

sar de la persistencia y de la continuidad que la fabricación de imágenes ha atravesado a lo largo de la historia, no se ha establecido aún una ciencia general de la imagen que dé cuenta de esa unidad simbólica fundamental de la actividad humana. Paralelamente a la historia del arte y a las disciplinas interesadas por los dispositivos técnicos de producción y de transmisión de imágenes, la perspectiva antropológica permite revelar correspondencias que, en el espacio y en el tiempo, muestran afinidades inadvertidas entre las producciones icónicas más antiguas y aquellas que con casiada ligereza se considera "nuevas". "El término 'antropología' —señala el autor— no solo posee una grata ambivalencia a causa de su proximidad con la etnología, sino que también conlleva una diferencia positiva con una historia de las imágenes y de los medios con una orientación exclusivamente tecnológica."

En esta obra fundamental, Hans Belting analiza los diversos tipos de imágenes, desde las del culto a los muertos de la Antigüedad hasta las imágenes "virtuales" contemporáneas, pasando por la fotografía y la teoría de la sombra en Dante, para centrar su atención en la praxis de la imagen, instaurando un paradigma distinto del establecido por el estudio de las técnicas de la imagen o de su historia.

HANS BELTING

Antropología de la imagen

conocimiento

Hans Belting | ANTROPOLOGÍA DE LA IMAGEN

3032

cn

ISBN 978-84-96889-13-5

Hans Belting
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

Traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa

Índice

Primera edición, 2007

© Katz Editores
Sinclair 2949, 5º B
1425 Buenos Aires
Fernán González, 59 Bajo A
28009 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

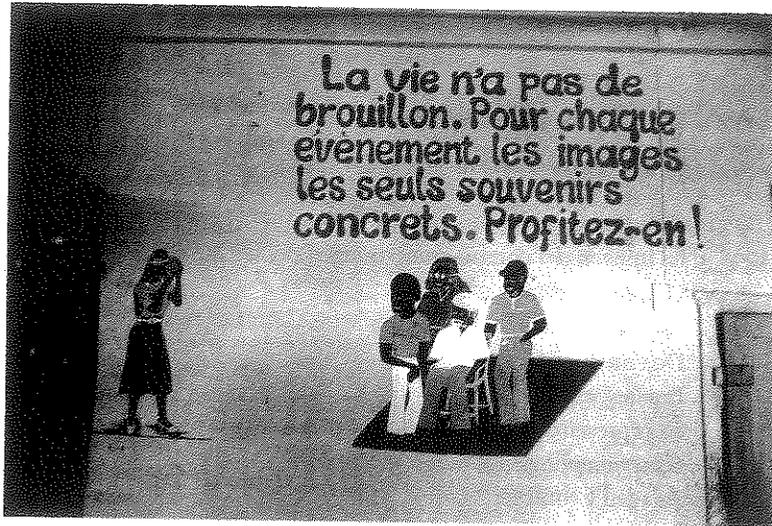
El contenido intelectual de esta obra se encuentra protegido por diversas leyes y tratados internacionales que prohíben la reproducción íntegra o extractada, realizada por cualquier procedimiento, que no cuente con la autorización expresa del editor.

Diseño de colección: tholón kunst

Impreso en la Argentina por Latingráfica S. R. L.
Hecho el depósito que marca la ley 11.723.

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

Prólogo



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

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 Hausteiner, 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.

I

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); Recki 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.

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

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.

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-

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

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.).

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 incommovible 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-

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.

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).

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.

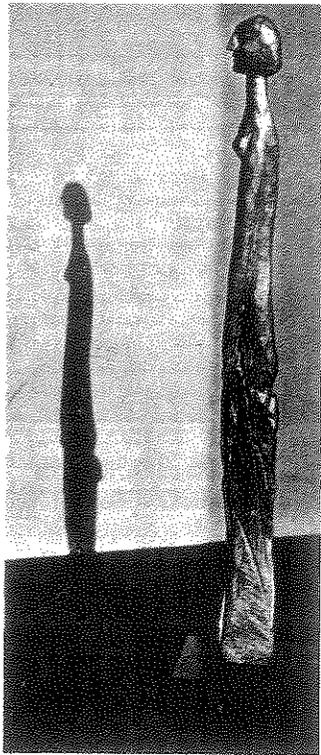


Figura 1.2. Picasso, escultura (foto: *Minotaure*, 1933).

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-

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-

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

¹⁹ Didi-Huberman (1994: 383 y ss.).

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-

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*”.

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

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

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-

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

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).

29 Elkins (1996: 553 y ss.). Cf. Jones-Garrison (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

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.

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...".

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 históricas, 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.

La fuga del cuerpo que se da en la actualidad sólo proporciona una nueva prueba de la relación entre percepción de la imagen y percepción del cuerpo. La fuga dentro del cuerpo y la fuga fuera del cuerpo son sólo dos formas antagónicas de tratar con el cuerpo, para definirse, ya sea en favor del cuerpo o en su contra. Dejamos que la inmanencia y la trascendencia del cuerpo sean confirmadas por imágenes a las que les imponemos esta tendencia opuesta. Los medios digitales de la actualidad modifican nuestra percepción, al igual que lo hicieron todos los medios técnicos que les antecedieron; sin embargo, esta percepción permanece ligada al cuerpo. Únicamente por medio de las imágenes nos liberamos de la sustitución de nuestros cuerpos, a los que podemos mirar así a la distancia. Los espejos electrónicos nos representan tal como deseamos ser, pero también como no somos. Nos muestran *cuerpos artificiales*, incapaces de morir, y con eso satisfacen nuestra utopía *in effigie*.³⁶

Ya el espejo fue inventado con el propósito de ver cuerpos donde no hay cuerpo alguno: sobre vidrio o metal captura nuestra imagen lo mismo que nuestra mirada a la imagen. Como medio, el espejo es el reluciente opuesto de nuestros cuerpos, y sin embargo nos devuelve la imagen que nos hacemos de nuestro propio cuerpo (figuras 1.4, 1.5, 1.6). Sobre la superficie del espejo el cuerpo posee una imagen incorpórea, que no obstante percibimos como corporal. Desde entonces, otras superficies técnicas han seguido desempeñando el papel del espejo, y con ello también han invitado a contemplar el mundo en la imagen distante de un exterior:³⁷ la *ventana simbólica* de Leone Battista Alberti, esa pintura de los inicios del Renacimiento, se volvió el modelo de pantalla como superficie transparente. El espejo y la pintura comprueban, como medios arquetípicos, la capacidad humana de *traducir* cuerpos tridimensionales en un medio que los contradice de manera tan profunda por tratarse de una superficie. Sobre la proyección de un cuerpo existe la primera referencia de la *joven corintia*, que durante la despedida conservó a su amado en el contorno de la sombra que su cuerpo arrojaba contra la pared (figura 5.30) (p. 223). La pared le sirvió como medio para preservar la huella de un cuerpo que alguna vez

36 Cf. al respecto el epílogo referido a la fotografía en el ensayo "Imagen y muerte" en este libro.

37 Con relación al espejo, cf. los trabajos de Baltrusaitis (1986) y Haubl (1991). Ya desde el siglo VI a. C. en la cultura egipcia y posteriormente en la griega, el espejo ha sido un medio privilegiado. Cf. también Marin (1993: 40 y ss.) y las referencias bibliográficas de la nota 12 del ensayo "Imagen y sombra" en este libro con relación al tema de Narciso, así como Belting (1995b).



Figura 1.4. Pinturas como ventanas iluminadas (foto: E. Erwit, 1965).

estuvo parado frente a esa pared y que dejó ahí una imagen indexal en el sentido de la fotografía.³⁸

Los cuerpos se hacen evidentes en la luz también por el hecho de que en ellos mismos *se forman sombras* (figura 1.7). De acuerdo con su manera de manifestarse, la luz y la sombra son incorpóreas (no me estoy refiriendo aquí a las leyes de la física). Y sin embargo, con su ayuda percibimos cuerpos en su extensión. Son en cierto modo medios naturales de la mirada. Leonardo da Vinci se ocupó en sus escritos de las paradojas que existen entre el cuerpo y su percepción por parte nuestra. “La sombra es el medio a través del cual los cuerpos manifiestan su forma.” Advirtió también la circunstancia de que las sombras siguen a los cuerpos a todos lados, y que sin embargo se separan del cuerpo en el contorno.³⁹ La *pintura de sombras* griega (esquiografía) fue celebrada como una invención que permitía traducir el ser del cuerpo por la apariencia de la imagen. La fotografía moderna captura el cuerpo en el rastro de la luz de manera similar a como en la Antigüedad lo había hecho el dibujo de contornos en el rastro de las sombras (p. 228).

