

<http://doi.org/10.21555/top.v0i61.1204>

Image and Difference: A Deconstructive Approach to Gottfried Boehm's Theory of the Iconic Difference

Imagen y diferencia. Una aproximación deconstructiva a la teoría de la diferencia icónica de Gottfried Boehm

Roberto Rubio
Universidad Alberto Hurtado
Chile
rorubio@uahurtado.cl

Jacopo Vignola
Universidad Alberto Hurtado
Chile
vignolajacopo@gmail.com

Recibido: 15 – 07 – 2019.

Aceptado: 18 – 11 - 2019.

Publicado en línea: 23 – 06 – 2021.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution
-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Abstract

Through his theory of the *iconic difference*, Boehm has emphasized the differential character of the image. This has led some researchers (especially Dieter Mersch) to relate Boehm's approach to the thought of Jacques Derrida. Following that line of interpretation, we propose a deconstructive approach to Boehm's theory about the iconic difference. This means, specifically, that we will bring out internal tensions in Boehm's proposal between emphases directed towards the differential character of the image, on the one hand, and dualistic approaches, as well as hierarchical distinctions that could cover up such character, on the other hand. Starting from these tensions, we attempt to radicalize the orientation towards the differential structure of the image by incorporating Derrida's proposals, but making clear, at the same time, the challenges that this would bring to Boehm's theory and the open questions that would arise therefrom.

Keywords: image; difference; iconic turn; iconic difference; deconstruction.

Resumen

Con su teoría acerca de la *diferencia icónica*, Boehm ha enfatizado el carácter intrínsecamente diferencial de la imagen. Esto ha llevado a algunos investigadores (especialmente Dieter Mersch) a poner en relación el enfoque de Boehm con el pensamiento de Jacques Derrida. Profundizando en esa línea interpretativa, proponemos una aproximación deconstructiva a la teoría de Boehm acerca de la *diferencia icónica*. Esto significa, en concreto, que sacaremos a luz tensiones internas en la propuesta de Boehm entre énfasis dirigidos hacia el carácter diferencial de la imagen, por una parte, y planteos dualistas y distinciones jerárquicas que podrían encubrir tal carácter, por otra parte. A partir de esas tensiones, intentaremos radicalizar la orientación hacia la estructura diferencial de la imagen incorporando planteos de Derrida, pero dejando en claro a la vez los desafíos que ello traería para la propuesta de Boehm y las cuestiones abiertas que surgirían de allí.

Palabras clave: imagen; diferencia; giro icónico; diferencia icónica; deconstrucción.

Introducción

Desde los años noventa del siglo pasado se observa en el campo general de la investigación en artes y humanidades la tendencia a investigar las imágenes como un objeto de estudio autónomo. Esto significa: investigar las imágenes desde ellas mismas, y no desde otros fenómenos presuntamente más originarios, como por ejemplo el lenguaje. Entre los principales representantes de esta tendencia cabe mencionar a Gottfried Boehm, con sus planteos acerca del “giro icónico” (*ikonische Wende*),¹ y a W. J. T. Mitchell, con su doctrina acerca del “giro pictorial” (*pictorial turn*).² Si bien ambos autores pertenecen a estilos y tradiciones de investigación diversos (*Bildwissenschaft* y *Visual Studies*), han manifestado tempranamente un interés recíproco.³

En el presente trabajo nos concentraremos en la propuesta de Gottfried Boehm. Ésta versa especialmente sobre las imágenes exhibitorias, es decir, sobre las superficies visibles en las que aparece algo como estando allí presente.⁴ Su propósito es poner de relieve la peculiar manera en que tales imágenes producen sentido, bajo el entendido de que se trata de un sentido *sui generis*, no derivado de otras formas de sentido y especialmente no derivado de estructuras lógico-lingüísticas como conceptos y proposiciones.⁵

¹ Boehm utiliza el adjetivo “icónico(a)” en el sentido de “relativo o perteneciente a la imagen”. Con ello pretende implementar y difundir un uso no semiótico de dicha palabra, aproximándose asimismo a su origen etimológico. Como es sabido, la voz griega *eikon* remite primariamente a las imágenes o figuras y a fenómenos relativos a la visibilidad. Cfr. Chantraine (1968, pp. 354 y ss.).

² Cfr. Mitchell (1995, pp. 11-34), Mitchell (2005, pp. 77, 80 y 252).

³ Cabe considerar, al respecto, el intercambio epistolar entre Boehm y Mitchell. Cfr. Boehm (2011b, pp. 57-70) y Mitchell (2011, pp. 71-86). Cfr. también Fernandes (2019).

⁴ En el curso del presente trabajo profundizaremos en la noción de “exhibición” (*Darstellung*). Cfr. *infra* (2.1).

⁵ “Entendemos por “lógica de las imágenes” una manera de producir sentido, inherente a las imágenes, que solo se puede captar a partir de ellas. Trabajamos, por tanto, con la premisa de que las imágenes añaden algo importante a nuestro lenguaje, a los conceptos y al saber, que solo se puede

Como característica fundamental de la producción del sentido propio de las imágenes exhibitorias, Boehm señala un proceso al que denomina “diferencia icónica”.⁶ Se trata de un proceso de diferenciaciones y síntesis en estratos concatenados. Las investigaciones de Boehm acerca de ello se llevan a cabo con un enfoque relacional y holístico, dirigido hacia el aparecer en imagen. Desde tal enfoque, la imagen no es analizada como una cosa ni como algo fijo y separado, sino como un modo de experiencia.

Con su teoría acerca de la diferencia icónica, Boehm ha puesto el énfasis en el carácter intrínsecamente diferencial de la imagen. Esto ha llevado a algunos investigadores a poner en relación el enfoque de Boehm con el pensamiento de Jacques Derrida, yendo más allá de las conexiones que el propio Boehm reconoce entre su planteamiento y el pensamiento derridiano.⁷ En este sentido, Dieter Mersch (cfr. 2011, pp. 292 y ss.) asocia explícitamente la noción boehmiana de “diferencia icónica” con la noción de *différance* de Derrida y habla del “principio icónico de la *différance*” (2011, p. 293; 2014, p. 21), al que caracteriza también como la “*différance* icónica” (2014, pp. 21 y 22).⁸

experimental de aquel modo” (Boehm, 2010, p. 208; traducción de los autores). Cuando los pasajes citados correspondan a textos que aparecen en la bibliografía del artículo sólo en su idioma original, se trata de traducciones realizadas por los autores del presente trabajo.

⁶ Cfr. Boehm (2006, pp. 29 y ss.; 2010, pp. 17, 38, 69, 208 y 211).

⁷ Si bien Boehm reconoce a Derrida como una influencia para su propuesta en cuanto “pensador de la diferencia” (Boehm, 2011, p. 172) y en cuanto propulsor de la crítica al logocentrismo (cfr. Boehm, 2011b, p. 59.), a la vez marca restricciones a tal influencia. Así, por ejemplo, considera que la orientación hacia procesos de producción de sentido propios de las imágenes es un planteo específico del giro icónico y no advierte allí influencias de Derrida ni de otros pensadores de la diferencia (cfr. Boehm, 2011, p. 172). Por otra parte, investigaciones desarrolladas en el marco del proyecto “Eikones”, dirigido por Gottfried Boehm, han incorporado elementos del pensamiento derridiano. Así, por ejemplo, B. Mersmann (2015) propone una “icónica de la escritura” (*Schriftikonik*), la cual aborda el carácter de imagen de la escritura, poniendo en relación la gramatología derridiana con estudios de la imagen.

⁸ Otros planteos se enfocaron más bien en los contrastes entre los enfoques de Boehm y Derrida. Así, por ejemplo, Keith Moxey destaca la orientación ontológica del “giro icónico” de Boehm y su énfasis en la presencia de las imágenes, y sugiere un contraste con la crítica derridiana a la metafísica

A nuestro juicio, resulta pertinente la idea sobre la cual se basa la propuesta interpretativa de Mersch, a saber: que la vinculación con la noción derridiana de *différance* puede potenciar los planteos de Boehm acerca de la estructura diferencial de la imagen. Sin embargo, el despliegue de esa idea por parte de Mersch es muy escueto y se concentra en las afinidades entre ciertos desarrollos de Boehm y Derrida, sin abordar las diferencias de enfoque entre ambos ni los desafíos que traería consigo vincular los planteos de Boehm con el pensamiento de la *différance*.⁹

Como una profundización de la propuesta interpretativa de Mersch que atienda además a esos aspectos no abordados, proponemos una aproximación deconstructiva a la teoría de Boehm acerca de la diferencia icónica. Esto significa, en concreto, que hablaremos sobre tensiones internas en la propuesta de Boehm entre énfasis dirigidos hacia el carácter diferencial de la imagen, por una parte, y planteos dualistas y distinciones jerárquicas que pueden tergiversar la estructura de la diferencia, por otra parte. A partir de esas tensiones, intentaremos radicalizar la orientación hacia la estructura diferencial de la imagen incorporando planteos de Derrida, pero dejando en claro a la vez los desafíos que ello traería para la propuesta de Boehm y las cuestiones

de la presencia. Sin embargo, no profundiza en ello (cfr. Moxey, 2009, pp. 20-21). Por su parte, el propio Mersch (2010, pp. 116 y ss.) observa que la crítica derridiana a la metafísica de la presencia afecta el enfoque de la diferencia icónica. Tal observación es realizada por Mersch con el fin de reformular, más allá de Derrida, la cuestión de la presencia.

