

Arlindo Machado

El cuarto iconoclasmo

Doctor en Comunicación
Coordinador del Doctorado en Comunicación y Semiótica
de la Pontificia Universidad Católica de San Pablo (Brasil)
Profesor del Departamento de Cine, Radio y Televisión de la
Universidad de San Pablo (Brasil).
E-mail: arlimach@uol.com.br

diálogos
de la comunicación

El cuarto iconoclasmo

● Arlindo Machado

De tiempo en tiempo en la historia de la cultura humana retorna cíclicamente un brote de iconoclasia (del griego *eikon*, imagen, y *klamos*, acción de romper), que se manifiesta bajo la forma de un horror a las imágenes, de la denuncia de su acción en perjuicio de los hombres y de la destrucción pública de todas sus manifestaciones materiales. En la mitología bíblica, Moisés destruye las tablas de la ley, en un acceso de ira, cuando ve a su pueblo adorando la imagen de un becerro en el desierto de Siná. La prohibición de las imágenes, como se sabe, es uno de los dogmas fundamentales de la tradición judeo-cristiana, tal como se encuentra registrado en los textos del Antiguo Testamento. «No te harás ninguna escultura y ninguna imagen de lo que hay arriba, en el cielo, o abajo,

en la tierra, o debajo de la tierra, en las aguas. No te postrarás ante ellas, ni les rendirás culto». Así reza en el texto del *Exodo* (20, 4-5), dejando claro que no sólo la imagen divina está prohibida, sino también cualquier imagen de cualquier cosa existente en la faz de la tierra. En el *Levítico* (26,1), vuelve a aparecer la misma prohibición: «No haréis para vosotros ídolos ni escultura, ni os levantaréis estatua, ni pondréis en vuestra tierra piedra pintada para inclinaros ante ella». Después en el *Deuteronomio* (4, 15-18): «Guardad, pues, mucho vuestras almas, (...) para que no os corrompáis y hagáis para vosotros escultura, imagen de figura alguna, efigie de hombre o de mujer; o a semejanza de cualquier animal que hay sobre la tierra, o de cualquier ave que vuela por el cielo, figura de algún reptil que se arrastre sobre la tierra, figura de algún pez que haya en el agua debajo de la tierra». Y nuevamente en el *Deuteronomio* (27,15): «Maldito el hombre que haga una escultura o una imagen de fundición, cosa abominable para Jehová, obra de manos de artífice, y la ponga en lugar oculto».

La prohibición bíblica de las imágenes es todavía hoy respetada por las corrientes más ortodoxas del judaísmo, que rechazan el contacto con cualquier representación visual, incluso los motivos puramente ornamentales o sin ninguna referencia figurativa, temiendo que la proximidad de cualquier objeto iconográfico pueda ser confundida con las prácticas pecaminosas de la iconofilia o de la idolatría. La interdicción es observada tan rigurosamente que si un seguidor de la *Torá* pasara delante de una escultura o de un cartel y se le cayera un objeto de

las manos, no podría agacharse para levantarlo, pues eso podría ser confundido con un gesto de adoración a la imagen.

El islamismo también abolió las imágenes en casi todos los momentos de su historia, a pesar de que, a diferencia de la *Torá*, las prohibiciones en el *Corán* son menos explícitas. El versículo 5/40 del *Corán* prohíbe las «piedras recubiertas», nombre que se daba, en la Arabia pre-islámica, a las piedras esculpidas y adornadas con figuras, generalmente utilizadas para fines de culto religioso. Ya en el versículo 59/24 aclara que sólo Dios puede ser adorado y ese texto es interpretado habitualmente por los exégetas musulmanes como una prohibición de las imágenes, por lo tanto como una advertencia a los iconófilos. En verdad, la propia noción metafísica del Dios mahometano torna impracticable cualquier figuración. Si Dios está en todas las cosas, si todas las cosas son manifestaciones de Dios, se puede concluir que, al final, todas las cosas *son* Dios; de ahí la imposibilidad, por un lado, de *representar* a Dios, y, por el otro, el «peligro» de que cualquier representación se pueda convertir fácilmente en una forma de idolatría. Todavía hoy, los cineastas de los países musulmanes trabajan bajo un fuerte régimen de restricción en cuanto a lo que se puede y lo que no se puede mostrar en imágenes. De ahí que históricamente el arte árabe, sobre todo a medida que se aproxima a la región del Magreb, se concentra mucho más en el geometrismo que en la figuración. La iconografía islámica, no lo olvidemos, consiste básicamente en una variación infinita de algunos «módulos fundamentales» – la circunferencia/esfera y el cuadrado/cubo – a través de

los cuales se supone que la estructura de la imagen es compatible con el lenguaje del *Corán* (Wess, 1989: 67-107).

En la antigua Grecia las imágenes no fueron prohibidas, pero la iconoclasia se corporizó en el plano intelectual, sobre todo en la filosofía. Fue ciertamente Platón el pensador que dio a la iconoclasia tal expresión y furor, que todavía hoy el peso de su doctrina repercute en nuestros debates intelectuales. El artista plástico es, para el autor de *La República* y de *El Sofista*, una especie de impostor: él imita las apariencias de las cosas, sin conocer la verdad de esas cosas y sin tener la ciencia que las explica. El artesano que confecciona una flauta, por ejemplo, debe someter obligatoriamente su creación a una prueba de realidad, que es la utilización de esa flauta en una ejecución musical: la flauta debe sonar y sonar bien. Por cierto la flauta representada en el cuadro de un pintor no pasa por esa prueba, pues no es capaz de sonar. El pintor no está obligado, por lo tanto, a tener cualquier conocimiento real de aquello que él imita, no necesita saber lo que hace a una flauta sonar. El artesano en cambio conoce profundamente su objeto, el modo como el instrumento produce la escala musical, los secretos que determinan su perfección o imperfección. El pintor, a su vez, pinta una flauta fantasmal, sin conocer nada respecto de ella, excepto su apariencia externa. La imagen –concluye Platón– puede parecerse a la cosa representada, pero no tiene su realidad. Es una imitación superficial, una mera ilusión óptica, que fascina sólo a los niños y a los imbéciles, a los que no tienen uso de razón. Lo que produce el pintor es, de este modo,

un *simulacro* (*eidolon*, de donde deriva nuestra palabra *ídolo*), o sea, una representación falsa, representación de lo que no existe o de lo que no es verdad, engaño, imagen (*eikon*) despojada de realidad, como las visiones del sueño y del delirio, las sombras que se proyectan sobre el suelo o los reflejos en el agua. En ese sentido, la actividad del pintor es charlatanería pura y el culto de los simulacros (*eidolon latreía*, de donde deriva *idolatría*) es la forma no religiosa de la idolatría. Quedaría por preguntar a Platón, si él estuviese vivo, por qué ese ataque es descargado solamente contra las imágenes. También la palabra «flauta», utilizada por el filósofo, no es capaz de producir música y su referencia al instrumento real se da por mera convención social establecida por la lengua. ¿Por qué no sería también el filósofo un charlatán?

