen que pretenda eliminar la radical separación de medio y significado, y el esquema ontológico que con frecuencia conlleva dicha separación, habrá de deshacerse de una perspectiva que coloca en la raíz de la iconicidad, origen como se dijo de la fuerza expresiva y de la estructura de sentido de la imagen, un dualismo como el que Boehm defiende. Así, será preciso, para entender y delinear de forma unificada la estructura del sentido de la imagen, preguntarse, en primer lugar, por el origen de tal dualismo y ver cómo se justifica en el estudio de las imágenes.

3. ESPACIO Y TIEMPO EN LAS IMÁGENES

Según se dijo, ser y apariencia poseen en la teoría hermenéutica de Boehm el carácter de la transición: el ser se presenta continuamente como apariencia, y tal transición está basada en la estructura de contrastes, concretamente en la transición que se produce entre sus extremos. Estas oposiciones surgen a partir de la relación principal de fondo y figura, que permite comprender la naturaleza de los contrastes: es decir, las características fundamentales de estos contrastes están *inscritas* en las de la relación de fondo y figura. Además, las oposiciones que Boehm describía desde ella eran las propias de la perspectiva, la composición, el claroscuro, etc.

Ahora bien, encontramos aquí un elemento común a todas estas relaciones, un punto de anclaje desde donde entender el esquema del sentido: todas ellas, como queda claro, son relaciones *espaciales*, que definen así distintos ámbitos dentro del conjunto total del espacio de la imagen. Por lo tanto, y como consecuencia de lo anterior, la naturaleza de aquellos contrastes y de la transición entre ellos, fundamentales en la idea de significado, será remitida a una estructura espacial. De esta forma, el análisis de la imagen quedará circunscrito a una óptica de estudio determinada, donde el espacio y las posibles transformaciones dentro de él constituirán el contexto del pensamiento sobre la iconicidad y las imágenes.

En este caso el planteamiento y la distribución puramente espaciales van a presentarse asimismo en la estructura teórica, en la distribución del significado: de forma semejante a cómo en el análisis son privilegiados los órdenes icónicos que se presentan unos-junto-a-otros (es decir, relaciones espaciales), dentro de la teoría del sentido los órdenes del significado serán dispuestos unos-junto-a-otros, en combinaciones de lugar. El ser y la apariencia son así las formas que permiten distribuir en el espacio (recordemos que su relación está fuera del tiempo) el significado, ya que uno es situado delante y otro detrás, uno es profundo y otro es expresión en la superficie: todas las figuras en las que son pre-

sentados ser y apariencia responden a una perspectiva espacial donde están «al lado» en la vertical, en la horizontal, etc.¹⁹.

Ya desde los primeros estudios que se hicieron de la imagen como medio, esta fue caracterizada mediante ideas espaciales, tal y como hacía Lessing en su *Laocoonte, o sobre los límites en la pintura y la poesía*²⁰ (1766). Subrayaba Lessing que las artes plásticas, escultura y pintura, eran esencialmente diferentes a la poesía y la música, pues en el caso de las primeras se trataba de artes espaciales, y en el de las segundas, de artes basadas en el tiempo. Los lienzos, el bronce y la piedra, los substratos materiales de tales artes plásticas, estaban determinados por el espacio, mientras que la palabra debía tener una realización en el tiempo, ser dicha en el discurso, y la música, interpretada o escuchada en el intervalo (tiempo, por lo tanto) que ella misma definía. Sin embargo, el lienzo, el bronce o la piedra no son el medio, ni determinan así el carácter medial de la imagen, sino que únicamente son el *soporte*.

Pero ya antes había sido formulada y aceptada la exigencia de una perspectiva exclusivamente espacial para la imagen: desde su posición estática era sin más deducido que también su contenido era puramente estático, y como tal, había de ser comprendido solo en el espacio. Asumiendo esta idea, la teoría de la perspectiva central del Renacimiento defendía la estructura apriorística del espacio unitario y construido de la imagen, tal y como muestran obras como *De Sculptura* de Gauricus a principios del siglo XVI.

