

Antropología de la imagen

Del mismo autor

¿Qué es una obra maestra?, Barcelona, 2002

Likeness and presence: A history of the image before the Era of Art,
Chicago, 1997

Kunstgeschichte. Eine Einführung, Berlín, 2003 (en colaboración
con Heinrich Dilly y Wolfgang Kemp)

Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst,
Munich, 2004

Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen, Munich, 2005

Anthropologies of art, Massachusetts, 2005

Hieronymus Bosch: Garden of earthly delights, Munich, 2005

Hans Belting
Antropología de la imagen

Traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa

Primera edición, 2007
Primera reimpresión, 2009
Segunda reimpresión, 2010

© Katz Editores
Charlone 216
C1427BXF-Buenos Aires
Calle del Barco 40, 3º D
28004-Madrid
www.katzeditores.com

Título de la edición original: *Bild-Anthropologie*
© 2. Auflage 2002 by Wilhelm Fink Verlag,
Paderborn / Alemania
© de la traducción Gonzalo María Vélez Espinosa /
Universidad Iberoamericana, A. C., México DF

ISBN Argentina: 978-987-1283-57-6
ISBN España: 978-84-96859-13-5

I. Antropología. I. Vélez Espinosa, Gonzalo María, trad.
II. Título
CDD 301

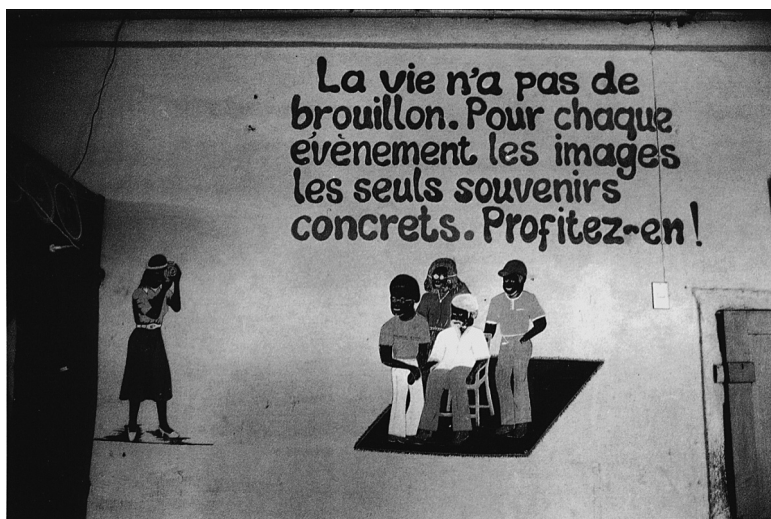
El contenido intelectual de esta obra se encuentra protegido por diversas leyes y tratados internacionales que prohíben la reproducción íntegra o extractada, realizada por cualquier procedimiento, que no cuente con la autorización expresa del editor.

Diseño de colección: tholón kunst

Impreso en España por Safekat S. L.
28019 Madrid
Depósito legal: M-54011-2010

Índice

7	Prólogo
13	1. Medio – Imagen – Cuerpo Introducción al tema
71	2. El lugar de las imágenes II Un intento antropológico
109	3. La imagen del cuerpo como imagen del ser humano Una representación en crisis
143	4. Escudo y retrato Dos medios del cuerpo
177	5. Imagen y muerte La representación corporal en culturas tempranas (con un epílogo sobre fotografía)
233	6. Imagen y sombra La teoría de la imagen de Dante en proceso hacia una teoría del arte
263	7. La transparencia del medio La imagen fotográfica
297	Bibliografía
319	Índice de nombres



Cartel de un estudio fotográfico en Macenta, Guinea (foto: G. le Querrec, Magnum, 1988).

Prólogo

En mi discurso de ingreso a la recién fundada Escuela de Estudios Superiores en el otoño de 1993, me referí a la necesidad de una historia de la imagen, de la que aún carecemos, en un momento en que la historia del arte continúa en una tradición demasiado firme. Propuse, entonces, un primer aporte en el volumen *Bild und Kult* [Imagen y culto]. Sin embargo, el resultado no me satisfizo, pues esta historia de la imagen comienza apenas después de la Antigüedad, cuando muchas de las precisiones acerca de la imagen ya se habían establecido. Asimismo, las fronteras de la cultura europea, dentro de las cuales me había desplazado, restringen sumamente el tema cuando se plantea la cuestión de la imagen desde sus fundamentos. Pero el subtítulo –“Una historia de la imagen antes de la época del arte”– disolvió controversias que me hubieran resultado bienvenidas, ya que se referían a la diferencia entre imagen y producto artístico. En algunas reseñas se me exigió reflexionar también acerca de una “Historia de la imagen después de la época del arte”. Al fin de cuentas, es sabido que en la actualidad las cuestiones referentes a la imagen están más relacionadas con los medios masivos que con el arte. Frente a las nuevas tecnologías, en Karlsruhe era posible entenderse mejor con imágenes producidas con una continuidad evidente, en vez de depositar las esperanzas en la cuestión del arte en sentido idealista o con actitud defensiva.

Pero, ¿era en verdad útil para las cuestiones acerca de la imagen el modelo de historia en el sentido esbozado aquí? David Freedberg ya me había despertado dudas respecto de una “historia de la imagen” lineal, cuando escribía su libro *The power of images* en una *office* de la Columbia University vecina a la mía, en la época en que yo estaba trabajando en *Bild und Kult*. La imagen, como concepción [*Vorstellung*] y producto, o, en palabras del precursor Sartre, como “acto de igual modo que como cosa”, se contrapone por este doble sentido a cualquier esquema de orden histórico,

como el que hemos aplicado a las obras y a los estilos. Así, llevé a cabo primeramente un experimento de tipo antropológico, cuando en 1990, el año de la publicación de *Bild und Kult*, dirigí junto con Herbert S. Kessler un simposio en Dumbarton Oaks, Washington. Mi ponencia, recibida con reservas por los historiadores y por los historiadores del arte presentes (y que por cierto nunca fue publicada), planteaba la pregunta “*Why images?*”, y daba al perfil histórico de los productos en imagen menos peso que a la propia tradición de la praxis de la imagen. Por ello pretendía indagar detrás de los iconos de las imágenes de culto en culturas tempranas, y relacionarlas con interrogantes acerca de la identidad colectiva que se hubiesen resuelto al mismo tiempo en y ante estas imágenes en la vida pública, donde tanto la percepción como la representación constituían actos sociales en correspondencia simétrica.

Estas ideas se concretaron algunos años más tarde, cuando recibí la invitación para participar de un simposio sobre el fenómeno de la muerte en las culturas del mundo. A partir de ahí se propuso una investigación sobre el tema de la imagen y la muerte, que desde entonces es apoyada como proyecto por la Fundación Gerda Henkel, y que he continuado en colaboración con Martin Schulz. Esta investigación se expone en una versión nueva y mucho más amplia en el presente volumen. El acento se desplaza de la imagen de culto, de la que me he ocupado durante largo tiempo, a la imagen de los muertos como motivación de la praxis humana de la imagen. En el culto a los muertos una imagen funge como medio para el cuerpo ausente, y con ello entra en juego un concepto de medios completamente distinto al que la ciencia mediática emplea en la actualidad, es decir, el concepto del medio portador en sentido físico. Igualmente, en este caso el concepto de cuerpo no puede separarse del concepto de imagen, ya que la imagen del difunto no sólo representaba un cuerpo ausente, sino también el modelo de cuerpo establecido por una determinada cultura. Esta relación es válida incluso para la praxis de la imagen más reciente, como lo muestra la pugna por el dominio de la imagen y del cuerpo virtual sobre el cuerpo real. Únicamente una perspectiva antropológica puede permitirse afrontar estos temas, que de otra forma no admitirían comparaciones, pues pertenecen a la historia de los medios y de la técnica. El lector, entonces, encontrará también en los escritos de este volumen que las imágenes digitales de los medios de la actualidad aparecen como parte integral de la tradición de la imagen, sin constituir ninguna gran frontera.