Las superficies de la proyección también pueden abogar en contra del cuerpo. La pintura cristiana señaló su contradicción con la plástica tridi-

38 Cf. al respecto el ensayo “Imagen y muerte” en este libro, nota 86.

39 Richter (1970: 164 y ss. [“ombra e lumi de’corpi”], 166 y s. y 194).

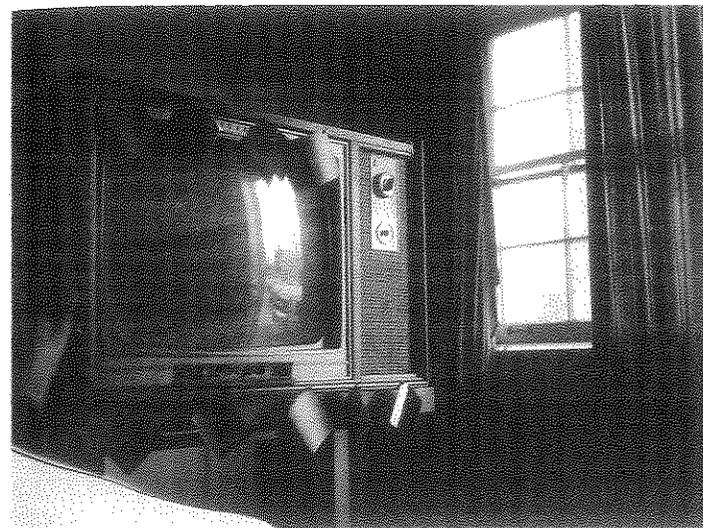


Figura 1.5. Robert Frank, *Interior* (ca. 1980), de: *The lines of my hand* (1989, 3ª ed.). TV como ventana y espejo.

mensional del cuerpo de la cultura antigua. El rechazo a la imagen antropocéntrica del mundo se simbolizó en los iconos trascendentales (transcorporales), utilizando imágenes sin semejanza con los cuerpos para traspasar las fronteras del mundo corporal.⁴⁰ La imagen corporal completamente plástica no volvió a adquirir en el período final de la historia antigua la importancia cultural que había tenido en la cultura griega. Hegel fue quien vio esta historia de los medios con la mayor claridad, al distinguir la antigua imagen del cuerpo, que veía plasmada en la época clásica, de la imagen del alma de la pintura *romántica*.⁴¹

Desde el momento en que el ser humano formó una imagen en una obra o dibujó una figura, eligió para ello un medio adecuado, así fuera un trozo de barro o una pared lisa en una cueva. Plasmar una imagen significaba al mismo tiempo crear una imagen físicamente. Las imágenes no aparecieron en el mundo por partenogénesis. Más bien nacieron en cuerpos concretos de la imagen, que desplegaban su efecto ya desde su material y su formato. No olvidemos que las imágenes tuvieron la necesidad de adquirir un cuerpo visible puesto que eran objeto de rituales en el espacio

40 Véase al respecto Belting (1990).

41 Véase Hegel (1971: 118 y ss.), *Vorlesungen über die Ästhetik*, en relación con la forma artística clásica y romántica.



Figura 1.6. Autorretrato de Picasso en el espejo (Royan, 1940).

público ofrecidos por una comunidad. Además, debían ser instaladas en un lugar propicio para su apreciación, en el que se reunían cuerpos que así formaban un lugar público.⁴² Su *hardware* no sólo las hacía visibles, sino que les otorgaba una presencia en un cuerpo dentro del ámbito social. Esto sigue

42 Los monumentos continúan en la Modernidad, de modo híbrido e ideológico, el antiguo montaje de las imágenes de culto, en una sociedad que planteó preguntas sobre la identidad, en un ambiguo doble sentido, a la deidad (el gobernante) y a la obra en imagen que la encarna. Montaje, consagración, veneración, procesión o el ritual ante la imagen están unidos a la imagen en tanto actos del ceremonial: véanse Freedberg (1989: 82 y ss.) y Belting (1990). En relación con el ritual, véase Turner (1987).

siendo así, como en las habitaciones de hotel donde el monitor se exhibe como sobre un altar casero para recibir las imágenes inmateriales que son enviadas desde el ámbito público (figura 1.8).

Los multimedia y los medios masivos son tan dominantes en la discusión actual, que para oponérseles es necesario plantear primero otro concepto de medios. Marshall McLuhan consideró los medios, ante todo, como una extensión de nuestros propios órganos corporales, por lo cual en el progreso de la tecnología hallaba su verdadera justificación. Al entender a los medios como prótesis del cuerpo que mejoran nuestra aprehensión del tiempo y el espacio, podía hablar de medios del cuerpo.⁴³ En la historia del

arte, por el contrario, los medios son concebidos como géneros y materiales a través de los cuales los artistas se expresan, o sea como medios del arte. En oposición a esto, entiendo los medios como medios portadores, o medios anfitriones, que necesitan de las imágenes para hacerse visibles, es decir, son medios de la imagen. Deben ser distinguibles de los cuerpos verdaderos, con lo cual han desatado las conocidas cuestiones sobre forma y materia. La experiencia en el mundo se aplica a la experiencia en la imagen. Sin embargo, la experiencia de la imagen está ligada, por otra parte, a una experiencia medial. Los medios conllevan una forma temporal dinámica determinada por los ciclos históricos de la propia historia de los medios. Hasta el momento, el debate en torno a estos ciclos sólo se ha ocupado de lo referente a los estilos artísticos (George Kubler). Cada medio acarrea su forma temporal como si la llevara grabada en relieve. Así pues, las cuestiones de los medios son desde su origen cuestiones de la historia de los medios.⁴⁴

En la terminología de los medios de la imagen hace falta una distinción fundamental, la que existe entre escritura y lenguaje. *Imagen fotográfica* o *electrónica* son términos que se refieren a medios individuales para los que no existe un término general. El lenguaje hablado está ligado al cuerpo que habla, mientras que el lenguaje escrito se libera del cuerpo. El acto

43 McLuhan (1964 y 1997: 45 y ss.).

44 Kubler (1962).



Figura 1.7. La sombra de Picasso (foto: Picasso, 1927).

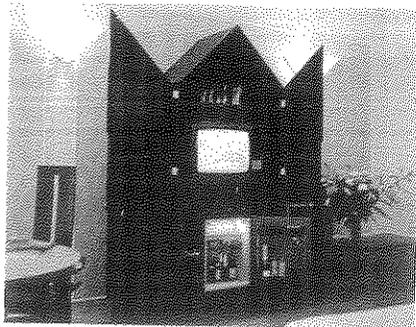


Figura 1.8. Armario con televisor en un hotel de Amberes (publicidad del hotel).

corporal en el que participan la voz y el oído es remplazado por una conducción lineal del ojo en el caso de la escritura, que comunica a través de un medio técnico. Mientras tanto, la afirmación de que la escritura impresa requiere del sentido de distancia del ojo, y que ella, en tanto medio transmisor de nuestra cultura, había introducido ya una abstracción de la percepción desde antes de la época de las computadoras,

se ha convertido en un *topos* de todas las teorías de los medios.⁴⁵

En lo que se refiere a las imágenes, se mantiene todavía una argumentación similar a la que se desarrolló para el lenguaje. Las imágenes interiores y exteriores caen indistintamente en el concepto *imagen*. Es evidente, sin embargo, que en el caso de las imágenes los medios son un equivalente de lo que la escritura es en el caso del lenguaje. Sólo que para las imágenes no existe la alternativa entre lenguaje y escritura, que en ambos casos salen del cuerpo. Tenemos que trabajar con medios para hacer visibles las imágenes y entonces comunicar a través de ellas. El *lenguaje de las imágenes*, como lo llamamos, es una denominación diferente para la medialidad de las imágenes. No permite su separación de las imágenes de manera tan limpia como en la distinción entre escritura y lenguaje (posiblemente la escritura, en tanto medio, haya modelado el lenguaje). Es por ello que el concepto de imagen resulta tan difícil de identificar en los artefactos para imágenes. Aquí radica una tarea interdisciplinaria para el futuro.

En las imágenes técnicas, el carácter medial ha adquirido en la actualidad aun otro significado. Nos comunicamos en imágenes con un mundo que no es accesible a nuestros órganos sensoriales sin algún tipo de intermediación. La competencia de nuevos medios sobrepasa al mismo tiempo la competencia de nuestros órganos corporales.⁴⁶ Ésta, por su parte, es transmitida nuevamente mediante imágenes, como en las investigaciones biológicas. A través de las imágenes representamos, parafraseando a Paul

Klee, lo que no es posible copiar sino que tiene que ser hecho visible por medio de un nuevo tipo de imágenes. En esta categoría entran los *procedimientos para obtener imágenes* de las ciencias naturales. Sin embargo, esta dependencia de los medios técnicos desata una crisis tanto en la conciencia del cuerpo como en el trato con imágenes. Nos armamos con prótesis visuales para que sean aparatos los que dirijan nuestra percepción. En la experiencia con imágenes aparece una abstracción semejante a la de la experiencia del cuerpo: se impone a través de la experiencia de una intermediación técnica sobre la que no tenemos ya control corporal. Algo similar es válido para la producción de imágenes de los medios masivos. Le adjudicamos mayor autoridad que a la experiencia propia con el mundo. Ahora el mundo sólo es accesible a través de los medios, como lo demostró Susan Sontag con la fotografía.⁴⁷ Con esto ocurre un desplazamiento de la experiencia tradicional de las imágenes. Su medialidad atrae tanta atención, que ya no es posible reconocerla como *punteo* entre imagen y cuerpo, sino que parece tratarse de una autoexpresión del medio. Esto tiene como consecuencia que la discusión en torno de la percepción se ha vuelto más abstracta que la percepción misma, que aún continúa ligada al cuerpo.

En la actual historia técnica de los medios, la producción de imágenes se describe en cierto modo como automatismo de la técnica de los medios. De esta forma, la discusión en torno de las imágenes se transforma precisamente en lo opuesto en la filosofía o en la psicología, que han prestado menor atención a los medios de la imagen, como si no tuvieran que ver con los seres humanos. Por último, las ciencias naturales, que sólo se ocupan del organismo vivo, ni siquiera han descubierto los aparatos de imágenes en los que se simbolizan las normas históricas de la percepción. Así, casi siempre falta un aspecto importante en el triángulo imagen-cuerpo-medio. Por motivos similares, aún no ha sido posible representar de manera conjunta la producción del imaginario colectivo (de los mitos y los símbolos de una época) y la producción física (y artística) de imágenes, de modo que su mutua dependencia en el sentido cultural y en el técnico de los medios se torne perceptible.⁴⁸ El cuerpo continúa siendo el eslabón en una historia medial de las imágenes en la que aparecen juntos técnica y con-

47 Véase Sontag (1973: 153 y ss.).

48 Al respecto, cf. Augé (1997a: 125 y ss.) y Caillois (1987: 17 y ss.), así como naturalmente los trabajos de Lacan (por ejemplo, Lacan [1994]). En el campo de la etnología, véanse las investigaciones de Lévi-Strauss (1962 y 1978); en el del psicoanálisis, véase el volumen *Destins de l'image* (1991).