De esta forma, dentro de la historia del arte se consideraría durante siglos que la imagen estaba determinada solo espacialmente, tanto desde un punto de vista interno como externo: por un lado, a partir de las ideas anteriores sobre el soporte y la situación no variable de la imagen (ideas que la caracterizan externamente), se centrará la atención en una *lectura* únicamente espacial de ella. Es decir, el *significado interno* de la imagen será considerado en la interpretación en torno a parámetros espaciales. Entender una imagen es comúnmente en la teoría y la historia del arte tradicionales *leer* aquello que está colocado a un lado, a otro, fijarse, por lo tanto, en un espacio que solo ha de ser observado como tal.

Por otro lado, la imagen también ha sido definida espacialmente desde un punto de vista *externo*: además de las mencionadas consideraciones sobre el soporte, la inmovilidad de la imagen quedaba reflejada en su presentación contex-

¹⁹ Además, desde tales posiciones, dentro de la teoría de Boehm se les suma una relación más, que también pertenece a las relaciones de fondo-figura, claroscuro, etc.: no solo están «al lado», sino que además están en oposición, contrapuestas.

²⁰ Lessing, G. E., *Laocoonte, o sobre los límites en la pintura y la poesía*, Barcelona, Orbis, 1985.

tual en los *museos*, presentación que mostraba una existencia estática y puramente espacial. La imagen del cuadro tradicional, invariable, estaba colocada frente al espectador en un espacio definido y en un tiempo suspendido, con lo que dicho espectador podría observar la misma imagen en diferentes momentos, es decir, únicamente serían relevantes para él las condiciones espaciales en la identificación del significado de la imagen.

Como consecuencia de estos planteamientos, la historia del arte solo ha hecho un uso restringido de categorías temporales en sus distintos análisis de la imagen, uso que en ningún caso ha llegado al *núcleo* de una teoría del significado. Por ello, aunque el concepto de *tiempo* está presente de distintas formas en la teoría del arte, en su mayoría dichas formas atañen solo de manera secundaria a las imágenes. Veamos algunas de ellas.

Encontramos elementos temporales, en primer lugar y de manera más clara, dentro de los estudios *históricos* sobre el origen de una obra (en la parte de *historia* de la historia del arte). Estos estudios se centran en el entorno en el que surge la imagen, e insisten en que el resultado artístico ha de ser comprendido a partir de dicho entorno. Sin embargo, el tiempo aquí es entendido y enmarcado *alrededor de la obra*, afectando a la época en la que es situada, pero sin discurrir temporal *en* la imagen. Una vez esta época histórica es fijada, el tiempo desaparece del análisis.

Otro momento de la presencia del tiempo en el arte se determina en la representación que este hace de la temporalidad, en su consideración iconográfica o la de su negación, la de la eternidad. Esto sucede, por ejemplo, en la imagen de Antonio Pereda: *Alegoría de lo transitorio*. Pero de nuevo aquí nos encontramos con un tiempo que no es el de la imagen, sino que explica el tiempo de lo representado. Es decir, no es el del *medio* de representación, sino el de aquello a lo que la imagen hace referencia.

Por otro lado, el carácter temporal de una obra es, asimismo, delimitado en torno al concepto de «tiempo vivido»²¹, entendiendo aquí por tiempo una forma de la *experiencia*, y haciendo que la reflexión se centre entonces en el efecto de la visión. Los aspectos más relevantes de esta noción se reúnen en la idea de «momento fructífero» de la que se ocupa E. H. Gombrich en su «Moment and Movement in Art»²². En este escrito, Gombrich se interesa fundamentalmente por las interacciones psicológicas entre la estructura de la imagen y la percepción,

²¹ Cfr. Pochat, G., *Bild - Zeit: Zeitgestalt und Erzählstruktur in der bildenden Kunst von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*, Viena, Böhlau, 1996, p. 7.