Mientras tanto, publiqué por otra parte diversas investigaciones sobre temas contemporáneos que apuntan en la misma dirección (se encuentran señalados en la bibliografía al final de este volumen). Con el artista

mediático Gary Hill intenté analizar el “alfabeto de las imágenes” en el contexto del análisis del lenguaje. Nam June Paik me motivó a arriesgar un planteamiento intercultural en relación con el tema de la imagen, sin el que su *oeuvre* no puede ser entendida. En un congreso en la Casa de las Culturas del Mundo en Berlín, que organicé en 1997 con Lydia Haustein, se ubicó la cuestión de la imagen en el centro de un diálogo con filósofos y críticos de arte de Asia Oriental, que fue publicado con el título *Das Erbe der Bilder* [La herencia de las imágenes]. En la Academia de Ciencias en Berlín había conocido en 1995 al antropólogo de Malí Mamadou Diawara, con quien inicié un intercambio científico bajo el título *Die Ausstellung von Kulturen* [La exposición de culturas], y quien dirigió en Karlsruhe un congreso acerca de la función del museo de imágenes en otras culturas. Mi amistad con el artista japonés Hiroshi Sugimoto me condujo a nuevas preguntas, con las que se fortaleció mi convicción de que sólo es posible indagar acerca de la imagen por caminos interdisciplinarios que no le temen a un horizonte intercultural.

Por este motivo se instituyó en Karlsruhe un colegio de graduados, que al mismo tiempo propició la publicación del presente libro. Inició su labor en el otoño de 2000 con la participación de diez profesores de enseñanza superior de diversas disciplinas y de tres instituciones distintas, con la tarea de involucrarse en el discurso de la imagen de manera conjunta y, por lo tanto, interdisciplinaria. Es posible que esta discusión tome un rumbo distinto al que plantean los ensayos de este libro, lo que incluso me resultaría positivo, pues por lo pronto todas las indagaciones se encuentran en un estadio experimental y preparatorio. En este sentido, el presente libro se concibe como una fundamentación para la investigación y como resultado intermedio. Cada uno de los siguientes escritos actúa por sí mismo y persigue una ruta propia al tema del libro. Con todo, espero que, a pesar de esta forma provisoria, el tema muestre su perfil y haga transparentes los interrogantes que subyacen en todos mis escritos. Me parece que el prólogo es la manera más sincera de comentar mi acercamiento personal a este tema en todos sus procesos. No pretendo generar el malentendido de que aquí se postula un programa acabado con pretensiones científico-políticas, por mucho que también sea mi deseo que las nuevas ciencias de la imagen, como la historia del arte y la arqueología, ganen mayor presencia en el discurso de los medios.

Es posible discutir si el término “antropología de la imagen” es el adecuado para aquello que persigue la visión de este libro. El término “antropología” conduce fácilmente a confusión con las disciplinas existentes llamadas “Antropología”, o bien propone un tema álgido para quienes recelen

de que subyace una declaración en favor de una “imagen del ser humano” fija y estática. Esta sospecha se aclara con facilidad en el texto “La imagen del cuerpo como imagen del ser humano”, incluido en este libro. Desde mi punto de vista, el término “antropología”, a causa de su proximidad con la etnología, posee una grata ambivalencia, pues también la investigación etnológica contemporánea se dirige a nuestra propia cultura, como lo ha hecho Marc Augé, cuyas investigaciones agradezco en la mayoría de las propuestas. David Freedberg y Georges Didi-Huberman, por sólo mencionar estos dos nombres, han realizado contribuciones importantes en este sentido que bordean los límites de la historia del arte. Por último, el término “antropología” conlleva una diferencia positiva respecto de una historia de las imágenes y de los medios con una orientación exclusivamente tecnológica. Ambas perspectivas sólo pueden justificarse cuando no se descartan mutuamente sino que se complementan, como lo demostró de modo precursor Hartmut Winkler con el ejemplo de la ciencia mediática. En este sentido, la perspectiva antropológica fija su atención en la praxis de la imagen, lo cual requiere un tratamiento distinto al de las técnicas de la imagen y su historia. El texto que vuelvo a publicar ahora en una versión completamente reelaborada con el título “El lugar de las imágenes II” toca el tema del interrogante antropológico que se desprende de las imágenes. Una introducción general a la metodología que he seguido en este libro se proporciona en el primer texto aquí incluido (capítulo 1). Todos los textos son inéditos. El texto del capítulo 3 se publicará simultáneamente, como conferencia, con las ponencias de la Fundación Gerda Henkel sobre la imagen del ser humano. El texto del capítulo 5 fue esbozado por primera vez en 1996, aunque de forma completamente distinta y mucho más breve (véase la Bibliografía).

Agradezco a mi compañero de batallas en Karlsruhe, Martin Schulz, con quien he desarrollado de manera conjunta este tema durante años. Les agradezco a él y a mi colaborador Ulrich Schulze, pues ambos cargaron con la tarea administrativa que sostiene en el Colegio de graduados el programa Bild-Körper-Medium [Imagen-Cuerpo-Medio]. Finalmente, agradezco a los nueve colegas, sobre todo a la psicóloga Lydia Hartl, que comparten conmigo el riesgo del Colegio de graduados y que me han otorgado su estímulo. La Hochschule für Gestaltung [Escuela Superior para la Creación] tomó su resolución gracias a la responsabilidad de este colegio, que se vio favorecido por el generoso gesto de confianza de la Deutschen Forschungsgemeinschaft [Sociedad Alemana de Investigación]. La Fundación Gerda Henkel ha acompañado el proyecto en otra fase, en la organización de *Imagen y muerte*, con tal comprensión que, sin esta expe-

riencia, por la cual estaré siempre agradecido a la señora E. Hemfort, no hubiéramos tenido el valor de dar este gran paso. Con la renovada invitación como huésped del rector, obtuve en la Academia de Ciencias en Berlín a principios de 2000 la gran oportunidad de corregir, en diálogo con los *fellows*, los textos de este libro hasta su versión final. Agradezco en este sentido a W. Lepenies, e igualmente a P. Wapnewski y J. Elkana, que como J. Nettelbeck me impulsaron a proseguir por senderos inciertos. Los colegas de Berlín, en especial H. Bredekamp y D. Kamper, acompañaron la aventura de Karlsruhe con consejos y con actos. Agradezco a G. Boehm y a K. Stierle por haber aceptado este libro en su serie “Imagen y texto”. A Roland Mayer le agradezco la importante corrección final de los textos. Por último, agradezco a mi lector, R. Zons, sin cuyo entusiasmo tal vez en este momento aún no habría publicado el presente libro.