La antigua interdicción de la imagen (en las culturas judeocristiana, islámica y en la tradición filosófica griega) constituye el primer ciclo del iconoclasmo. El segundo ciclo tiene lugar durante el Imperio Bizantino, más precisamente en los siglos VIII y IX, cuando la producción, difusión y culto de las imágenes fueron prohibidos, al mismo tiempo que los adeptos de la iconofilia y de la iconolatría pasaron a ser perseguidos y ejecutados, y las imágenes destruidas o quemadas en plaza pública. La iconoclasia fue proclamada doctrina oficial por el emperador León III, en el 730, y fue luego aplicada con firmeza por sus sucesores: Constantino V, Constantino VI y León V. La doctrina desgarró toda la parte oriental del antiguo Imperio Romano durante más de un siglo y provocó una sangrienta guerra

civil, que terminó recién en 843, con la restauración del culto a los íconos en la catedral de Santa Sofía, en Constantinopla (actual Estambul). Una nueva embestida contra las imágenes –el tercer ciclo de la iconoclasia– volvería a suceder en el siglo XVI, por lo tanto ya en la Edad Moderna, con la Reforma protestante, nuevamente con la destrucción de los íconos y la persecución de sus adeptos. Como León III, también Calvino y Lutero predicaron una insurrección contra las imágenes y un retorno a las Sagradas Escrituras, corrompidas por la expansión de la idolatría. La Reforma fue luego absorbida por los imperativos de la modernidad y del progreso tecno-industrial, pero de ella quedó en pie la desconfianza en relación a las imágenes, la crítica a su banalidad, la denuncia de su falta de propiedad para bucear en las profundidades del pensamiento y de la experiencia humana. Las iglesias protestantes, todavía hoy, no admiten ninguna imagen en el interior de sus templos o en las casas de sus fieles. Acusan a los católicos y a los ortodoxos de ser idólatras, porque ellos rinden culto a las imágenes y a las esculturas.

Pero incluso los católicos y los ortodoxos admiten con mucha desconfianza la introducción de imágenes en sus vidas. Los católicos rechazan las imágenes durante un período del año (la Cuaresma, desde el miércoles de Ceniza al domingo de Pascua), cuando los cuadros y las estatuas en las iglesias son cubiertos con un paño negro para no ser vistos. Todos ellos observan con profundo temor la creciente presencia de las imágenes en la vida cotidiana de sus fieles, a través de los medios de comunica-

ción como el cine y la televisión. Hasta fines de la primera mitad de este siglo, católicos, ortodoxos y protestantes –para ocuparnos solamente de las religiones hegemónicas en el Occidente cristiano– no admitían la presencia de sus fieles en las salas de cine o frente a los televisores, excepto en casos muy especiales, autorizados por el papa o por el patriarca. Hoy todos ellos no sólo admiten que se pueda ver televisión, sino también que se utilice la televisión para la divulgación de la fe, pero sólo hacen esto bajo condiciones de severa disciplina y vigilancia, apoyados en una legislación extremadamente restrictiva, que determina el estrecho margen de actuación admisible a un creyente en medios vistos como corruptores por naturaleza.

Estos tres ciclos iconoclastas se anclan fuertemente en una creencia inamovible en el poder, en la superioridad, incluso en la trascendencia de la *palabra*, sobre todo de la *palabra escrita* y, en ese sentido, no estaría enteramente fuera de lugar caracterizar a la iconoclasia como una especie de «literolatría»: el culto del libro y de la letra. Para el iconoclasta la verdad está en los Escritos; Dios no puede ser representado, excepto a través de Su Palabra; Dios es Verbo («En el principio era el Verbo, el Verbo estaba con Dios y el Verbo era Dios»: *Juan* 1, 1). También en el *Corán*, Dios no puede ser conocido sino por su Palabra y por sus Noventa y Nueve Nombres. La arquitectura de la mezquita, cumbre del arte islámico, es aviesa a toda figuración. En ella lo que se inscribe en las paredes es la escritura coránica: «La palabra revelada, caligrafiada o pintada, esculpida en la piedra o en el estuco, resalta las articu-

laciones esenciales del monumento. (...) La palabra, o principalmente la escritura, se proyecta en el espacio arquitectónico (lo que los judíos jamás consiguieron hacer con la *Torá*) y el espacio se transforma en un icono sin rostro, autorizado por los escalones que lo separan de lo divino y de su belleza, más allá del concepto» (Besançon, 1994: 113/114).

Además, la iconoclasia se basa también en un replanteo de la crítica platónica de los simulacros. «Qué cosa vana la pintura –decía el jansenista Pascal, un siglo después de Lutero, en el número 134 de sus *Pensées*– que desplaza la admiración hacia la apariencia de las cosas, al punto de impedirnos admirar los originales». También en el plano filosófico, la crítica a las imágenes se apoya en una creencia ciega en la palabra escrita como fuente única de la verdad. Dependiendo del sistema filosófico invocado, la palabra puede ser la propia *sustancia* del pensamiento (se piensa *con* palabras y *sólo* con palabras), o entonces, aunque no sea así, solamente la palabra permite al pensador elevarse más allá de la pura impresión física de las cosas brutas, alcanzar los niveles más elaborados de abstracción y síntesis, hasta ser capaz de formular conceptos suficientemente universales como para dar cuenta de todos los sucesos particulares. La imagen (¡pobre de ella!), por el contrario, estaría condenada a la epidermis de las cosas, sería siempre una representación de las particularidades y nunca podría alcanzar los niveles de abstracción y generalización de la palabra escrita. Recordemos que los filósofos identifican la *razón* con la palabra griega *logos*, pero *logos*, en griego clásico, es

«verbo», es «palabra», de donde resulta el corolario inevitable de que la razón sólo puede ser *verbal*, o, aún peor, que *razón* y *palabra* son una sola y misma cosa. El mundo de las imágenes y de los espectadores de imágenes sería entonces, por el contrario, el territorio de los «sin palabra» y por lo tanto de los «sin razón» (Matos, 1999:9).

No por azar, la historia de las imágenes estuvo casi siempre asociada (excepto en sus breves interregnos de liberación) a las actividades marginales o clandestinas (muchas veces prohibidas), al contexto *underground*, a la práctica del ilusionismo y de la brujería, al divertimento popular precinematográfico, como la proyección de sombras chinas, la linterna mágica, el panorama, todos esos dispositivos ilusionistas que exigían una sala oscura y que, consecuentemente, evocaban la caverna de Platón. Las imágenes conocieron un asombroso florecimiento clandestino bajo el sello de la *alquimia*, donde llegaron inclusive a constituir la materia principal del pensamiento alquímico: véase el elocuente ejemplo del *Mutus Liber* (El Libro Mudo), editado en 1677 (Carvalho, 1995), un tratado completo de alquimia que consta solamente de imágenes, sin siquiera una palabra, salvo el título del libro.

