

<https://doi.org/10.32735/S0718-22012023000573238>

9-25

EL GIRO COPERNICANO DE LA IMAGEN. ALCANCES DEL GIRO ICÓNICO EN EL PENSAMIENTO DE GOTTFRIED BOEHM

The Copernican turn of the image. Scope of the iconic turn in Gottfried Boehm's thought

MATEO BELGRANO

Pontificia Universidad Católica de Argentina

mateobelgrano@uca.edu.ar

Resumen

En la década del noventa del último siglo apareció en Alemania el así denominado “giro icónico” (*ikonische Wende*). Keith Moxey (2009) interpretará este viraje como un nuevo paradigma que, harto del giro lingüístico y la tesis del acceso mediado a la realidad, propone a la imagen como una instancia de acceso inmediato al mundo, eliminando la distinción entre sujeto y objeto. Sin embargo, Boehm sostiene que el giro icónico debe entenderse a partir del *giro de todos los giros*, el giro trascendental kantiano. La hipótesis que defenderé aquí es que el giro icónico debe entenderse como un pensamiento postkantiano.

Palabras clave: Giro icónico; giro lingüístico; giro copernicano; mediación.

Abstract

The 1990s saw the emergence in Germany of the so-called “iconic turn” (*ikonische Wende*). Keith Moxey (2009) interprets this turn as a new paradigm that, fed up with the linguistic turn and the thesis of mediated access to reality, proposes the image as an instance of immediate access to the world, eliminating the distinction between subject and object. However, Boehm argues that the iconic turn must be understood on the basis of the *turn of all turns*, the Kantian transcendental turn. The hypothesis I will defend here is that the iconic turn is to be understood as a post-Kantian thought.

Key words: Iconic turn; linguistic turn; Copernican turn; mediation.

1. INTRODUCCIÓN

Desde que Immanuel Kant anunció su famoso giro copernicano de la filosofía, la historia del pensamiento nos ha acostumbrado a la aparición de distintos “giros” o “virajes”. Como señala Gottfried Boehm (1995), el giro copernicano lejos está de ser un mero acontecimiento dentro de la historia de la astronomía, sino que más bien “desempeña un papel hermenéutico” (p. 25. Mi traducción). “Copérnico, con el ojo desarmado, no vio más que Ptolomeo: eran las mismas estrellas [...]. Lo que lo hacía diferente eran las reflexiones de sus observaciones. Prestaba tanta atención a las estrellas como a las condiciones de su percepción” (Boehm, 1995, p. 25). La noción de giro apunta a una especie de revolución o cambio de paradigma dentro de la filosofía: la reflexión pertinente a las condiciones de nuestra experiencia. Pensemos en el “giro lingüístico”, el “giro pragmático”, el “giro hermenéutico”, entre otros. Como sostiene Francisco Naishtat

Recibido: 30 septiembre 2021

Aceptado: 22 junio 2022

(2012), la metáfora del giro ha sido la preferida en el último tiempo para referir a las transformaciones y los redireccionamientos de la filosofía en el siglo XX (pp. 217-218). Naishtat distingue dos características de los “giros” (pp. 218-220): 1. En primer lugar, un giro no es producto de la iniciativa de un individuo ni un hecho concreto en la historia, sino que trasciende a un filósofo e incluso a una corriente. 2. En segundo lugar, desde Rorty y en contraposición a Kant, hay que depurar a la noción de giro de cualquier sentido escatológico o teleológico, es decir, el viraje es un cambio drástico y novedoso, pero no un movimiento histórico definitivo. Hay una idea antisistemática de la filosofía, el giro no supone un “progreso” o una “evolución”.

En la década del noventa del último siglo apareció en Alemania el así denominado “giro icónico” (*ikonische Wende*). En 1994 se publicaba el texto *Was ist ein Bild?*, editado por Gottfried Boehm, en el que se consumaba el viraje del pensamiento hacia la imagen que ya venía gestándose desde los setenta y los ochenta. Este giro no es exclusivo de la filosofía, sino que supone un abordaje interdisciplinar entre esta, la historia del arte, la antropología, la teología, entre otras. Es más bien un cambio de perspectiva del pensamiento, un nuevo paradigma multidisciplinario que, corriéndose del énfasis en el lenguaje del giro lingüístico, pone a la imagen en el centro de sus reflexiones¹. Para Keith Moxey (2009) este nuevo viraje se produce a partir del hartazgo del giro lingüístico y de la idea de que nuestra experiencia del mundo siempre está mediada por el lenguaje (p. 9). Según Moxey, tanto el “giro icónico” como el “giro pictórico” diagnosticado por William John Thomas Mitchell² en el mundo anglosajón son nuevas tendencias convencidas de que “pueden tener acceso inmediato al mundo que nos rodea, que la distinción sujeto/objeto, por largo tiempo un sello distintivo de la empresa epistemológica, ya no es válida” (p. 9. Mi traducción). Estos nuevos giros reconocerían la presencia propia de los objetos, dejando de lado la tesis de que el conocimiento siempre es mediado (sea por el lenguaje, sea por las categorías de la razón, sea por cualquier otra instancia). Esta lectura de Moxey coincide con un comentario que hace Horst Bredekamp, que se lo suele colocar dentro de la *Bildwissenschaft*, donde vincula su concepto de “acto icónico”³ con los desarrollos de los “nuevos realistas” Markus Gabriel y Maurizio Ferraris. “Imágenes y objetos que se unen para formar ensambles determinados semánticamente juegan un rol

¹ De las distintas vertientes y posiciones dentro de “la ciencia de la imagen” (*Bildwissenschaft*) alemana véase Craven (2014), García Varas (2017), Lumberras 2010 y Schulz (2009).

² Acerca de las diferencias entre el giro icónico y el giro pictórico de Boehm y Mitchell véase Alloa (2016), Curtis (2009), García Varas (2017) y Moxey (2009).