⁹ Mersch caracteriza al “principio icónico de la *différance*” como la “generación permanente de diferenciaciones visuales, en las cuales “algo” se deja ver y con las cuales “algo” se deja [...] probar” (2011, p. 293). Asimismo, considerando el proceso del enmarcamiento icónico, por el cual se establece la distinción entre dentro y fuera de la imagen, Mersch (2014, pp. 21 y ss.) establece una analogía entre el contraste originario, planteado por Boehm como momento basal de la diferencia icónica, y la archi-escritura, propuesta por Derrida. Para Mersch, la diferencia icónica boehmiana y la *différance* de Derrida coinciden en ser estructuras de diferencia que producen nuevas diferencias. Sin embargo, Mersch no profundiza en las características específicas de ambos procesos generativos ni en aquello que los diferencia. Tampoco parece tener en cuenta allí que el enfoque de Boehm puede ser alcanzado por la crítica derridiana a la metafísica de la presencia, algo sobre lo que él mismo, en otro escrito (2010, pp. 116 y ss.), había llamado la atención.

abiertas que surgirían de allí. Anima esta labor la convicción de que la deconstrucción de la teoría de la diferencia icónica puede aportar mayor claridad sobre los alcances y límites de dicha teoría, y, en términos más generales, sobre los desafíos de aquellas propuestas que, como la de Boehm, intentan analizar las imágenes exhibitorias destacando su carácter diferencial.

1. La teoría de Boehm acerca de la diferencia icónica

Un planteo central para la propuesta del *giro icónico* de Boehm sostiene que en la experiencia de imágenes exhibitorias se produce un sentido *sui generis*, no derivado del sentido lógico-lingüístico y no equiparable a las estructuras del concepto y de la proposición.¹⁰ Para Boehm, tal producción de sentido es un proceso relacional, cuyo estudio requiere de un punto de vista holístico, englobador.

Ahora bien, ¿hacia dónde habría que enfocar la investigación para alcanzar ese punto de vista abarcador que haga justicia a la estructura relacional de la experiencia icónica y a su manera específica de producir sentido? Boehm entiende que la clave es la estructura de la diferencia. Si bien no presenta de manera detallada y sistemática su noción de diferencia, Boehm destaca algunos rasgos fundamentales de ésta. Se trata, no de una estructura fija de oposición, sino de un proceso de distinción y contraste en el cual interactúan instancias contrapuestas (cfr. Boehm, 2011a, p. 172.). Para Boehm, mediante tal interacción se genera una determinada configuración estructural conforme a la cual algo aparece. Es decir, se produce sentido.¹¹ El sentido surge en el proceso mismo de las diferenciaciones, y dicho proceso, por su parte, va dando lugar a diversas articulaciones de sentido. Para enfatizar esto, Boehm (2011a, p. 173) caracteriza a la diferencia como “acontecimiento”.

Si bien Boehm reconoce que ha recibido influencia por parte de “pensadores de la diferencia”, tales como Heidegger, Derrida y Deleuze, a la vez subraya que ninguno de ellos ha planteado con radicalidad la

¹⁰ Para una exposición detallada de la propuesta boehmiana acerca del giro icónico, cfr. Rubio (2018).

¹¹ Cfr. Boehm (2010a, p. 69); “La diferencia icónica hace del *factum* físico de una superficie material el campo de una atención articulada”. En relación con ello, Boehm sostiene que los contrastes en la experiencia de imagen “inauguran un campo de atención, de interpretabilidad, es decir, de sentido” (2010a, p. 71).

cuestión acerca del sentido icónico, es decir, acerca de un sentido propio y distintivo de la experiencia de imagen (cfr. Boehm, 2011a, p. 172).

Para caracterizar la diferencia *icónica*, es decir, la diferencia como estructura de la producción de sentido en la experiencia de imágenes exhibitorias, Boehm (2010a, p. 52) emplea la siguiente formulación: “de la materia surge sentido”.¹² Con ello refiere al siguiente proceso: en interacción con una materialidad visible articulada en elementos continuos (fondo, superficie, etc.) y discretos (puntos, líneas, manchas, etc.), hacemos experiencias de diferenciación y síntesis, de modo que surge una configuración estructural determinada, conforme a la cual algo (incluso en la forma vaga de un “no sé qué”) aparece ante nosotros.

Boehm advierte que sus estudios sobre la diferencia icónica no conforman una totalidad sistemática.¹³ Con todo, podemos reconstruir, a partir de sus descripciones, al menos tres niveles de análisis conectados entre sí.¹⁴ Cabe advertir que nuestra reconstrucción enfatiza las conexiones y la continuidad entre esos niveles, mientras que Boehm suele describirlos separadamente, variando en los énfasis y en la precisión descriptiva según el texto en el que se ocupa de ello, y sin intentar ofrecer una detallada caracterización de conjunto.

En el primer nivel de análisis, la diferencia icónica es descrita como contraste. Se trata del contraste entre el fondo unitario y continuo y los múltiples elementos discretos (manchas, líneas, figuras) que aparecen destacándose respecto de aquél. Boehm (2006, p. 32) describe dicho contraste incorporando oposiciones planteadas desde otros marcos teóricos, tales como la oposición entre fondo y figura, superficie y profundidad, horizonte y tema, campo y foco. También refiere a ello en

¹² Cfr. también Boehm (2006, p. 31).

¹³ “[E]l modelo de la diferencia icónica sirve para analizar la lógica vigente en las imágenes, sin intentar con ello elaborar un sistema teórico” (Boehm, 2010a, p. 16).

¹⁴ La reconstrucción de la teoría de la diferencia icónica que aquí ofrecemos se basa en la investigación publicada en Rubio (2018). En contraposición con Kapust (2015, pp. 194 y 197), entendemos que la noción de “diferencia icónica” se mantiene como un eje de los análisis de Boehm desde sus estudios tempranos y que no es reemplazada por la noción de “evidencia icónica”. Prueba de ello es el texto de Boehm en el que éste desarrolla explícitamente la noción de “evidencia icónica” en el contexto de sus estudios sobre la “diferencia icónica” (cfr. Boehm, 2004).

términos del contraste entre la superficie general o totalidad intuible, por un lado, y los acontecimientos internos y determinaciones particulares (color, forma, figura), por otro (cfr. 2006, p. 30).

El contraste icónico se lleva a cabo en una experiencia de captación unificadora o síntesis. Las “síntesis icónicas” (Boehm, 2010a, p. 49) consisten en captar unificadamente el fondo continuo y los elementos discretos. Boehm las caracteriza como un “ver lo uno en lo otro” y “ver conjuntamente” (p. 49).

En este primer nivel, Boehm describe el surgimiento del sentido (icónico) desde la materia como el aparecer de un aspecto (*Anblick*) o vista (*Ansicht*) sobre una base material visible. El contraste entre los elementos discretos y el fondo continuo produce vistas y aspectos y, con ello, sentido icónico en un nivel primario: “Las imágenes no se disuelven simplemente en la materia. En las superficies, en los pigmentos, en la piedra, en madera o sobre tela [...] se muestra algo distinto: una vista, un aspecto, un sentido – precisamente, una imagen” (Boehm, 2010a, p. 37).

Para Boehm, la captación sintética del contraste entre las vistas y el fondo de la imagen se funda en la estructura de la percepción habitual, según la cual las cosas visibles aparecen en un fondo envolvente y se ofrecen siempre en determinados aspectos o escorzos.¹⁵ Asimismo, Boehm señala una distinción estructural entre la percepción sensible y la síntesis icónica, a saber: el entorno de claridad que rodea las cosas visibles es transparente y penetrable, mientras que el fondo que envuelve los elementos discretos en la imagen es opaco y no puede ser atravesado:

Las cosas aparecen perceptivamente, ante un fondo virtual, en un transparente “ver a través”. Cuando vemos algo, lo miramos *a la luz*, la cual lo envuelve y en la cual se perfila. El ordenamiento visual de la imagen, en cambio, tiene que ver con la materialidad de un campo de exhibición [...] La imagen produce una

¹⁵ En este sentido, Boehm afirma: “En el caso de las exhibiciones visuales, la indeterminación que Husserl identifica en el escorzo del objeto se desplaza desde su reverso hacia el fondo de la exhibición. Las imágenes son opacas, y las transparencias que ellas inauguran tienen que ver con que el fondo de la exhibición aparece como material, polisémico e impenetrable” (2010, p. 210.).

opacidad primaria, en la cual se abre una diferencia que pone algo ante los ojos (Boehm, 2004, p. 30).