En el terreno, digámoslo así, más institucional, las imágenes sólo fueron históricamente toleradas con severas restricciones y prohibiciones en cuanto a su práctica y únicamente después de que una legislación específica estableciera los criterios y circunstancias de su producción y circulación. Tal fue lo que aconteció, nuevamente para quedarnos en el plano de la cultura occidental,

con la tradición del *ícono*, durante toda la Edad Media. Ítem por ítem, todo lo que podía y lo que no podía ser representado estaba rigurosamente previsto por la legislación. En ese sentido, el proceso de producción de las imágenes terminaba por confundirse con una especie de *escritura*, en el sentido de que, siendo regido por la ley, estaba enteramente previsto en los códigos. El ícono, en verdad, representaba la *Ley* (la Escritura) más que lo real. Todo ícono tenía una inscripción verbal, que daba al cuadro su nombre. Era ese nombre el que hacía de esa imagen un ícono, pues la vinculaba con su prototipo inmemorial. «No se dice, en realidad, *pintar* un ícono, sino *escribir* un ícono: la escritura no remite solamente a la inscripción del nombre, sino a toda la enseñanza del ícono, colocado en el lado aquel de la Escritura» (Besançon, 1994: 184).

De hecho, la creación de un ícono es siempre hecha a partir de modelos (en ruso: *podlinnik*, «original») y está impregnada de una tradición inmemorial. El ícono imita no las imágenes del mundo visible, sino los prototipos. Algunos trazos específicos identifican a la figura de San Pablo, otros a la figura de San Pedro. Estos trazos vienen de las interpretaciones teológicas que los especialistas hacen de aquellos apóstoles y que se pueden encontrar en los libros litúrgicos. En la tradición del ícono, poco importa, por lo tanto, el carácter individual de la figura representada, toda vez que este carácter ha sido absorbido por la esencia teológica que expresa su existencia. En este sentido, el ícono permanece imbuido del espíritu platónico: se trata de una imagen-ley, una imagen-dogma, por lo tanto de una especie

de escritura. Toma sus temas de la *Biblia*, de los apócrifos, de la liturgia, de la hagiografía, de los sermones. Se somete, por lo tanto, a los géneros literarios. A medida que nos alejamos de la Edad Media y nos aproximamos a los tiempos modernos, la enseñanza teológica comienza a pasar a primer plano. En este caso, el *topos* teológico –y no ya la presencia hipostática del prototipo– se convierte en el propio objeto de la representación. El ícono, ahora, ya no representa más a las figuras de los santos, sino que ilustra los tratados. A partir del siglo XVI, sobre todo en Rusia, se multiplican los íconos dogmáticos, cuyos títulos indican su carácter especulativo y escritural: «Verbo, Hijo Único», «Padre Nuestro, En Ti Se Regocija Toda Criatura» y así en adelante (Besançon, 1994: 186).

Durante los intervalos entre las crisis iconoclastas, el Occidente vive una paz aparente. Alrededor del año 600, Serenus, arzobispo de Marsella, ordenó destruir todas las imágenes existentes en la ciudad episcopal. Fue severamente reprendido por el papa Gregorio I. En la carta de reprobación que le envió, el Papa decía lo siguiente: «aquello que lo escrito provee a las personas que leen, la pintura lo da a los analfabetos (*idiotis*) que la contemplan, ya que aquellos ignorantes pueden ver aquello que deben imitar; las pinturas son una lectura para quienes no conocen las letras, por lo tanto ocupan el papel de la lectura, sobre todo para los paganos» (Besançon, 1994: 205). Vease entonces que las imágenes, ahora toleradas de mal grado, continúan siendo ubicadas en el plano más bajo de la jerarquía litúrgica. Ellas son destinadas a los *idiotis*, ellas tienen apenas

una función pedagógica (*aedificatio, instructio*) para todos aquellos iletrados que no pueden tener acceso a las Escrituras. Un milenio después, Calvino critica severamente al papa Gregorio I y su idea de que las imágenes son los libros de los idiotas o de los ignorantes. No se enseña a Dios a través de simulacros –advierte el líder de la Reforma–, sino únicamente a través de su propia Palabra. Es la iconoclasia que regresa con toda su fuerza.

UNA NUEVA TEOLOGÍA DE LAS IMÁGENES

No deja de ser sintomático que el rechazo de las imágenes este regresando con todo su furor e intolerancia en nuestro tiempo. Denominaré a esta nueva embestida como *el cuarto iconoclasmo*. Felizmente, por lo menos por el momento, esto se da, así como en la antigua sociedad griega, sólo en el plano del pensamiento filosófico, en ese terreno que podríamos definir genéricamente como del *neoplatonismo*. Actualmente, la visión de las masas populares reunidas alrededor del aparato de televisión es encarada por una parte bastante significativa de nuestros intelectuales de la misma forma que Moisés enfrentó al pueblo judío reunido alrededor del Becerro de Oro: como una insoportable manifestación de la iconofilia y de la idolatría, como un culto al Demonio, que se debe combatir a cualquier precio. Oigamos a uno de estos intelectuales:

«*El mundo moderno es la caverna al aire libre donde todo se muestra y se expone. Rinde culto a las apariencias, cultiva ilusiones a través de la imitación-falsificación múltiple y variada de*

objetos y situaciones, creando simulacros –dimensión propia de las experiencias fantasmáticas, así como es también fantasmagórico el mundo fetichista de las mercancías. Platón y Marx, por diferentes razones, revelan un modo de autonomía de las imágenes con respecto a la realidad que pretenden sustituir– y eso, en un sentido extremo, es la experiencia alucinatoria.» (Matos, 1999:9).

La nueva iconoclasia se basa en una serie de presupuestos que sería interesante discutir. El primero de ellos es la tan difundida *civilización de las imágenes*, título además de un libro de Fulchignoni (1972) que tuvo gran influencia en esa discusión. El mismo presupuesto aparece también en varios momentos de la obra de Frederic Jameson, bajo la forma de una supuesta «superabundancia de imágenes» o de «una vasta colección de imágenes, un enorme simulacro fotográfico» (1997: 45) que caracterizaría el momento llamado por él «posmoderno», en el que la imagen se habría transformado en el vehículo principal para la difusión de mensajes. Resumiendo, los nuevos iconoclastas pregonan que las imágenes, a partir de mediados del siglo XX, comenzaron a multiplicarse en progresión geométrica: ellas están presentes en todos los lugares, invaden nuestra vida cotidiana, inclusive nuestra vida más íntima, influyen en nuestra *praxis* con su pregnancia ideológica, apartan a la civilización de la escritura, erradican el gusto por la literatura, anunciando un nuevo analfabetismo y la muerte de la palabra. Toda esta vociferación apocalíptica, entre tanto, nunca fue sostenida con la presentación de datos objetivos que confirmaran la tendencia