³ Bredekamp desarrolla el concepto de “acto icónico” en su libro *Teoría del acto icónico* (2017). Esta noción apunta a que las imágenes son “agentes”, producen efectos en quienes las contemplan. “Las imágenes se consideran actores vivos, generadoras de hechos, [...] tienen la facultad de marcarla [a la historia], como cualquier acción u orden de acción: como un *acto de imagen*, que crea hechos al poner imágenes en el mundo” (Bredekamp, 2008, pp. 2-3). La tesis de Bredekamp es que la imagen es un sujeto-agente capaz de transformar el pensamiento y el comportamiento de sus espectadores.

importante en esta ‘apertura de mundo’ asimétrica” (Bredenkamp, 2014, pp. 27-28). Es decir, al igual que las cosas en el nuevo realismo, las imágenes pueden transformar las opiniones y las convicciones de los individuos, poseen una cierta agencia. Lamentablemente, ni Bredenkamp ni Moxey ahondan mucho más en esta perspectiva. ¿Debemos entender el giro icónico propuesto por Boehm como una perspectiva superadora del giro lingüístico y que nos permite alcanzar lo real “sin mediación”? Boehm sostiene que

el giro icónico no se basa en una oposición fundamental al giro lingüístico, sino que más bien asume el giro argumentativo que implica y lo lleva más lejos. El giro hacia la imagen es una consecuencia del giro hacia el lenguaje, conserva una idea a la que yo no quise renunciar, y que remite al «giro de todos los giros»: el giro copernicano que Kant había emprendido en la *Crítica de la razón pura* y que había convertido en el fundamento de todo su propio trabajo crítico. Me refiero a la idea de que la reflexión sobre las condiciones del conocimiento es la premisa indispensable de toda ciencia que pretenda no quedar expuesta al reproche de falta de rigor o al de objetivismo ingenuo (Boehm, 2011^a, p. 60).

En este fragmento aparecen dos elementos fundamentales para el giro icónico: la oposición, aunque no “fundamental”, al giro lingüístico y el hilo que une ambos virajes, “el giro de todos los giros”, el giro trascendental kantiano. La hipótesis que defenderé aquí es que el giro icónico debe entenderse, tomando el término Quentin Meillassoux (2019), aunque sin el tinte crítico del filósofo francés, como una filosofía correlacionista, o, podríamos decir también, un pensamiento postkantiano. Es decir que, lejos de lo que sostiene Moxey, la propuesta de Boehm no pretende un “acceso inmediato a lo real”, sino, por el contrario, entiende a la imagen como una mediación de lo real. El diagnóstico de Meillassoux de la filosofía del siglo XX nos permitirá comprender con mayor precisión los alcances gnoseológicos y ontológicos de este “giro icónico”. No es posible sostener que hay una visión homogénea dentro de la *Bildwissenschaft* respecto del giro icónico. Debido a la extensión de este trabajo y a que Boehm es uno de los autores dentro de la *Bildwissenschaft* que más se detiene en cuestiones ontológicas acerca de la imagen,⁴ me concentraré en este último. Para explicitar esta hipótesis será preciso en un primer momento analizar brevemente cómo según Boehm se ha comprendido la imagen desde el giro lingüístico, para luego, teniendo en cuenta el contexto de la discusión, internarnos propiamente en el giro icónico y su carácter postkantiano.

⁴ Lo que no implica metafísica en un sentido clásico. Boehm explícitamente se distancia de esta concepción en un diálogo con James Elkins: “Por cierto, aquí el término *ontología no es usado* en el tradicional sentido metafísico. No tiene nada que ver con una esencia, o con una distinción muy general: significa *esta* imagen, *esta* pintura, *este* dibujo, se refiere al estatus del fenómeno. Quiero discutir el acontecimiento o el proceso icónico prevaleciente, la imagen o la *imagen* en su singularidad. Los aspectos generales y teóricos recaen en el fenómeno en sí mismo” (Elkins 2009, pp. 151-152. Mi traducción).

2. LA IMAGEN A LA LUZ DEL GIRO LINGÜÍSTICO

Richard Rorty fue quien definió el nuevo paradigma que venía gestándose hace tiempo en *El giro lingüístico* (1967), la centralidad de la filosofía lingüística o del lenguaje. Este nuevo giro consiste, según Rorty, en “el punto de vista de que los problemas filosóficos pueden ser resueltos (o disueltos) reformando el lenguaje o comprendiendo mejor el que usamos en el presente” (Rorty, 2009, p. 50). Las distintas vertientes y posiciones dentro de este giro son muy diversas⁵. La centralidad del lenguaje en la filosofía del siglo XX se traduce en algunas corrientes, sobre todo dentro de la tradición analítica, en la búsqueda de un lenguaje ideal que refleje la realidad. En otras, asimismo, como en la filosofía hermenéutica del lenguaje, se acentuó el rol de la lengua en la adquisición de conocimiento y en la comprensión. La experiencia estaría mediada, estructurada, por el lenguaje. Uno de los padres de este giro ha sido sin duda Nietzsche (2008), para quien el lenguaje es un sistema de clasificaciones que determina cómo interpretamos el mundo. En esta misma línea entiende Boehm el giro lingüístico: “El impulso lingüístico significó, en su forma más radicalizada, [...] que el fundamento último de toda argumentación consista en última instancia no en un ser supremo, en un yo trascendental o en la reflexividad de la autoconciencia, sino en las reglas del lenguaje” (Boehm, 1994a, p. 13. Mi traducción). Es decir, el lenguaje, tal como interpreta Boehm al giro lingüístico, ocupa el lugar de la conciencia kantiana, es aquello que posibilita la experiencia. Y la centralidad del lenguaje a lo largo del siglo XX repercutió en el modo en cómo se interpretó la imagen, como un mero suplemento del decir, como “una *luna* apagada que nos ilumina solamente porque el sol del lenguaje le ha prestado su luz” (Boehm, 2017, pp. 19-20. Mi traducción). Distintos autores, según el diagnóstico de Boehm, entendieron que la imagen debía comprenderse desde el modelo lingüístico, como es el caso de dos pensadores que trabajará: Erwin Panofsky (Gadamer y Boehm, 2008, pp. 452-453; Boehm, 2014a, p. 25) y Nelson Goodman (Boehm, 2011a, p. 59; 2013, p. 107).

Boehm reconoce que en las investigaciones de Erwin Panofsky hay una búsqueda por enaltecer lo visual, por tantos años olvidado y menospreciado⁶. Es el caso de, por ejemplo, su colega Ernst Robert Curtius, para quien la imagen, a diferencia del texto, no posee nada de complejo o de enigmático. El texto es un objeto de estudio que debe ser

⁵ Véase Naishtat (2012).