1

Medio – Imagen – Cuerpo

Introducción al tema

1. PLANTEAMIENTO DE INTERROGANTES

En los últimos años se han puesto de moda las discusiones sobre la imagen. Sin embargo, en las formas de referirse a la imagen se ponen de manifiesto discrepancias que permanecen inadvertidas sólo debido a que una y otra vez aparece el término *imagen* como un narcótico, ocultando el hecho de que no se está hablando de las mismas imágenes, aun cuando se arroje este término como un ancla en las oscuras profundidades de la comprensión. En los discursos sobre la imagen constantemente se llega a indefiniciones. Algunos dan la impresión de circular sin cuerpo, como ni siquiera lo hacen las imágenes de las ideas y del recuerdo, que en efecto ocupan nuestro propio cuerpo. Algunos igualan las imágenes en general con el campo de lo visual, con lo que es imagen todo lo que vemos, y nada queda como imagen en tanto significado simbólico. Otros identifican las imágenes de manera global con signos icónicos, ligados por una relación de semejanza a una realidad que no es imagen, y que permanece por encima de la imagen. Por último, está el discurso del arte, que ignora las imágenes profanas, o sea las que existen en la actualidad en el exterior de los museos (los nuevos templos), o que pretende proteger al arte de todos los interrogantes sobre las imágenes que le roban el monopolio de la atención. Con esto surge una nueva pugna por las imágenes, en la que se lucha por los monopolios de la definición. No solamente hablamos de muy distintas imágenes de la misma forma. También aplicamos a imágenes del mismo tipo discursos muy disímiles.¹

¹ En una perspectiva filosófica, Scholz (1991); Barck (1990); Müller (1997); Hoffmann (1997); Reckl y Wiesing (1997); Wiesing (1997); Brandt (1999), y Steinbrenner-Winko (1999). En una perspectiva más histórica, Barasch (1992) y Marin (1993).

Si se elige una aproximación antropológica, como se sigue en esta obra, se encuentra uno con un nuevo problema en la objeción de que el estudio de la antropología se refiere al ser humano, y no a las imágenes. Esta objeción demuestra precisamente la necesidad de lo que cuestiona. Los hombres y las mujeres aíslan dentro de su actividad visual, que establece los lineamientos de la vida, aquella unidad simbólica a la que llamamos *imagen*. La duplicidad del significado de las imágenes internas y externas no puede separarse del concepto de imagen, y justamente por ello trastorna su fundamentación antropológica. Una *imagen* es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva. Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse así como una imagen, o transformarse en una imagen. Debido a esto, si se considera seriamente el concepto de imagen, únicamente puede tratarse de un concepto antropológico. Vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes. Esta relación viva con la imagen se extiende de igual forma a la producción física de imágenes que desarrollamos en el espacio social, que, podríamos decir, se vincula con las imágenes mentales como una pregunta con una respuesta.

El discurso de la antropología no se restringe a un tema determinado, sino que expresa el anhelo de una comprensión abierta, interdisciplinaria de la imagen. Lo mismo puede decirse en lo que respecta a una temporalidad distinta a la que estipulan los modelos históricos evolucionistas. El cuerpo enfrenta siempre las mismas experiencias, como tiempo, espacio y muerte, que ya hemos captado a priori en imagen. Desde la perspectiva antropológica, el ser humano no aparece como amo de sus imágenes, sino –algo completamente distinto– como “lugar de las imágenes” que toman posesión de su cuerpo: está a merced de las imágenes autoengendradas,

En una perspectiva de la historia de la técnica y los medios, Aumont (1990); Deleuze (1990 y 1991); Flusser (1992); Durand (1995) y Sachs Hombach (1998). En una perspectiva iconológica de la historia del arte, Panofsky (1939); Kaemmerling (1979); Mitchell (1994a), pero también Oexle (1997); Gombrich (1960 y 1999). Cf. también Belting (1990) y Stoichita (1998). En referencia a análisis generales y cuestiones interdisciplinarias, véanse Didi-Huberman (1990); *Destins de l'image* (1991); Gauthier (1993), y especialmente los ensayos reunidos en Boehm (1994) (donde se incluyen sus propios ensayos). Cf. también Debray (1992). En referencia a la “*visual culture*”, véanse Mitchell (1994a) y Bryson (1994). Sobre la imagen en las ciencias naturales, véase la nota 29. En una perspectiva de la historia de los medios, véanse Crary (1996) y Stafford (1996), así como el libro de Breidbach-Clausberg (1999).

aun cuando siempre intente dominarlas.² Sin embargo, sus testimonios en imagen demuestran que el cambio es la única continuidad de la que puede disponer. Las imágenes no dejan ninguna duda de cuán voluble es su ser. De ahí que deseche muy pronto las imágenes que ha inventado, cuando da una nueva orientación a las preguntas acerca del mundo y de sí mismo. La incertidumbre acerca de sí mismo genera en el ser humano la propensión a verse como otros, y en imagen.

La creación de imágenes en el espacio social, algo que todas las culturas han concebido, es otro tema, referido a la actividad de percepción sensorial de cualquier persona o a la producción de imágenes interiores. Por mucho que en lo siguiente aparezcan los tres temas relacionados, el primero de ellos es el centro de la investigación. La pregunta “¿Qué es una imagen?” apunta en nuestro caso a los artefactos, a las obras en imagen, a la transposición de imágenes y a los procedimientos con los que se obtienen imágenes, por nombrar algunos ejemplos.³ El *qué* que se busca en imágenes de este tipo no puede ser comprendido sin el *cómo* por el que se coloca como imagen o se convierte en imagen. En el caso de la imagen es dudoso que pueda llegar a determinarse el *qué* en el sentido del contenido o el tema; es como si se leyera un enunciado tomado de un texto, en cuyo lenguaje y forma están contenidos múltiples enunciados posibles. El *cómo* es la comunicación genuina, la verdadera forma del lenguaje de la imagen.

Sin embargo, el *cómo* se almacena a través de medios en los que percibimos las imágenes que nos llegan del exterior, y que sólo pueden entenderse como imágenes o relacionarse con imágenes en su medio. Por cierto, las propias imágenes pueden considerarse como medios del conocimiento, que de otra forma se manifiestan como textos. Pero se hacen visibles mediante técnicas o programas, que en retrospectiva histórica pueden llamarse medios portadores, lo mismo si aparecen en una pieza única o en pintura o en serie, como en una página impresa o en tomas fotográficas. Desde esta perspectiva, el concepto de medios, por muy grande que sea también su importancia en otro contexto, en la actualidad no puede ser adscrito aún a un discurso establecido definitivamente. Las teorías acerca

2 Cf. mi ensayo en este libro: “El lugar de las imágenes”. En referencia a una perspectiva antropológica cercana a mi planteamiento, véanse sobre todo Freedberg (1989); Didi-Huberman (1996 y 1998); Macho (1996 y 1999); Reck (1996); en el campo más estrecho de la antropología como disciplina, especialmente Turner (1987); Gruzinski (1990) y, con varios trabajos, Augé (1994 y 1997a), así como Plessner (1982). Cf. también Müller-Funk y Reck (1996).

3 Cf. Boehm (1994), con una selección de autores que se ocupan de los artefactos de la imagen, al igual que Mitchell (1994a) y Marin (1993).

de la imagen aparecen en otras tradiciones de pensamiento como teorías sobre los medios, por lo que se hace necesario concederles un valor propio en la *física de la imagen*⁴ de la medialidad de todas las imágenes. Con esto surge la pregunta de si es posible clasificar también la imagen digital dentro de una historia de los medios de la imagen, o bien, como se propone actualmente, si requiere de un discurso completamente distinto. Pero si la imagen digital genera una correspondiente imagen mental, entonces continúa el diálogo con un espectador muy adiestrado. La imagen sintética nos invita a una síntesis distinta a la que efectuaban los medios analógicos de la imagen. No obstante, Bernard Stiegler⁵ plantea la cuestión de si precisamente por eso no debería establecerse una nueva “historia de la representación”, que “sería sobre todo una historia de los portadores de imagen”.