anunciada. Ya que si bien es verdad que hoy se producen muchas más imágenes que antes, también es verdad que se imprimen muchos más textos escritos y como nunca antes se difunden sonidos a través de la radio y de las grabaciones, con un fuerte énfasis en la palabra oralizada. Las tiradas de los principales diarios del mundo rondan el millón de ejemplares y el volumen de texto contenido en un único ejemplar dominical de un diario de gran circulación puede coincidir con la masa verbal de una enciclopedia Larousse. Por otra parte, las revistas semanales y mensuales contribuyen a elevar a la enésima potencia la imperdurable expansión de esta polución de escritos. Paradójicamente, las propias teorías que condenan a la «inflación de las imágenes» no hacen sino incrementar, en contrapartida, las tasas de verborragia y de *logorrea* (cháchara). Aunque no existan estadísticas confiables, es muy poco probable que se produzcan, en nuestro tiempo, más imágenes que textos escritos u oralizados (para no hablar de música, que es otra historia). La computadora, principalmente, incrementó de tal modo el hábito de leer y de escribir, que se puede decir, sin miedo a equivocarse, que nunca la palabra escrita estuvo tan presente en nuestras vidas como lo está ahora.

Pero eso todavía no es todo. Siempre que se habla de «civilización de las imágenes», se piensa evidentemente en la actual hegemonía de la televisión. Sin embargo, la televisión, en verdad, es un medio más bien poco visual. No es preciso esforzarse mucho para percibir que la aplastante mayoría de los programas de televisión se basan predominantemente en el *discur-*

so oral y que las imágenes no sirven allí más que como un mero soporte visual del cuerpo que habla. Esto es tan cierto, que una gran mayoría de las personas deja la televisión funcionando mientras ejecuta otras tareas, resultando suficiente, en términos significantes, sólo lo que se dice en el plano sonoro. Al contrario de la divulgada civilización de las imágenes, vivimos todavía en una civilización fuertemente marcada por la hegemonía de la palabra (sea escrita u oral) y creo que van a ser necesarias muchas décadas de desarrollo de los medios audiovisuales para que el discurso de las imágenes pueda imponerse como una forma de comunicación y pensamiento tan poderosamente diseminada como lo es aún hoy el discurso verbal.

Tampoco es necesario mucho esfuerzo para comprobar el actual predominio de la palabra sobre la imagen. Basta pensar en términos estrictamente económicos. Las formas de expresión significativa más baratas, más accesibles a todos (por exigir un mínimo de mediación instrumental) y más fáciles de difundir son la oralidad y el texto escrito. Por esa razón, continúan siendo las formas básicas de comunicación de la humanidad. Naturalmente, donde todavía predomina el analfabetismo la hegemonía de la escritura es menor, pero esos lugares suelen ser tan pobres que el acceso a las otras formas de comunicación es aún más prohibitivo, quedando como única alternativa la oralidad primaria (sin aparatos de difusión). La grabación exclusivamente sonora viene en seguida en la escala de costos y de accesibilidad. La producción de imágenes es la forma más cara, que exige más trabajo y tiempo,

la que necesita de recursos tecnológicos más sofisticados (incluso para su difusión), y también la que más requiere un *know how* específico. De ahí por qué no me parece muy lógico gritar a los cuatro vientos una supuesta supremacía de las imágenes, sobre todo cuando se tiene malas intenciones y se intenta atribuir a esa supuesta hegemonía la culpa de todos los males del mundo.

Quienes no hablan de una civilización de las imágenes, hablan, entre tanto, de *sociedad del espectáculo*. La palabra *espectáculo*, escogida especialmente para designar al Mal contemporáneo, centraliza con exclusividad en la imagen y en la mirada el blanco de las críticas: *espectáculo* deriva del verbo latino *spectare* (mirar) y del nominativo *spectaculum* (aquello que se ofrece a la visión). El término entró en circulación a partir del famoso libro de Guy Debord (1997), publicado por primera vez en 1967, en vísperas de la insurrección estudiantil de Mayo de 1968. Debord hace una lectura bastante apresurada de Marx, sustituyendo el concepto marxista de «mercancía» por el dudoso equivalente de «espectáculo». O sea: si el capitalismo de los tiempos de Marx producía y acumulaba mercancías, el actual produce y acumula espectáculos. Sin embargo el espectáculo, tal como lo entiende Debord, tiene más afinidades con el simulacro platónico que con la mercancía marxista, resultando por lo tanto un concepto precapitalista. Espectáculo es «un pseudomundo aparte, objeto de una mera contemplación» (p. 13), «imagen autónoma» (p. 13), «relación social entre personas mediada por las imágenes» (p. 14), «la realidad escindida en imagen» (p. 15), «el

monopolio de la apariencia» (p.17), «el mundo real transformado en simples imágenes» (p.18) y así continua. «El espectáculo es el capital en tal grado de acumulación que se torna imagen» (p.25). Parece que toda la tragedia del mundo contemporáneo, en el argumento de Debord, residiera en el hecho de que las cosas se tornaran imágenes, lo que me parece una forma de escamotear el verdadero origen de los problemas y de transformar dificultades reales en parloteo seudofilosófico.

Hay dos problemas principales en ese modo de colocar las cosas. Primero, Debord no hace ninguna discriminación entre las imágenes, no ve diferencias de calidad entre ellas, no considera unas más problemáticas que otras. Resta, por lo tanto, al lector la conclusión de que *todas* las imágenes son, como premisa filosófica, igualmente peligrosas, sea una intervención de Godard o de Glauber Rocha en televisión, sea un comercial de jabón. En segundo lugar, cuando Debord especifica cuáles son, a su manera de entender, las formas concretas de espectáculo («información o propaganda, publicidad o consumo directo de divertimento», p. 15), él no se da cuenta de que esas formas significantes son, en verdad, híbridas, es decir, ellas están constituidas tanto de imágenes como de palabras escritas y oralizadas, incluso también de música. No obstante, Debord cuando se refiere a ellas habla genéricamente de *imágenes*, como si las palabras implicadas no fuesen tan problemáticas como las imágenes. ¿Acaso la radio no forma parte de la sociedad del espectáculo? ¡Y por cierto no tiene imágenes! El sesudo diario francés *Le Monde*, que ja-

más publica imágenes, ¿también quedará fuera de la sociedad del espectáculo? ¿Por qué, de no ser por arquetípicas ramificaciones de la *Torá*, del *Corán* o de *La República*, la imagen (y solamente ella) es siempre el problema?