A la luz de estas diferencias estructurales, Boehm (2010a, pp. 209 y ss.) sugiere una distinción entre el contraste icónico y el contraste operante en la percepción visual. Sin embargo, sus investigaciones no han profundizado en estas distinciones.¹⁶

El segundo nivel de análisis corresponde al proceso de interacción entre la oferta sensible de la imagen y la actividad corporal del agente de experiencia. Para describir dicho proceso, Boehm recurre a los términos “esquema” y “esquematismo” (cfr. 2004, pp. 20 y 30). Teniendo en cuenta la elaboración de dichos términos —de impronta kantiana— por parte de la fenomenología y la psicología gestáltica, Boehm ocupa la noción de “esquema” para indicar una configuración sensible que estructura el aparecer de algo en la experiencia y que orienta una acción posible, corporalmente situada (cfr. Boehm, 2014, pp. 16 y ss.). Así, las vistas o aspectos son caracterizadas ahora como esquemas: “La noción de vista une acceso visual y contenido de sentido, apertura y asunto. Corresponde a lo que hemos llamado esquema en acción o esquematismo. La vista (*Ansicht*) y la visión (*Sicht*) están incorporadas en un acto que refiere hacia el mundo de la vida y sus orientaciones” (Boehm, 2004, p. 30).

Conforme a ello, la experiencia de imágenes exhibitorias involucra lo que podríamos llamar “esquemas icónicos”. En otras palabras, la producción de sentido icónico es un peculiar esquematismo:

Las operaciones indicadas [trazar una línea, introducir un color], *más que designar, inauguran*. Son el núcleo de una orientación con la cual no se expone esto o aquello. Se trata, en cambio, de que con horizontal y vertical, arriba y abajo, delante y detrás, cerca y lejos, se crea un lugar icónico, en el cual recién pueden situarse las

¹⁶ Boehm no siempre se apega rigurosamente a la distinción que él mismo plantea entre el orden icónico y el orden de la percepción visual. A veces utiliza indistintamente los adjetivos “icónico” y “visual”, en especial cuando contrapone su enfoque a los planteos lingüísticos (cfr. 2011, pp. 171, 174 y 211). En otras oportunidades, en cambio, utiliza esos términos de manera diferenciada (cfr. 2010, pp. 209 y ss.). Para una reconstrucción e interpretación de los estudios de Boehm que tiende a esclarecer la relación entre el sentido icónico y el sentido visual, cfr. Rubio (2018).

posibles figuras y los posibles contenidos del artista. Esta actividad estructurante e iniciadora, que inaugura un espacio de juego, puede llamarse —tomando prestada provisoriamente la expresión de Kant— un esquema en acción, es decir, un esquematismo (Boehm, 2004, p. 19).

El esquematismo de la imagen o esquematismo icónico consiste, en términos generales, en que las líneas, manchas, etc., al aparecer en relación espacial con su fondo, generan en nosotros la disposición de ocupar un lugar en el espacio abierto por la imagen. Así, una línea funciona como un esquema en la medida en que, al ser captada junto a su fondo, activa nuestras disposiciones básicas de orientación espacial (arriba, abajo, dentro, fuera, etc.) y motiva la proyección de lugares ocupables en una dimensión habitable imaginaria.

Para Boehm, así como los contrastes icónicos se fundan en contrastes de la percepción visual, así también el esquematismo icónico tiene su base en esquematismos perceptuales y motrices: “Hay un esquema cuando [...] las líneas aparecen *delante de* —y esto significa *sobre*— el fondo. Los esquemas ‘en’, ‘sobre’, ‘arriba’ y ‘abajo’ se articulan con el *esquema motor* de una mirada de conjunto, la cual activa las fuerzas visuales del campo” (Boehm, 2010a, p. 126). La activación de esquemas motrices y perceptuales como parte del proceso de habitar el espacio en la experiencia diaria es la base del proceso en el cual, al captar una imagen, surge una peculiar espacialidad y quedamos motivados a habitarla. En este sentido, afirma Boehm: “El fondo vacío [de una imagen] es ya el escenario de aquel sistema de orientación que está anclado en el cuerpo del observador” (Boehm, 2004, p. 20).

En el tercer nivel de análisis se considera a la experiencia de imagen como un mostrar. Una primera caracterización del mostrar icónico es la de “deixis” (cfr. Boehm, 2010b, pp. 44 y ss.). En el uso de Boehm, los términos “deixis” y “deíctico” refieren no sólo al indicar o apuntar, sino también y en primer lugar al mostrar en cuanto revelar o sacar a la luz, y más específicamente, en cuanto abrir la dimensión de un posible aparecer.¹⁷ Conforme a ello, las imágenes son fenómenos deícticos en la medida en que inauguran un espacio de aparición en el cual podemos proyectar posibles acciones.

¹⁷ Cfr. Boehm (2010, pp. 38 y 44).

Según Boehm, la *deixis* icónica se funda en una estructura déctica básica, la cual configura la comunicación preverbal y preconceptual que se realiza mediante gestos corporales (cfr. 2010b, pp. 20 y 44). Se trata de la articulación gestual del cuerpo activo y móvil en interacción con otros agentes o sujetos de acción encarnados, en una dinámica en la que se intercambian orientaciones y se inaugura un espacio común para la acción corporal (cfr. 2010b, pp. 38 y 44). El argumento de Boehm se puede reconstruir del siguiente modo: en cuanto agentes corporales, inauguramos un espacio común en el cual habitamos. En virtud de ello, en nuestra experiencia de imágenes exhibitorias inauguramos un espacio imaginario en el cual proyectamos posibilidades de desplazamiento y percepción.

Ahora bien, Boehm entiende el mostrar de las imágenes no sólo como la inauguración de espacios de aparición habitables corporalmente. Además, caracteriza el mostrar icónico en relación con una función atribuida desde antiguo a las imágenes, a saber: la de traer a presencia lo que no está ahí delante (cfr. Boehm, 2010b, pp. 438 y ss.). Con respecto a ello, distingue y opone dos posibilidades: o bien la imagen es un reemplazo de lo exhibido y lo hace presente al modo de la copia, o bien la imagen es indistinta de lo exhibido y lo hace presente potenciándolo en sus posibilidades de manifestación. Esas dos variedades extremas del mostrar icónico son caracterizadas por Boehm en términos de imágenes “débiles” e imágenes “fuertes” (cfr. Boehm, 2006, p. 34; 2010a, pp. 43, 245-247 y 252).

Frente a las imágenes “débiles”, cuya función es principalmente de copia, las imágenes “fuertes” traen a presencia de modo originario: “Tales imágenes son fuertes porque hacen visible para nosotros algo que sin ellas nunca podríamos experimentar” (Boehm, 2010a, p. 252); “Las imágenes no se agotan en substituir visualmente lo real: ellas llevan a cabo un mostrar con derecho propio” (Boehm, 2010a, p. 43)

Los ejemplos de imágenes fuertes dados por Boehm corresponden de manera preponderante a experiencias culturales y artístico-religiosas: “El poder intrínseco a las imágenes reside evidentemente en su capacidad de darnos acceso hacia los muertos o ausentes, hacia un señor poderoso, una figura religiosa, algo invisible” (Boehm, 2010a, p. 39). El “mostrar con derecho propio” (2010a, p. 43), característico de las imágenes fuertes, refuerza en eficacia y poder a lo exhibido. En relación con ello, Boehm (2010b, pp. 22 y ss.) analiza la práctica artístico-cultural cristiana

vinculada a los exhibidores eucarísticos (*Mostranz, Ostensorium*) y la tradición de los *vera icona* (cfr. 2010b, p. 25 y ss).¹⁸

Ahora bien, el mostrar de las imágenes consiste para Boehm, además, en una peculiar relación entre presencia y ausencia, accesibilidad y ocultamiento, determinación e indeterminación: “El *hacer visible* propio de las imágenes se apoya en *ausencias*” (Boehm, 2010a, p. 56); “*Mostrar* presupone *ocultar*” (p. 69); “Toda imagen extrae su fuerza determinante a partir de la ligazón con lo indeterminado” (p. 49).

En conexión con lo anterior, Boehm plantea que hay una relación de implicación entre afirmación y negación en la imagen que no es equiparable a la relación entre proposiciones afirmativas y negativas, de la cual se ocupa la lógica tradicional. Se trata de un entrelazamiento de presencia y ausencia en la exhibición en imagen, que Boehm atribuye al proceso de la diferencia icónica. En este sentido, sostiene:

Con la diferencia icónica entra en juego la negación, la ausencia se cuela en la imagen. El “es” que vemos implica un “no es” que nutre y posibilita lo visible. Es la negación lo que funda una relación mostrativa, lo que deja lucir algo *como...*, o aparecer algo *en cuanto...* El *minus* de la negación se entrelaza con el *plus* de la afirmación y funda la evidencia de la exhibición (Boehm, 2010a, p. 68).