²² Cfr. Gombrich, E. H., «Moment and Movement in Art», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 27 (1964), pp. 293-306.

interacciones que permiten crear la impresión de tiempo y de movimiento al observar una imagen, siempre y cuando el momento presentado en ella aúne pasado y futuro, el «aún-no» y el «ya-sido». Es decir, si la imagen capta en un instante el carácter transitivo de la línea del tiempo, la *imaginación* del que observa podrá reconstruir dicha línea²³. De esta forma, lo «fructífero» del momento en cuestión consiste en la capacidad de relación que ofrece al observador, mediante la cual este puede reunir en la unidad del movimiento distintos momentos.

Como ejemplo de esta posición, Götz Pochat analiza diferentes obras de Friedrich, afirmando que este «tiempo vivido» se constituye a partir del momento que rebasa pasado y futuro. Esto sucedería, por ejemplo, en la obra de 1807 *Tumba prehistórica en la nieve*. O de forma clarísima en el conocido cuadro *Monje frente al mar*, de 1810. En torno a un instante suspendido cristaliza «el peso que va desde el pasado al presente, y desde el presente al futuro, conformando en la temporalidad el comportamiento del hombre ante el espectáculo de lo real»²⁴.

Una versión más de estas ideas está relacionada con el concepto de *ritmo* desarrollado en el Renacimiento²⁵, que hace clara referencia al sentido temporal del observador capaz de realizar y constatar en su propia experiencia complejas relaciones rítmicas que construyen el significado.

Sin embargo, en uno y otro caso, tanto en el «momento fructífero» como en la idea de ritmo, el tiempo va a pertenecer a la experiencia de sujeto que observa, es decir, es en su *percepción* y en su *sensibilidad* donde son localizadas las estructuras temporales, no verdaderamente en la propia imagen. Por consiguiente, tanto en las condiciones históricas alrededor de la obra como en la temporalidad de lo representado, o en la experiencia del observador, el tiempo es situado *en torno* a la imagen, y así, aunque sea un elemento relevante en su estudio, es siempre definido de forma *externa* a ella²⁶.

²³ Defendiendo una actitud semejante en la escultura, Rodin rechaza la fotografía, que no era capaz de presentar el movimiento de forma similar a como él lo conseguía en sus obras. Afirma: «*En la realidad el tiempo nunca se detiene*, y si el artista consigue producir la impresión de un gesto que se lleva a cabo en varios instantes, su obra es sin duda mucho menos convencional que la imagen científica [la fotografía] en la que el tiempo queda bruscamente suspendido...». Recogido en Virilio, P., *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 10.

²⁴ Pochat, G., *Bild - Zeit...*, *op. cit.*, p. 12.

²⁵ Cfr. Boehm, G., «Bild und Zeit...», *op. cit.*, pp. 1-27, aquí p. 4.

²⁶ Aunque no pueda extenderme aquí sobre este tema, sí es preciso mencionar el estudio de Axel Müller sobre la transformación de la temporalidad que se produce en los *readymades*, estudio que realiza en su artículo «Blickwechsel. Überlegungen zum 'iconic turn' in der Moderne» (Müller, A., «Blickwechsel. Überlegungen zum 'iconic turn' in der Moderne», en Borsche, T. [ed.], *Blick und Bild im*

De esta forma, si consideramos insuficiente el paradigma que analiza la imagen desde un punto de vista únicamente espacial, será preciso que llevemos la idea de temporalidad al *medio* de la imagen, y no que dicha idea se quede simplemente en los contornos de esta, es decir, el tiempo ha de entrar verdaderamente a formar parte de las condiciones que estructuran el significado. Esto tendrá lugar al tomar conciencia de que las categorías temporales están presentes en el núcleo mismo de la iconicidad, la cual, según decíamos, es el origen de la potencia semántica de la imagen, y da paso así a su lenguaje propio.