Pero el papa y líder espiritual de la nueva embestida iconoclasta es, sin dudas, Jean Baudrillard, el furioso crítico de los *simulacros*, que hizo y continua haciendo una legión de seguidores ávidos de la destrucción de íconos e ídolos. Si creyéramos en el espiritismo, Baudrillard podría ser considerado como una reencarnación «posmoderna» de Platón: *simulacro*, para él, es el mismo *eidolon* platónico, sólo que en este caso, derivado de la superinflación de imágenes mediáticas (obsérvese que nuevamente aquí, siguiendo la miopía general, los medios solamente tienen imagen; no tienen palabra, ni voz, ni música). Según Baudrillard, la actual hegemonía de los medios (la civilización de las imágenes, la sociedad del espectáculo) estaría ofreciendo las condiciones ideales para la constitución de un mundo a parte, un mundo que se ofrece al público espectador como un *ersatz* del mundo real. En otras palabras, los actuales medios electrónicos y digitales estarían produciendo una «desrealización fatal» del mundo humano y su sustitución por una «hiperrealidad», una ficción de realidad alucinatoria y alienante (Baudrillard, 1985; 1995). Como sucede con gran parte del pensamiento retórico francés, en este caso tampoco hay comprobación alguna de aquello que se afirma: el lector debe creer en la voz del oráculo a través de un acto de fe o desecharla sumariamente por falta de pruebas. De cualquier modo, todo ese delirio interpretativo ya fue

exhaustivamente cuestionado y superado por cierta ala del pensamiento latinoamericano – Martín Barbero (1993), Gómez (1991: 27-39), García Canclini (1998) etc. – para la cual el papel efectivo jugado por los medios en las sociedades contemporáneas no es algo dado *a priori*, a través de alguna fatalidad histórica ineludible. Por el contrario, este papel es resultado de un intrincado proceso de negociación de sentido entre los signos (mensajes culturales producidos por esos medios), la(s) realidad(es) de las cuales ellos tratan o que ellos crean, y quienes interpretan entre esos signos y esas realidades (las instancias sociales que les dan sentido). De esta manera, mientras que Baudrillard y sus discípulos sólo consiguen ver en los medios masivos un apocalipsis semejante al escenificado por Hollywood en films de fantasía como *Blade Runner* y *Matrix*, otros pueden entender los mensajes en circulación en esos medios como formas de escritura con las cuales es posible dialogar.

Además de eso, si puede resultar incómodo encuadrar a pensadores de formación marxista, como Fulchignoni, Jameson y Debord, en una tradición teológica de combate a las imágenes, no se puede decir lo mismo de Baudrillard, para quien la guerra contra las imágenes asume, de manera cada vez más clara, el carácter de un combate teológico. El actual papa de la iconoclasia no tiene empacho, por ejemplo, en calificar a las imágenes mediáticas como «diabólicas», «profanas», «inmorales», «perversas» y «pornográficas». Ellas son la propia encarnación del Mal. En uno de sus últimos libros, *Le Crime Parfait* (1995), Baudrillard da una nueva direc-

ción a su cruzada moralizante, despoja a la discusión sobre las imágenes de cualquier connotación política y la desvía claramente en el sentido de la exégesis religiosa. En este libro llega a hablar de «crimen original» (el simulacro ya no es más consecuencia de una economía o de una política en particular, es una ilusión desde el principio, es un mal originario, así como el pecado original que, según los católicos, todos cargamos desde el nacimiento) y también de «ilusión final» (el mundo podría un día volverse un simulacro perfecto, como aquellos que Hollywood, inspirándose en Baudrillard, puso en escena en películas como *Matrix* y *The Truman Show*). «Es exactamente eso [la sustitución de la idea pura e inteligible de Dios por la maquinaria visible de los íconos] lo que temían los iconoclastas y esa disputa milenaria todavía permanece la nuestra en estos tiempos» (Baudrillard, 1985: 14).

LA IMAGEN CONCEPTUAL

Pero esa disputa milenaria se funda en dicotomías falsas. La escritura, por ejemplo, no puede oponerse a las imágenes porque nace en el seno de las propias artes visuales, como un desarrollo intelectual de la iconografía. En algún momento, dos mil años antes de Cristo, alguna civilización tuvo la idea de «rasgar» las imágenes (con el propósito de abrir la visión de los procesos invisibles que ocurren en su interior), como así también desmembrar cada una de sus partes en unidades distintas, para reutilizarlas como signos en otros contextos y en un sentido más general (Flusser, 1985: 15). El desgarramiento de las imágenes permitió descomponerlas en

líneas secuenciales (nacía así el proceso de linealización de la escritura), mientras que el desmembramiento de sus partes posibilitaba la comprensión de cada elemento de la imagen (pictograma) como un *concepto*. De este modo, la boca de un hombre, separada de su contexto concreto, designaba cualquier otra boca, sea de hombre o de cualquier otro animal, y de esta forma se transformaba en un concepto tan universal como la palabra (hasta entonces oral) «boca». En otros términos, era posible así «escribir» (registrar) el concepto «boca». Con la evolución y la velocidad de la escritura, esa «boca» pasó a ser representada de manera cada vez más estilizada, hasta el punto de volverse apenas un cuadrilátero vacío, como todavía hoy se hace en la escritura kanji oriental (el ideograma chino *kou*). La primera forma de escritura que se conoce es, por lo tanto, la *iconográfica*, que deriva directamente de una técnica de *recorte* de imágenes. Ella nace de un impulso conceptual, de una voluntad de enunciar proposiciones que se da en el interior de las propias prácticas iconográficas.

Si es verdad que la imagen está en el origen de toda escritura (y, en ese sentido, la escritura verbal no es sino una forma altamente especializada de iconografía), también es cierto que la imagen nunca dejó de ser una cierta modalidad de escritura, es decir, un discurso construido a partir de un proceso de codificación de conceptos plásticos o gráficos. El arte, tantas veces simplificado por sus detractores y acusado equivocadamente de imitar lo real, en verdad siempre fue una forma de «escribir» el mundo. Cuando Da Vinci estudia el origen de las olas o la fisiolo-

gía de los cuerpos vivos para pintar mejor el mar y la figura humana, o cuando Braque descompone el violín y reconstruye sus partes en ángulos divergentes, lo que ellos están buscando es comprender y expresar la estructura interna de las cosas y de los fenómenos, en lugar de captar simplemente su apariencia exterior. Por lo tanto, contrariamente a lo que decía Platón, todo artista digno de ese nombre siempre busca comprender su objeto para poder representarlo con mayor veracidad. Y tan cierto como que los filósofos y los filólogos (incluyendo a los exégetas de los textos religiosos) prohibieron la producción y el consumo de imágenes durante buena parte de la historia de la humanidad, siempre en nombre de una pretendida superioridad del discurso verbal, también es verdad que, en la dirección opuesta, el pensamiento científico, de Kepler a Einstein, de Newton a Mandelbrot, estuvo estrechamente vinculado a la notación iconográfica y a la imaginación diagramática. Si alguien lo duda, basta con extraer la prueba de libros como *The Scientific Image: From Cave to Computer* (Robin, 1992), *Envisioning Information* (Tufte, 1990), *Naked to the Bone* Kevles, 1998) y *La Fabrique du Regard* (Sicard, 1998), en los cuales se desarrolla la tesis (hartamente documentada mediante iconografías) de que la imagen es una forma de construcción del pensamiento tan sofisticada que, sin ella, probablemente no hubiera sido posible el desarrollo de ciencias como la biología, la geografía, la geometría, la astronomía, la medicina, entre otras tantas. No es por azar que el científico, tanto como el artista plástico, siempre fue una especie de afásico: habla poco, escribe

poco, usa un lenguaje extremadamente condensado, pero se expresa con una elocuencia extraordinaria a través de los diagramas estructurales.