El concepto de imagen sólo puede enriquecerse si se habla de imagen y de medio como de las dos caras de una moneda, a las que no se puede separar, aunque estén separadas para la mirada y signifiquen cosas distintas. No basta con hablar del material para evitar el concepto de medios que está de moda. El medio se caracteriza precisamente por comprender como forma (transmisión) de la imagen las dos cosas que se distinguen como obras de arte y objetos estéticos. El apreciado discurso acerca de forma y materia, en el que se continúa la antigua discusión respecto de espíritu y materia, no puede ser aplicado al medio portador de la imagen.⁶ No se puede reducir una imagen a la forma en que la recibe un medio cuando porta una imagen: la distinción entre idea y desarrollo es igualmente poco válida para la relación entre imagen y medio. En esta proporción subyace una dinámica que no se explica con los argumentos convencionales de la cuestión acerca de la imagen. En el marco de la discusión acerca de los medios, la imagen reclama un nuevo contenido conceptual. Animamos a las imágenes, como si vivieran o como si nos hablaran, cuando las encontramos en sus cuerpos mediales. La percepción de imágenes, un acto de la animación, es una acción simbólica que se practica de manera muy distinta en las diferentes culturas o en las técnicas de la imagen contemporáneas.

El concepto de medios, por su parte, solamente adquiere su significado verdadero cuando toma la palabra en el contexto de la imagen y el cuerpo.

4 Debo este concepto, con su polémica en contra de una metafísica de la imagen, a las conversaciones con P. Weibel. Cf. también Seitter (1997).

5 Stiegler (1996: 182).

6 Véase Schlosser (1993: 119 y s.) respecto de A. Schopenhauer, *Parerga und Paralipomena* (1851: § 209). El idealismo alemán legó una fuerte tradición en el concepto de imagen.

Aquí se constituye también como el *missing link*, pues el medio, en primer término, nos coloca ante la posibilidad de percibir las imágenes de tal modo que no las confundimos ni con los cuerpos reales ni con las meras cosas. La distinción entre imagen y medio nos aproxima a la conciencia del cuerpo. Las imágenes del recuerdo y de la fantasía surgen en el propio cuerpo como si fuera un medio portador viviente. Como es sabido, esta experiencia suscitó la distinción entre memoria [*Gedächtnis*], como archivo de imágenes propio del cuerpo, y recuerdo [*Erinnerung*], como producción de imágenes propia del cuerpo.⁷ En los textos antiguos, los medios de la imagen siempre dejaron sus huellas en aquellos casos en los que las imágenes fueron sujetas a prohibición material, con el fin de proteger de las falsas imágenes las imágenes internas del espectador. En concepciones mágicas, por el contrario, encontramos la reveladora praxis de consagrar a los medios de la imagen para su uso en un lugar aislado, transformando, en primer lugar, una sustancia en un medio a través de un ritual (p. 197).

En el medio de las imágenes reside una doble relación corporal. La analogía con el cuerpo surge con un primer sentido a partir de que concebimos los medios portadores como cuerpos simbólicos o virtuales de las imágenes. En un segundo enfoque surge a partir de que los medios circunscriben y transforman nuestra percepción corporal. Ellos dirigen nuestra experiencia del cuerpo mediante el acto de la observación [*Betrachtung*] en la medida en que ejercitamos según su modelo la propia percepción del cuerpo y su enajenación [*Entäusserung*]. Con mucha mejor disposición reconocemos entonces aquí una analogía para las imágenes que hemos recibido. Esto es válido incluso para los medios de imagen electrónicos, que se precian de la descorporización de las imágenes. La negación telemática del espacio, que en cierto modo proporciona alas a nuestro cuerpo, responde a la misma tendencia. Pues la descorporización no es otra cosa que una experiencia corporal de un nuevo tipo, que ya cuenta con paralelos históricos (p. 119). Con todo, el cuerpo virtualizado o globalizado proporciona esta extensión de su percepción sólo mediante sus órganos corporales.

El enfoque medial de las imágenes trae de regreso a nuestro cuerpo —que en numerosas variantes de la semiótica fue intencionalmente sacado del juego— como sujeto medial de la discusión.⁸ La teoría de los signos forma

7 Fleckner (1995), con una selección de textos acerca de la teoría de la memoria.

Cf. también los trabajos de A. y J. Assmann (1993) sobre este tema y, en relación con la teoría de Platón, Därmann (1995: 19 y ss.).

8 La discusión sobre los medios se encuentra aún muy fragmentada. Cf. al respecto los trabajos de Rötzer (1991); McLuhan (1996); Reck (1996); Faulstich (1997 y 1998); Bredekamp (1997); Boehm (1999), y Spielmann-Winter (1999). En relación

parte de las contribuciones en el campo de la abstracción debidas a la Modernidad, pues separó el mundo de los signos del mundo del cuerpo, en el sentido de que los signos se encuentran en casa en el sistema social y están basados en una convención.⁹ Se dirigen a una percepción cognitiva, en vez de a una percepción sensorial, relacionada con el cuerpo: incluso las imágenes se reducen en este caso a signos icónicos. La simetría entre los signos lingüísticos y visuales (también la primacía del lenguaje como sistema de transmisión) es elemental para la semiótica. Si bien Ernst Gombrich admitió en su ensayo estructuralista que las imágenes “proporcionan informaciones que no pueden ser decodificadas de ninguna otra manera”,¹⁰ esta formulación muestra de modo extremadamente claro la restricción funcionalista a la que se somete el concepto de imagen. Algo similar sucede con la diferencia entre imagen y medio, que en la semiótica se queda demasiado corta del lado de la imagen. Solamente un enfoque antropológico puede devolver su lugar al ser humano, que se experimenta como medial e igualmente actúa de manera medial. En esto se distingue también de las teorías de los medios y de los análisis técnicos que no conciben al ser humano como usuario, sino sólo como inventor de nuevas técnicas.

2. LOS CAMINOS INTERRUMPIDOS HACIA UNA CIENCIA DE LA IMAGEN

En la actualidad, numerosas teorías de los medios adjudican a las imágenes un papel secundario, o, con miopía, se dedican a un solo medio técnico, como la fotografía o el cine. Una teoría general de los medios de la imagen queda aún pendiente. Es posible encontrar motivos históricos para explicar por qué este discurso mereció poca atención. La antigua tecnología, que había acumulado una rica experiencia con imágenes y sus medios, fue heredada en el Renacimiento por una teoría del arte a la que ya no le interesaba una genuina teoría de la imagen, y a la que sólo le merecía atención una imagen si se transformaba en arte o si satisfacía alguna curio-

con el cuerpo como una parte determinante del yo, cf. Merleau-Ponty (1965: 178 y ss., y 1984: 13 y ss.).

⁹ Al respecto, Eco (1972); Scholz (1991), y Schäfer-Wimmer (1999). Cf. Kaemmerling (1979); Iversen (1986); Mayo (1990), y Schapiro, en Boehm (1994: 253 y ss.).

¹⁰ Gombrich (1999: 50 y ss.).

sidad científica en torno de fenómenos ópticos. La renovada teologización de la imagen en la Reforma simplemente promovió este desarrollo. Se adjudicó, entonces, la retórica de la imagen a la historia del arte. La historia del arte, a su vez, historizó con pasión el concepto de imagen. La estética filosófica desvió la atención del artefacto para concentrarse en la abstracción del concepto de imagen, mientras que la psicología investigó la imagen como construcción del espectador en la teoría de la Gestalt. Las técnicas modernas de la imagen proporcionaron el material para la historia de su desarrollo, de la cual surgieron impulsos importantes para la teoría de los medios. De esta forma, la competencia quedaba dividida en distintas disciplinas.

