



La imagen como signo y como símbolo

Pepa Medina

Habría dos objetos tales como Crátilo y la imagen de Crátilo, si un dios reprodujera como un pintor no sólo tu color y tu forma, sino que formara todas las entrañas tal como son las tuyas, y reprodujera tu blandura y color y les infundiera movimiento, alma y pensamiento como los que tú tienes ? En una palabra, si pusiera a tu lado un duplicado exacto de todo lo que tú tienes, ¿habría entonces un Crátilo y una imagen de Crátilo o dos Crátilos? [...] ¿No te percatas de lo mucho que les falta a las imágenes para tener lo mismo que aquello de lo que son imágenes?

[...] Sería ridículo, Crátilo, lo que experimentarían por culpa de los nombres aquellas cosas de las que los nombres son nombres, si todo fuera igual a ellos en todos los casos. Pues todo sería doble y nadie sería capaz de distinguir cuál es la cosa y cuál el nombre.
Platón, Crátilo, 432b-e.

Introducción

La imagen no es más que una imagen y nunca puede ser cosa, sino se convertiría en el doble del objeto representado. La imagen representativa se define por su intención referencial: designa, muestra la realidad.

Según Wunenburger,¹ en el ámbito de la interpretación contemporánea de las imágenes hay dos familias de pensamiento y cada una de ellas presentan una perspectiva para una comprensión general de las imágenes: una, positivista, que se ocupa de establecer hechos por la vía de la objetividad científica; la otra, más reflexiva y filosófica, que subordina los datos a una interpretación del sentido por un sujeto. La metodología positivista asimila las imágenes a la categoría de *signos*, mientras que una metodología filosófica relaciona la imagen con una dimensión *simbólica*.

El objetivo de este trabajo es hacer una exploración acerca de las imágenes, aun sabiendo que tal categoría no existe porque sólo podemos hablar de imágenes en plural. Reconociendo que hay una diversidad de imágenes, me ocuparé particularmente de las imágenes artísticas visuales y simbólicas, su naturaleza y su función. Expondré brevemente la concepción de la obra de arte, según Bryson, como un *arte de signos* y la de Cassirer, que la considera como una *forma simbólica*, entre otras.

A lo largo de la exposición iré planteando las siguientes preguntas:

1. ¿De dónde procede el término imagen?
2. ¿Qué es una imagen artística?
3. ¿Por qué se mira una imagen?
4. ¿En qué consiste percibir una imagen y leer una imagen?
5. ¿Cuál es el valor o la función de las imágenes?

Para ello, me serviré de referencias del campo de la filosofía (Cassirer, Husserl y Merleau-Ponty) así como de la historia del arte (Bryson y Panofsky) y las iré desplegando a lo largo del discurso.

Fluctuaciones semánticas del término imagen

Veamos qué nos aporta la etimología del término *imagen*. Para ello tomaré la referencia de Wunenburger en *Philosophie des images* (p. 4-6).

Desde el punto de vista de los sustantivos, la noción *eikon*, en el sentido de imagen, de representación, proviene de la raíz *weik-*, que expresa la idea de parecido. En la lengua griega, *eikon* procede de un campo de experiencia óptica y reenvía a una representación dada a la vista y que reproduce con parecido una realidad. En sentido propio, el *eikon*, como el conjunto de palabras asociadas, se aplica tanto a representaciones mentales (imagen de una cosa, visión en sueño, etc.) como a representaciones materiales de realidades físicas (retrato, estatua).