La lógica de la predicación es bivalente: ella conoce solamente el sí y el no. Su tarea se le hace difícil con lo indeterminado, potencial, ausente o nulo. [...] Pero sin considerar la fuerza intensa de lo múltiple, polisémico,

¹⁸ En numerosos pasajes (cfr. 2010a, pp. 39, 56, 68 y 252; 2004, p. 38) Boehm destaca el hacer visible como función de las imágenes. “Hacer visible” significa para Boehm hacer presente sensiblemente algo. Considerada en su modo eminente, tal función es caracterizada como el hacer visible “lo no visto” (Bohem, 2014, p. 35), “lo invisible” (Boehm, 2010a, p. 39), “algo que sin ellas nunca podríamos experimentar” (2010a, p. 252). Si bien Boehm usa el término “lo invisible” con variedad de matices, lo utiliza predominantemente para indicar instancias no sensibles que pueden adquirir presencia y vigencia por la imagen, entre ellas: un dios, las cosas habituales sin su carácter habitual o las condiciones de la experiencia sensible (cfr. Boehm, 2010a, pp. 39, 68 y 254).

sensible y de múltiples valores, no se puede reflexionar realmente acerca de las imágenes (Boehm, 2010a, p. 46).

Con el fin de distinguir entre la estructuración de sentido de las proposiciones, por un lado, y de las imágenes exhibitorias, por otro, Boehm plantea la distinción entre el “decir” y el “mostrar”: “La imagen, antes de *decir* algo que se pudiera captar también en palabras, es un acto del *mostrar*” (2010a, p. 240).¹⁹ Al caracterizar el exhibir icónico como un *mostrar*, Boehm quiere dar a entender que las imágenes hacen accesible lo exhibido de un modo que no consiste en la articulación predicativa de conceptos en una proposición ni se puede reducir a ello: “La fuerza de la imagen significa dar a ver, *abrir los ojos*. En resumen: *mostrar*” (Boehm, 2010a, p. 39).²⁰

Resumiendo: nuestra reconstrucción distingue tres niveles de análisis en las descripciones de Boehm acerca de la experiencia de imágenes exhibitorias: en primer lugar, el contraste icónico entre el fondo continuo y los elementos discretos, por el cual surgen vistas y aspectos; en segundo lugar, el esquematismo icónico, por el cual dichas vistas y aspectos fungen como esquemas que orientan la acción en un espacio imaginario, y finalmente el mostrar icónico, con dos funciones exhibitorias que no son reductibles al “decir”: la deixis icónica, por la cual se funda el espacio icónico, y la exhibición icónica, en particular aquella que corresponde a las imágenes fuertes, localizada principalmente en experiencias culturales y artístico-religiosas.²¹

¹⁹ Con respecto a la distinción entre el mostrar y el decir, cfr. Boehm (2010a, pp. 10, 15, 20, 27 y 240; 2010b, pp. 38 y 44). Además de Boehm, otras autoras y autores de la *Bildwissenschaft* han intentado describir la peculiaridad de las imágenes recurriendo a la distinción entre decir y mostrar. Cfr. especialmente Brandt (2003), Krämer (2003) y Mersch (2011).

²⁰ Con respecto a la relación de fundación entre las imágenes exhibitorias y el lenguaje, los escritos de Boehm plasman diversas posiciones. Por una parte, aludiendo al giro icónico, Boehm sostiene que “el mostrar es redescubierto como base del decir” (2010, p. 44) y que “el Logos ya no domina más a la potencia de la imagen, sino que reconoce su dependencia respecto a ella” (p. 45). Por otra parte, afirma en otro escrito que “la convergencia de imagen y lenguaje se basa en el mostrar” (2014b, p. 35).

²¹ Por su valoración de la esfera artístico-religiosa como ámbito de experiencias de imagen originarias y no miméticas, Boehm se inscribe en una

Estos tres niveles se organizan, cada uno con su característica específica, conforme a la diferencia icónica. En otras palabras, es transversal a estos niveles el “acontecimiento de diferenciación” (Boehm, 2011a, p. 173) por el cual “de la materia surge sentido” (Boehm, 2010a, p. 52).²² Las estructuras de sentido icónico, producidas mediante procesos de diferenciación y síntesis en los diversos niveles, son las siguientes: las vistas y aspectos (nivel I), los esquemas icónicos (nivel II) y el espacio icónico (nivel III a) junto con la configuración por la cual aparece lo invisible —en el caso de las imágenes fuertes— (nivel III b).

Ahora bien, la concatenación de niveles en el proceso de distinciones y síntesis está desarrollada por Boehm con mayor claridad en lo que respecta a la producción de vistas o aspectos, al esquematismo icónico y a la deixis icónica. Sus descripciones acerca de la producción de un espacio icónico habitable imaginariamente tienen en cuenta el proceso del esquematismo de la imagen, basado en los esquematismos motrices y corporales, y la descripción de ello considera a su vez el proceso de las síntesis icónicas en cuanto producción de vistas o aspectos. No hay tanta claridad, en cambio, respecto a la conexión de estos niveles o subniveles con el de la mostración eficaz de lo invisible y poderoso. Antes que explicitar la conexión entre la deixis del espacio icónico y la mostración de lo invisible en imagen, Boehm se concentra en enfatizar la distancia de estos dos modos del mostrar en relación con la articulación predicativa de conceptos. En relación con ello, se observa, además, que quedan abiertas preguntas relevantes respecto al sentido de las imágenes fuertes. Si bien Boehm enfatiza con insistencia que se trata de un sentido de orden propio, irreductible al orden de las proposiciones y conceptos, no aclara cuáles serían las posibles relaciones entre esos dos órdenes de sentido en la experiencia de imagen. Ello deja pendiente también la tarea de clarificar mejor las convergencias y divergencias entre el sentido icónico de las imágenes fuertes y el de las imágenes débiles.

tradición que incluye al romanticismo alemán, Hegel y, más recientemente, a Heidegger y Gadamer.

²² Cfr. Boehm (2010, pp. 15, 39 y 124).

2. Una aproximación deconstructiva a la teoría de la diferencia icónica

¿Qué hay que entender aquí por “deconstrucción” y cómo se podría aplicar a la teoría de la diferencia icónica? No contamos, por parte de Derrida, con una definición *stricto sensu* de la deconstrucción, pues para él ésta escapa a toda pretensión de definición o sistematización conceptual. No es meramente un método, “no puede reducirse a una mera instrumentalidad metodológica, a un conjunto de reglas y procedimientos transportables” (Derrida, 1997, p. 25). Tampoco constituye un análisis, es decir, “no es una regresión hacia el elemento simple, hacia un origen indescomponible. Estos valores, como el de análisis, son, ellos mismos, filosofemas sometidos a la deconstrucción” (p. 25). Para Derrida, tampoco debería entenderse la deconstrucción como una crítica en el sentido kantiano del término, ya que “la instancia misma de *krinein* o de la crisis (decisión, elección, juicio, discernimiento) es, como lo es por otra parte todo el aparato de la crítica trascendental, uno de los “temas” o de los “objetos” esenciales de la deconstrucción” (Ibíd.).

Además de tales aclaraciones respecto a lo que no es la deconstrucción, Derrida ofrece también caracterizaciones afirmativas. En este sentido, sostiene:

[...] la deconstrucción suele consistir, de modo regular o recurrente, en hacer aparecer en todo pretendido sistema, en toda autointerpretación del sistema, una fuerza de dislocación, un límite en la totalización [...] [;] consiste en comprobar —al leer y al interpretar textos— que en ciertos filósofos el efecto de sistema fue provocado por cierta disfunción o desajuste, cierta incapacidad por cerrar el sistema (Derrida, 2009, pp. 15-16).

Sacar a la luz los límites internos de una propuesta filosófica, sus desajustes y fricciones, y, junto con ello, provocar una dislocación

o desplazamiento de sentido: ésa es, en una primera aproximación general, la tarea deconstructiva.²³

Ahora bien, la propuesta derridiana de la deconstrucción va de la mano con una concepción acerca de la tradición filosófica, según la cual ésta consiste en la consolidación de un conjunto de oposiciones dualistas: ser y no ser, presencia y ausencia, esencia y apariencia, lo inteligible y lo sensible. Estas oposiciones están articuladas jerárquicamente, de modo que el primer término es considerado como superior y fundante respecto al segundo.

Según Derrida, la organización jerárquica desplegada en la tradición apuntaría hacia una estructura de sentido originaria (la Idea platónica, el *cogito* cartesiano, el sujeto trascendental, etc.), cuyo modo de ser es la presencia, entendida básicamente como permanencia frente a la caducidad, proximidad e inmediatez a sí frente al auto-distanciamiento, concentración frente a la dispersión e identidad atemporal frente al despliegue y diversificación en la historia. Así entendida, la tradición occidental constituiría el testimonio de aquello que Derrida caracteriza como “metafísica de la presencia” (Derrida, 1985, p. 165), es decir, “filosofía como saber de la presencia del objeto, como ser-junto-a-sí del saber en la consciencia” (p. 165).