¿Qué aspecto podría tener entonces en la actualidad un discurso acerca de la imagen y de lo que constituye la cualidad de la imagen? El antiguo concepto de iconología aún aguarda que se le otorgue un sentido contemporáneo. Cuando Erwin Panofsky lo volvió fructífero para la historia del arte, lo restringió nuevamente a las alegorías de imágenes del Renacimiento, que se pueden interpretar por medio de textos históricos, con lo cual se desvía su sentido. Es distinto hablar de significados en imágenes que pueden hacerse legibles de manera similar a un texto, que tomar como tema el significado que las imágenes recibían y tenían en esa sociedad en particular.¹¹ W. J. T. Mitchell ha puesto nuevamente en uso el término iconología en su libro que lleva el mismo título. Por iconología entiende un método para dejar de explicar las imágenes mediante textos, y distinguir las de los textos. Su *iconología crítica*, como la ha llamado, no distingue entre imágenes y la *visual culture* como concepto rector. Quizá pretendió introducir esta distinción en un segundo libro, al que tituló *Picture theory*. En él establece las diferencias entre *pictures e images*, algo que es imposible para nosotros, pues en alemán llamamos de igual manera al cuadro [*Bild*] colgado en la pared y a la imagen [*Bild*] que contiene. Desde la perspectiva de Mitchell, *pictures* son imágenes físicas, “objetos [concretos] de la representación que hacen que las imágenes se manifiesten”. Yo preferiría hablar de medios para encontrar un término para la corporización de las imágenes. Mitchell menciona los “*visual and verbal media*” sobre todo en referencia a las bellas artes y a la literatura.¹² Así, el interrogante elemental acerca de la imagen aún debe ser esclarecido.

En la ciencia del arte, la imagen estaba sumamente restringida a su carácter artístico, por lo que fue clasificada dentro de la historia de las formas

11 Panofsky (1939), y en Kaemmerling (1979: 207 y ss.).

12 Mitchell (1986 y 1994a: 4 y 11 y ss.).

artísticas. Precisamente en este sentido cabe la conferencia que dio Theodor Hetzer en 1931 con el título “Aportes a la historia de la imagen”, sin advertir la contradicción de buscar la imagen únicamente en la pintura, cuyos principios formales pretendía investigar. En la fotografía, el medio moderno de la imagen sin más, veía inmovible la llegada del “fin de la imagen”, pues entonces ya no podría hablarse más del “carácter de imagen” de una determinada forma artística.¹³ La disciplina de la historia del arte se vio de pronto analizando la forma artística. La protesta en contra de este sobrentendido provino del círculo de Aby Warburg en Hamburgo, aduciendo que de la ciencia del arte debería surgir una ciencia de la cultura de un tipo distinto. El propio Warburg se encontró durante la Primera Guerra Mundial en camino de convertirse en “historiador de la imagen”, y se dio a la tarea, como lo muestra Michael Diers, de estudiar las imágenes de propaganda de los partidos que conducían la guerra. Pocos años después siguió su investigación sobre la palabra y la imagen en los medios impresos de la época de Lutero. Sin embargo, esta extensión del concepto de imagen fue reducida rápidamente por sus colegas y estudiantes con el fin de obtener un material de comparación ampliado para la interpretación sensorial de obras de arte antiguas.¹⁴

Dos años después de la muerte de Warburg, Edgar Wind dirigió un congreso de estética en 1931 con el fin de revisar “El concepto de Warburg de la ciencia de la cultura” y limitarlo a cuestiones estéticas. Las imágenes tenían ya sólo el propósito de promover el “conocimiento conceptual de aspectos del arte”, donde el Renacimiento constituía un paradigma del arte supuestamente intemporal. Con esto, las tareas de una verdadera ciencia de la imagen retrocedieron nuevamente. Así se entiende también que Edgar Wind recurriera a una desesperanzada transcripción cuando equiparó el medio portador de las imágenes con “cualquier forma asible para el hombre laborioso” a través de la cual “son transmitidas las obras de arte”.¹⁵ Si bien Ernst Cassirer utilizaba el concepto de medios, le daba una orientación completamente distinta. En su *Filosofía de las formas simbólicas*, que desarrolló en la cercanía de Warburg, distingue la palabra hablada de la “imagen sensorial de una idea” en tanto “no está contaminada [*sic*] por ninguna materia sensorial propia” (2.3.2). En esta formulación se expresa de manera sumamente clara la jerarquía en el mundo de los símbolos. Tam-

13 Hetzer (1998: 27 y ss.).

14 Diers (1997: 30). Cf. Schoell-Glass (1999: 621 y ss.). Cf. además Warburg (1991), con bibliografía suplementaria.

15 Véase la nueva edición del texto en Warburg (1979: 401 y ss., especialmente p. 414).

bién las imágenes podrían transmitir conocimiento; sin embargo, Cassirer les reprocha desviarse muy fácilmente de la “mirada del espíritu”, en vez de que ésta las utilizase únicamente como “medio” del conocimiento. En este discurso, las propias imágenes eran un medio, y como tal quedaban supeditadas al lenguaje.¹⁶

Ya en 1911 el historiador del arte Julius von Schlosser, en su trabajo sobre las imágenes en figuras de cera, se había topado por primera vez con el significado antropológico de los medios de la imagen. Sin embargo, en el uso de un cuerpo aparente o de un muñeco que simula estar vivo detectó únicamente la latencia de formas de pensamiento mágico (figura 1.1). En contra de sus intenciones, su concepto de la “magia de la imagen” limitó por eso mismo la discusión, en vez de lograr que su material fructificara en una revisión de las cuestiones relativas a la imagen. Continuamente Schlosser se refiere a la pervivencia de la “vida primitiva de las almas”, lo que le impidió diferenciar el sentido de una representación de una animación mágica. En el mismo contexto, Schlosser se enfrentó con la expresión simbólica del medio, que identificó con el material de las imágenes. En las figuras de cera, el problema radicaba “en el empleo de materiales naturales”, como cabello y tejidos, con lo que parecía lesionarse la idea del arte. En este caso se le había robado al arte la forma autónoma, lo que lo distingue de la vida. Schlosser se apoya en Schopenhauer, quien había rechazado el engaño de la imagen de cera por no separar la forma de la materia. Schopenhauer equiparó la imagen con la obra de arte, con lo cual podía afirmar que “se encuentra más cerca de la idea que de la realidad”. Sobre este fundamento se basa en primer término una verdadera experiencia estética.¹⁷

Pero no sólo en el arte es válido pretender diferenciar entre una copia en algún material de trabajo y la imagen original de la que ésta partió: de lo contrario nunca hubieran podido existir imágenes convincentes del



Figura 1.1. Monbijou, figura de cera de Federico I de Prusia.

¹⁶ Cassirer (1923-1929). Véase también Cassirer (1923: 11 y ss.). En relación con Cassirer, véanse Schilp (1966) y el volumen *Science in context* 12.4 (1999) dedicado a Cassirer.

¹⁷ Cf. la nota 6.