El término *eikon* parece en general próximo a *eidos* y *eidolon*, al cual se puede acercar *idea*, que es el aspecto que una realidad ofrece en un momento de su aparición. Desde esta perspectiva, la imagen es la forma visible que se relaciona con una experiencia pasada, presente o futura. Los términos latinos relacionados con las imágenes son diferentes por su origen y su formación, pero las resonancias de sentido se reencuentran. *Imago* se aproxima a *especies* y *simulacros*. Ambos traducen el griego *eidolon* por oposición a *res*, la realidad; a *imago*, se asocia *forma* (cuadro rígido acogiendo una materia, forma del cuerpo humano) y figura (aspecto de una materia trabajada, modelo). La imagen se desliza en un registro semántico que oscila entre la idea de forma visible (en latín, *imago* es una *forma*, una figura, un cuerpo) y la idea de contenido irreal, ficticio, producción de lo que no es (en griego, *eidolon*). En este caso, la imagen es menos una emanación de lo real objetivo que el producto de una actividad de *eidolopoiétiké* en Platón, de *ficticio*, para los latinos, adjunto a la imaginación, *phantastikon*, que engendra *phantasmata*, lo que no tiene más que apariencia por referencia a lo real. Desde la Antigüedad se produce la reutilización del mismo léxico para designar no sólo imágenes visuales, sino ciertas formaciones lingüísticas que tratan

de contenidos concretos: se llega así al vocabulario retórico que designa la imagen literaria como presentación sensible, comparación, metáfora. *Eikon* pertenece a la lengua literaria desde Aristófanes al siglo IV, y será asociada a *metaphora* por Aristóteles. La lengua latina conserva un vocabulario poco sistemático: imagen, metáfora, alegoría, se reducen prácticamente al procedimiento más general que consiste en decir una cosa para significar otra. Por su etimología y por su historia, el término *imagen* tiene una relación con las representaciones visuales, y se aplica también a las representaciones lingüísticas (metáfora). La *imagen literaria*, gemela de la imagen visual, amplía la categoría, por un procedimiento semántico de analogía, al tiempo que introduce una fuerte heterogeneidad de experiencias mentales. Wunenburger (pp. 17-18) reconoce que la función visual y la función del lenguaje son dos ramas divergentes de la generación de imágenes, sin que esta ramificación entrañe un corte entre ellas. Eso quiere decir que se pueden articular. Los sistemas estéticos han buscado resolver por sistemas de equivalencia, de correspondencias o de homologías estas dos familias de imágenes, que tienen sus raíces en una función expresiva única.

¿Qué es una obra de arte?

Tomaré la definición que J. Aumont² recoge de Ernst Cassirer quien plantea que el arte es “una forma simbólica, es decir, uno de los medios que ha inventado el hombre para aprehender la realidad y comunicar algo respecto de ella”. En esta concepción el arte no es ni exclusivamente objetivo, en el sentido clásico de que imita la realidad, ni tampoco exclusivamente subjetivo, como expresión de un sujeto creador (concepción romántica): es un tercero simbólico que, gracias al juego de la producción de formas de acuerdo con reglas variables según las sociedades y las épocas, permite producir ideas mientras hace percibir y sentir el mundo. Por tanto, es tarea absurda oponer la obra de arte, como fuente de placer a la obra de arte como fuente de conocimiento, como si se tratara de dos contrarios irreconciliables.

Una característica del arte, añade Aumont, respecto a otras “formas simbólicas”, es que entrega obras, y esa obra puede tener propiedades muy variadas, según la estética que se considere. Recordemos que la estética originariamente no es un discurso sobre lo bello ni sobre el arte, sino discurso sobre la aisthesis, sensación, o sea, percepción por los sentidos. Percibir una imagen visual artística supone, en primer lugar, la experiencia de percibir esta forma de expresión.

La experiencia perceptiva

Según Merleau Ponty “percibimos con nuestro cuerpo o con nuestros sentidos” (Phénoménologie de la perception, p. 275).

Percibo esta mesa sobre la cual escribo. Esto significa, entre otras cosas, que mi acto de percepción me ocupa, y me ocupa bastante para que yo no pueda, mientras percibo efectivamente la mesa, apercibirme percibiéndola. Cuando quiero hacerlo, ceso de sumergirme en la mesa por mi mirada, me vuelvo hacia mí que percibe, y me aviso

entonces que mi percepción ha debido atravesar ciertas apariencias subjetivas, interpretar ciertas “sensaciones” mías, en fin, ella aparece en la perspectiva de mi historia individual.³

No se puede concebir la cosa percibida sin alguien que la perciba.