A contramano del dogma filosófico dominante, el pensador francés François Dagognet, en libros como *Philosophie de l'image* (1986) y *Écriture et iconographie* (1973), entre otros, se opone radicalmente a cualquier tipo de separación entre imagen y razón, o entre arte (visual) y ciencia. Su obra puede entenderse como una teoría anti-subjetiva de la pintura y de la imagen en general, que él considera propedéutica a la empresa científica, y será, hasta ahora por lo menos, el más amplio abordaje de la imagen como fundamento del pensamiento riguroso y complejo. En vez de lanzar su mirada sobre los supuestos aspectos miméticos o especulares de las imágenes, Dagognet prefiere volcarse sobre el diseño quintaesencial, numérico o geométrico, el ícono paradigmático, de naturaleza abstracto-concreta, que representa la estructura o el proceso interno de los seres y de los fenómenos, y que él encontrará de manera plenamente constituida en el trabajo iconográfico de los científicos «semióticos», para quienes el registro gráfico desempeña un papel heurístico y metodológico (cuando no lo es inclusive hasta ontológico) en la investigación científica. La imagen, tantas veces acusada de banal, superficial, imprecisa, atrapada en la singularidad de las cosas, cuando no lo es de engañadora, ilusionista y diabólica, finalmente tiene su desagravio.

Aunque el uso de imágenes en la investigación científica remita a la antigüedad clásica –entre tan-

tos otros ejemplos, *Elementos de Geometría* de Euclides, *Almagest* de Ptolomeo, *Herbarium* de Apuleius Barbarus, *De Materia Medica* de Dioscorides– Dagognet prefiere concentrar su estudio de la iconografía científica en la Edad Moderna (a partir del siglo XV), poniendo énfasis en el período de expansión de las ciencias experimentales, desde mediados del siglo XVIII. Según Dagognet, las ciencias de la naturaleza prontamente se dieron cuenta de las limitaciones del lenguaje llamado «natural» para describir relaciones exactas y complejas. Por un lado, intentaron superar las imprecisiones y los excesos retóricos del discurso verbal a través del desarrollo de escrituras alternativas, como las proposiciones lógicas, las ecuaciones matemáticas y las fórmulas químicas. Esas formas rigurosas de escritura no siguen el modelo discursivo de las líneas del texto, sino que se extienden en todas las direcciones en el espacio, ya que pretenden describir fenómenos y pensamientos estructurales y no lineales. Por otro lado, las ciencias naturales descubren también el inmenso potencial simbólico del *diagrama*, la imagen que organiza y explica, la imagen lógica, la imagen-concepto, la imagen-rigor, «una imagen ordenada y esencial, una neogramática» (Dagognet, 1973: 168), de la que se puede encontrar un antecedente ya en el siglo XVIII, con los once volúmenes de láminas iconográficas de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert. En el siglo XIX, el descubrimiento de la eficacia heurística, teórica y metodológica de la estilización diagramática, posibilitará a la ciencia la construcción de un nuevo lenguaje, tan universal y axiomático como la matemática: la representación iconográfica.

«Asistiremos, con la naciente ciencia experimental, a la aparición del diagrama y sus proezas. No hay ninguna disciplina que no se beneficie con la iconicidad: desde la física y de la cinemática hasta la geología, la tecnología o incluso la fisiología. En todas se imponen los diseños, las trayectorias, las curvas de nivel, los mapas, en una palabra, las figuras estructurales y geométricas. Sería un error mayúsculo tomarlas por meros auxiliares didácticos o simples ilustraciones, pues, muy por el contrario, ellas constituyen un instrumento heurístico privilegiado: ni un embellecimiento, ni una simplificación o aún un recurso pedagógico de fácil difusión, sino una verdadera reescritura, capaz, ella sola, de transformar el universo y reinventarlo» (Dagognet, 1973: 86).

En su obra, Dagognet toma nota de algunos momentos fundantes de esa elocuencia del método iconográfico en la ciencia del siglo XIX: el nacimiento de la iconografía médica en la obra del fisiólogo Étienne-Jules Marey, la formulación de una teoría general de la forma por el cristalógrafo René Just Haüy, los inventarios diagramáticos del mundo vegetal realizados por el botánico Augustin de Candolle, la introducción de la representación en química orgánica por Émile Fischer y B. Tollens, y así continúa. Todas las investigaciones de Marey apuntaban a la producción de gráficos rigurosamente controlados desde el punto de vista métrico, permitiendo el análisis de fenómenos dinámicos, tales como el ritmo cardíaco, los reflejos musculares, la ventilación pulmonar, la locomoción animal (el vuelo de los pájaros, el trote de los caballos, el recorrido sinuoso de los insectos), la cinética de los fluidos,

los torbellinos del aire, la agitación de las aguas, el juego de las ondas, etc. Dagognet le dedicó exclusivamente a la obra de Marey un libro (Dagognet, 1987), ya que le pareció la más estratégica de todas, en lo que se refiere a la fusión de arte y ciencia y también al descubrimiento de un número impresionante de métodos gráfico-pictóricos de investigación científica, utilizados hasta hoy en el ámbito informático. Haüy, a su vez, fue el fundador de la cristalografía, la ciencia que estudia las estructuras geométricas del mundo natural. Para construir su sistema de leyes que rigen las relaciones físicas y matemáticas entre las partes y el todo, Haüy tuvo que recurrir a una iconología rigurosamente numérica, un verdadero «alfabeto» de formas geométricas primarias y su respectiva gramática de combinaciones. Fue ese sistema de notación el que le permitió formular «imágenes enteramente teóricas» (expresión del propio Haüy, cfe. Dagognet, 1973: 141) del mundo natural, imágenes fuertemente matematizadas e informadas por el concepto.