45 Kerckhove (1995: 45 y ss.). Cf. también Dencker (1995); Kittler *et al.* (1994); McLuhan (1962), y Vattimo-Welsch (1997).

46 McLuhan (1964 y 1996), respecto de esta mirada hacia los medios.

ciencia, medio e imagen. Las imágenes existen en la historia doble de la producción mental y material de imágenes. Pero dado que los temas imagen-medio-cuerpo están atrapados por la moda y la ideología, resulta difícil traerlos a la discusión en un discurso abierto que no sucumba ante las diversas fracciones de los bastiones académicos.

6. LA DIFERENCIA ENTRE IMAGEN Y MEDIO

El medio posee en el culto a los muertos un antiquísimo paradigma (p. 177). El difunto intercambiaba su cuerpo perdido por una imagen, por medio de la cual permanecía entre los vivos. Únicamente en imagen era posible que este intercambio tuviera lugar. Su medio representaba el cuerpo de los muertos del mismo modo en que había existido entre los cuerpos de los vivos, quienes realizaban el intercambio simbólico entre muerte e imagen. Así, en este caso no se trataba únicamente de un medio entre imagen y espectador, sino entre muerte y vida. Por este motivo, la sustitución era mucho más importante que cualquier grado de semejanza. Me refiero aquí a un arquetipo de la imagen en el que están contenidas, sin embargo, todas las experiencias anteriores con la imagen. Un último reflejo del antiguo ritual de los muertos fue el *medio* humano de las sesiones espiritistas, que encarnaba de manera especialmente drástica el concepto de medios del siglo XIX.⁴⁹ Una persona viva ofrecía a un muerto su cuerpo como *medio*, para que éste hablara con su propia voz a los vivos. Éste es un caso de pervivencia de la antiquísima idea de la corporización en un doble en una forma híbrida.

La experiencia medial que realizamos con las imágenes (la experiencia de que las imágenes utilizan un medio) está basada en la conciencia de que utilizamos nuestro propio cuerpo como medio para generar imágenes interiores o para captar imágenes exteriores: imágenes que surgen en nuestro cuerpo, como las imágenes de los sueños, a las que percibimos como si utilizaran nuestro cuerpo como medio anfitrión. La medialidad de las imágenes es una expresión de la experiencia del cuerpo. Trasladamos la visibilidad que poseen los cuerpos a la visibilidad que adquieren las imá-

genes a través de su medio, y las valoramos como una expresión de presencia, así como relacionamos la invisibilidad con la ausencia. En el acertijo de la imagen, la ausencia y la presencia están entrelazadas de manera indisoluble. En su medio está presente (de lo contrario no podríamos verla), y sin embargo está referida a una ausencia, de la cual es imagen. Leemos el *aquí y ahora* de la imagen en un medio, a través del cual se presenta a nuestros ojos.⁵⁰

Sin embargo, la diferencia entre imagen y medio de la imagen es más compleja de lo que puede desprenderse de esta descripción. La imagen tiene siempre una cualidad mental y el medio siempre una cualidad material, incluso si en nuestra impresión corporal ambos se presentan como una sola unidad. La presencia de la imagen en el medio, por muy indiscutible que pueda ser su percepción por nuestra parte, esconde también un engaño, ya que la imagen está presente de una manera distinta a como lo está su medio. Sólo se convierte en imagen cuando es animada por su espectador. En el acto de la animación la separamos idealmente de su medio portador. Al mismo tiempo, el medio opaco se vuelve transparente para la imagen que porta: cuando la observamos, la imagen brilla en cierto modo a través del medio. Esta transparencia disuelve su vínculo con el medio en el que el observador la ha descubierto. De esta forma, su ambivalencia entre presencia y ausencia se extiende hasta el medio mismo en el que es generada: en realidad, es el espectador quien las genera en su interior.

En la Edad Media se celebraba la contradicción entre presencia y ausencia en las obras en imagen antiguas, que contenían una época distinta y, sin embargo, libraban el salto temporal en la pervivencia de su presencia visible. Una figura antigua de una Virgen se mantenía en el presente como imagen, pues en su cuerpo de estatua conservaba un espacio en el tiempo de los espectadores que nacieron después.⁵¹ En la actualidad, por el contrario, nos fascina la superación del espacio en teleimágenes, que sin embargo hacen patente esta obra de arte únicamente en su medio (un medio entre dos lugares): nos muestran en imagen un lugar distinto que

49 En relación con el medio en sesiones espiritistas, W. H. C., *Kontakte mit dem Jenseits?* (Berlín, 1973); Horkel (1963); Haack (1988), así como el catálogo *Victor Hugo et le spiritisme* (París, 1985). La conjuración de espíritus en otras culturas requiere de un discurso completamente distinto.

50 El "aquí y ahora" ha sido tratado sobre todo por Walter Benjamin en relación con la obra de arte y su aura, en donde distingue la movilidad de la mirada moderna. En el caso de la imagen, como espero mostrar, la situación es distinta, a saber, en el diálogo entre medio y espectador, que es donde se establece un "aquí y ahora". En relación con la cuestión de la visibilidad y la palpabilidad, véase Merleau-Ponty (1986: 177 y ss.), así como las referencias bibliográficas de la nota 8.

51 Belting (1990: 331 y ss. y 490).

está *allá afuera*. Mientras tanto, vemos incluso una transmisión en vivo del modo como siempre hemos mirado las imágenes, pues ésta es portadora de una ausencia que en este caso radica en el espacio, y no en el tiempo. Simultáneamente, intercambiamos idealmente el lugar en el que nos encontramos por el lugar al que nos conducen las imágenes. De este modo, el *aquí y ahora* se transforma en un *allá y ahora* donde sólo podemos estar presentes si escapamos espiritualmente de nuestro cuerpo. La presencia y la ausencia aparecen entrelazadas de una nueva manera, si bien ésta sigue siendo una modalidad de imagen. En las imágenes que transmiten noticias de todo el mundo, el reportero, que se encuentra en el lugar de los hechos y que desde ahí nos habla, es el testigo ocular que las hace verosímiles: de él permanece una imagen fija intercalada cuando se interrumpe la transmisión de imágenes, que le devuelve una imagen a su voz. Sin embargo, la ilusión de la transmisión en vivo termina de inmediato cuando a los pocos minutos se repite la misma secuencia de imágenes, pues a pesar de todos los efectos de vida cuaja en un recuerdo muerto.

La pantalla es el medio dominante en el que en la actualidad son puestas las imágenes para su manifestación. Su transmisión en la pantalla no es de ninguna forma una simple alternativa técnica. Régis Debray ha puesto énfasis en la función simbólica de la transmisión, que es conducida en la actualidad por intereses comerciales y políticos, y se opone de derecho a que el ejercicio público del poder sea aplicado al inofensivo concepto de la comunicación, como sucede con el intercambio de comunicados.⁵² La transmisión ocurre a través de un medio concebido para una recepción lineal que dirige la percepción del receptor, circunstancia muy conocida en la teoría de los signos. Pero esto se confirma más aun cuando no sólo nos preguntamos por una información, sino por el concepto de imagen que está teniendo una función activa. Experimentamos las imágenes únicamente en su arreglo medial, y sin embargo no las confundimos con el medio en el que las recibimos. Ni siquiera McLuhan pretendió afirmar esto con su frase tantas veces malinterpretada, *The medium is the message*, por mucho que haya vuelto a aplicar el enfoque humanista a la cuestión de los medios. Creemos con obstinación que en el medio nos llegan imágenes que tienen su origen del otro lado del medio. De lo contrario sería imposible compenetrarnos también con imágenes del arte antiguo, cuyos medios en modo alguno fueron concebidos para nosotros. El deseo de imágenes es renovado cada vez de tal modo por los medios de cada momento —ellos mismos deben

su existencia a este deseo permanente—, que parecería tratarse del nacimiento de nuevas imágenes.

No es posible responder al interrogante antropológico en torno de la imagen únicamente con el tema de los medios, ni tampoco presentarlo en una historia tan sólidamente documentada como en el caso de la historia de los medios y las técnicas: esta cuestión rehúye toda claridad fáctica. Conocemos las transformaciones que experimentan las imágenes en los medios mejor que a las imágenes mismas. La cuestión en torno de la imagen conduce a las unidades simbólicas de referencia a través de las cuales percibimos las imágenes y las identificamos como tales. Este trazado de un límite entre aquello que es y aquello que no es imagen ya está dado en nosotros en la memoria de imágenes interior y en las imágenes de la fantasía. Ahí tiene lugar un proceso de selección del que se desprenden imágenes con una condensación y una intensidad determinadas. En el caudal de imágenes de la actualidad, esta selección, que puede ser forzada a través de técnicas de imagen mediales, como por ejemplo la publicidad, es una reñida cuestión de influencia. La imagen filmica es la mejor prueba para la fundamentación antropológica de la cuestión de la imagen, pues no surge ni en un lienzo ni en el *espacio fímico* de la voz en *off*, sino en el espectador, mediante asociaciones y recuerdos (pp. 94-95). Sin embargo, es posible aclarar también la diferencia entre medio e imagen con el ejemplo del lenguaje, donde otra vez se manifiesta de manera distinta. Las imágenes lingüísticas que empleamos están sujetas a los requerimientos mediales del lenguaje, y sin embargo están referidas a imágenes ideales, que posee toda persona que se expresa a través del lenguaje. Con ello, no obstante, simplifico las cosas.