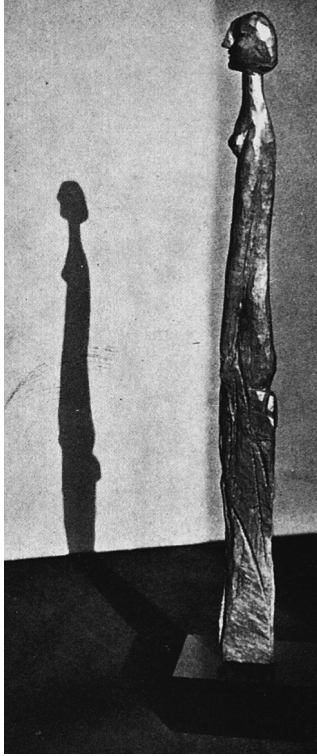


Figura 1.2. Picasso, escultura (foto: *Minotaure*, 1933).

cuerpo humano, cuya sustancia orgánica no puede ser transferida a imágenes artificiales. Por eso nos espantan los muñecos *que aparentan estar vivos*, que se apartan de la indudable diferencia entre cuerpo e imagen, como podría ser la de esculturas de piedra o de bronce (figura 1.2). Lo que en el mundo de los cuerpos y de las cosas es su material, en el mundo de las imágenes es su medio. Puesto que una imagen carece de cuerpo, ésta requiere de un medio en el cual pueda corporizarse. Si rastreamos las imágenes hasta el más antiguo culto a los muertos, encontraremos la praxis social de otorgarles en piedra o en barro un medio duradero, que era intercambiado por el cuerpo en descomposición del difunto.¹⁸ La antítesis de forma y materia, que fue elevada a ley en el arte, tiene sus raíces en la diferencia entre medio e imagen.

La protección del concepto de arte excluyó ya desde el Renacimiento cualquier reconocimiento de imágenes que tuvieran un carácter artístico incierto.

Esta exclusión era válida para imágenes de cera, máscaras funerarias y diversas figuras votivas híbridas, como lo demostró Georges Didi-Huberman mediante el caso de la historiografía del arte del artista del Renacimiento Giorgio Vasari.¹⁹ El dominio de la imagen de muertos en la cultura occidental cayó completamente bajo la sombra del discurso del arte, por lo cual en todas partes en la literatura de investigación se encuentra uno con material sepultado, o con el obstáculo de barreras de pensamiento que justo cuando se las quiere franquear pierden su conciencia de culpa. La dicotomía entre la historia del arte y la de las imágenes se agudizó completamente con la formación de la historia académica del arte del siglo XIX, que mantuvo su distancia respecto de los nuevos medios de la imagen, como la foto-

¹⁸ Cf. al respecto mi ensayo “Imagen y muerte” en este libro.

¹⁹ Didi-Huberman (1994: 383 y ss.).

grafía. Pronto amplió su materia con conocimiento de causa hacia el llamado arte de la humanidad, pese a lo cual el concepto monocular del arte de la nueva era continuó determinando el discurso.

3. LA POLÉMICA ACTUAL EN CONTRA DE LAS IMÁGENES

A partir de Michel Foucault ubicamos las imágenes en un nuevo discurso que trata sobre la “crisis de la representación”. En este discurso, los filósofos responsabilizan a las imágenes de que la representación del mundo haya entrado en crisis. Jean Baudrillard incluso llama a las imágenes “asesinas de lo real”. Lo real se transforma así en una certeza ontológica, a la que las imágenes tienen que, y deben, renunciar. Ya sólo concedemos a los tiempos históricos el haber tenido dominio sobre las imágenes. Con esto se olvida que también entonces se controlaba su realidad social o religiosa en imágenes ligadas a la época, con una autoridad emanada de la conciencia colectiva. Sólo que una vez desaparecida la referencia temporal las imágenes antiguas ya no nos desconciertan. La crisis de la representación es en realidad una duda en cuanto a la referencia, que hemos dejado de confiar a las imágenes. Las imágenes fracasan únicamente cuando ya no encontramos en ellas ninguna analogía con aquello que las precede y con lo que se las puede relacionar en el mundo. Pero también en culturas históricas las imágenes fungían como una evidencia (¡vaya hermosa palabra!) que sólo era posible encontrar en imágenes, y para la cual se inventaron las imágenes. Sin embargo, para Baudrillard, toda imagen en la que no se pueda leer alguna prueba de realidad equivale a un simulacro, así como sospecha que existe una simulación donde no se respeta la equivalencia por él propuesta entre signo y significado.²⁰

A la crisis de la analogía contribuyó también la *imagen digital*, cuya ontología parece remplazada por la lógica de su producción. Desconfiamos de las imágenes cuya manera de originarse ya no se inscribe bajo la rúbrica de la copia. ¿Se trata en las imágenes sintéticas de imágenes virtuales que escapan de nuestro concepto de imagen, o establecen un nuevo concepto de imagen que rehúye cualquier comparación con la historia de la imagen? Nos encontramos frente a la tarea de reflexionar de nuevo sobre la ima-

20 Baudrillard (1976 y 1981). En relación con otro discurso sobre el tema de la virtualidad, véanse Barck (1990); Flessner (1997); Flusser (1995); Grau (1999); Kittler (1990); Krämer (1997); Quéau (1993), y Reck (1997).

gen y las cualidades que constituyen una imagen, una vez que se haya asentado la actual situación de euforia o de consenso respecto del fin de los tiempos. “Indudablemente, cada vez sabemos menos qué es una imagen”, escribe Raymond Bellour como cronista del debate contemporáneo, aunque tampoco es “fácil decir cómo era la situación en otras épocas”. La pérdida de toda perspectiva histórica despojaría a la discusión de un acceso esencial al estatus de la imagen, que aún se encuentra ligada a nuestros órganos corporales. Por esta razón, Éric Alliez aboga por una historia de los tipos de imagen, en la que la antropología y la tecnología estén representadas en el mismo discurso. Sólo entonces sería posible entender la imagen sintética no sólo como expresión de una crisis de la imagen, sino como un tipo distinto de imagen que establece una nueva praxis de la percepción, y que por lo tanto también amplía los criterios con los que relacionamos la percepción con nuestro cuerpo.²¹

La crisis de la imagen comenzó quizá ya desde el estado de analogía total, cuando las imágenes en cine y video aparecieron cargadas de sonido y movimiento, es decir, con las antiguas prerrogativas de la vida. A este respecto, Derrida habla de “una imagen viva de lo viviente” (*image vivante du vivant*), o sea de una paradoja que “le roba todos los aplausos” a la vida,²² pues sólo después de que incorporaron paulatinamente casi todos los registros que parecían reservados a la vida, los productores de imágenes dieron vuelta la situación. Comenzaron diseñando mundos virtuales que triunfan sobre el dictado de la analogía y que sólo existen en imagen. No obstante, aquello que tan sólo resplandece por sus efectos pierde pronto nuestro respeto, lo mismo que todo lo que se ofrece en interacción para el uso de la persona común. No deseamos jugar con imágenes porque en secreto todavía creemos en ellas. Éstas pierden su autoridad simbólica cada vez que presentan más ficciones, que falsifican nuestra necesidad de utopías. También la virtualidad requiere reconectarse con la realidad, de la que recibe su sentido libertario.