⁶ Boehm (2017) sostiene que a lo largo de la historia de Occidente la imagen ha tenido un lugar marginal y, al mismo tiempo, el lenguaje ha tenido un rol central (40). En particular esta visión iconoclasta se funda para el historiador alemán en tres directrices históricas: 1. La prohibición en el libro del Éxodo en el Antiguo Testamento de producir imágenes de Dios; 2. El desprestigio y condena de la imagen en el pensamiento platónico, particularmente en *República*; 3. La teoría cristológica de los Padres de la Iglesia: Dios se hace visible en Cristo. Esto habilita cierto tipo de imágenes, pero la revelación propiamente del Altísimo se da por medio de la palabra.

decodificado a partir de ciertas técnicas, lo que llamamos filología. “La así llamada *Kunstwissenschaft* la tiene más fácil. Trabaja con cuadros y con diapositivas fotográficas. Aquí no hay nada inteligible. Comprender los poemas de Píndaro requiere un severo esfuerzo mental; comprender el friso del Partenón no” (Curtius, 2013, p. 15. Mi traducción). Durante toda su carrera intelectual Panofsky ha intentado defender la importancia de la ciencia de las imágenes y mostrar que estas lejos están de ser objetos fáciles de abordar. La misma complejidad que uno puede encontrarse ante ciertos textos literarios, la encuentra en lo visual. Una imagen es un punto donde se acumulan innumerables referencias textuales, de la misma manera que en un escrito literario. Como señala Emmanuel Alloa (2016), para Panofsky la imagen es alegoría en su sentido etimológico, expresa algo diferente a sí misma (p. 6). Es decir, la imagen representa un sentido previo y externo a ella misma, la obra condensa “la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica” (Panofsky, 2011, p. 49). El método iconológico propuesto por Panofsky consiste en encontrar las referencias textuales que nos permiten decodificar la imagen. Por ejemplo, *La última cena* de Leonardo Da Vinci no sería más que una comida tensa para un indígena australiano que desconoce la tradición bíblica. La pintura solo adquiere significación gracias a la lectura de los Evangelios. En *Estudios sobre iconología* Panofsky distingue tres niveles: 1. El contenido temático natural o primario; 2. El contenido secundario o convencional; 3. El significado intrínseco. El contenido temático natural o primario alude, por un lado, a los elementos fácticos, es decir, a la identificación de formas puras (líneas, colores, formas) y, por el otro, al reconocimiento de representaciones de objetos naturales (casas, seres humanos, animales, frutos, etc.). El contenido secundario o convencional refiere a la identificación de ciertos temas, historias o alegorías, es decir, por ejemplo, interpretamos que una figura con un cuchillo es San Bartolomé. Por último, el significado intrínseco remite a los supuestos de una determinada cultura, de una época, de una clase social, de posturas filosóficas o religiosas. Para Panofsky la identificación del primer nivel, que caracteriza como preiconográfico, es lo interpretado por la percepción a partir de la experiencia práctica. El análisis iconográfico, correspondiente al segundo nivel, supone el conocimiento de determinadas fuentes literarias que permitan comprender el tema (como el caso de *La última cena*). Y si bien para captar el significado intrínseco de una obra el historiador del arte debe tener una “intuición sintética”, es preciso corroborar esta clarividencia con todos los documentos que pueda encontrar, sean políticos, poéticos, religiosos, filosóficos, etc. Es decir, en los últimos dos niveles, se reconoce una clara centralidad de lo textual en el análisis (Panofsky, 2012, pp. 13-26).

Por un lado, Boehm (2014a) será sumamente crítico de esta postura porque el análisis en “capas disecadas” de la imagen es una abstracción que no da cuenta de la complejidad del artefacto visual, es un análisis rígido que *a posteriori* divide lo que el

espectador descubre a primera vista (p. 25). Por otro lado, Boehm entiende que desde esta perspectiva el fenómeno visual no es comprendido en sí mismo desde su propia “lógica icónica”, sino que, paradójicamente, Panofsky, al intentar defender la dignidad de las imágenes, vuelve a subordinarlas al modelo textual-lingüístico. Es decir, la imagen se vuelve portadora de un mensaje que “que no se ha producido de forma icónica en absoluto” (Boehm, 2007, p. 81. Mi traducción). Esto es propio de las imágenes débiles: son útiles para transmitir información o conocimientos, pero no explotan su poder propiamente icónico. La visualidad se reduce a una etapa primaria y provisoria, o, en términos de Panofsky, preiconográfica, para alcanzar la descripción del contenido lingüístico. Lo icónico se disuelve en las palabras. La imagen tiene un estatus derivado, “no forma el sentido por sí misma y no es capaz de presentar sus propias verdades” (Gadamer y Boehm, 2008, p. 453. Mi traducción). O como bien lo resume Mitchell (2018): “En la iconología de Panofsky el “icono” queda por completo absorbido por el ‘logos’” (p. 33).

El otro ejemplo que provee Boehm de una comprensión lingüística de la imagen es la propuesta del filósofo Nelson Goodman, considerado por Klaus Sachs-Hombach (2003) y por Lambert Wiesing (2014) como una perspectiva “semiótica” de lo visual. En su escrito *Los lenguajes del arte* Goodman entiende que la imagen es un tipo particular de signo o símbolo (para él son sinónimos) dentro de una teoría estética general de simbolización. La tesis que sostendrá el estadounidense es que todo arte es un signo de algo más, su función es estar en lugar de otra cosa. En otras palabras, su nota más fundamental es su capacidad de denotación. La referencia a un objeto no necesariamente se da por semejanza visible, sino que puede denotar algo por convención (por ejemplo, la espada puede representar al rey o el *Guernica* de Picasso representa el bombardeo de esta ciudad). Cada arte tendrá su modo específico de simbolizar o denotar un determinado mundo de objetos y lo propio de la imagen es su capacidad de referir a un objeto externo con medios pictóricos. Mientras que la imagen representa visualmente un referente, la literatura, en cambio, describe ese objeto. Por lo tanto, la experiencia de la imagen es una experiencia de lectura, es preciso decodificar estos signos convencionales para poder captar la referencia de estos. “Los cuadros en perspectiva, como todos los demás, deben ser leídos y la capacidad de leerlos ha de adquirirse” (Goodman, 2010, p. 29). Leer una imagen es decodificar su referencia, como cuando vemos rojo y leemos “deténgase”. Debido a que la imagen siempre refiere a otra cosa, y no manifiesta algo *sui generis*, es preciso “leerlas”.

Por esta razón, Boehm considera que Goodman se encuadra dentro de las posiciones que sostienen que “las imágenes mismas eran o fenómenos lingüísticos o partes de un sistema universal de signos” (Boehm, 2011a, p. 59)⁷. En este tipo de interpretaciones de la

⁷ Mitchell (2011) estará no en solo en desacuerdo sino que tiene una interpretación opuesta de *Los lenguajes del arte* de Goodman (p. 82). Incluso sostiene que Goodman es un precursor del giro pictórico (2018, p. 20).

imagen reducen a esta a un medio para alcanzar algo más, un indicio para alcanzar un sentido por fuera de la representación visual. La principal consecuencia, o la más relevante para Boehm, de esta perspectiva es que no habría necesidad de algo así como una teoría, o filosofía, o ciencia de la imagen, ya que los problemas de la representación visual, al ser derivados del modelo lingüístico, se pueden resolver dentro de una filosofía del lenguaje o una teoría general de los símbolos (Goodman, 2010, p. 13).