Las imágenes de las que intento hablar parecen poseer una determinada resistencia en contra del cambio histórico de los medios, al que se adaptan transformándose. Ciertamente, sólo continúan vivas debido a estas transformaciones, en las que encuentran su modo de representación actual. “Desde Deleuze es sabido que no es lo real lo que se debe contraponer a lo virtual, sino más bien lo actual en el nombre de algo real de lo que participan las imágenes.”⁵³ Lo actual y lo real son casi sinónimos en el caso de la verdad analógica que adscribimos a las imágenes. Pero precisamente esta actualidad, que los nuevos medios generan cada vez, nunca será del todo justa con las imágenes. No es posible reducir el sentido de las imágenes a su sentido actual, puesto que todavía las referimos espontáneamente a cuestiones antropológicas fundamentales.

52 Debray (1997: 15 y ss., “Le double corps du médium”).

53 Bellour, en Samsonow y Alliez (1999: 124 y ss.).

De lo contrario no podríamos apropiarnos de imágenes a las que les atribuimos una fuerza simbólica en medios antiguos de la misma manera como lo hacemos con los medios contemporáneos. La fascinación por imágenes ajenas, provenientes de otra época o de una cultura lejana, sólo es comprensible para nuestra propia imaginación a causa de esta experiencia inesperada.

Quizá pueda decirse que las imágenes se parecen a nómadas, que cambiaron sus modos con las culturas históricas; de acuerdo con esto, las imágenes habrían empleado los medios de cada época como estaciones en el tiempo (véase también la p. 264 en lo referente a la fotografía). A lo largo de la sucesión de medios, el teatro de las imágenes se restaura una y otra vez. Éste obliga a los espectadores a aprender nuevas técnicas de percepción, con el fin de reaccionar a las nuevas formas de representación. Por ejemplo, la controvertida sobreproducción de imágenes en la actualidad seduce a nuestros órganos visuales afortunadamente en la misma medida en que los paraliza o los inmuniza en su contra. El acelerado ritmo con el que recibimos las imágenes para verlas se compensa con su desaparición justo al mismo ritmo. Las imágenes a las que atribuimos un significado simbólico en nuestra memoria corporal son distintas de aquellas que consumimos y olvidamos. Si se nos concede ubicar en el cuerpo el sujeto que somos nosotros mismos como el *lugar de las imágenes* (pp. 60-61), puede decirse entonces que el cuerpo permanece como una *pièce de résistance* en contra de las mareas de los medios que, en las difíciles circunstancias actuales, astutamente parece desajustarse a causa de la inundación de imágenes.

La relación entre imagen y medio constituye una dimensión crítica en la lucha de fuerzas por el imperio de las imágenes o por someterlas. La polémica que las imágenes han desatado en tiempos históricos ha mostrado siempre de manera sensible esta relación. Cuando se les reprochó a las imágenes no ser nada más que una superficie ciega, los movimientos iconoclastas definían a los medios de la imagen materiales como muertos que falseaban las imágenes, o bien les arrebataban la vida. Si los críticos estaban orientados a intereses espirituales, entonces sólo deseaban ver medios insertibles en el mundo de los materiales y de las técnicas. Si estaban orientados por intereses políticos, entonces se denunciaba que los opositores ideológicos hacían mal uso de las imágenes para sus propios fines o difundían en los medios imágenes falsas.⁵⁴ Se demostrará que la mayoría de las veces la

cuestión de los medios ha entrado en juego cuando se ha producido una crisis en el trato con las imágenes. Por el contrario, habitualmente la conducción medial de las imágenes era aprobada de modo implícito, o incluso en verdad pasada por alto.

Únicamente en el arte, la ambivalencia entre imagen y medio ejerce una intensa fascinación a nuestra percepción. Es el tipo de fascinación que adscribimos al campo de la estética. Comienza justo donde nuestra impresión sensorial se ve cautivada alternativamente por la ilusión espacial y por la superficie pintada de una pintura. Es entonces que disfrutamos la ambivalencia entre ficción y hecho, entre espacio representado y lienzo pintado, como un elevado placer estético. Los pintores venecianos del Renacimiento jugaron con esta fascinación al introducir un tipo de lienzo particularmente grueso con el fin de conducir la atención a la adherencia del color sobre el material portador como autoexpresión del medio pintura.⁵⁵ Quizás en la actualidad los expertos del arte desprecian el tema de los medios porque parece poner en peligro el concepto de arte. No se quiere que el arte se coteje con ningún argumento que traiga a colación a los banales medios.

El conflicto puede rastrearse a partir del momento en que surgió la abstracción en la pintura norteamericana, aunque el crítico de arte Clement Greenberg haya extraído de ello consecuencias radicales, al proponer en sus primeros ensayos la conocida tesis de que la pintura debía liberarse de las imágenes de este mundo y ya solamente poner en exhibición su propio medio, es decir, lienzo y color (figura 1.9).⁵⁶ En medio de la explosión de imágenes de los medios masivos de su tiempo, de la que McLuhan hizo su

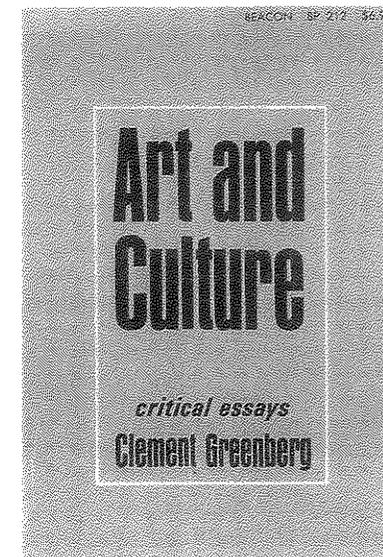


Figura 1.9. C. Greenberg, *Art and culture* (1961), portada.

⁵⁵ Rosand (1982: 16 y ss.).

⁵⁶ Véase "Avant-garde and Kitsch", de 1939, en Greenberg (1961: pp. 3 y ss.). Véase, al respecto, Belting (1998b: 424 y ss.).

⁵⁴ Freedberg (1989: 54 y ss.); Belting (1990: 166 y ss.); Besançon (1994: 253 y ss.), y Gamboni (1997).

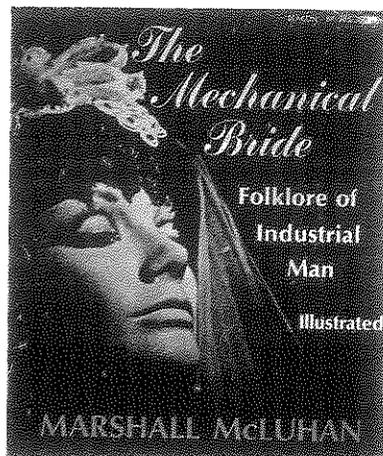


Figura 1.10. M. McLuhan, *The mechanical bride* (1951), portada.

imagen artística. La cuestión reside más precisamente en qué modo se han transformado las imágenes cuando han entrado en el contexto del arte.

7. LA IMAGEN EN EL CUERPO

La máscara

La cuestión de imagen y medio nos conduce nuevamente al cuerpo, que no sólo ha sido y continúa siendo un *lugar de las imágenes* por la fuerza de su imaginación, sino también un portador de imágenes a través de su apariencia exterior. El *cuerpo pintado* que encontramos en las llamadas *culturas primitivas* es en este sentido el testimonio más antiguo. Cuando decimos que nos disfrazamos [*maskieren*], o enmascaramos, el mismo término idiomático refiere que nos colocamos una máscara, incluso cuando no se trata específicamente de una máscara facial, sino de alguna vestimenta llamativa que no se corresponde con el patrón común. La máscara es un *pars pro toto* de la transformación de nuestro propio cuerpo en una imagen. Pero cuando producimos una imagen en y con nuestro cuerpo, no se trata de una imagen de este cuerpo. Más bien, el cuerpo es el portador de la imagen, o sea un medio portador. La máscara proporciona al respecto nuevamente la idea más concreta. Se la coloca en el cuerpo, ocultándolo en la imagen que de él muestra. Intercambia al cuerpo por una imagen en

tema de investigación casi simultáneamente, Greenberg estableció los fundamentos de un nuevo tipo de iconoclasia (figura 1.10). Pretendía ceder las imágenes a los medios masivos; sin embargo, el arte tenía la tarea de producir su propia *imagen*. De ahí su postulado de que los pintores debían tener como tema el “medio del arte” y expulsar mediante la abstracción toda copia proveniente del entorno. El ejemplo muestra que el concepto de imagen no se puede derivar de manera general del arte, y que la cualidad de imagen no se puede equiparar con la

la que lo invisible (el cuerpo portador) y lo visible (el cuerpo de la manifestación) conforman una unidad medial (pp. 189-190).⁵⁷

Los aparatos de imágenes capaces de representar personas interrumpen esa unidad somática, al intercambiar el cuerpo por algún medio portador artificial, con lo que se establece una ruptura física entre éste y su imagen. Lo que en un caso se manifiesta en el cuerpo mismo, en el otro caso se delega a cuerpos técnicos a los que llamamos medios. En esta transposición surge, como es sabido, el déficit del enmudecimiento. Toda corporización en portadores técnicos/inorgánicos (estatuas, pinturas, fotos, etc.) pierde la vida del medio natural, y por ello requiere de una animación, que era ritualizada en las prácticas mágicas, pero que también se practica en la actualidad a través de la empatía y la proyección. Las imágenes en movimiento y la animación 3D son procedimientos tecnológicos para simular en imagen la vida de los cuerpos.