Dicha iconicidad es precisamente la tensión presente en la estructura de relaciones que se han expuesto en el primer apartado, unas relaciones, sin embargo, que han de ser configuradas, en primer lugar, *temporalmente*: así el análisis no debe partir de los *extremos* de las oposiciones, extremos que producen una división y una configuración espacial, sino de la fuerza misma de estas oposiciones, que inaugura una dinámica sostenida. Es decir, aquello que define primeramente un contraste o una oposición no son las determinaciones finales entre las que tiene lugar, determinaciones estáticas que dividirán la imagen en áreas o regiones y que favorecerán las clasificaciones espaciales (como sucedía en la obra de Boehm, en la que tales determinaciones finales acababan siendo definidas como ser y apariencia), sino que el contraste se caracteriza como movimiento permanente, constante ir de un extremo a otro, y es esta idea primera de movimiento la que marca su naturaleza.

Tal movimiento icónico aúna caracterizaciones tanto positivas como negativas, pues es tanto un movimiento de lo que es (la relación entre las determi-

Spannungsfeld von Sehen, Metaphern und Verstehen, Múnich, Fink, 1998, pp. 95-114). Reaccionando contra una caracterización estrictamente espacial de la imagen, subraya que el cambio de significado producido por el «extrañamiento» del objeto introduce categorías temporales en la idea de *iconicidad*. Así, afirma que tal «extrañamiento» genera, en primer lugar, un movimiento al variar el contexto, que habrá de reflejarse en un segundo movimiento en la comprensión *dinámica* del observador, quien, mediante su propia experiencia, convierte al objeto en un *acontecimiento* visible, en un «objeto de la mirada», liberándolo de su fijación y determinación estática. Con ello, «los órdenes de la imagen, que hasta entonces eran dominados por la cosificación, adquieren carácter de proceso. *Aquello que la imagen es* nace en la combinación, destrucción y serialización, en la transformación y almacenamiento, se conforma en la construcción y deconstrucción dinámicas de relaciones formales» (ibíd., p. 110, la cursiva es mía). A partir de estas transformaciones, que recurren a las condiciones de la visión, hace hincapié en que el tiempo entra en la imagen, y más concretamente en la determinación de la densidad icónica. Sin embargo, siendo cierto que lo temporal está presente en la obra según las pautas aquí definidas, también lo es que tales ideas no se ocupan ni afectan directamente a la temporalidad de la iconicidad, de la definición del medio de la imagen en tanto condiciones de visibilidad, del núcleo del significado formado en contrastes. El significado artístico que se produce en el «extrañamiento» se delimita y desarrolla en el contexto y el observador, que forman parte de tal significado y de esa manera introducirán lo temporal, pero los aspectos icónicos que configuran la imagen pueden en este entorno ser perfectamente definidos *todavía* espacialmente.

naciones finales), como de lo que no es (la relación entre lo que no son dichas determinaciones, es decir, la relación de sus opuestos). Así, hay un juego de lo visible y de lo invisible: al igual que el momento solo lo es por referencia a un pasado y un futuro, el significado es construido ante el horizonte de las posibilidades excluidas.

De esta forma, la potencia de la imagen se da en el transcurso, en la transformación, entendiendo como fundamental la transición antes que la formación de apoyos para esta. Esta estructura básica dará paso a las relaciones de simultaneidad y dinámica, detención y marcha, pausa y ritmo, y desde ellas se instaurarán los diferentes niveles de significado de la imagen. Con ello, la dualidad de ser y apariencia pierde sentido en este contexto: el significado no nace de un ser fuera del tiempo, que se sitúe en un más allá y frente al que la apariencia carezca de sentido. Es en el tiempo, un tiempo inmanente a la imagen, donde el significado se genera y es conformado de manera indisociable a dicho tiempo²⁷.

Partiendo entonces de tales planteamientos, tendríamos en la idea de densidad icónica el *fundamento* y el origen de la *imagen como cronosigno*²⁸, en la cual son *puestas en marcha* (literalmente) y desarrolladas características ya inscritas en la base icónica de la imagen. Así, «con el auge de los medios visuales desde la aparición del daguerrotipo se trata propiamente de hacer visible lo temporal, de presentar en la imagen (*Verbildlichung*) el tiempo, o bien, de temporalizar la imagen y las imágenes»²⁹. Esta temporalización presente en diferentes formas actuales de la imagen, surge desde las primeras conexiones de significado en ella, desde la raíz de la iconicidad, que es *plasmada* en las cualidades estéticas del cronosigno, en las que se expresan los aspectos de la memoria, la espera y la duración de la visión.