Ya el botánico Augustin de Candolle tuvo que enfrentar la siguiente cuestión epistemológica: cuando se representa científicamente una planta ¿qué debe ser considerado y qué descartado en el diseño final? Muchas cosas que se ven en el mundo vegetal son resultado de un accidente fortuito o de un desarrollo irregular por razones coyunturales. Pero, siendo así, ¿cómo puede el dibujo de una planta representar una clase de plantas y no una desviación particular? Así como la palabra «pino» designa a todos los árboles pertenecientes al género *Pinus*, la tarea que Candolle se propuso fue

desarrollar una metodología de diseño que permitiera representar visualmente una especie de categoría-pino, un pino abarcador de todas las características genéticas esenciales de ese género y ninguna de las características accidentales que tienen los pinos singulares. Claro que la manera como las ramas se ramifican cambia de pino en pino individualmente, pero el conjunto de todas las posibilidades de variación puede ser previsto y representado a través de lo que hoy llamaríamos una expresión fractal. Por más diferente que sea la disposición de las ramas de los pinos individuales, lo cierto es que las ramas de un pino jamás estarán dispuestas como las ramas de una palmera. Con Candolle, la botánica se vuelve un ejercicio riguroso de ciencia exegética y de criptología, pues se trata de sustituir la prolijidad formal de las plantas por su respectivo diagrama-modelo, estilizado y geometrizado. De este modo, frente a la abundante variabilidad de las plantas, el botánico busca aislar «grafemas» y con ellos elaborar un lenguaje iconográfico que permita no simplemente *describir* el mundo vegetal, sino, por encima de todo, *escribirlo*.

Desplazándonos ahora al terreno de la química, sabemos que, en 1865, Friedrich Kekulé propuso una forma visual para describir la estructura molecular del benceno. En lugar de anotar la fórmula del benceno en forma lineal, como el modelo de la escritura verbal nos obliga a hacer, Kekulé imaginó un hexágono compuesto por los seis átomos del carbono, cuyos vértices estarían conectados con los seis átomos de hidrógeno. Esto permitió resolver el problema de la valencia de las moléculas de

benceno, que hasta entonces era un enigma en química orgánica: linealmente, seis átomos de carbono (cuya valencia es 4) jamás podrían combinarse con seis átomos de hidrógeno (cuya valencia es 1), pero espacialmente, estructurados bajo la figura del hexágono, los átomos de carbono e hidrógeno se combinan sin problemas. La visión de Kekulé posibilitó un sinnúmero de innovaciones en la química y en la bioquímica, porque demostró que las uniones atómicas deben ser pensadas estructuralmente, bajo la forma de diagramas bidimensionales o tridimensionales. En *Écriture et iconographie*, Dagognet sigue el desarrollo posterior de la *estereoquímica*, la parte de la química que estudia el orden tridimensional de los átomos, haciendo una historia del nacimiento de su particular simbolismo y de las múltiples tentativas de representación de las moléculas orgánicas complejas. A lo largo de su evolución, la química va pasando de una ciencia experimental a una ciencia de escritura, a una topografía, o más exactamente aún, a una topología estructural compleja. Una sustancia, sea ella natural o artificial, pasa a ser vista como «una cierta ocupación del espacio, un orden particular, o aún cierto modo de distribución, en una palabra: un paisaje microscópico abstracto» (Dagognet, 1973: 113). En tanto ciencia icónico-escritural, la química se transforma entonces en una teoría general de la representación, basada en la matemática de los grafos y en los cálculos matriciales; ella pasa de una representación realista del mundo físico a una construcción visual más abstracta (y, en consecuencia, más concreta) del funcionamiento de las cosas en el transcurso de la multiplici-

dad de las posiciones y transformaciones de sus partículas.

Antes de que se me acuse de positivista, por creer más en los científicos que en los filósofos e intelectuales humanistas, recordaría aquí la importante discusión ocurrida en el interior del pensamiento marxista, más exactamente en la Rusia soviética de los años 20, cuando algunos cineastas comprometidos en la construcción del socialismo vislumbraron en el cine mudo la posibilidad de promover un salto hacia otra modalidad discursiva, fundada ya no en la palabra sino en una sintaxis de imágenes, en ese proceso de asociaciones mentales que recibe, en los medios audiovisuales, el nombre de *montaje*. El más elocuente de aquellos cineastas, Serguei Eisenstein, formuló al final de los años 20 su teoría del *cine conceptual*, cuyos principios fue a buscar él en la escritura de las lenguas orientales. La lengua china, por ejemplo, trabaja básicamente con *ideogramas*, que son los restos estilizados de una antigua escritura pictórica, una escritura que articula imágenes para producir sentidos. Esta lengua representaba un desafío para Eisenstein: no tenía ningún rigor, carecía de flexión gramatical y, por estar escrita en forma semi-pictórica, no tenía signos para representar conceptos abstractos. ¿Cómo pudieron entonces los chinos, fundándose en una escritura «de imágenes», construir una civilización tan prodigiosa? La respuesta reside en el mismo proceso empleado por todos los pueblos antiguos para construir su pensamiento, o sea, en el uso de las *metáforas* (imágenes materiales articuladas de manera que sugieran asociaciones no materiales) y de las *metonimias* (transferencia de

sentido entre imágenes). En las lenguas occidentales las palabras designan directamente a los conceptos abstractos, mientras que en el chino se puede llegar al concepto por una vía enteramente distinta: operando combinaciones de señales pictográficas, de tal manera que se establezca una relación entre ellas. Por ejemplo: para expresar el concepto «amistad», la lengua china combina los pictogramas de «perro» (símbolo de fidelidad) y de «mano derecha» (con la cual se saluda al amigo). Cada una de esas señales aisladas se refiere sólo a una «amistad» particular; la combinación de las dos hace que el signo resultante designe a «amistad» en general (Ivanov, 1985: 221-235; Granet, 1968: 43).

Ese es justamente el punto de partida del montaje intelectual de Serguei Eisenstein: un montaje que, partiendo del «primitivo» pensamiento por imágenes, consiga articular *conceptos* basados en el puro juego poético de las metáforas y de las metonimias. Se juntan dos imágenes para sugerir una nueva relación no presente en los elementos aislados; y así, mediante procesos de asociación, se llega a la idea abstracta e «invisible». Inspirado en los ideogramas, Eisenstein creía en la posibilidad de construir conceptos utilizando sólo recursos cinematográficos, sin pasar necesariamente por la narración, y llegó incluso a realizar algunas experiencias en ese sentido, en films como *Oktiabr* (Octubre, 1928) y *Staroie i Novoie* (Lo viejo y lo nuevo, 1929). El cineasta dejó además un cuaderno de anotaciones para un proyecto (malogrado) de llevar al cine *El Capital* de Karl Marx. Pero si bien Eisenstein formuló las bases de ese cine, quien de hecho lo realizó en la Rusia revolucionaria