En su análisis estructural de los ornamentos que aparecen de manera muy similar en muy distintas culturas, el antropólogo Claude Lévi-Strauss derivó del rostro la relación entre cuerpo y dibujo. La pintura está “hecha para el rostro, pero el rostro sólo surge a través de ella”. Sólo por medio del enmascaramiento se transforma en el portador social de signos, cuya función ejecuta. La duplicación de numerosos patrones, que se repite por ejemplo en recipientes o telas, se explica a este respecto a partir de su función original como *pintura para el rostro* (figura 1.11). En esta duplicación a ambos lados de un eje vertical (el eje del rostro) y de uno horizontal (el eje de los ojos), una representación de este tipo expresa la existencia del cuerpo social en el cuerpo biológico (figura 1.12).⁵⁸ En este sentido, y en contra de su sentido usual, el ornamento no es adorno, sino una técnica medial al servicio de la génesis de imágenes del cuerpo. De esta forma, el cuerpo es sustraído de la naturaleza e

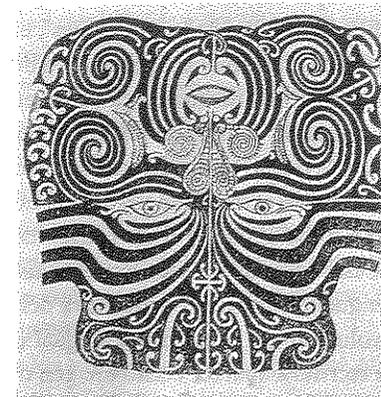


Figura 1.11. Diseño para un jefe maori (según Lévi-Strauss).

57 Thevoz (1985); Deleuze y Guattari (1992: 229 y ss.), y Wysocki (1995). Cf. también las notas 58, 60 y 61.

58 Lévi-Strauss (1978: 168 y ss., y 1977: 267 y ss., especialmente pp. 278 y ss.).



Figura 1.12. Pintura del rostro de una indígena caduveo (según Lévi-Strauss).

insertado en un orden simbólico. En su reconstrucción social adquiere una doble existencia, como medio y como imagen.

El cuerpo participa en esta génesis de imágenes de manera múltiple, pues no sólo es portador de imagen, sino también productor de imágenes, en el sentido de que por propia mano se ha transformado en imagen. El dibujo que la mano realiza durante el procedimiento está vinculado con el cuerpo, pero al mismo tiempo le es antitético puesto que lo subordina a una imagen que incluso puede tener un orden geométrico.

Por eso fue posible también separar del cuerpo esas imágenes en medios portadores independientes, como se expresa en el concepto de la abstracción. La plástica humana y el dibujo humano se encuentran en una relación análoga con el cuerpo, pues una es una copia del cuerpo, y la otra un patrón en un cuerpo. En su ensayo sobre "El nacimiento de las imágenes", el antropólogo André Leroi-Gourhan clasificó las primeras figuraciones humanas del habla. También el lenguaje lleva en sí mismo una carga doble: en el acto corporal, al hablar, y en el acto social, en la comunicación entre cuerpos. Está ligado al cuerpo y es sistemático, por lo tanto abstracto. La voz genera el habla, la mano el dibujo o la copia, en actos análogos de una exteriorización medial, de manera similar a como el oído y el ojo fungen como órganos mediales de la recepción de esas comunicaciones. Por eso existen correspondencias tempranas entre lenguaje e imagen. La escritura del lenguaje pertenece a otra etapa de la evolución. En la escritura, al igual que en la imagen, participa la mano, y la escritura aparece como imagen del lenguaje, como un medio secundario en contraposición a la imagen mimética y a su relato.⁵⁹ Probablemente el llamado ornamento haya funcionado como una especie de lenguaje *avant la lettre*, al fijar y transmitir un código social.

En el complejo de relaciones entre cuerpo e imagen, la máscara facial requiere de atención especial, como se la prestó Thomas Macho (figura 1.13).

59 Leroi-Gourhan (1988: 451 y ss.).

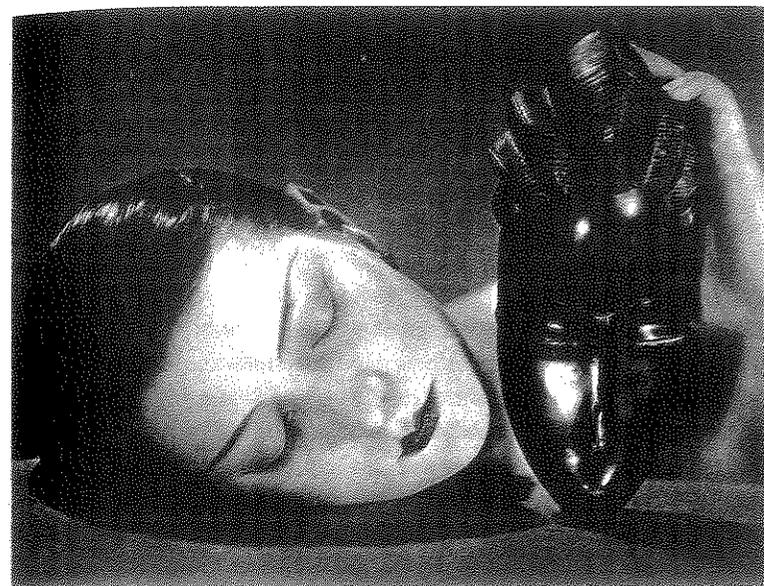


Figura 1.13. Man Ray, *Noir et blanche*, 1926.

Su relación cambiante con el rostro no puede reducirse simplemente al estado de ocultamiento (rostro) y revelación (rostro nuevo o rostro de la máscara). El rostro verdadero no es aquel que la máscara oculta, sino aquel que la máscara sólo puede generar cuando se la considera verdaderamente en el sentido de una intención social.⁶⁰ Por ello, la máscara también es el inicio de un disciplinamiento del rostro natural, que se estiliza con la apariencia de una máscara para corresponder a la codificación plasmada en ella. Aquí el procedimiento se da en dirección contraria a la del reemplazo de la pintura corporal como ornamento libre. La encarnación de la máscara, en el sentido que le da Georges Bataille, consiste en la autorrepresentación como máscara del rostro sin máscara, que en el proceso se convierte él mismo en máscara, en una *máscara facial*.

Macho se refiere en este sentido a los mismos cráneos de Jericó que desempeñan un papel determinante en mi ensayo relativo a "Imagen y muerte" (p. 186). Si se reconstruyen en los cráneos reales, mediante aplicaciones de material y pintura, los rostros que se han perdido por descomposición, con ello surge entonces la disposición de un rostro que se vuelve transmisible y manipulable como signo social (figura 5.4). En consecuen-

60 Macho (1986: 95 y ss.; 1996b: 87 y ss.; 1999b: 121 y ss.).

cia, la imagen en el cuerpo conduce al cuerpo vivo a comportarse de conformidad con las imágenes y a ser la expresión de una imagen centrada en el rostro y en los gestos de su mirada. Lo visible aquí no es el rostro que tenemos, sino el rostro que hacemos, o sea una imagen, que como tal puede leerse simbólicamente. La transformación del rostro en máscara, sin embargo, obliga al rostro a reducir su *mímica* viva, cuyos cambios de expresión como máscara se ven restringidos en favor de una expresión estable. Cada acto de mímica disuelve la imagen (y produce efímeras secuencias de imágenes), mientras que la máscara fija el rostro a una imagen única y determinante. En esta contraposición, que Macho también refiere a la oposición entre muerte y vida, se ofrece el desciframiento de un concepto de imagen de un tipo completamente general.⁶¹

Los cráneos de Jericó guardan relación con las más antiguas máscaras de piedra que conocemos (p. 189). Éstas se prestaban tanto para la ritualización del rostro vivo, como para *conservar* el rostro que de lo contrario perderían los difuntos (figuras 5.9 y 5.10). A pesar de que las máscaras fueron elaboradas para un cuerpo portador, fueron hechas de un mismo material y pueden quitarse del cuerpo y contemplarse sin que por ello pierdan su expresión. Por esto existe una relación entre máscara y retrato, sobre la que arrojan luz los retratos de momias egipcios (p. 202). Las pinturas, que en el mundo grecorromano recordaban a los difuntos, en Egipto eran atadas a la momia frente al rostro en el mismo lugar en el que hasta entonces la máscara plástica había tenido su posición original (figura 5.21) (p. 191). Se podría llegar tan lejos como entender todos los retratos como máscaras que se volvieron independientes del cuerpo y que fueron transpuestas a un nuevo medio portador. De esta forma, también es posible leer el retrato de la Modernidad como máscara del recuerdo y como máscara de la identidad social (p. 167). La representación del sujeto está estrechamente ligada con la cuestión de la máscara que porta, y por lo tanto con la de la imagen que esa máscara proyecta. La máscara es portadora de imagen y medio, en la medida en que nuestra mirada ya no puede distinguirla de la imagen que genera.