La imagen pictórica como signo

A la pregunta ¿qué es un cuadro? Bryson en *Visión y pintura*⁴ lo concibe como un arte de signos más que de percepciones. Considerar la imagen pictórica como signo toma en cuenta el cuerpo como productor de imágenes, en sentido aristotélico como poiesis, así como la dimensión social de la imagen, que denomina consciencia práctica. En este campo sitúa Bryson las mitologías, la cultura popular, el refrán o proverbio. El espectador de una imagen pictórica es considerado como intérprete capaz de transformar el material de la pintura en significados. La interpretación cambia conforme cambia la realidad social. En el signo visual es importante distinguir entre denotación y connotación. La denotación pertenece a un orden interno de la imagen y sus códigos no rigen fuera de los límites del cuadro: el reconocimiento de una Cena, una Anunciación, se aprende como un conocimiento específico que puede ser aplicado a las imágenes y su objetivo es identificar correctamente los temas representados (p. 82). “La denotación resulta de procedimientos de reconocimiento que están gobernados por códigos iconográficos” (p. 76). Las connotaciones requieren un trabajo hermenéutico, cuyos códigos operan en general en la sociedad pero de una manera difusa, aunque pueden ser transferidos a la pintura. A diferencia de la denotación que sí dispone de un léxico o recopilación escrita disponible, los códigos de connotación carecen de la codificación que sí tienen, por el contrario, los códigos iconográficos o denotativos. Al carecer de léxico o recopilación escrita disponible, no pueden ser aprendidos ni enseñados de memoria y el conocimiento de su funcionamiento ha de ser adquirido por el ejemplo de un contexto material presente. No pudiendo ser abstraídos de su contexto, sus significados están sujetos a fluctuación según los cambios de contexto; los significados de los códigos de connotación, a diferencia de los códigos iconológicos son, por tanto, no-explicitos y polisémicos (p. 84-85).

Para Wunenburger el estudio de representaciones pictóricas, en la línea de Bryson, ha beneficiado sobre todo a una disciplina como la historia del arte, que “reconstituye las propiedades objetivas de la imagen pintada, pero deja de lado la comprensión del sentido cultural y espiritual o simbólico de las representaciones”⁵.

Cassirer, por el contrario, concibe la obra de arte pictórica, como una forma simbólica, entre otras. La interpretación de imágenes sagradas, mitológicas y alegóricas pertenecientes a diferentes culturas del presente y del pasado pone de manifiesto que este tipo de imágenes tienen un valor simbólico con una función comunicativa.

¿Qué es un símbolo? el diccionario lo define como “una figura o imagen empleada como signo de una cosa”. Con esta definición se considera que el símbolo pertenece a la categoría de los signos, en la medida en que es portador de una significación. Sin embargo, “el símbolo, a diferencia del signo es ambiguo y se presta a diferentes

significaciones” (Hegel. Lecciones de Estética, I, p. 269-270). ¿Qué relación guarda el símbolo con el signo, que tienen al menos en común representar lo que designan? El lingüista Tzvetan Todorov engloba signos y símbolos en la categoría semiótica y genérica de la evocación porque todos tienen la intención de significar. Pero oponiendo las palabras a los otros signos que él llama símbolos, rechaza oponer los símbolos a los signos. Dibujar el contorno del símbolo es abrir el carácter a la vez dinámico y opaco del mismo, que en este trabajo no pretendo abordar y simplemente me atengo a la definición que he reseñado.

¿Para qué se han hecho las imágenes? Las imágenes están hechas para ser miradas, para dar cierta satisfacción al espectador que las mira. ¿Qué caracteriza a las imágenes? El hecho de que en ellas se muestra algo. El mostrar pone en juego el deseo del pintor de dar a ver algo y ahí encontramos la esencia de la mirada.

Diferencia entre cosa, imagen, signo, representación

Husserl, en Ideas⁶, distingue entre la percepción normal, cuyo correlato es la cosa y la cosa que aparece como imagen de la cosa de la física. ¿Qué es la cosa? la define así:

En principio sólo puede darse una cosa, y justo la cosa de que habla el físico, sensiblemente, en modos de aparecer sensibles. (...) La cosa que aparece sensiblemente, la cosa que tiene las formas, colores y cualidades olfativas y gustativas sensibles, es, pues, todo menos un signo de otra, sino en cierta medida un signo de sí misma (Ideas § 52, p. 122).