3. EL TRASFONDO POSTKANTIANO DEL GIRO ICÓNICO DE GOTTFRIED BOEHM

Gottfried Boehm propondrá el giro icónico como una superación del giro lingüístico para abordar el poder visual propio de la imagen. ¿Cómo, entonces, entender el giro icónico desde el “giro de todos los giros”? La autodenominada “revolución copernicana” de la filosofía llevada a cabo por Immanuel Kant en la *Crítica a la razón pura* significó el fin del dogmatismo y la consagración de la filosofía trascendental como el sentido común filosófico durante los siguientes siglos. Esto no quiere decir que los enunciados fundamentales de la filosofía kantiana se hayan naturalizado o que se acepten como tales sin objeción. Más bien, a partir de esta revolución, la idea de que podíamos conocer la realidad tal cual es, independientemente de la relación con el sujeto humano, pasó a considerarse, al menos, como ingenua o inocente. La realidad siempre nos es accesible gracias a una mediación. Este es el diagnóstico que realizan los filósofos del movimiento llamado “nuevo realismo” o “realismo especulativo”, como Quentin Meillassoux (2019), Harman Graham (2015), Maurizio Ferraris (2017) y Markus Gabriel (2017). La tesis central es que en toda experiencia hay una correlación entre pensamiento y ser, entre sujeto y objeto. No es posible conocer la cosa o el objeto en sí, sino que su experiencia siempre está mediada por el sujeto, de la misma manera que tampoco podemos conocer el sujeto en sí mismo, ya que siempre está referido a un objeto. Objetividad y subjetividad no pueden ser comprendidas como dos esferas autónomas e independientes, sino que siempre están vinculadas. En la filosofía kantiana, lo empírico solo puede manifestarse a partir de la mediación de las formas y conceptos *a priori* de la razón. Es decir, no podemos conocer la cosa tal cual es, solo podemos dar cuenta de los fenómenos, no conocemos lo que es en sí, sino nuestra representación de la cosa. Nuestra experiencia de la realidad siempre está determinada por los “lentes” de la razón, siguiendo la metáfora de Heinrich von Kleist (1999):

Según la lectura del estadounidense, Goodman justamente entendía que los signos no verbales estaban por fuera del ámbito de lo lingüístico, en tanto que lo pictórico tenía su propia densidad y capacidad de denotación y ejemplificación. Si bien la crítica de Mitchell es sólida, considero que la diferencia central de Boehm con Goodman radica en que la imagen no debe ser “leída”, en tanto que no denota un objeto externo, sino que es un acto de sentido icónico que inaugura una nueva visibilidad, como veremos a continuación.

Si todos los hombres en lugar de ojos tuvieran gafas verdes tendrían que asegurar que los objetos que ven a través de ella *son* verdes, y nunca podrían distinguir si su ojo les presenta las cosas tal como son o si les añade algo que no les pertenece a ellas, sino al ojo. Lo mismo sucede con la razón. No podemos distinguir si lo que llamamos verdad es una verdad verdadera o si es algo que tan solo nos lo parece (p. 213 citado en Gabriel, 2017, p. 16).

La tesis de los filósofos del nuevo realismo es que la estructura de la correlación se mantiene en toda la filosofía posterior del siglo XIX y el siglo XX. Esto es lo que Meillassoux llama “correlacionismo”, Harman Graham (2015) “filosofía del acceso” (88), Maurizio Ferraris (2017) “postmodernismo” y Markus Gabriel (2017) “constructivismo” (pp. 15-17). Es decir, por más que ya nadie sostenga las categorías kantianas, se conserva la tesis de que la experiencia siempre es mediada. Lo que cambia son los lentes: noesis-noema, ser-ente, lenguaje-referencia, paradigma-fenómeno, etc. Nietzsche, Heidegger, Deleuze, Derrida, por mencionar algunos, intentaron llevar a la filosofía más allá de la teoría kantiana, pero el supuesto de que la cosa en sí, el *noúmeno*, es inaccesible, de alguna manera, permaneció. Como afirma Bruno Latour (2012): “En verdad, el rey Sol [refiriéndose a la razón kantiana], a cuyo alrededor giran los objetos, será derrocado en provecho de muchos otros pretendientes –la Sociedad, los epistemes, las estructuras mentales, las categorías culturales, la intersubjetividad–” (p. 88). El acceso a lo real siempre supone una mediación, ya sea el lenguaje, sea la Voluntad, sea el Espíritu, sea nuestro estar-en-el-mundo, sea una determinada época del ser, sean las relaciones de poder que configuran nuestra sociedad o sea el paradigma que determina el quehacer científico⁸.

No analizaré aquí críticamente las posturas de estos filósofos, ya que sería alejarme de los cometidos de este trabajo. La pregunta que nos compete es: ¿es el giro icónico, tal como sostiene Moxey (2009), un intento de superar el “constructivismo” o “correlacionismo” con el fin de “tener acceso inmediato al mundo que nos rodea” (p. 9.

⁸ Los filósofos del nuevo realismo o realismo especulativo buscarán proponer distintas salidas a este, para ellos, callejón sin salida. Meillassoux sostiene que la necesidad de la contingencia de las leyes de la naturaleza es el único conocimiento absoluto alcanzable. Graham Harman (2015) entiende que el objeto real existe independientemente del sujeto humano y su intencionalidad y por ello puede establecer relaciones con su medio y otros objetos autónomos. Por ello postula una “ontología orientada hacia los objetos”. El filósofo alemán Markus Gabriel (2017) argumenta que las cosas se aparecen en diferentes campos de sentido (el campo de la filosofía, de los informáticos, de los insectos, de la literatura inglesa victoriana, el campo de los entes imaginarios, etc.). Los diferentes campos de sentido son los que determinan la existencia o no de ciertos objetos (las brujas no existen en Argentina, pero sí en el mundo de Harry Potter). Gabriel pretende superar una noción realista clásica, esta donde hay un único campo de sentido, ordenado y sistemático, que se suele denominar “mundo”. Más bien defiende un pluralismo ontológico. Pero tampoco hay que caer en la tesis posmoderna de que todo es construcción humana. Hay acceso a lo real, pero las cosas se aparecen en distintos campos de sentido. No puedo detenerme en las diferencias entre estos autores. Un estudio detallado de esta nueva corriente se puede encontrar en Ramírez (2016).