La pintura del cuerpo y la máscara facial proporcionan finalmente también una llave para los trasfondos de la relación con la mirada que mantenemos con imágenes del tipo más diverso, al animarlas involuntariamente. Nos sentimos mirados por ellas. Este intercambio de miradas, que en realidad es una operación unilateral del espectador, era en verdad un intercambio de miradas en que la imagen era generada por la máscara

viviente o por el rostro pintado. Ahí participaban en la imagen, así fuera de manera visible o invisible, los ojos de otra persona que se presentaba al espectador en imagen y que le devolvía la mirada. El recuerdo de esta experiencia con la imagen es apropiado como correctivo de la mirada en el espejo. El *estadio del espejo*, según Lacan, tiene en el sujeto el efecto de una transformación que se caracteriza por la adopción de una imagen. El sujeto se experimenta en este acto no sólo como otro, sino que únicamente se convierte en sujeto mediante el control exterior de la imagen que es capaz de hacerse de sí mismo.⁶² Sin embargo, en este caso se generaliza un concepto moderno de sujeto. En el intercambio de miradas con la máscara y con el rostro pintado se trataba, por el contrario, de un ritual que le otorgaba identidad social al espectador en su trato con los dioses, los antepasados u otros miembros de una comunidad. Por este motivo, no es posible establecer un concepto de imagen con fundamentos antropológicos sólo a partir de la mirada del espejo. Más bien, en este contexto, la mirada del espejo ha servido por su parte para el control social, para lo cual toma como modelo las imágenes de los roles establecidos.

8. LA IMAGEN DIGITAL

En la actualidad, en la era de los medios digitales, la discusión acerca de un medio portador no parece corresponder a la situación. En el caso de un medio que propiamente es incorpóreo, se anula el vínculo físico entre imagen y medio, que incluso en la toma fotográfica era la regla de los medios analógicos. Por lo menos esto se oculta por la diferencia entre el aparato productor, la *black box* de la computadora, y el aparato de la percepción, el monitor. Las imágenes digitales se encuentran almacenadas de manera invisible como una base de datos. Cualquiera que sea su ubicación, ésta se relaciona con una matriz, que ya no es una imagen. Así, su medialidad al mismo tiempo se ha expandido y se ha hecho discontinua, o sea no transparente en el sentido técnico de *discreto*. Al mismo tiempo, la imagen digital ha sido manipulada y es también manipulable para su *usuario*. La fotografía fue alguna vez un “medio de representación con cuya ayuda todos los demás medios podían ser incluidos y analizados”.⁶³ En la actualidad, esta

⁶² Lacan (1986: 61 y ss.).

⁶³ P. Lunenfeld, en el catálogo de la exposición *Fotografie nach der Fotografie* (Rötzer [1995: 94]).

⁶¹ Macho (1986: 108; 1996: 100).

labor corresponde a la computadora, que crea imágenes por medio de códigos digitales y las elabora a través de un *input*. Las imágenes se generan en un hipermedio, cuyas informaciones abstractas se diferencian de los medios antiguos de manera similar a como los bancos de datos de la actualidad se distinguen de los productos físicos de la cultura industrial. Debido a esto se plantea la cuestión de si puede existir un concepto de medios histórico que comprenda también los medios digitales. Esta posibilidad es debatida por numerosos teóricos de la cultura digital, pues rechazan cualquier comparación con los medios anteriores.⁶⁴

Si bien lo que está en cuestión aquí es el concepto de medio, algo similar ocurre con el concepto de imagen. ¿Es posible que podamos seguir hablando de la imagen del mismo modo que si pudiéramos referirla todavía a un sujeto que expresa en la imagen su relación con el mundo? La comprensión de la imagen, sin embargo, no sólo se ha vuelto incierta del lado de los medios, sino también del lado del cuerpo, cuando al cuerpo, junto con la existencia tradicional, también se lo priva de la percepción tradicional. Esto sucede en un segundo discurso. El mundo virtual, que es el tema aquí, niega la analogía con el mundo empírico, y ofrece impresiones transcorporales a la imaginación, aunque estas impresiones continúan en sí mismas ligadas de un modo contradictorio a nuestras formas endógenas de percepción. La utopía del *cyber-space* requiere de deseos de una trascendencia más allá del espacio de los cuerpos, como lo ha descrito Margaret Wertheim en su historia cultural del espacio.⁶⁵ No obstante, han surgido tantas confusiones acerca del papel pasivo del cuerpo en la actividad de la percepción, como acerca de la continuidad de la medialidad de las imágenes. Al parecer, se trata aquí de un conflicto entre cuerpos y medio en el que ha vencido ya el hipermedio digital. Con esto habría llegado al final la historia de la imagen que tuvimos hasta ahora, o incluso cualquier historia de la imagen que pudiera tener aún algún sentido para nosotros. Solamente podría ser contada como una arqueología de las imágenes.

Pero quien siga la discusión con mayor precisión se llevará una impresión distinta. Cuando Lev Manovich afirma “que la imagen en el sentido tradicional ha dejado de existir”, es posible argumentar en contra que este “sentido tradicional” siempre había estado supeditado a una dinámica

histórica que lo modificaba continuamente. El mismo Manovich debe admitir, sin embargo, que se inicia “una nueva relación” “entre cuerpo e imagen” en la videoinstalación, pues ésta emplea al cuerpo nuevamente. También admite que por lo general seguimos “mirando una superficie plana y rectangular, que en el espacio de nuestro cuerpo” se abre como una ventana.⁶⁶ La representación de la imagen continúa ligada a la pantalla. Alliez ve en la imagen sintética la disolución de la clásica “conexión entre imagen, sujeto y objeto”. La “dependencia ontológica de la imagen hacia el objeto” en la reproducción fue, sin embargo, sólo una variante en el universo de las imágenes históricas, y en modo alguno la regla general. La fotografía moderna ha desviado nuestra mirada hacia una historia de la imagen en la que no se trataba de una simple reproducción de las cosas. Alliez concede finalmente a la imagen digital la capacidad de “medirse con todas las imágenes y de conectar a todas las imágenes”. La “imagen virtual” (pero, ¿qué es en realidad una imagen virtual?) nos haría conscientes, a fin de cuentas, únicamente del “reino virtual” de las fantasías propias de nuestro cuerpo.⁶⁷

La llamada crisis del cuerpo establece, como lo demuestra Alliez, una norma del cuerpo natural, que es, no obstante, resultado de una fenomenología unilateral. Algo similar es válido para normas como *lo real* o *la imagen*, que igualmente sólo pueden declararse normas superadas con el fin de rehuir de manera efectista la situación actual. Esta estrategia es válida en mayor medida para lo *analógico*, de lo que se ha hecho festiva despedida, como si hubiese sido el único sentido de la producción de imágenes. Al mismo tiempo, nunca antes había habido tanta analogía (entre imagen y mundo) como en la fotografía moderna. Bellour se refiere a la analogía como a una dimensión que varía constantemente, en la que se produce el “potencial de semejanza y de representación”. Dado que la semejanza es por su parte una idea, a lo largo de su historia ha sido definida una y otra vez. “La naturaleza se expande por medio de la analogía.” Aquello que era *analogizable*, o bien representable (y aquello que no lo era), estaría supeditado a una dinámica histórica.⁶⁸ Por ello, Bellour admite también que nuestro uso de las imágenes digitales no está supeditado necesariamente a su estructura tecnológica. “La imagen sintética también permanece ligada a aquello que representa”,⁶⁹ y esto está a su vez ligado al usuario y a sus deseos de imágenes. Éstos abarcan desde impresiones sensoriales táctiles o una

64 Por eso se lee con frecuencia la tesis de un “más allá de la imagen”. Es evidente que el concepto de imagen es poco confiable como para encontrar consenso en su utilización. Véase también la nota 66.

65 Wertheim (1999: 283 y ss.). Cf. también Gibson (1994).

66 Manovich (1996: 132 y 135).

67 Alliez, en Samsonow y Alliez (1999: 7 y 17).

68 Bellour, en Samsonow-Alliez (1999: 80 y 86).

69 Bellour, en Samsonow-Alliez (1999: 93).



Figura 1.14. Inez van Lamsweerde, *Marcel*, de la serie *The forest* (1995), con imágenes digitalizadas.

metáfora mística hasta el espacio hiperreal y las simulaciones en las ciencias naturales.

En todo caso, no es posible refutar la novedad de la imagen sintética con restricciones como las anteriores (figura 1.14). Es mucho más necesario otorgarle un lugar en la historia de la imagen que considere también al espectador y su com-

portamiento receptivo. Para ello, Bernard Stiegler ha abierto un camino con su ensayo sobre “La imagen discreta”.⁷⁰ “No existe la imagen en general. Nuestra imagen mental es siempre una remanencia”, es “huella e inscripción” de las imágenes que nos transmiten los medios actuales. En este sentido, la imagen digital serviría también para analizar objetivamente lo visible y conducirlo a una síntesis subjetiva. Las imágenes programadas digitalmente generaron en nosotros imágenes mentales distintas a las de sus antecesoras. En las crisis en el trato con las imágenes sucedía que éstas tenían como consecuencia una transformación de la percepción. Al respecto, es útil la discusión de Stiegler sobre síntesis y análisis. Por medio de la síntesis traemos a nosotros mismos una imagen, mientras que por medio del análisis obtenemos un concepto a partir de su técnica medial. En el habla coloquial, la técnica de las imágenes pertenece a la dimensión del análisis, y su percepción a la de la síntesis. Sin embargo, este dualismo no es suficiente. También en el sistema de los aparatos de imágenes existe una síntesis de tipo tecnológico, que el espectador hace a partir de su conocimiento e interioriza para su propia concepción de las imágenes (síntesis). Existe, además, por parte del espectador no sólo la “creencia en lo real” que está en la imagen (la síntesis), la percepción pasiva, sino también un tipo de lectura analítico de los medios y sus tecnologías, un conocimiento intuitivo de la técnica que, por su parte, caracteriza al concepto de imagen. Esto es, según Stiegler, lo que debe ser observado en la actualidad. “La nueva tecnología inaugura la época de una percepción analítica de las imágenes.” Así, su evo-

lución introdujo también una evolución en el conocimiento de la imagen y en el empleo de la imagen por parte del espectador.