En relación con tal concepción acerca de la historia de la filosofía, Derrida especifica la operación deconstructiva como un doble movimiento:

Hay que avanzar por lo tanto en un gesto doble [...]:
por una parte, atravesar una fase de *inversión*. [...]

²³ Dada la importancia de la deconstrucción en la filosofía derridiana, la bibliografía al respecto es vasta. Para una aproximación introductoria es recomendable consultar los siguientes textos: Asensi (1990), Berman (1998), Ferro (1995), Gasché (1986), Peretti (1989 y 1990). En ellos se comparte un concepto de deconstrucción que Peretti (1989, p. 127) sintetiza de la manera siguiente: “La deconstrucción derridiana no se sitúa más allá de la metafísica ni tampoco opera por simple sustitución o inversión (si bien éste es un primer paso necesario que habrá de completarse con otro más complejo). Para Derrida, la tradición no puede ser atacada desde fuera ni sencillamente borrada mediante un gesto. Lo que se requiere es solicitar las estructuras metafísicas [...] refiriéndose a ellas de forma estratégica, esto es, llevándolas hasta el límite en que no pueden por menos que mostrar sus propios desajustes y falacias”. Los énfasis puestos en este pasaje son recogidos en nuestra caracterización de la operación deconstructiva como un doble movimiento.

Desconstruir la oposición significa, en un momento dado, invertir la jerarquía. [...] Dicho esto – y por otra parte –, permanecer en esta fase todavía es operar sobre el terreno y en el interior de un sistema desconstruido. También es necesario [...] marcar la separación entre la inversión que pone abajo lo que está arriba, desconstruye la genealogía sublimante o idealizante, y la emergencia irruptiva de un nuevo ‘concepto’, concepto de lo que no se deja ya, no se ha dejado nunca, comprender en el régimen anterior (Derrida, 2014, pp. 54-56).

Conforme a estas precisiones, el proceso de deconstrucción comprende la labor de identificar y problematizar oposiciones dualistas y jerarquizantes, y junto con ello la tarea de proponer un planteo que recupere aspectos tergiversados o encubiertos por las oposiciones cuestionadas.

Aplicar la deconstrucción a la teoría boehmiana sobre la diferencia icónica consiste entonces en una doble operación. En primer lugar, exponer y cuestionar aquellos dualismos o distinciones jerárquicas que articulan dicha teoría y que limitan su pretensión de investigar la estructura intrínsecamente diferencial de las imágenes. En segundo lugar, potenciar y radicalizar aquellas líneas de pensamiento que fueron refrenadas o limitadas por tales dualismos y distinciones jerárquicas.

2.1 El mostrar característico de las imágenes fuertes

En atención a la requerida brevedad del presente trabajo, nos concentraremos en un momento central de la teoría de Boehm, a saber: su caracterización de las imágenes fuertes. Abordaremos la concepción según la cual las imágenes fuertes son un modo eminente de exhibición, esto es, una experiencia originaria de sentido y presencia.²⁴

²⁴ Podría parecer que Boehm repite el planteo dualista tradicional acerca de las imágenes, según el cual éstas poseen dos componentes de naturaleza opuesta: la materia y el sentido. En tal caso, la tarea deconstructiva debería concentrarse en ello. Sin embargo, la situación es más compleja y requiere de una aproximación más matizada. Hay planteos centrales de la teoría de la diferencia icónica que intentan superar el dualismo antes mencionado, por ejemplo, la propuesta del esquematismo icónico, y la tesis, de raíz gadameriana, acerca de la interacción entre la exhibición en modo eminente y lo exhibido en ella. Además, cabe mencionar que Boehm (2011, p. 175) critica a Lambert

Para comprender a detalle la concepción acerca de las imágenes fuertes y de su distinción respecto a las imágenes débiles, hay que tener en cuenta que Boehm la desarrolla principalmente en el contexto de su recepción de Gadamer. Así, en un escrito en el que interpreta y a la vez da difusión al pensamiento gadameriano, Boehm plantea lo siguiente:

La imagen, sostiene Gadamer, pertenece al ser de lo exhibido. Por ello, cada imagen fuerte es un proceso ontológico que co-determina el rango de ser de lo exhibido. Más aún: “Mediante la exhibición se experimenta en cierto sentido un incremento de ser” (*Verdad y método*, 145) (Boehm, 2010a, p. 254).

El pasaje citado muestra, a pesar de su brevedad, algunos de los principales elementos del enfoque gadameriano que Boehm recoge para su planteo. Nos concentraremos en tres de ellos. En primer lugar, Boehm adopta el enfoque ontológico desde el cual Gadamer aborda la cuestión de la imagen. En virtud de ello, la experiencia de imagen no es considerada primariamente respecto a su eventual aporte al conocimiento científico, sino respecto a su relación con el ser de lo que aparece en tal experiencia. En consecuencia, el análisis de la imagen por parte de Gadamer y de Boehm no se focaliza en experiencias cognoscitivo-teóricas ni en la percepción sensible habitual en cuanto fundamento de aquéllas, sino que está dirigido preferentemente hacia experiencias que impugnan el ámbito de la percepción cotidiana —en particular experiencias artístico-religiosas y culturales—. En segundo lugar, Boehm se concentra, al igual que Gadamer, en la función exhibitoria de las imágenes. Bajo el término “exhibición” (*Darstellung*), ambos pensadores conectan la función, tradicionalmente atribuida a las imágenes, de hacer presente lo que no está ahí delante con la temática de la presentación sensible de ítems no sensibles.²⁵ A la luz de esta conexión, tanto Gadamer como Boehm

Wiesing por establecer una férrea distinción ontológica entre la base material de la imagen y la visibilidad pura. En virtud de ello, consideramos que el foco de la aproximación deconstructiva a la teoría de la diferencia icónica no es el dualismo, en términos generales, entre materia y sentido, sino un planteo más específico, a saber: la concepción sobre la exhibición icónica eminente en cuanto producción originaria de sentido y presencia.

²⁵ Traducimos aquí *Darstellung* como “exhibición”. Para ello hemos tomado en cuenta que Kant (*Anthr.* § 28, p. 61; *KU* § 59, p. 253) equipara el

proponen un tipo de exhibición que no consiste meramente en volver a tener presente lo que se captó en la percepción, sino en traer a presencia algo que sin la puesta en imagen no podría obtener presencia sensible.

En relación con lo anterior, cabe destacar el tercer elemento que Boehm toma de Gadamer. Se trata del intento por superar el dualismo —característico de las estéticas idealistas del siglo XIX— entre la apariencia sensible y el contenido inteligible. Los planteamientos de Gadamer (1999, pp. 182-193, 198-202 y 204-206) respecto a la indistinción estética entre la imagen y lo exhibido en ella, respecto a la pertenencia de la imagen al ser de lo exhibido y también respecto a la exhibición en imagen como un incremento de ser de lo exhibido, apuntan a mostrar un modo eminente de la exhibición en imagen que permitiría superar la oposición dualista entre la apariencia sensible como copia degradada, por un lado, y la instancia no sensible como un original inaccesible bajo las condiciones corporales y sensibles del vivir humano, por otro. El planteamiento de fondo que ofrece allí Gadamer consiste en que la imagen exhibitoria, considerada en su posibilidad más alta (lo que Boehm llamará “imagen fuerte”), no es la derivación de un original que no se deja afectar por ella, sino que afecta a lo exhibido en su propio ser: le otorga presencia sensible de tal modo que refuerza su poder y eficacia. De ese modo, tiene lugar un “incremento de ser” de lo exhibido (cfr. Gadamer, 1999, pp. 198 y 202).

El fenómeno que Gadamer tiene en cuenta como base para su descripción del modo eminente de la exhibición en imagen es la *repraesentatio* jurídico-sacral (cfr. Gadamer, 1999, pp. 190 y 598). Frente a la mera copia, la imagen como *repraesentatio* le confiere presencia eficaz a lo exhibido. Esta contraposición es recogida expresamente por Boehm para su distinción entre imágenes débiles e imágenes fuertes:

En la larga historia de los cuadros de *repraesentatio*,²⁶ aparece el sentido fuerte de lo icónico. Ya hemos mencionado la imagen del señor o dominador.

término *Darstellung* con la voz latina *exhibitio*. El vocablo alemán *darstellen*, que significa literalmente “colocar ahí”, obtiene desde entonces el sentido técnico de “poner en la dimensión sensible”, es decir, exponer o presentar sensiblemente.

²⁶ Traducimos aquí la expresión *Repräsentationsbilder* como “cuadros de *repraesentatio*” a fin de mantener, siguiendo la versión española de *Verdad y método*, la traducción de *Repräsentation* como *repraesentatio*.

Ella hace presente *un* poder unitario en muchos lugares *a la vez*, sin fragmentarlo (Boehm, 2010a, p. 256).²⁷

Las imágenes fuertes no copian [...] sino que llevan a cabo una unidad densa, “no distinguible”. Podemos considerar tal interferencia entre la exhibición y lo exhibido como la determinación categorial de la imagen en su poderío irreductible” (Boehm, 2010a, p. 252).