Mi traducción)? ¿O, por el contrario, la imagen se presenta como un nuevo pretendiente, siguiendo la metáfora de Bruno Latour, para ocupar el lugar del rey Sol? A mi modo de ver, en el giro icónico introducido por Boehm la imagen se presenta como una nueva instancia de mediación que nos permite acceder a lo real. En esto consiste el giro copernicano de la imagen. Boehm no se detiene a desarrollar detenidamente el carácter postkantiano del giro. Más bien es sugerido o analizado brevemente en algunos textos. Como se podía apreciar en el fragmento citado en la introducción, Gottfried Boehm explícitamente sostiene que no quiso renunciar al “giro de todos los giros”, al giro kantiano. Esta “deuda” con el pensamiento del filósofo de Königsberg se vuelve a señalar en su célebre obra *Wie Bilder Sinn erzeugen*:

Reiterar la fascinación de la imagen implica, sobre todo, un intercambio intelectual con las teorías y metodologías surgidas en el siglo XX. No es posible profundizar en esto aquí. Solo recordaremos que el reciente giro hacia la imagen (“giro icónico”) está marcado por el modelo de una figura en desarrollo, cuyo prototipo creó Kant cuando comparó la reducción crítica de la metafísica a la estructura de la conciencia humana con el planteamiento de la Revolución Copernicana. En el siglo XX, con la reconducción de fenómenos complejos a las condiciones y estructuras del lenguaje, de la dinámica psíquica, del acto de ver, de la existencia humana [*menschlichen Daseins*], del cuerpo, de los medios de comunicación o de la sociedad, ha surgido una densa red argumentativa a través de la cual la imagen y la imaginación también se sitúan nuevamente bajo una nueva luz (Boehm, 2017, p. 17. Mi traducción).

Lamentablemente Boehm no desarrolla en *Wie Bilder Sinn erzeugen* mucho más este punto, pero claramente estaría situando su giro icónico en el modelo de la filosofía trascendental. O como sostiene en “Das Paradigma ‘Bild’” (2007), la ciencia de la imagen supone una “intensiva conciencia de las condiciones de representación del sentido [*Bewusstsein der Dastellungsbedingungen von Sinn*]” (p. 77. Mi traducción), es decir, reflexionar acerca de las condiciones del conocimiento y su vínculo con lo visual. La imagen será una instancia de producción de sentido que funciona como condición de posibilidad de la experiencia, al igual que el lenguaje, el cuerpo, la dinámica psíquica, los medios de comunicación o el *Dasein* heideggeriano. “El lugar de la trascendentalidad de la conciencia kantiana había sido ocupado desde hacía tiempo por la del lenguaje, que a la luz del giro icónico habría de ser ampliada hasta incluir las condiciones de la representación en un sentido más extenso” (Boehm, 2011a, p. 61). Boehm reconoce que el giro copernicano se extiende al lenguaje: si bien el giro lingüístico de la década del sesenta no es explícitamente kantiano, mantiene la tesis de que el conocimiento del mundo es mediado, no ya por la razón, sino que se encuentra condicionado por el lenguaje. Esta condicionalidad, esta mediación, es la que se mantiene en el giro icónico. La imagen, lejos de ser meramente una “luna apagada”, toma el lugar del “rey Sol”, el

lugar de la conciencia kantiana, es decir, crea las condiciones de posibilidad de la experiencia⁹. En otras palabras: en el giro lingüístico el lenguaje y en el giro icónico la imagen ocupan el rol trascendental que en el esquema kantiano desempeñaban las categorías y las formas *a priori* de la sensibilidad. La imagen, lejos de ser una mera reduplicación del mundo, es un medio para acceder a este. En términos de Gernot Böhme:

En la imagen la realidad emerge por sí misma, se vuelve más definida, más decisiva, más concisa y en este sentido más real. Solamente en la imagen se convierte realmente en algo determinado a partir de la abundancia de múltiples posibilidades en las que puede aparecer y que, en primera instancia, permanecen indeterminadas y difusas. Solo se vuelve real en la imagen. En este sentido se puede decir que la realidad de la realidad [*die Wirklichkeit der Realität*] se debe efectivamente a las imágenes (Böhme, 2004, pp. 92-93. Mi traducción).

Pero, ¿cómo concretamente la imagen determina la realidad? En los últimos treinta años los avances tecnológicos, la aparición de las computadoras personales, el internet y los *smartphones* han hecho posible una proliferación masiva de imágenes. Esto implicó en consecuencia una multiplicación de análisis y estudios respecto de la imagen y sus repercusiones en lo social. Pero, como sostiene Boehm (2011a), “hay muchos ‘giros’ y estos pertenecen tanto a la jerga de la ciencia como a la del *marketing*” (p. 57). Aquí hay una crítica a los “giros” que son una mera posición retórica que se pone de moda. El giro icónico no se reduce solo al hecho fáctico de que incrementaron de manera exponencial las imágenes en el espacio público¹⁰ o al viraje del mundo académico a este nuevo objeto de estudio. Más bien, este giro refiere a un profundo cambio de paradigma, una transformación del pensamiento. “Porque la ‘imagen’ no es solo un nuevo tema, sino

⁹ Klaus Sachs-Hombach (2011) discrepará con Boehm en cómo interpretar el giro icónico. Sachs-Hombach propone dos lecturas de entender la noción de giro, sea lingüístico, sea icónico: 1. O como un cambio metodológico en tanto que se abre un nuevo campo de estudio. 2. O, más bien, como un cambio de modelo estructurador que guía el conocimiento de los fenómenos. Para Sachs-Hombach el giro icónico puede entenderse en el primer sentido, pero nunca en el segundo. Según el filósofo alemán la imagen, en contextos científicos, siempre aparece vinculada al lenguaje y por ello su influencia es limitada (p. 9). Sachs-Hombach no descarta absolutamente las funciones epistémicas de la imagen, como la mediación didáctica, pero por regla general es un papel subordinado a la lengua. Por tanto, propone una tercera lectura: para Sachs-Hombach el giro icónico tiene en común con giro lingüístico la alusión al uso de la imagen y del lenguaje como aquello que nos define como seres humanos. Así Sachs-Hombach entiende la ciencia de la imagen como un proyecto antropológico que busca determinar cómo utilizamos las imágenes (y por tanto se concentra en el agente humano y no en la imagen como agente) (Schirra y Sachs-Hombach, 2006, p. 887). Un análisis crítico de la postura de Sachs-Hombach se puede encontrar en Báez Rubí (2010).

¹⁰ Y aquí encontramos una primera diferencia con el “giro pictórico” de W.J.T. Mitchell. En tanto estudio de la cultura de masas y el mundo de los medios de comunicación, Mitchell (2011) no puede renunciar al estudio del cambio que se ha producido, gracias a la tecnología, de la producción y del consumo de las imágenes y, en última instancia, de la percepción popular de las mismas (p. 76). Por eso, el giro pictorial abarca “las disciplinas de las ciencias humanas y [...] la esfera de la cultura pública” (Mitchell, 2018, p. 20).

que implica más bien otro tipo de pensamiento, un pensamiento que se muestre capaz de clarificar y aprovechar las posibilidades cognitivas que hay en las representaciones no verbales” (Boehm, 2011a, p. 58). La imagen supone entonces otras posibilidades cognitivas que nos permiten relacionarnos con lo real, lo que Boehm llama “una inteligencia icónica” (p. 61).