Ahora la imagen:

Una imagen o un signo remite a algo que está fuera de él, que sería aprehensible en sí mismo pasando a otra forma de representación, la de la intuición en que se da algo. Un signo o una imagen no da a conocer en sí mismo aquello mismo que designa (o de que es imagen) (Ideas, § 52, p. 121).

Por otro lado, Husserl distingue entre representación por medio de una imagen y la representación por medio de un signo:

Así como la imagen, en sí, de acuerdo con su sentido de “imagen”, se da como modificación de algo, que sin esta modificación estaría allí en persona o como algo representado en sí mismo, exactamente igual se da el signo, tan sólo simplemente a su modo, como modificación de algo. (Ideas, § 99, pp. 244-245).

¿Cómo es el mundo perceptivamente exhibido por medio de imágenes?

Husserl toma como ejemplo el grabado de Alberto Durero El caballero, la muerte y el diablo (1513):



Para Husserl, cuando Durero presentó esta imagen, la imagen representa a un mundo, pero también el sujeto virtual que corresponde a ese mundo. El recurso de la imagen permite imaginar el dolor a quien la contempla y a la vez “puede presentar reflexiones, teniendo en cuenta que una reflexión dicha es diferente de una reflexión presentada visualmente”⁷. Me detendré en el simbolismo de esta imagen.

La imagen muestra a un caballero dirigiéndose a la guerra perfectamente equipado con su armadura y sus armas. Le acompaña una figura de confianza, un perro que se asocia a la lealtad y la fe. En la parte inferior derecha un lagarto huye en dirección opuesta. Este lagarto que huye podríamos interpretarlo como el deseo del mismo caballero de cambiar de dirección y abandonar su destino. En la imagen aparecen, a través de estas figuras, deseos contrapuestos del propio caballero.

Otros dos acompañantes que despiertan menos confianza, son la Muerte y el Diablo. La muerte está representada con la figura de un anciano barbudo, sobre un caballo viejo,

inestable, con un reloj de arena como símbolo de lo temporal. El diablo se sitúa en la parte posterior del caballero, siendo una figura monstruosa hecha con la mezcla de formas de animales diferentes, según la imaginación de Durero.

En la parte inferior izquierda y detrás de una placa hay una calavera, otro símbolo de la muerte. Estos símbolos presentes en la imagen insinúan que este caballero, triste y a la vez en actitud arrogante, sentado sobre su caballo, puede matar y a su vez, sufrir la muerte.

Parece ser que este grabado forma parte de un tríptico de grabados que muestran los ideales caballerescos y comprendería las alegorías de las tres clases de virtudes y tres esferas de actividad según una clasificación aún medieval.

Husserl se sirve de esta obra para poner al lector en una situación de contemplación estética, y aplica a la imagen el concepto de cosa, imagen, representación y símbolo:

Primero, la percepción normal, cuyo correlato es la cosa llamada grabado.

Segundo, la conciencia perceptiva en que nos aparecen en las líneas negras figuritas sin color, el caballero a caballo, la muerte y el diablo. En la contemplación estética no estamos vueltos a estas figurillas como a objetos; estamos vueltos a las realidades exhibidas, más exactamente, a las realidades reproducidas, el caballero de carne y hueso, etc.

La conciencia de la reproducción (de las pequeñas figuras grises (...), se exhibe por medio de imágenes, por obra de la semejanza, otra cosa). (Ideas, § 111, p. 263).

Husserl afirma que, en la representación perceptiva, la cosa es para un sujeto. Por otro lado, el objeto estético como imagen pone en juego el mundo que muestra el pintor y sugiere verlo de otra manera. La imagen simbólica representa una figura del mundo, tiene elementos semánticos y es vehículo de otra cosa con valor de símbolo.

Las tres funciones de las imágenes. Arnheim

Rudolf Arnheim⁸ en *Pensamiento visual*, propone tres funciones para las imágenes:

Un valor de representación: la imagen representativa es la que representa cosas concretas (p. 135).