Por tanto, ¿revelan las imágenes una representación que sólo podemos confiar a épocas pasadas? ¿Representan alguna otra cosa que a sí mismas? Para esta conjetura existen fundamentos más que suficientes. No obstante, se llega fácilmente a la conclusión errónea de pretender declarar el gran cambio de los tiempos, en el que toda comparación con imágenes de otras épocas resulta banal. ¿No confundimos demasiado rápido las imágenes con la producción masiva y con el vacío de significados que ciertamente les asig-

21 Bellour, en Sansonow y Alliez (1999: 79), y Alliez (*ibid.*: 21 y s.).

22 Derrida (1996: 39 y ss., especialmente p. 47).

namos? Resulta evidente que ya no contamos con un concepto claro acerca de lo que es una imagen, si responsabilizamos a nuestros propios productos por lo que han llegado a ser por nuestra causa y por causa del poder económico y político de los productores de imágenes.²³ Una falta de claridad similar encontramos en la actualidad allí donde se diluyen las fronteras entre las imágenes y sus medios. Las imágenes colectivas surgidas en las culturas históricas, incluidas aquellas a las que pertenecemos, provienen de una antigua genealogía de la interpretación del ser. Si las confundimos con las técnicas y los medios con los que las invocamos en la actualidad, se suprime entonces una distinción que ha desempeñado un papel primordial en la historia de la imagen. La “tecnología de las imágenes” a la que se refiere Derrida, sin duda, transformó la percepción de las imágenes. Y sin embargo, la descripción de Derrida es válida más para las superficies sobre las que aparecen las imágenes que para estas mismas, desde el momento en que en las imágenes leemos nuestra relación con el mundo.²⁴ Aparece así la urgencia de plantear la cuestión de un fundamento antropológico de las imágenes desde la perspectiva del enfoque humano y del artefacto técnico.

4. PRODUCCIÓN MENTAL Y FÍSICA DE IMÁGENES

La historia de las imágenes ha sido siempre también una historia de los medios de la imagen. La interacción entre imagen y tecnología sólo puede entenderse si se la observa a la luz de las acciones simbólicas. La producción de imágenes es ella misma un acto simbólico, y por ello exige de nosotros una manera de percepción igualmente simbólica que se distingue notablemente de la percepción cotidiana de nuestras imágenes naturales. Las imágenes que fundamentan significados, que como artefactos ocupan su lugar en cada espacio social, llegan al mundo como imágenes mediales. El medio portador les proporciona una superficie con un significado y una forma de percepción actuales. Desde las más antiguas manufacturas hasta los distintos procesos digitales, han estado supeditadas a requerimientos técnicos. Son estos requerimientos los que en primer término ponen sobre el tapete sus características mediales, con las cuales, por otra parte, las

23 Cf. al respecto Augé (1997a: 125 y ss., especialmente pp. 155 y ss., “Du narratif au tout fictionnel”).

24 Derrida (1996: 11 y ss.), acerca de la distinción entre “*artefactualité*” y “*artevirtualité*”.

percibimos. La escenificación en un medio de representación es lo que fundamenta primordialmente el acto de la percepción. El esquema de tres pasos que aquí esbozo es fundamental para la función de la imagen desde una perspectiva antropológica: imagen – medio – espectador, o imagen – aparato de imágenes – cuerpo vivo (donde éste debe ser entendido como cuerpo medial o “medializado”).

En el discurso actual, por el contrario, las imágenes o bien se debaten en un sentido tan abstracto que parecen existir desprovistas de medio y carentes de cuerpo, o bien se confunden simplemente con sus respectivas técnicas de imagen.²⁵ En un caso se reducen al mero concepto de imagen, en el otro a la mera técnica de la imagen. A este dualismo contribuyen nuestras ideas acerca de las imágenes interiores y exteriores. A unas podemos describirlas como imágenes endógenas, o propias del cuerpo, mientras que las otras necesitan siempre primero un cuerpo técnico de la imagen para alcanzar nuestra mirada. Sin embargo, no es posible entender estas dos modalidades –imágenes del mundo exterior e imágenes internas– en el marco de esta dualidad, pues ésta sólo prosigue la antigua oposición entre espíritu y materia.²⁶ Si bien en el concepto *imagen* radica ya el doble significado de imágenes interiores y exteriores, que únicamente en el pensamiento de la civilización occidental entendemos tan confiadamente como dualismo, las imágenes mentales y físicas de una época determinada (los sueños y los iconos) están interrelacionadas en tantos sentidos, que sus componentes difícilmente pueden separarse, y esto sólo en un sentido estrictamente material. La producción de imágenes ha tenido siempre por efecto una estandarización de las imágenes individuales, y por su parte las creó a partir del mundo de imágenes contemporáneo de sus observadores, el que sólo entonces hizo posible el efecto colectivo.²⁷

La cuestión de la representación interna y externa se plantea en la actualidad en la neurobiología, que ubica la “representación interna” (Olaf Breidbach) en el aparato perceptivo, y ve almacenada la experiencia del mundo esencialmente en la estructura neuronal propia del cerebro.²⁸ En el contexto de las ciencias de la cultura puede plantearse la misma cuestión, aunque aquí se trata de un interrogante acerca de la relación de intercambio entre la producción de imágenes mentales y la producción de imá-

25 Cf. las referencias de las notas 1 y 8.

26 Véase la nota 6, así como Arendt (1971), con una crítica desde la historia de la filosofía a esta contradicción.

27 Cf. al respecto, en uno de los lados del espectro metodológico, Augé (1997a: 45 y ss.) y, en el otro, Derrida (1996) y Stiegler (1996).

28 Véase Breidbach (1999: 107 y ss.), así como Breidbach-Clausberg (1999).

genes materiales en una época determinada, donde la última debería contemplarse como representación externa. Sólo en este sentido es posible hablar de una historia de las imágenes, de manera similar a lo que ocurre con una historia del cuerpo o del espacio. Sin embargo, finalmente, el planteamiento de interrogantes puede ligarse nuevamente con las ciencias naturales, si se está dispuesto a entender sus procedimientos de originar imágenes (*imaging science*) como artefactos, que funcionan no en un sentido neutral u objetivo, sino en uno específico de la cultura. Es en torno de esta cuestión que James Elkins (Chicago) ha descubierto la “*non-art image*” como tema del análisis y de la crítica formales.²⁹

Aunque nuestras imágenes internas no siempre son de naturaleza individual, cuando son de origen colectivo las interiorizamos tanto que llegamos a considerarlas imágenes propias. Por ello, las imágenes colectivas significan que no sólo percibimos el mundo como individuos, sino que lo hacemos de manera colectiva, lo que supedita nuestra percepción a una forma que está determinada por la época. Justamente es en estas circunstancias donde participa el enfoque medial de las imágenes. En cada percepción ligada a una época las imágenes se transforman cualitativamente, incluso si sus temas son inmunes al tiempo. Además, les otorgamos la expresión de un significado personal y la duración de un recuerdo personal. Las imágenes vistas están sujetas irremisiblemente a nuestra censura personal. Los guardianes que vigilan nuestra memoria de imágenes las esperan de antemano. Si bien nuestra experiencia con imágenes se basa en una construcción que nosotros mismos elaboramos, ésta está determinada por las condiciones actuales, en las que las imágenes mediales son modeladas.

Ocurre un acto de metamorfosis cuando las imágenes de algo que sucedió se transforman en imágenes recordadas, que, a partir de ahí, encontrarán un nuevo lugar en nuestro almacén personal de imágenes. En un primer acto despojamos de su cuerpo a las imágenes exteriores que nosotros “llegamos a ver”, para en un segundo acto proporcionarles un nuevo cuerpo: tiene lugar un intercambio entre su medio portador y nuestro cuerpo, que, por otra parte, se constituye en un medio natural.³⁰ Esto es válido incluso

29 Elkins (1996: 553 y ss.). Cf. Jones-Gallison (1998); Weibel (1995: 34 y ss.); Breidbach-Clausberg (1999), con numerosas contribuciones metodológicas, y Sachs-Hombach y Rehkämper (1998).