Con este enfoque, en mi opinión, es posible fundamentar antropológicamente también la experiencia contemporánea con imágenes y circunscribirla en una historia de la imagen de la humanidad. Sólo que el argumento no debe ser empleado de manera demasiado esquemática. La desconstrucción de la imagen y de su verdad mimética no fue introducida sólo a partir de la tecnología digital, sino que fue algo que ocupó a todas las vanguardias artísticas del siglo xx. Basta con recordar la historia del collage y del montaje (incluido el montaje de distintas imágenes y medios en un único y exclusivo portador de imagen), para identificar una praxis analítica de la percepción que desde antaño había sido ejercida por las bellas artes y que hacía mucho que se había apartado de la imagen visual simple. Los medios masivos hicieron lo propio para sacudir la *confianza en la imagen* y reemplazarla por la fascinación de una escenificación medial que muestra sus efectos de manera abierta y que genera una realidad de imágenes propia. La técnica de video, por mucho que se distinga de la técnica digital, aportó también una forma temporal híbrida a través de la imagen en movimiento que favoreció la desconstrucción de la imagen filmica. Es decir, que aquello que la imagen digital promete ya estaba preparado en el *training* de los espectadores. A fin de cuentas, ya no es posible aislar la imagen digital de otros medios. Tanto terreno le han tomado la fotografía, el cine, la tv y el video, que prácticamente nos aproximamos a ella con un enfoque intermedial.

9. IMÁGENES TÉCNICAS SEGÚN EL ENFOQUE ANTROPOLÓGICO

Todavía se suele describir, respecto de las imágenes técnicas, la manera en que se obtiene el producto en lugar de contemplarlas en el diálogo medial con un espectador que les traslada sus deseos de imágenes y que realiza en ellos nuevas experiencias de la imagen. También existe el obstáculo del esquema de pensamiento convencional, como lo señala, por ejemplo, Vilém Flusser en sus escritos, para el que las imágenes técnicas representan un giro radical mediante el cual la Modernidad se ha opuesto en forma definitiva a la historia de la imagen de las manufacturas tradicionales (el *hand made* de los artistas y artesanos).⁷¹ Sin embargo, este contraste puede ser

⁷⁰ Stiegler (1996: 165 y ss.).

⁷¹ Flusser (1992: 13 y ss., “Das technische Bild”; y 1995: 81 y ss.).

rastreado muy lejos en la historia. Ya desde épocas muy tempranas el deseo de reproducciones auténticas fue satisfecho mediante procedimientos técnicos anónimos que excluyen la imitación humana y que eliminan la intervención humana mediante la imprecisión de una mirada que no obstante sólo podría ser igualada por la del espectador. En lugar de la mimesis convencional, se introdujo una garantía técnica de semejanza. La duda en la confiabilidad de las imágenes, cuya mayor expresión se manifiesta en la fe, fue el impulso antropológico para la invención de técnicas de la imagen incapaces de equivocarse, pues están cargadas de automatismos.

De manera paradójica, fue justamente el cuerpo, para plantear un ejemplo, el que alguna vez incorporó técnicas cuyo propósito era capturar un rastro suyo de una manera distinta a la de las imágenes convencionales. Georges Didi-Huberman dedicó una exposición a la impresión y el moldeado que copia de manera indexal el cuerpo entero o, en sustitución, partes individuales de éste.⁷² De este modo se expande la escala de las variantes de la imagen que tienen alguna participación en el discurso de la imagen. Las máscaras funerarias o las máscaras para los vivos le pertenecen tanto como huellas de pisadas o sombras en una pared que hayan sido fijadas como imágenes y que remitan a la presencia de un cuerpo, de cuya realidad dan testimonio. Esta autoduplicación de un cuerpo tuvo un papel importante en los sitios en los que se pretendía trasladar su fuerza aurática a una reproducción para que funcionara en su lugar de la misma manera. La cristiandad peregrinó durante siglos a Roma para allí contemplar, por lo menos una vez en la vida, la imagen en un sudario en el que las facciones del rostro de Jesús aparecían reproducidas de manera semejante a una toma fotográfica, es decir, por medio de la impresión de un momento en la vida (figura 1.15).⁷³ Nos encontramos aquí con un proceso técnico de reproducción que se distingue profundamente de la libertad interpretativa de las representaciones convencionales de Jesús.

Las imágenes técnicas representan una antigua tradición, si tan sólo ampliamos un poco el concepto de técnica. La fotografía se ubica en esta tradición, pero tampoco ella pudo satisfacer la expectativa de imágenes, ya que a lo largo de su desarrollo técnico aparecieron continuamente nuevas fronteras para el análisis visual del mundo. En la actualidad, dado que tenemos preguntas distintas acerca de la estructura del mundo físico, procuramos también imágenes analíticas de otro tipo, como las que brindan los procesos de obtención de imágenes de las ciencias naturales. La simu-

lación y la animación, que representan una parte de la herencia antropológica como realizaciones de la fantasía, son delegadas a procesos técnicos en los que se amplían las fronteras de la imaginación. Aquí se abre un nuevo terreno de interrogantes que en el ámbito de la cultura occidental no comienzan apenas con la fotografía y el cine, sino ya desde la pintura del Renacimiento, la cual, en tanto construcción de un campo visual exactamente calculable, pertenece al preludio de las imágenes técnicas.⁷⁴

Por tal motivo, Lev Manovich tomó la pintura como punto de partida de su arqueología de la pantalla contemporánea.⁷⁵ En esta simbólica unidad de mirada, el marco generaba en el espectador la ilusión de dominar la percepción del mundo. Ante esta imagen, el sujeto se sentía soberano con respecto al mundo. El cálculo matemático de la perspectiva transformaba el mundo en un mundo de manifestaciones, por lo cual al nuevo medio (no confundir con el tablero de los iconos) de Alberti se lo llamó *ventana*,⁷⁶ si bien evidentemente sólo podía tratarse de una ventana virtual (figura 1.16). Ésta reproducía la mirada estandarizada que el cuerpo del observador arrojaba al mundo. Puesto que se trataba de un medio de la mirada, y no de un medio del cuerpo, fue fundamental para el concepto de imagen de la Modernidad. De una manera distinta que el libro impreso, la pintura se convirtió en un medio transmisor de la cultura occidental, y no solamente del arte (figura 1.17).

La pintura exigía un esfuerzo de abstracción por parte del espectador que ejercitara en ese medio su mirada al mundo, dado que negaba su propia superficie para simular *detrás* un espacio visual que en la proyección del espectador se colocaba en lugar de la experiencia. Aquí podría hablarse ya de un medio incorpóreo que trasladaba el mundo corporal a una imagen. La ligazón física de la imagen al medio sólo podía darse en este caso en la proporción 1:1. A diferencia de la pantalla contemporánea, la pintura requería para cada imagen un solo portador de imagen. Por esto, el

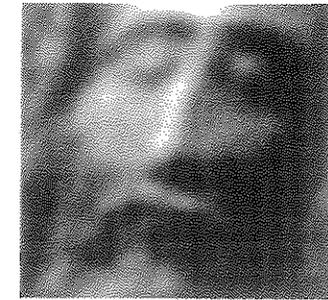


Figura 1.15. Animación en 3D del Cristo del Sudario de Turín (G. Tamburelli y N. Balossino).

72 Didi-Huberman (1997).

73 Kessler y Wolf (1998).

74 Belting y Kruse (1994). Cf. especialmente en relación con los problemas de perspectiva, Edgerton (1975 y 1991); Damisch (1987), y Clausberg (1996: 163 y ss.).

75 Manovich (1996: 124 y ss.).

76 Panofsky (1927: 258 y ss.).

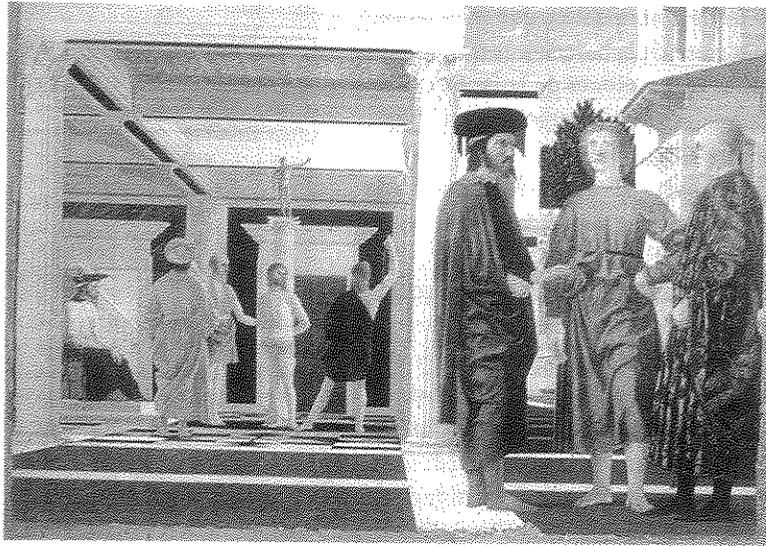


Figura 1.16. Piero della Francesca, *Cristo recibiendo los azotes* (perspectiva con ventana integrada), Urbino.

universo de las imágenes de entonces sólo pudo ser desplegado de manera sucesiva, es decir, como una colección virtual de todas las pinturas. En el mismo medio contenía tipos de imágenes de lo más heterogéneas, que iban desde la ilusión de una naturaleza muerta con frutas en descomposición hasta la ficción de un antiguo cielo de los dioses en el que ningún espectador creía. No era la cualidad técnica, sino el uso cultural, lo que definía al medio en su historia. El espectador ejercitaba aquí no solamente su propia mirada al mundo, sino también la expansión de su imaginación. Dado que la pintura es un medio occidental, encontró su lugar histórico no sólo en la arquitectura occidental, con su antítesis de espacios interiores reformados y vistas de ventana (figura 4.13), sino también en la concepción occidental del sujeto, que se percibe como antitético en relación con el mundo.⁷⁷

La fotografía, por mucho que haya continuado el campo visual rodeado por un marco, surgió de la protesta en contra del concepto de imagen de la pintura. No se trataba de un medio de la mirada, a la que remplazaba por la cámara, sino de un medio del cuerpo, que creaba su sombra real y permanente. Pero con el transcurso del tiempo, esta sombra se separaba

⁷⁷ Belting y Kruse (1994) incluyen una comparación entre la pintura occidental y la función de la imagen en Asia.