El cuarto iconoclasmo

fue su colega Dziga Vertov. Según Annette Michelson (1984: XXII), Eisenstein nunca pudo asumir hasta las últimas consecuencias su proyecto de cine conceptual, ya que solamente le permitieron realizar films narrativos de ficción dramática. Vertov, en cambio, nunca tuvo ese tipo de limitación y, por esa razón, consiguió asumir con mayor radicalidad la propuesta de un cine enteramente fundado en asociaciones «intelectuales» sin necesidad de apoyarse en una fábula. Esas asociaciones ya aparecen en varios momentos de su *Kino-Glaz: Jizn Vrasplokh* (Cine-Ojo: la Vida de Improvise, 1924), sobre todo en la magnífica secuencia de la mujer que va a hacer compras en la cooperativa. En esta secuencia, Vertov utiliza el movimiento retroactivo de la cámara y el montaje invertido para alterar el proceso de producción económica (la carne, que estaba expuesta en el mercado, vuelve nuevamente al matadero y luego al cuerpo del animal muerto, haciéndolo «resucitar»), repitiendo, de esa forma, el método de inversión analítica del proceso real, utilizado por Karl Marx en *El Capital* (el libro comienza con el análisis de la mercancía y de esta vuelve al modo de producción). Pero es en *Tchelovek s Kinoapparatom* (El hombre de la Cámara, 1929) que el proceso de asociaciones intelectuales alcanza su más alto grado de elaboración, dando como resultado uno de los films más profundos de todos los tiempos, que incluye, al mismo tiempo, «el ciclo de un día de trabajo, el ciclo de la vida y de la muerte, la reflexión sobre la nueva sociedad, sobre la situación cambiante de la mujer, sobre la permanencia de valores burgueses y de pobreza bajo el socialismo y de ahí en más» (Burch, 1979: 94).

Algunos de los más bellos ejemplos de montaje intelectual se pueden encontrar también en el cine más reciente, como por ejemplo en *2001: a Space Odyssey* (2001: Odisea en el Espacio, 1968) de Stanley Kubrick, y en el cortometraje *Powers of Ten* (1977) de Charles y Ray Eames. El primero es un film casi enteramente conceptual del comienzo al fin, pero el momento privilegiado está en aquel corte extraordinariamente preciso, que hace saltar de un hueso lanzado al aire por un primate a una sofisticada nave espacial del futuro, sintetizando (de manera visiblemente crítica) algunas decenas de milenios de evolución tecnológica del hombre. Ese ejemplo elocuente muestra cómo una idea nace a partir de la pura materialidad de los caracteres brutos particulares: el diálogo de dos representaciones singulares produce una imagen generalizadora que supera las particularidades individuales de sus constituyentes (Machado, 1982: 61-64; 1997: 195-196). Ya el film de los Eames es una síntesis magistral, en apenas nueve minutos y medio de proyección, de todo el conocimiento acumulado en el campo de las ciencias naturales. La idea increíblemente simple consiste en hacer un *zoom-out* a partir de la imagen de un turista acostado en la orilla del Lago Michigan hasta los límites (conocidos) del universo y después un *zoom-in* a partir del mismo personaje en dirección del interior de su cuerpo, de sus células y moléculas, hasta el núcleo de los átomos que lo constituyen y los límites del conocimiento del mundo microscópico.

Si bien es cierto que una parte considerable del mundo intelectual se encuentra todavía petri-

ficada en la tradición milenaria de la iconoclasia, también una parte considerable del mundo artístico, científico y militante, por otro lado, viene descubriendo que la cultura, la ciencia y toda la civilización de los siglos XIX y XX por lo menos son impensables sin el papel estructural y constitutivo jugado por las imágenes (de la iconografía científica, de la fotografía, del cine, de la televisión y de los nuevos medios digitales). Esa segunda parte de la humanidad aprendió no sólo a convivir con las imágenes sino también a *pensar con las imágenes* y a construir con ellas una civilización compleja e incitante. A decir verdad, solamente ahora estamos realmente en condiciones de apreciar la extensión y la profundidad de todo el acervo iconográfico construido y acumulado por la humanidad (a pesar de todas las prohibiciones), ya que recién ahora estamos en condiciones de comprender la naturaleza más profunda del discurso iconográfico, eso que podríamos llamar un *lenguaje de las imágenes*, capaz de permitirnos expresar otras realidades, históricamente impedidas por la opresión de la iconoclasia. Aprender a *pensar con las imágenes* (pero también con las palabras y los sonidos, ya que el discurso de las imágenes no es exclusivista; es integrador y multimediático) tal vez sea la condición *sine qua non* para el surgimiento de una verdadera y legítima civilización de las imágenes y del espectáculo.

-
- Baudrillard, Jean (1985). *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.
- _____ (1995). *O Crime Perfeito*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Besançon, Alain (1994). *L'Image interdite: une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*. Paris: Fayard.
- Burch, Noël (1979). «Film's Institutional Mode of Representation and the Soviet Response». *October*, n°11, winter issue.
- Canclini, Néstor García (1998). *Culturas Híbridas*. São Paulo: Edusp.
- Carvalho, José Jorge de (org.) (1995). *Mutus Liber*. São Paulo: Attar.
- Dagognet, François (1973). *Écriture et iconographie*. Paris: J. Vrin.
- _____ (1986). *Philosophie de l'image*. Paris: J. Vrin.
- _____ (1987). *Étienne-Jules Marey: la passion de la trace*. Paris: Hazan.
- Debord, Guy (1997). *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Flusser, Vilém (1985). *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec.
- Fulchignoni, Enrico (1972) *La Civilisation de l'image*. Paris: Payot.
- Gómez, Guillermo Orozco (1991). «Del Acto al proceso de Ver Televisión: Una Aproximación Epistemológica». *Cuadernos de Comunicación y Prácticas Sociales*, nro. 2
- Granet, Marcel (1968). *La Pensée chinoise*. Paris: Aubin Michel.
- Ivanov, Viatcheslav (1985). «Eisenstein's Montage of Hieroglyphic Signs». In: M. Blonsky (ed.) *On Signs*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Jameson, Frederic (1997). *Pós-modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo: Ática.
- Kevles, Bettyann (1998). *Naked to the Bone. Medical Imaging in the Twentieth Century*. New York: Addison-Wesley.
- Machado, Arlindo (1982). *Eisenstein: Geometria do Êxtase*. São Paulo: Brasiliense.
- _____ (1997). *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. Campinas: Papirus.
- Mattos, Olgária Chaim Feres (1999). «Um Mundo ao Revés». *Folha de São Paulo*, 07.11.99, Caderno Mais.
- Martin-Barbero, Jesús (1993). *De los Medios a las Mediaciones*. Barcelona: G.Gili.
- Michelson, Annette (org.) (1984). *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press.
- Robin, Harry (1992). *The Scientific Image: From Cave to Computer*. New York: Harry N. Abrams.
- Sicard, Monique (1998). *La Fabrique du regard*. Paris: Odile Jacob.
- Tufte, Edward (1990). *Envisioning Information*. Cheshire: Graphic Press.
- Wess, Alá (1989). «Structures d'images en Islam». In: Maurice Mourier (dir.). *Comment vivre avec l'image*. Paris: Presses Univ. de France.