²⁷ La perspectiva así introducida se entiende dentro de un nuevo entorno: el sentido, que antes era comprendido según las fronteras de lo interior y lo exterior, lo profundo y lo superficial, el aquí y el allí, deja así «el viejo mapa espacial, que es sustituido en las rápidas sociedades de nuestra época electrónica por un mapa temporal» (Grossklaus, G., *Medien-Zeit, Medien-Raum. Zum Wandel der raumzeitlichen Wahrnehmung in der Moderne*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1995, p. 103).

²⁸ Cfr. Deleuze, G., *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine II*, Barcelona, Paidós, 1986, p. 39 y ss. Deleuze, mostrando qué entiende por cronosigno, afirma: «El arte de Antonioni es como el entrelazamiento de consecuencias, prolongaciones y efectos temporales. Es todo un mundo de cronosignos que bastaría para hacer dudar de la falsa evidencia según la cual la imagen cinematográfica está en presente».

²⁹ Grossklaus, G., *Medien-Zeit...*, *op. cit.*, p. 14.

4. ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES SOBRE LA ESTRUCTURA DEL MEDIO ICÓNICO

Una vez definida de esta forma la iconicidad mediante categorías temporales, los órdenes de la imagen adquieren un carácter de proceso que paraliza las ideas de instanciación de tipos en ocurrencias, de significados en medios transparentes, haciendo que la formación del sentido se dé más bien en una dinámica de cristalización en el medio. Esto es, el sentido no es la actualización de una estructura (el medio), sino una ejecución que parte de las bases temporales de dicha estructura. Así, no hay una disociación ni desvinculación de sentido y medio, pues aquel es generado en el movimiento definido en la densidad icónica (no delante o detrás, no más allá), densidad que determina, según se dijo, el medio de la imagen.

Y teniendo en cuenta que también hemos definido la idea de medio *en* el tiempo, es descartada una ontologización de dicha idea común a numerosas teorías: «ante la sustancialización del concepto de sentido [a la que nos referíamos en el segundo apartado], reacciona el debate de los medios con una sustancialización del medio. El rol que desempeñaba el sentido condensado en un objeto identificable es asumido ahora por el medio; y sentido y significado son, por el contrario, eliminados. Por lo tanto, nos confrontamos en el discurso sobre los medios con una ontologización del medio»³⁰. Es decir, la respuesta ante la cosificación que sitúa en un mundo más allá al sentido es la renuncia por lo general al concepto de *significado*, renuncia que, sin embargo, extrapola las características criticadas en él a la idea de medio: de esta manera, dicha idea va a ser un *objeto* en el que se centra la reflexión *separado y disociado* de las características peculiares de cada caso individual, y será delimitado como estructura *por encima del tiempo*. Tal deformación del medio es evitada por el contrario al presentarlo inserto y determinado fundamentalmente por el tiempo.

Con ello, se consigue definir el sentido (sin, por lo tanto, renunciar a él) unido al medio, sin que ninguno de los dos sea considerado una entidad absoluta, sino más bien *diferencias* establecidas por el punto de vista en cada situación concreta. Y esto se explica por su conformación en el juego constante y el movimiento diferente permanentemente que es la consistencia, densidad o *diferencia* icónicas³¹.

³⁰ Krämer, S., «Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form?», *Rechtshistorisches Journal*, 17 (1998), pp. 558-573, aquí p. 569.

³¹ La investigación conducente a la redacción de este trabajo ha sido posibilitada por la ayuda proporcionada por el Ministerio de Economía y Competitividad a través del proyecto «Filosofía de la imagen» (FFI 2011-26621).