Pero, ¿qué se quiere decir concretamente con “otras posibilidades cognitivas”? Las imágenes para Boehm tienen una lógica propia, es decir, producen sentido por medios exclusivamente icónicos.

La interpretación de la imagen como ‘logos’ y como un acto que crea sentido, la idea de un logos no verbal e icónico fue, dicho brevemente, lo que me llevó a atribuir un significado paradigmático al creciente interés por la imagen (o más precisamente: por las imágenes) y a hablar del giro icónico como de un proyecto de amplio alcance. ‘¿Cómo producen sentido las imágenes?’, es esta pregunta la que me sirve de guía (Boehm, 2011a, p. 61).

Las imágenes, entonces, son instancias productoras de sentido, independientemente de la comunicación lingüística. La imagen es un “acto creador de sentido” que cuenta con sus propios medios icónicos. ¿En qué radica el poder de la imagen? Difícilmente podría sostenerse que se fundamenta solo en su sustrato material. La imagen es mucho más que una mera superficie coloreada. Sobre el lienzo o sobre la pantalla emerge algo más, se muestra algo más, un todo significativo. “De la materia surge el sentido” (Boehm, 2017, p. 52. Mi traducción). El poder de la imagen reside en dar cuerpo, hacer presente, algo ausente. O, en otros términos, hacer visible, y por tanto accesible, algo invisible. Este carácter mostrativo puede encarnar desde el poder de un soberano a un contenido conceptual o un credo religioso. Para el filósofo e historiador alemán es central que, para que las imágenes puedan producir sentido, se dé algún tipo de contraste, un determinado juego de oposiciones. Este fenómeno es lo que llamará la “diferencia icónica” (*ikonische Differenz*). Boehm sostiene que en la imagen sucede algo análogo a los escorzos de Edmund Husserl. El objeto, al mostrarnos siempre un lado visible, también esconde un lado invisible. La taza, por ejemplo, siempre me presenta una de sus caras y al girarla veo la otra, pero el sujeto siempre interpreta estas impresiones como un conjunto, como partes de un mismo objeto. En la imagen hay dos apariciones: la materialidad física del cuadro y lo que este representa. Es decir, por un lado, percibimos un lienzo pintado, un conjunto de colores, pero, a la vez, tiene un sentido determinado para nosotros. Lo visible supone al mismo tiempo lo invisible. Lo mismo sucede en las reflexiones de Husserl acerca de los escorzos. El padre de la fenomenología identifica una indeterminación, el otro lado de la taza que no podemos percibir. Vemos la taza siempre en escorzos, siempre vemos un lado del objeto y presuponemos el otro. Por ejemplo, si vemos el frente de la taza blanca se presupone que el otro lado será blanco, aunque cabe la posibilidad que sea de otro color. La imagen, del mismo modo, también

presenta una cara de “frente” y algo indeterminado, lo representado. La imagen oscila entre la opacidad y la transparencia, entre su presencia física y su representación imaginaria. La materialidad fáctica se torna transparente cuando lo imaginario es capaz de actualizar sus posibilidades. Gracias a la indeterminación de sus posibilidades, la imagen es un exceso de sentido que permite que lo material se torne significativo. “La indeterminación es indispensable aquí, ya que crea esos espacios de juego libres y potencialidades que permiten que lo factual *se* muestre y al mismo tiempo muestre *algo*” (Boehm, 2017, p. 211. Mi traducción).

Boehm está intentando pensar la imagen sin subordinarla al lenguaje, una lógica no verbal de sentido. La principal diferencia entre el lenguaje y los medios icónicos es que éstos últimos no tienen una lógica predicativa, es decir, no toman el modelo del enunciado S es P. El lenguaje distingue entre categorías permanentes que pertenecen a un objeto y sus complementos, es decir, propiedades circunstanciales. Esto equivale a las nociones de sustancia y accidente. “El lenguaje puede formular la identidad de un estado de cosas porque a su vez es capaz de separar y vincular el ser sujeto y sus modos de apariencia predicativos” (Gadamer y Boehm, 2008, pp. 449-50. Mi traducción). En otras palabras, en el plano lingüístico es posible distinguir entre ser (sujeto) y su apariencia (predicados). Esta descomposición en lo visual es imposible, ser y apariencia se dan en conjunto. Ya no hay una descripción de un objeto con determinados accidentes, en la imagen todos esos rasgos singulares se dan en forma simultánea y sin posibilidad de separarlos. La lógica icónica es una lógica deíctica. Es decir, lo propio de la imagen es mostrar algo. “La diferencia icónica genera sentido [*Sinn*] sin decir ‘es’, abre el acceso a la realidad, la que ‘se exhibe, la que ‘se muestra’. Las imágenes son acontecimientos deícticos [*deiktische Ereignisse*], su sentido es el efecto de un orden y una disposición material” (Boehm, 2011b, p. 174. Mi traducción). “Sin decir es” se refiere al modo de proceder de la proposición, la imagen no predica nada, sino que muestra, ordena la materia de tal manera que, en su indeterminación, se muestra un *plus* sentido. Boehm propone el siguiente ejemplo: Leonardo Da Vinci cuenta que una vez se quedó hechizado por unas manchas de un viejo muro. Al artista le impresionó el poder generativo de estas manchas. Si uno mira con atención pueden transformarse en cualquier tipo de figura significativa, nubes, monstruos, rostros, etc. Cuando estamos ante una imagen, sucede algo análogo: conferimos sentido a un conjunto de manchas, a un conjunto de colores y pinceladas. Nos “convertimos en testigos de una *metamorfosis* importante en la que la materia adquiere aquella cualidad inmaterial a la que llamamos sentido. El observador que efectúa y experimenta esta transformación en el momento de mirar le adjudica al sustrato material características distintas a las físicas” (Boehm, 2014, p. 31).