Un valor de símbolo: la imagen simbólica es la que representa cosas abstractas. El valor simbólico de una imagen se define pragmáticamente, por la aceptación social de los símbolos representados.

Un valor de signo: una imagen sirve como signo en la medida en que denota un contenido particular cuyos caracteres no refleja visualmente (p. 134).

Una imagen particular puede ser utilizada para cada una de estas funciones y con frecuencia sirve a más de una al mismo tiempo.

Niveles de significación en la imagen pictórica. Panofsky

Panofsky⁹ distingue en la obra de arte tres niveles de significación. A la hora de analizar las obras podríamos hablar de tres niveles interpretativos, siendo el primero de ellos el nivel pre-iconográfico donde se identificarían los objetos reconocidos a simple vista, sus relaciones y eventos y los aspectos expresivos; en el segundo nivel, iconográfico, se reconocerían historias y alegorías; por último, en el tercer nivel interpretativo se encontraría el significado más profundo de la obra, con un contenido simbólico. Este nivel sería el iconológico, que se propone tomar conocimiento de principios subyacentes de tipo religioso o filosófico que pudieron haber influido en el artista y que pueden estar sintetizados en una obra. Al conjunto de estos elementos Ernst Cassirer los llama valores simbólicos y la iconografía en un sentido amplio, trata de “descubrir e interpretar estos valores simbólicos a través de un método que procede de una síntesis antes que de un análisis”.

Para concluir, diría que hay preguntas y temáticas que el ser humano se plantea a lo largo de su existencia que no se prestan a una definición. Sin embargo, se puede decir algo de ellas creando imágenes simbólicas y mostrándolas. El estudio de imágenes simbólicas implica no sólo reconstituir las propiedades objetivas de una imagen pintada, sino que también es posible ocuparse de la comprensión de los sentidos culturales y simbólicos de las representaciones. Pero con un límite: no podremos acceder del todo al simbolismo personal del pintor, que también puede estar en juego. ??

27 de diciembre de 2012

Notas

- 1 Wunenburger, Jean-Jacques. *Philosophie des images*. Paris: PUF, 1997, pp. 53, 55.
- 2 Aumont, Jacques. *De l' esthétisme au présent*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini con el título: *La Estética hoy*. Madrid: Cátedra, 2001, p. 132.
- 3 Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. París: Gallimard, 1945, p. 372.
- 4 Bryson, Norman. *Visión y pintura. La lógica de la mirada* . Traducción de Consuelo Luca de Tena. Madrid: Alianza, 1991, pp. 13-14.
- 5 Wunenburger, op.cit. p. 54.
- 6 Husserl, Edmund. *Ideas para una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Traducción de José Gaos. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp.121-122.
- 7 Bozal, Valeriano. *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, 1987, p. 166.
- 8 Arnheim, Rudolf. *El pensamiento visual*. Traducción de Rubén Masera. Buenos Aires: Universitaria, 1971, pp. 133-136.
- 9 Panofsky, Erwin. *Essais d' iconologie. Les thèmes humanistes dans l' art de la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1966, pp.17-20.

Referencias bibliográficas

- Aumont, Jacques. *La imagen*. Trad. de Antonio López Ruiz. Barcelona: Paidós, 1992.
- Besançon, Alain. *La imagen prohibida*. Trad. de Encarna Castejón. Madrid: Siruela, 2003.
- Bozal, Valeriano. *Mímesis: las imágenes y las cosas*. Madrid: Visor, 1987.
- Bryson, N. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Trad. de Consuelo Luca de Tena. Madrid: Alianza, 1991.
- Gombrich, Ernst H. *Imágenes simbólicas: Estudios sobre el arte del Renacimiento*. Trad. de Remigio Gómez Díaz. Madrid: Alianza, 1983.
- *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Traducción de Gabriel Ferrater. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Merleau Ponty, Maurice. *Lo visible y lo invisible*. Trad. de Claude Lefort. Barcelona: Seix Barral, 1970.
- Panofsky, Erwin. *Essais d'íconologie. Les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1966.
- Wunenburger, Jean-Jacques. *Philosophie des images*. Paris: PUF, 1997.