En otras palabras: para Boehm, la imagen fuerte se hace una con aquello que ella muestra, en cuanto hace aparecer presentemente lo que de otra manera no podría ser presentado, aportándole vigencia. De ese modo, las imágenes fuertes despliegan un poder *sui generis*, que no se deja reducir a otro tipo de experiencia.

Ciertamente, los planteos de Boehm abren numerosas preguntas: ¿cómo caracterizar con precisión, en términos de sentido y presencia, el incremento de ser de lo que aparece en imagen? ¿En qué consiste exactamente el poder, la fuerza y la eficacia que Boehm (2010a, pp. 252, 39 y 59) atribuye a las imágenes? Boehm no ofrece desarrollos que nos permitan abordar a profundidad estas cuestiones. No aclara mayormente las nociones de “ser”, “sentido”, “presencia”, “poder” y “fuerza” que utiliza en sus descripciones. Tampoco ofrece descripciones detalladas del mostrar de las imágenes fuertes atendiendo a las relaciones entre sentido y presencia, ni a las características de eficacia, fuerza y poder de dicho mostrar.

Ahora bien, más allá de estas observaciones críticas, la consideración que guía el primer paso de nuestra labor deconstructiva es la siguiente: es posible observar una tensión entre la caracterización de las imágenes fuertes y la noción de diferencia icónica. En otras palabras, la manera en que Boehm caracteriza la producción de sentido y presencia en la exhibición propia de las imágenes fuertes entra en conflicto con algunos rasgos centrales de la diferencia icónica. Veamos esto con mayor detalle.

Según Boehm, las imágenes fuertes provocan una experiencia extraordinaria en la cual la certeza del mundo cotidiano y nuestra confianza en él resultan impugnadas. Ello puede ocurrir no sólo en los casos de cuadros de *representatio* e imágenes culturales-religiosas, sino también

²⁷ Cfr. también Boehm (2010, pp. 168 y ss).

con imágenes artísticas de diverso género y estilo.²⁸ Allí tiene lugar una producción de presencia *sui generis*: lo invisible (una instancia sagrada, las cosas habituales sin su carácter habitual, etc.) se vuelve visible y emerge con un modo inaugural de estar ahí delante que remece el orden de la percepción corriente. Junto con ello, el ámbito habitual de las significaciones pierde vigencia y se abre la posibilidad de un nuevo entramado de significaciones y valoraciones por construir. La producción de sentido que tiene lugar allí consiste en un acontecimiento de descontextualización y en la puesta en marcha de una eventual recontextualización. Al respecto, afirma Boehm:

Las imágenes reales no son meras medidas sin efecto que ocurren al lado de la realidad, sino más bien intervenciones, inspecciones, interpretaciones. Cosas que hemos visto cientos de veces: un rostro, un bosque o una montaña, una jarra o una botella, recién gracias a la eficacia inaugural de la imagen se vuelven dignas de atención, significativas, valiosas. El pintor de un bodegón, por ejemplo, puede [...] crear un mundo cuya magia nos hace aparecer inagotablemente la realidad de nuevo como el primer día (Boehm, 2010a, p. 254).

En resumen: el mostrar característico de las imágenes fuertes es una experiencia en la que participamos en el surgimiento de una presencia *sui generis* y con ello en la emergencia de un ámbito posible de sentidos y valoraciones. Así entendida, la experiencia de las imágenes fuertes consiste en la vivencia de un evento originario: es la participación en la irrupción sensible de lo invisible y en el nacimiento de un entramado de significaciones en formación.

Ahora bien, Boehm plantea también que “ninguna imagen produce presencia sin la inevitable sombra de la ausencia” (2010a, p. 38). Para Boehm, como hemos mencionado en la sección anterior, en la experiencia de imagen tiene lugar el entrecruzamiento entre presencia y ausencia, accesibilidad y sustracción, determinación e indeterminación. Tal entrecruzamiento es una característica central de la diferencia icónica:

²⁸ En diversos escritos, Boehm procura mostrar que el arte moderno también produce imágenes fuertes. Cfr. especialmente Boehm (2010a, pp. 64-67, 204, 254 y 264).

“Con la diferencia icónica entra en juego la negación, la ausencia se cuele en la imagen” (Boehm, 2010a, p. 68).

En los análisis y descripciones realizados por Boehm se pueden advertir, pues, dos énfasis contrapuestos: por una parte, el énfasis en el carácter revelador e inaugural de la exhibición en imagen; por otra parte, el énfasis en la contaminación mutua, durante la experiencia de imagen, entre la presencia y ausencia de lo exhibido, y entre la accesibilidad e inaccesibilidad del sentido de lo que aparece.

Tales énfasis conducen hacia dos maneras de entender la experiencia de las imágenes fuertes que no resultan compatibles entre sí. Por un lado, es entendida como la asistencia a un evento originario, a un acontecimiento inaugural en el cual lo invisible se vuelve presente y eficaz. Aquí funge como caso paradigmático la experiencia de las imágenes religiosas, en la cual se haría presente una instancia sagrada, obteniendo así eficacia en el ámbito corporal-sensible. Por otro lado, se acentúa la interferencia entre la manifestación y el ocultamiento, entre el hacerse presente y el sustraerse de lo que aparece en imagen, y entre la determinación y la indeterminación del sentido de aquello que aparece. Se trata de una experiencia de oscilación: “Entendemos la diferencia icónica como acontecimiento en el sentido de una oscilación” (Boehm, 2011a, p. 175).

2.2. Radicalizando la estructura diferencial de la imagen: la imagen como inscripción

La tensión entre esos dos énfasis evidencia las dificultades que trae consigo el proyecto de Boehm de desarrollar un “pensar de la diferencia” (Boehm, 2011a, p. 170) enfocado en las imágenes. Su orientación hacia la experiencia de imagen en cuanto exhibición o mostración sensible lo lleva a plantear un modo eminente de exhibición, consistente en hacer aparecer y traer a presencia algo como por primera vez. Tal propuesta, por su parte, entra en conflicto con la acentuación de aspectos propios del proceso de la *diferencia* icónica, tales como la interferencia entre afirmación y negación en la imagen, la oscilación entre el hacerse presente y el sustraerse, el cruce entre determinación e indeterminación, etc.

Nuestra tarea de deconstrucción toma en cuenta el énfasis de Boehm en los aspectos diferenciales de la imagen y lo radicaliza, yendo más allá de Boehm. En este sentido, pretendemos dar desarrollo a una idea

interpretativa esbozada por Dieter Mersch, quien caracteriza la teoría de la diferencia icónica como “*différance* icónica” (cfr. Mersch 2014, p. 21). En concreto, intentaremos potenciar los planteos de Boehm acerca de la estructura diferencial de la imagen poniéndolos en relación con el pensamiento derridiano sobre la diferencia (más específicamente, con su noción de “inscripción”).²⁹

Los planteamientos derridianos sobre la inscripción se desarrollan en el marco de sus investigaciones acerca de la huella y la archi-escritura. Según Derrida, no es posible pensar la huella sin pensar “la retención de la diferencia en una estructura de referencia donde la diferencia aparece como tal” (Derrida, 1986, p. 61). La conexión entre huella y diferencia, planteada en ese pasaje, puede explicitarse del siguiente modo: la huella no es, en principio, una cosa entre las cosas, sino una estructura que *nos remite hacia*, que *nos pone en relación con*. Ahora bien, la huella no remite a algo presente en otro sitio, ni tampoco a algo que ahora se esté haciendo presente, sino que más bien nos pone en relación con el ausentarse mismo. En este sentido podemos decir que la huella es producción de diferencias, en especial de la diferencia entre el movimiento de sustracción o ausentamiento y el venir a presencia.

La productividad de diferencias inherente a la huella es esa movilidad a la que Derrida llama *différance*: “La huella es la *différance* que abre el aparecer y la significación” (Derrida, 1986, pp. 84 sg., con modif.). Se entiende aquí por *différance* el movimiento inherente a la huella que concierne no solamente a la contaminación o interferencia entre presencia y ausencia, sino también, y ligado a ello, a la producción de sentido y al aparecer de algo con sentido.

Derrida aporta mayores precisiones respecto a la dinámica diferencial al introducir la noción de “inscripción”. Ésta remite, al menos, a dos aspectos vinculados entre sí: por una parte, al proceso de formación del

²⁹ Cabe destacar aquí también la influencia de W. J. T. Mitchell. Éste, en una carta dirigida a Boehm, destaca la relevancia de la noción derridiana de inscripción para una teoría de la imagen. Mitchell (2011, p. 83) afirma: “Mi impresión fue, y sigue siendo, que Derrida es un filósofo de la versión *gráfica* del giro pictorial y que su archivo fundacional estaba en el ‘espaciamiento’ de la escritura, la inscripción y el trazo gráfico [...]”. Nuestra deconstrucción de la teoría de la diferencia icónica recibe un especial impulso a partir de estos planteos de Mitchell.

origen; por otra, a un sentido elemental de escritura. Consideremos esto con mayor detalle.