30 Esta situación ya había preocupado a Platón (Därmann, 1995), quien se decidió por el medio vivo, aquel que puede acordarse de sí mismo, en contra de los medios muertos de la escritura y la pintura. Véase al respecto el ensayo “Imagen y muerte” en este libro, sección 8: “La crítica de Platón a las imágenes”.

para las imágenes digitales, cuya estructura abstracta los espectadores traducen en percepción corporal. La impresión de la imagen que recibimos a través del medio almacena la atención que les dedicamos a las imágenes, puesto que un medio no solamente tiene una cualidad físico-técnica, sino también una forma temporal histórica. Nuestra percepción está sujeta al cambio cultural, a pesar de que, desde los tiempos más remotos imaginables, nuestros órganos sensoriales no se han transformado. A este hecho, contribuye de manera determinante la historia medial de las imágenes. De esto se deriva el postulado fundamental de que los medios de la imagen no son externos a las imágenes.

Volvemos a encontrarnos con el tema de la percepción medial en el antiguo debate sobre el surgimiento de las impresiones de los sentidos, que dejaban la huella de todas las cosas empíricas en nuestra mirada. Aristóteles se ocupó de este tema cuando quiso oponerse a cierta antigua doctrina según la cual se trataba de partículas materiales que se desprendían de las cosas y penetraban en nuestros ojos. Para ello propuso la tesis, cuya influencia posterior sería muy amplia, de que las imágenes vistas son percibidas como formas puras a las que la mirada despoja de su materialidad. Esta tesis establece ya el dualismo que separa a las imágenes externas de las internas, como si todos los puentes que las unían hubieran sido demolidos. Con esto, al mismo tiempo, se dejó de prestar atención a las relaciones entre percepción corporal y percepción en imagen. A partir de entonces, los medios, en los cuales surgen las imágenes y desde los cuales las imágenes tienen efecto, fueron considerados como una impureza del concepto de imagen, y por ello se les dejó de prestar una atención especial.³¹

En la praxis, cada medio se aproxima a la tendencia ya sea de referirse a sí mismo, o bien, por el contrario, de ocultarse en la imagen. Cuanto más nos concentramos en el medio de una determinada imagen, más *entrevemos* una función de almacenamiento, y nos distanciamos. Por el contrario, su efecto sobre nosotros se incrementa cuanto menos tomemos conciencia de su participación en la imagen, como si la imagen existiera debido a su propia potencia. La ambivalencia entre imagen y medio consiste en que sus correspondencias se replantean nuevamente para cada caso concreto con una multiplicidad casi ilimitada. El poder de la imagen es ejercido por las instituciones que disponen de las imágenes a través del medio actual y de su atractivo: con el medio, lo que se promueve es la imagen

31 Aristóteles, *Parva Naturalia (Peri Aistheseos)*, en *Aristotle* (1936: 215 y ss.). Cf. al respecto Cassirer (1922: 20 y ss.), "Der Begriff der symbolischen Form...".

que se pretende inculcar a los receptores. La seducción de los sentidos a través de la fascinación del medio es en la actualidad una fascinación tecnológica. Siempre se habló de él cuando se pretendía ilustrar al espectador sobre el poder *ciego* de las imágenes, con lo cual se reducen a la materia *muerta* de sus medios (p. 42). Cuando en la vida pública las imágenes tenían un efecto pernicioso o promovían ideas falsas, se pretendió sustraerlas del control de los medios que ejercía la parte contraria: si se las destruía, sólo era posible destruir los medios en los que habían sido realizadas. Sin ningún medio, las imágenes dejaban de estar presentes en el espacio social (figura 1.3).



Figura 1.3. Monumento fúnebre que muestra las huellas de la tormenta sobre las imágenes, Catedral de Münster.

5. LA ANALOGÍA ENTRE CUERPOS Y MEDIOS

Cada modalidad de la antropología está sujeta a malentendidos, puesto que el término ha servido a muy distintas disciplinas, y con mucha frecuencia en su historia fue teñida de colores ideológicos.³² Una tradición que celebraba en la historia del espíritu la evolución de una imagen del mundo mágica a una racional, adopta de todos modos una actitud de rechazo a la antropología. Esto también afecta a la confección de imágenes, en tanto

³² La antropología filosófica en el sentido kantiano, la antropología médica y la antropología de los pueblos extranjeros (véase sin embargo la revisión de J. Clifford y M. Augé, que han pugnado por una etnología de la cultura occidental) se han convertido en disciplinas reconocidas que defienden sus fronteras. A esto se añade la “*cultural anthropology*” según el patrón norteamericano (Coote-Shelton [1992] y Marcus-Myers [1995]). En relación con la antropología histórica véanse la nota 34, con mis preferencias personales, y la nota 2. La postura de A. Gehlen (1961) continúa siendo una labor en proceso. Finalmente, en relación con la situación general de las investigaciones antropológicas en la actualidad, cf. Affergan (1997) y Augé (1994). Para una consideración retrospectiva del cambio en la investigación etnológica, véase la autobiografía de Geertz (1995). Cf. también Müller-Funk y Reck (1996), en lo referente a una antropología histórica de los medios.

supuesto ejercicio arcaico. Parecería que la imagen hubiera permanecido en una oscuridad a la que sólo pudo vencer la luz de una reflexión ilustrada: lo que en algún momento fue imagen en un sentido arcaico, se resolvía en esta evolución ya sea como lenguaje (con su empleo de símbolos y metáforas), o como arte.³³ Es por ello que en la actualidad el retorno de las imágenes despierta una particular desconfianza, pues parece tratarse de una regresión a una creencia en las imágenes que ya había sido superada. Una antropología que se ocupa de la confección de imágenes y de la creencia de la humanidad en las imágenes se hace merecedora de la sospecha de traicionar una faceta clara y apreciada del progreso. No obstante, se ha introducido una *antropología histórica* como una forma moderna de ciencia de la cultura, que busca su materia tanto en el pasado como en el presente de la propia cultura. Si ésta investiga los medios y los símbolos que emplea la cultura en la producción de signos, entonces también la imagen es, eventualmente, un tema para ella.³⁴

La cuestión de las imágenes demuele las fronteras que delimitan las épocas y las culturas, pues sólo puede encontrar respuestas más allá de esas fronteras. Las imágenes poseen ciertamente una forma temporal en los medios y en las técnicas históricos, y no obstante son traídas a la discusión por temas que están más allá del tiempo, como *muerte, cuerpo y tiempo*. Su función es la de simbolizar la experiencia del mundo y representar el mundo, de manera que en la transformación se indique también lo forzoso de la repetición. El cambio en la experiencia de la imagen expresa también un cambio en la experiencia del cuerpo, por lo que la historia cultural de la imagen se refleja también en una análoga historia cultural del cuerpo. Al respecto, el medio, a través del cual se comunican nuestros cuerpos con las imágenes, adopta un papel clave. El cuerpo y la imagen, que siempre han sido nuevamente definidos, puesto que siempre han estado ahí, son por consiguiente temas natos de la antropología.³⁵

33 Cf. al respecto las consideraciones, desde la perspectiva de la filosofía de las formas simbólicas, de Cassirer (nota 16). En Warburg (1979 y 1988), la Ilustración y la distancia racional desempeñan una función ambivalente en relación con la imagen.

34 Con relación a la antropología histórica o antropología de la cultura en sus modalidades europeas más recientes, véanse sobre todo Plessner (1982); Marshall (1990); Süßmuth (1984); Kamper-Wulf (1994), y Gebauer (1998), así como Gebauer-Kamper (1989) o las publicaciones de la *SFB Anthropologie der Literaturwissenschaften* en Constanza.

35 Cf. al respecto el ensayo “La imagen del cuerpo como imagen del ser humano”, así como el ensayo “Imagen y muerte” en este libro.