Pero no debemos entender esta capacidad de mostrar de la imagen como una simple representación en el sentido clásico. Es decir, la imagen no es meramente el vehículo sensible para mostrar algo externo a ella que no puede ser percibido, como una

idea o un concepto, o algo ausente. Obviamente que las imágenes pueden ser utilizadas de este modo, pero el poder de la imagen no radica en su función sustitutiva. Como sostiene Boehm, queda claro que “las imágenes no funcionan como espejos rígidos que repiten una realidad siempre presupuesta; no son dobles” (Boehm, 1994b, p. 332. Mi traducción). La imagen hace posible que se manifieste algo que solo podría presentarse icónicamente, surge algo por completo originario (como el poder de la divinidad, por ejemplo). Como señala Roberto Rubio (2018), el planteo de Boehm supone dos concepciones del mostrar: por un lado, la imagen produce un espacio de sentido compartido, un contexto significativo nuevo, por el otro, hace presente algo por fuera de lo habitual, como una experiencia religiosa (p. 147). Dicho de otro modo: surge un nuevo horizonte de sentido que transforma como significamos lo que nos rodea y, simultáneamente, aparece algo en este espacio de aparición. “En otras palabras, la experiencia icónica no consiste solo en la producción del sentido icónico, sino también en la generación de un modo de presencia *sui generis*” (Rubio, 2018, p. 147). En el primer sentido de mostrar, decimos que la imagen “abre un mundo”, según la terminología heideggeriana (Heidegger, 2012, p. 30), o como sostiene Boehm en un sentido más gadameriano, la imagen provee un “incremento de ser” (*Zuwachs an Sein*) (Boehm, 2017, pp. 243-267; Gadamer, 2012, p. 189; p. 202).¹¹ La “deixis abre –según nuestra tesis [la de Boehm]– acceso propio al mundo” (Boehm, 2017, p. 21. Mi traducción). Las “imágenes fuertes” (*starke Bilder*), que se contraponen a las débiles (*schwache Bilder*) y cuya función es representar otra cosa, son capaces de inaugurar un mundo, es decir, un horizonte de sentido que posibilita la comprensión. “Un mundo en el que el espectador vuelve a conocer y en el que se reconoce a sí mismo nuevamente” (Boehm, 2017, p. 267. Mi traducción).¹²

Lo dicho hasta aquí no implica, pese a estar en contra de toda reducción de la imagen al lenguaje, abandonar el giro lingüístico, sino ampliarlo. Partiendo de Hans Blumemberg y Friedrich Nietzsche, Boehm sostiene que el trasfondo del lenguaje es visual y, por lo tanto, es lógico que el giro lingüístico se convierta en un giro icónico. Nietzsche entendía que muchos conceptos eran originalmente metáforas que fueron olvidadas, metáforas “congeladas”, al decir de Boehm (2011a, p. 97). Es decir, hay un origen visual de los conceptos a partir de los cuales interpretamos y clasificamos el mundo. “El que se halle envuelto en esta fría atmósfera apenas creará que el concepto [...] no es otra cosa que el residuo de una metáfora, y que la ilusión de la translación

¹¹ Sobre la influencia de Heidegger y Gadamer en el pensamiento de Boehm véase Büchsel (2019). Allí también se analiza el diálogo del historiador del arte alemán con Merleau-Ponty. He trabajado en particular el vínculo entre Boehm y Heidegger en Belgrano (2021).

¹² Y en esta misma línea afirma que la imagen no refleja meramente una realidad externa, “sino más bien un poder capaz de proyectar [*vorzuentswerfen*] nuestro acceso al mundo y, en última instancia, de decidir cómo vemos que el mundo ‘es’” (Boehm, 2017, p. 14. Mi traducción).

artística de una excitación nerviosa hacia una imagen es, si no la madre, por lo menos la abuela de todo concepto” (Nietzsche, 2008, p. 35). En esta misma línea Hans Blumenberg (2018) propone su “metaforología”, es decir, el estudio de la raíz metafórica de los conceptos que dan sentido a la realidad (por ejemplo, analiza la “desnudez” de la verdad).¹³ Por tanto la imagen no será un sustituto de lo real, a representar sensiblemente algo externo al medio icónico, sino que, gracias a su mostrar propio, impone condiciones a la experiencia.

5. A MODO DE CONCLUSIÓN

A lo largo de este trabajo he intentado contextualizar la aparición del giro icónico dentro de la historia del pensamiento y mostrar los alcances del mismo. Este nuevo paradigma se enmarca en el “giro de todos los giros”, la filosofía trascendental kantiana. Pero, ¿en qué sentido? De ningún modo Boehm se comprende a sí mismo como un kantiano en sentido estricto, en el sentido de que acuerda con la filosofía kantiana sin más, sino que a lo que se refiere es que su pensamiento continúa la línea del königburguense en tanto se pregunta por las condiciones del conocimiento. La ciencia de la imagen es en este sentido crítica. En esta búsqueda, Boehm (1995) no intenta más que ser el “dueño de su propia mirada” (p. 28), es decir, apropiarse de las condiciones de percepción que determinan cómo interpreta lo que lo rodea. La imagen es una instancia de mediación que nos permite experimentar lo real. Pero esta apropiación, al mismo tiempo, nos señala el límite de nuestro conocimiento. “Porque todo lo que ve puede ver los límites de su percepción. El mundo del ojo cae en las sombras, lo invisible es su horizonte visible” (Boehm, 1995, p. 28. Mi traducción).

Este artículo recoge los resultados de mi participación en el proyecto de investigación “El giro emancipatorio. Continuidades y rupturas respecto al giro lingüístico-hermenéutico del pensamiento contemporáneo” dirigido por el Dr. Juan Pablo Esperón en la Universidad del Salvador (Nº Trámite 80020200100007US).

OBRAS CITADAS

Alloa, Emmanuel (2016). Iconic Turn: A Plea for Three Turns of the Screw. *Culture, Theory and Critique*, 57(2), 228-250.

¹³ Como señala Emmanuel Alloa (2016), lo que Blumenberg comenzó dentro de la filosofía es retomado por otras disciplinas para analizar la metaforicidad o raíz visual de sus aparatos conceptuales, como en derecho, economía, historia, ciencias naturales o teoría política (p. 7). Véase por ejemplo Brandt (2013), Breidbach (2013), Burke (2001), Galison y Jones (1998), Goodwin y Mirowski (1994) y Stolleis (2009).