Mediante la noción de “inscripción”, Derrida lleva a cabo una aproximación deconstructiva a la noción de “origen” y a la relación entre lo originario y lo derivado. La “inscripción del origen” es una fórmula que Derrida (1986, p. 305) utiliza para denunciar el mito del origen, es decir, para desmontar aquella concepción que entiende al origen como evento inaugural, inicio absoluto y presente puro, carente de alteridad. Que el origen esté “inscrito” quiere decir que se trata de una marca o fijación a partir de la cual tienen lugar procesos de reiteración que retienen y estabilizan lo fijado. La inscripción no consiste entonces en la generación de una instancia absoluta, sino, por el contrario, en el establecimiento de una diferencia que requiere ser recorrida una y otra vez. Entre las posibilidades del ejercicio de esa diferencia se encontraría, por su parte, el encubrimiento o tergiversación del propio carácter de diferencia y relación y, con ello, el encumbramiento de lo “originario”.

Asimismo, la inscripción remite a un sentido elemental de escritura al que Derrida denomina “archi-escritura”.³⁰ La inscripción, en cuanto proceso de fijación, es un procedimiento de notación: se trata de la “institución durable de un signo” (Derrida, 1986, p. 58). Ahora bien, el carácter archi-escritural de la inscripción consiste en que ella no sólo hace posible la durabilidad y persistencia de los signos, sino que también posibilita la idealidad de las significaciones. Según Derrida, quien en este punto retoma y radicaliza desarrollos de Husserl, las objetividades ideales se producen mediante un proceso de inscripción.³¹

³⁰ Cabe recordar que, mediante la expresión “archi-escritura”, Derrida reúne provocadoramente dos nociones interpretadas en clave dicotómica por la tradición occidental —el principio (*arkhé*) y la copia (escritura)— con vistas a minar la convicción de que la inmaterialidad de la voz corresponde al origen del sentido. “Archi-escritura” indica, por un lado, la impureza estructural de todo supuesto origen, y, por otro, da a entender que el único origen posible es la marca en un proceso de indefinidas reiteraciones, transcripciones, reenvíos.

³¹ En este sentido, Derrida (1986, p. 119) afirma: “En la medida en que la constitución de la objetividad ideal debe esencialmente pasar por el signifiante escrito, ninguna teoría de esta constitución tiene el derecho de descuidar las cargas de la escritura. Estas conservan no sólo una opacidad en la idealidad del objeto, sino que permiten la liberación de esta idealidad. Otorgan la fuerza sin la cual una objetividad en general no sería posible”.

De acuerdo con esto, no sólo los signos de la escritura en sentido corriente, sino también las imágenes deben ser entendidas como huellas, marcas o inscripciones. Ésta es la idea conductora para nuestra deconstrucción de la teoría de la diferencia icónica. Dicho de otro modo: consideramos que el énfasis en el carácter de oscilación e interferencia entre presencia y ausencia y entre determinación e indeterminación de sentido, mediante el cual Boehm intenta enfatizar la estructura diferencial de la imagen, puede ser profundizado y radicalizado a través del estudio de la dimensión inscripcional de las imágenes.

A continuación pondremos de relieve aspectos del carácter inscripcional de las imágenes en cada uno de los niveles de la diferencia icónica descritos por Boehm.

En el primer nivel de la diferencia icónica, Boehm destaca el contraste icónico, esto es, la tensión entre los elementos discretos y el fondo continuo de la imagen. Tal descripción no tiene en cuenta el movimiento de inscripción de puntos y líneas en la superficie visible. Al destacar las vistas o aspectos como sentido icónico primario, el análisis boehmiano deja de lado la operación de inscripción y con ello el posible funcionamiento de los elementos de la imagen como marcas. En otras palabras: al poner el énfasis en los elementos básicos de la exhibición, la descripción realizada por Boehm pierde de vista la posible interacción o interferencia entre imagen y escritura. En efecto, las marcas no son aspectos o vistas mediante las cuales se exhiben las cosas de la percepción. Su rendimiento es otro: en cuanto marcas, pueden articularse con otras marcas en sistemas de relaciones formalizables.

El segundo nivel de la diferencia icónica corresponde, como hemos visto, al esquematismo icónico. Ahora bien, el énfasis en la dimensión inscripcional revela lo que podríamos llamar “el revés del esquematismo”, la contracara de los procesos agenciales de proyección, a saber: la inscripción como diferimiento de una exterioridad afectante que no podemos alcanzar. En tal sentido, la inscripción resiste toda proyección contextualizadora y además es refractaria a los intentos de interiorización o subjetivación. Pero esto no significa que no ocurra con ello producción de sentido. El proceso de ordenamiento y configuración que trae consigo la inscripción no corresponde a la espontaneidad de una subjetividad encarnada: su orden es, en cambio, el de los sistemas estructurados por las relaciones entre las marcas.³²

³² Cabe mencionar aquí que Boehm considera expresamente la estructura de la huella y la incorpora en sus investigaciones. Ahora bien, su abordaje

En el tercer nivel de análisis, Boehm destaca, en primer lugar, la *deixis* de la imagen, cuyo rendimiento es la producción de un lugar habitable imaginario. Se trata de la generación del espacio icónico, articulado por el esquematismo de la imagen. Frente a ello cabe destacar el proceso de espaciamento a través de marcas. No se trata de la generación de un espacio subjetivo, habitable conforme a la proyección de posibilidades, sino de la puesta en relación con una exterioridad no subjetivable.³³ En segundo lugar, Boehm destaca el mostrar icónico y se concentra en el caso de las imágenes fuertes. Éstas son caracterizadas como un tipo de exhibición que conmueve la experiencia habitual. Se trata de una experiencia en la cual irrumpe una presencia que remece el régimen de la percepción corriente y pone en tela de juicio el entramado habitual de significaciones. Frente a ello, el carácter inscripcional de la imagen impugna toda pretensión de presencia y sentido originarios. En cuanto inscripciones, las imágenes consisten en procesos de oscilación e interferencia entre presencia y ausencia, interioridad y exterioridad, determinación e indeterminación de sentido.

Como se puede apreciar, el énfasis en los aspectos inscripcionales, a la vez que radicaliza una tendencia del propio Boehm, nos lleva más allá de Boehm, marcando distancias con orientaciones centrales de las descripciones que éste realiza. Ello abre cuestiones de las que nos ocuparemos a continuación, a modo de cierre.

discrepa en aspectos fundamentales con la noción derridiana de huella. Se trata de un enfoque centrado en la exhibición, particularmente en el modo de exhibición propio del dibujo. Tal enfoque excluye expresamente los elementos inscripcionales que pudieran conectar con la escritura en sentido elemental, y destaca, en cambio, procesos agenciales por parte de una subjetividad encarnada. En su artículo "Huella y olfato. Para una arqueología del dibujo", Boehm (2010, p. 147) afirma: "La huella no es la escritura de un sentido [...]. Se trata, en cambio, de un rastro que hay que perseguir y cuyas posibles reglas hay que descubrir. Esto requiere de un ir de aquí para allá [...]. La huella tiene como destinatario al olfato, en cuanto es el sentido para lo determinado-indeterminado". A partir de la conexión entre huella (*Spur*) y olfato (*Gespür*), Boehm describe la experiencia de la huella como una actividad proyectiva, un seguir el rastro, en el cual se anticipan posibles caminos a partir de las marcas encontradas. Tal anticipación proyectiva correspondería también a la experiencia de un dibujo (cfr. especialmente Bohem, 2010, pp. 147-149).

³³ Para profundizar en este tema, cfr. Vitale (2012).

Conclusiones

La teoría propuesta por Gottfried Boehm acerca de la diferencia icónica pone de relieve la estructura intrínsecamente diferencial de la imagen. En su teoría, Boehm se concentra en las imágenes exhibitorias, es decir, en aquellas superficies visibles en las que aparece algo como estando allí presente. En este sentido, los planteos sobre la diferencia icónica pueden ser considerados como un importante esfuerzo por describir estructuras y procesos de diferenciación constitutivos de la experiencia de imágenes exhibitorias.

Ahora bien, el interés de Boehm por destacar el carácter diferencial de la imagen, por un lado, y la focalización en la función exhibitoria de las imágenes, por otro, provoca tensiones internas en su propuesta: junto con la caracterización de la exhibición icónica en su posibilidad más alta como un acontecimiento inaugural y originario, se advierten también énfasis en procesos de interferencia y oscilación que ponen en duda el planteamiento acerca de un evento originario de sentido y presencia.

Siguiendo el camino de algunos intérpretes, especialmente Dieter Mersch, hemos intentado profundizar y radicalizar aquellos énfasis aproximando a Boehm a uno de los “pensadores de la diferencia” a quienes él mismo refiere: Jacques Derrida. Para ello, hemos conectado las caracterizaciones boehmianas de la diferencia icónica como interferencia entre afirmación y negación en la imagen, como tensión entre determinación e indeterminación de sentido, y en términos generales como oscilación, con la noción de “inscripción” que Derrida desarrolla en el marco de los planteos sobre la diferencia, la huella y la archi-escritura.

Ahora bien, tras realizar esa conexión, saltan a la vista las importantes diferencias de enfoque entre la concepción de la imagen como exhibición, por un lado, y como inscripción, por otro. En el primer caso son enfatizados procesos de experiencia en los que se destaca el mostrar en cuanto “hacer visible”, cuyo modo eminente consiste en hacer presente lo que de otro modo no podría venir a presencia. Tienen lugar allí procesos de descontextualización y recontextualización de sentido por parte de agentes de experiencia corporales. Desde la concepción inscripcional, en cambio, se enfatiza el establecimiento de marcas, a partir del cual tienen lugar procesos de reiteración que

retienen y estabilizan lo fijado. La institución de marcas no es atribuible necesariamente a agentes subjetivos encarnados. Asimismo, los procesos de sentido que tienen lugar allí son descritos con vistas a los sistemas de relaciones entre marcas.

A la luz de estas diferencias, cabe señalar los profundos desafíos que trae consigo, tanto para la teoría de la diferencia icónica como para el pensamiento de la *différance*, la puesta en conexión de aquella con éste. Un primer desafío para la teoría de la diferencia icónica consiste en mantener la concepción de la imagen como un modo de aparecer y del mostrarse, pero atendiendo a las críticas respecto a la concepción acerca de un mostrarse originario. Para ello sería oportuno precisar las nociones de “ser”, “sentido”, “presencia”, “fuerza”, etc., ocupadas en dicha teoría y, junto con ello, aclarar con mayor detalle la concepción ontológica de la diferencia que está a la base de sus estudios sobre imagen. Esto permitiría, por su parte, esclarecer hasta qué punto la teoría de la diferencia icónica es susceptible de la crítica derridiana a la metafísica de la presencia, como han sugerido algunas investigadoras e investigadores (cfr. Moxey, 2009, pp. 20 y ss.; Mersch, 2010, pp. 116 y ss.).

El segundo desafío para la teoría de la diferencia icónica consiste en compatibilizar su rehabilitación de la imagen como objeto de estudio autónomo y no dependiente del lenguaje con las observaciones sobre la contaminación elemental entre imagen y escritura obtenidas al indagar en los aspectos inscripcionales de la imagen.

La vinculación realizada trae desafíos también para el pensamiento de la *différance*. Uno de los desafíos principales atañe a la posibilidad de destacar aspectos propios de la imagen. La orientación hacia la inscripción puede llevarnos a subsumir las imágenes bajo el orden de la notación y la escritura, con lo cual se perdería de vista lo propio y peculiar de las imágenes.

Las consideraciones recién realizadas acerca de las diferencias de enfoque y de los respectivos desafíos deja, por cierto, cuestiones abiertas: ¿hasta qué punto es posible compatibilizar el enfoque dirigido hacia la exhibición con la orientación hacia la inscripción? ¿No conduce el enfoque en la inscripción más allá del ámbito de las imágenes exhibitorias, por ejemplo, hacia imágenes maquínicas en cuya producción, circulación y procesamiento no participan seres humanos? Y por otra parte, la decisión de circunscribir el estudio sobre imagen al campo de las imágenes exhibitorias, ¿no limita las posibilidades de profundizar en la estructura

diferencial de las imágenes? Estas cuestiones señalan tareas pendientes para una reflexión sobre las imágenes atenta al pensar de la diferencia.

Bibliografía

- Asensi, M. (1990). *Teoría literaria y deconstrucción*. Arco Libros.
- Berman, A. (1988). *From the New Criticism to Deconstruction. The Reception of Structuralism and Post-Structuralism*. University of Illinois Press.
- Boehm, G. (2004). Augenmaß. Zur Genese ikonischer Evidenz. En G. Boehm (ed.), *Movens Bild. Zwischen Evidenz und Affekt*. (pp. 14-43). Fink.
- ____ (2006). Die Wiederkehr der Bilder. En G. Boehm (ed.), *Was ist ein Bild?* (pp. 11-38). Fink.
- ____ (2010a). *Wie Bilder Sinn erzeugen*. BUP.
- ____ (2010b). Das Zeigen der Bilder. En G. Boehm, C. Spies y S. Egenhofer (eds.), *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*. (pp. 18-53). Fink.
- ____ (2011a). Die ikonische Differenz. *Rheinsprung 11. Zeitschrift für Bildkritik*, 1, 170-178.
- ____ (2011b). El giro icónico. Una carta. En A. García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*. (pp. 57-70). Ediciones Universidad de Salamanca.
- ____ (2014a). Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. En M. Mueller, J. Raab y H.-G. Soeffner (eds.), *Grenzen der Bildinterpretation*. (pp. 15-38). Springer.
- ____ (2014b). Eine verborgene Kunst. Über Form und Schematismus. En G. Boehm, O. Budelacci, G. Wildgruber y E. Alloa (eds.), *Imagination. Suchen und Finden*. (pp. 13-46). Fink.
- Brandt, R. (2003). Sagen und Zeigen / Text und Bild. En D. Mersch (ed.), *Die Medien der Künste. Beiträge zur Theorie des Darstellens*. (pp. 93-113). Fink.
- Chantraine, P. (1968). *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire de mots*. Tomo I. Klincksieck.
- Derrida, J. (1985). *La voz y el fenómeno. Introducción al problema del signo en la fenomenología de Husserl*. P. Peñalver (trad.). Pre-Textos.
- ____ (1986). *De la gramatología*. O. del Barco y C. Ceretti (trads.). Siglo XXI.
- ____ (1997). El gusto del secreto. En *El tiempo de una tesis. Deconstrucción e implicaciones conceptuales*. (pp. 23-37). C. de Peretti (trad.). Proyecto A Ediciones.
- ____ (2008). *Márgenes de la filosofía*. C. Gonzáles Marín (trad.). Cátedra.

- ____ y Ferraris, M. (2009). *El gusto del secreto*. L. Padilla (trad.). Amorrortu.
- ____ (2014). *Posiciones*. M. Arranz (trad.). Pre-Textos.
- Fernandes, F. (2019). A virada e a imagem: história teórica do *pictorial/ iconic/visual turn* e suas implicações para as humanidades. En *Anais do Museu Paulista*, 27, 1-51.
- Ferro, R. (1995). *Escritura y deconstrucción. Lectura (h)errada con Jacques Derrida*. Biblos.
- Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo Bello*. Paidós.
- ____ (1999). *Verdad y Método. I*. Sígueme.
- Gasché, R. (1986). *The Tain of the Mirror*. Harvard University Press.
- Kant, I. (1980). *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*. Meiner.
- ____ (2006). *Kritik der Urteilskraft*. Meiner.
- Kapust, A. (2015). Sprachen der Ikonizität. Neuere Ansätze in der Bildforschung. *Philosophische Rundschau*, 61, 191-224.
- Krämer, S. (2003). Sagen und Zeigen. Sechs Perspektive, in denen das Diskursive und das Ikonische in der Sprache konvergieren. *Zeitschrift für Germanistik*, 3, 509-519.
- Mersch, D. (2010). *Posthermeneutik*. Akademie Verlag.
- ____ (2011). Aspecte visueller Epistemologie. Zur „Logik“ des Ikonischen. En E. Nemeth, R. Heinrich, W. Pichler y D. Wagner (eds.), *Image and Imaging in Philosophy, Science, and the Arts*. (pp. 269-300). Ontos.
- ____ (2014). Sichtbarkeit/Sichtbarmachung. Was heißt »Denken im Visuellen«? En M. Beck y F. Goppelsröder (eds.), *Sichtbarkeiten 2: Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*. (pp. 19-71). Diaphanes.
- Mersmann, B. (2015). *Schriftikonik. Bildphänomene der Schrift in kultur- und medienkomparativer Perspektive*. Fink.
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture Theory*. University of Chicago Press.
- ____ (2005). *What do pictures want? The Lives and Loves of Images*. University of Chicago Press
- ____ (2011). El giro pictorial. Una carta. En A. García Varas (ed.), *Filosofía de la imagen*. (pp. 71-86). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios visuales*, 6, 7-27.
- Peretti, C. (1989). *Jacques Derrida: texto y deconstrucción*. Anthropos.
- ____ (1990). *La deconstrucción. Escritura y filosofía*. Montesinos.
- Rubio, R. (2018). El «giro icónico»: ¿un enfoque perceptualista?: Precisiones acerca del sentido visual y del sentido icónico. *Gregorianum*, 99(1), 135-153.

- Stoellger, P. (2014). Sagen und Zeigen. Komplikationen und Explikationen einer Leitdifferenz. En M. Beck y F. Goppelsröder (eds.), *Sichtbarkeiten 2. Präsentifizieren. Zeigen zwischen Körper, Bild und Sprache*. (pp. 93-108). Diaphanes.
- Vitale, F. (2012). *Mitografie. Jacques Derrida e la scrittura dello spazio*. Mimesis.