- Báez Rubí, Linda (2010). Reflexiones en torno a las teorías de la imagen en Alemania: La contribución de Klaus Sachs-Hombach. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 97, 157-194.
- Belgrano, M. (2021). Caminos icónicos. Gottfried Boehm lector de Martin Heidegger. *Diferencia(s). Revista de Teoría Social Contemporánea*, Vol. 1, No. 12, pp. 163-174.
- Blumenberg, Hans (2018). *Paradigmas para una metaforología* (J. Pérez de Tudela Velasco, Trad.). Trotta.
- Boehm, Gottfried (2017). *Wie Bilder Sinn erzeugen: Die Macht des Zeigens*. Berlin University Press.
- (2014a). Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache. En M. R. Müller, J. Raab, & H.-G. Soeffner (Eds.), *Grenzen der Bildinterpretation* (pp. 15-37). Springer Fachmedien.
- (2014b). Decir y mostrar: Elementos para una crítica de la imagen. En L. Báez Rubí & E. Carreón Blaine, *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación percepción* (pp. 17-40). Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas.
- (2013). "Eigensinn", Zeichen - Sprache - Bild: Bemerkungen zu Charles S. Peirce. *Sprache und Literatur*, 44(2), 90-113.
- (2011a). El giro icónico. Una carta entre Gottfried Boehm y W.J. Thomas Mitchell (I). En A. García Varas, *Filosofía de la imagen* (pp. 57-70). Universidad de Salamanca.
- (2011b). Ikonische Differenz. *Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik*, 1, 170-176.
- (2007). Das Paradigma Bild: Die Tragweite der Ikonischen Episteme. En H. Belting (Ed.), *Bilderfragen* (pp. 77-82). Wilhelm Fink.
- (1995). Eine kopernikanische Wende des Blickes. En U. Brandes (Ed.), *Sehsucht: Über die Veränderung der visuellen Wahrnehmung* (Bd. 4; Número Bd. 4, pp. 25-34). Steidl.
- (1994a). Die Wiederkehr der Bilder. En *Was ist ein Bild?* (pp. 11-38). Wilhelm Fink Verlag.
- (1994b). Die Bilderfrage. En *Was ist ein Bild?* (pp. 325-343). Wilhelm Fink
- Böhme, Gernot (2004). *Theorie des Bildes*. Wilhelm Fink.
- Brandt, Bettina (2013). Writing Political History after the *Iconic Turn*. En W. Steinmetz, I. Gilcher-Holtey, & H.-G. Haupt (Eds.), *Writing Political History Today*. Universität Bielfeld.
- Bredenkamp, Horst (2017). *Teoría del acto icónico*. Akal.
- (2014). The Picture Act: Tradition, Horizon, Philosophy. En S. Marienberg & J. Trabant (Eds.), *Bildakt at the Warburg Institute* (pp. 3-32). De Gruyter.
- (2008). Actes d'images comme témoignage et comme jugement (D. Modigliani, Trad.). *Trivium. Revue franco-allemande de sciences humaines et sociales*, 1, 1-54.

- Breidbach, Olaf (2013). *Imaging Science: The Pictorial Turn in Bio and Neurosciences*. En O. Grau, *Imagery in the 21st Century* (pp. 111-127). MIT Press.
- Büchsel, Martin (2019). *Bildmacht und Deutungsmacht Bildwissenschaft zwischen Mythologie und Aufklärung*. Wilhelm Fink.
- Burke, Peter (2001). *Eyewitnessing: The uses of images as historical evidence*. Reaktion Books.
- Curtis, Neal (2009). 'As if': Situating the Pictorial Turn. *Culture, Theory and Critique*, 50(2-3), 95-101. <https://doi.org/10.1080/14735780903240067>
- Curtius, Ernst (2013). *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton University Press.
- Elkins, James (2009). Un seminario sobre teoría de la imagen. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 7, 131-173.
- Ferraris, Maurizio (2017). *Manifiesto del nuevo realismo*. Ariadna Ediciones.
- Gabriel, Markus (2017). *Por qué el mundo no existe*. Pasado y Presente.
- Gadamer, Hans-Georg. (2012). *Verdad y método I*. Ediciones Sígueme.
- Gadamer, Hans-Georg, & Boehm, Gottfried (2008). Zur einer Hermeneutik des Bildes. En *Seminar: Die Hermeneutik und die Wissenschaften* (pp. 444-469). Suhrkamp.
- Galison, Peter, & Jones, Caroline (1998). *Picturing Science, Producing Art*. Routledge.
- García Varas, Ana (2017). Investigación actual en imágenes. Un análisis comparativo del debate internacional sobre la imagen. *El Ornitorrinco Tachado: Revista de Artes Visuales*, 6 (noviembre 2017-abril 2018), 23-39.
- Goodman, Nelson (2010). *Los lenguajes del arte: Aproximación a la teoría de los símbolos*. Paidós.
- Goodwin, Craufurd & Mirowski, Philip (1994). *Natural Images in Economic Thought*. Cambridge University Press.
- Harman, Graham (2015). *Hacia el realismo especulativo: Ensayos y conferencias*. Caja Negra.
- Heidegger, Martin (2012). *Caminos de bosque*. Alianza Editorial.
- Latour, B. (2012). *Nunca fuimos modernos: Ensayos de antropología simétrica*. Siglo Veintiuno.
- Lumbreras, María (2010). Magia, acción, materia: La imagen en la Bildwissenschaft. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 22.
- Meillassoux, Quentin (2019). *Después de la finitud: Ensayo sobre la necesidad de la contingencia*. Caja Negra.
- Mitchell, William J. T. (2018). *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*. Akal.
- (2011). El giro pictorial. Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. Thomas Mitchell (II). En A. García Varas, *Filosofía de la imagen* (pp. 71-86). Universidad de Salamanca.

- Moxey, Keith (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 6, 8-27.
- Naishtat, Francisco (2012). Los “giros” filosóficos y su impronta metafilosófica. En O. Nudler (Ed.), *Filosofía de la filosofía* (pp. 215-253). Editorial Trotta.
- Nietzsche, Friedrich (2008). *Sobre verdad y mentira*. Miluno.
- Panofsky, Erwin (2012). *Estudios sobre iconología*. Alianza.
- (2011). *El significado en las artes visuales*. Alianza.
- Ramírez, Mario (2016). *El nuevo realismo: La filosofía del siglo XXI*. Siglo Veintiuno.
- Rorty, Richard (2009). *El giro lingüístico*. Paidós.
- Rubio, Roberto (2018). El “giro icónico”: ¿un enfoque perceptualista? Precisiones acerca del sentido visual y del sentido icónico. *Gregorianum*, 99(1), 135-153.
- Sachs-Hombach, Klaus (2011). Einleitung. En *Bildtheorien: Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn* (pp. 7-14). Frankfurt: Suhrkamp.
- (2003). Bildtheorien in Geschichte und Gegenwart. *Magazin für Theologie und Ästhetik*, 25.
- Schirra, Jörg., & Sachs-Hombach, Klaus (2006). Fähigkeiten zum Bild- und Sprachgebrauch. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, 54(6), 887-906.
- Schulz, Martin (2009). *Ordnungen der Bilder: Eine Einführung in die Bildwissenschaft*. Wilhelm Fink.
- Stolleis, Michael (2009). *The eye of the law: Two essays on legal history*. Birbeck Law.
- Wiesing, Lambert (2014). *Artifizielle Präsenz: Studien zur Philosophie des Bildes*. Suhrkamp.