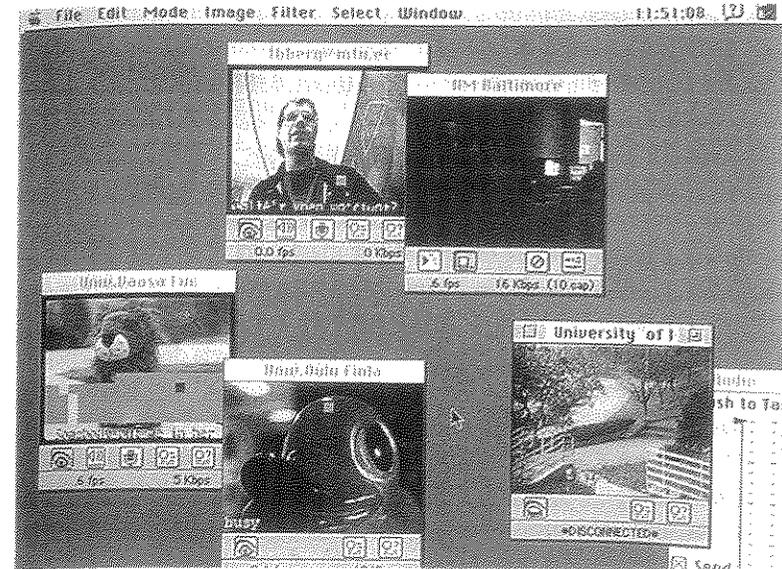


Figura 1.17. Pantalla con diferentes "ventanas" (tomado de Manovich).

del cuerpo, como lo hacen todas las imágenes. La sombra surgió en el momento de la iluminación, pero perdió el cuerpo en el momento en que entró en contacto con los ojos de los espectadores. En la imagen fija, el movimiento de la vida quedaba congelado, como si se tratara de un recuerdo perdido que distingue la imagen fijada de la cultura occidental, de las imágenes representadas que en otras culturas han permanecido ligadas por más tiempo al ritual en movimiento o a la danza.⁷⁸ Sólo con la imagen filmica la fotografía pudo cubrir una carencia en la analogía corporal, que sin embargo se ocultó en la ficción de la presentación filmica en beneficio de la simulación del movimiento. El flujo temporal en el cine vive del montaje, que reconstruye en su *distribución* la unidad de imagen en el flujo del tratamiento cinematográfico a través de una forma medial distinta. En el juego coordinado de las imágenes filmicas con las *imágenes virtuales* del espectador de cine, que proceden tanto de sus recuerdos y sus sueños como de su ejercitación medial en el cine, se repite el doble sentido antropológico de las imágenes internas y externas, lo que ha ocupado una y otra vez a la teoría cinematográfica.

⁷⁸ Véase al respecto Belting (1996b). En relación con la historia del cine desde el punto de vista del medio, véase la antología de Segeberg (1996).

En la imagen en movimiento de los medios modernos, que tanto se ha expandido a través del video y de la animación computacional, se hace patente un nudo en la teoría de la imagen en el que se estanca la discusión. Bellour utiliza la metáfora de una *doble hélice* para vincular ambas modalidades que “amenazan y rehacen la analogía”, el movimiento fotográfico y la analogía del movimiento. Aquí se mostraría “lo que en la actualidad acontece entre las imágenes”, lo que revela repentinamente la problemática del concepto de imagen.⁷⁹ Por medio del concepto auxiliar de *pasaje*, en el intervalo de las imágenes se hace evidente la pérdida que han sufrido las definiciones de la imagen bajo la influencia de los medios técnicos. Otros problemas se dan a la luz de la psicología de la percepción, cuando en su teoría del cine Deleuze trae a colación la “sensación sensomotriz”, bajo la cual incluye las imágenes de los sueños y de los recuerdos.⁸⁰ Puesto que no podemos ver de otra manera más que con el ojo en movimiento, con el que también palpamos la superficie de las imágenes fijas (que ofrecen a nuestra mirada intranquila la tranquilidad necesaria para una apropiación semántica sucesiva), el esquema de imágenes en movimiento y de imágenes estáticas proporciona únicamente una disposición exterior de la técnica medial, que sólo comprende parcialmente el hecho de la interacción entre imagen y espectador (su conciencia y sus imágenes internas).

Se ha planteado otra discusión en torno del argumento del cuerpo inmóvil, que queda cautivo en el cine o ante la pantalla para tener la experiencia de movimiento en imágenes. Manovich habla en este sentido de una *pantalla dinámica*, cuyo espectador debe quedar inmovilizado. En el cine, su ojo se une a la cámara móvil que lo transporta a un espacio virtual.⁸¹ La imagen en movimiento y el cuerpo inmóvil, cuyos ojos se mueven al ritmo de la imagen, acusan nuevamente, sin embargo, un condicionante exterior, puesto que más bien pertenecen al contexto de la percepción, y queda abierta la cuestión de qué imágenes surgen en el espectador durante el proceso, y de si ya contamos con conceptos al respecto. O bien hablamos únicamente de medios cuando hablamos de imágenes, o hablamos únicamente de la producción interna de imágenes desligada de la correspondiente experiencia medial. El triángulo entre imagen, medio y cuerpo queda entonces nuevamente desligado e incompleto.

79 Bellour, en Samsonow y Alliez (1999: 124).

80 Deleuze (1990 y 1991). Desde la perspectiva de la historia del arte, véase con respecto al problema de lo sensomotriz Gombrich (1980: 237 y ss.).

81 Manovich (1996: 130 y ss.).

No obstante, desde la década de 1960, los artistas han hecho del cuerpo la piedra angular de una nueva estética. El arte de los medios apela a una experiencia corporal de totalidad que no restringe al espectador al sentido distanciado del ojo. El espectador toma su propia percepción como verdadera. La distorsión del flujo de percepción que se logra en espacios oscuros lo obliga a reemplazar el consumo pasivo de imágenes por una atención semántica. En la obra *Slowly turning narrative*, que Bill Viola concibió en 1992, dos proyectores lanzan imágenes a una pantalla que gira y muestra en los reflejos de su parte frontal una caótica secuencia de imágenes, como las que normalmente todavía captamos del mundo sin censura (figura 1.18). Del otro lado aparece, por el contrario, un rostro, en el que no se puede determinar qué está viendo, y sin embargo sabemos que ahí todas las imágenes ocupan un lugar. El giro de la pantalla entre el torrente de imágenes descentrado y el rostro centrado lleva la polaridad de mundo y percepción —en cuyo campo intermedio se generan nuestras imágenes— a la evidencia de una metáfora. En una entrevista, el artista critica el desinterés por el cuerpo como el órgano nato de la percepción. Su tratamiento del espacio, del espejo y del sonido recuerda antiguos rituales, para los que las imágenes fueron creadas.⁸²

10. INTERROGANTES INTERMEDIALES

En la actualidad, las imágenes han perdido los lugares privilegiados donde solían esperar nuestra mirada. Por eso mismo exigimos, en medio de la profusión de las nuevas vías de comunicación, que se les restituya un lugar para el encuentro. Nuevamente, no somos víctimas de las nuevas tecnologías, sino, como ha ocurrido tantas otras veces en la historia de los medios de la imagen, sus críticos capaces de aprender. En la actualidad, los medios de almacenamiento administran una memoria electrónica de imágenes en reposo que provienen de muy lejos. Con frecuencia los nuevos medios no son otra cosa que un espejo del recuerdo pulido recientemente, en el que las imágenes antiguas perviven de manera distinta que en los museos, las iglesias y los libros. Así surge, en el umbral entre los medios de la imagen actuales y los antiguos, una nueva diná-

82 Viola (1992: 130) y Belting (1995a: 94 y ss.). En relación con la instalación como tipo de imagen, Belting (1998b: 462 y ss.). Sobre la entrevista de Viola con J. Zutter, véase Viola (1995: 239 y ss.).



Figura 1.18. Bill Viola, *Slowly turning narrative*, 1992.

mica que convoca también de nuevo a aquellas imágenes que hoy ya no pueden producirse.

La marea de imágenes en nuestra vida visual cotidiana nos invita a contemplar las *imágenes silenciosas* al mismo tiempo con los ojos de la veneración y con los ojos del recuerdo. Algo similar ocurrió alguna vez en la época de la Contrarreforma y el barroco, cuando se volvieron a utilizar los antiguos iconos de una manera nueva y polémica. Las *imágenes profanas*, como las nombró el teórico de los medios y cardenal Gabriele Paleotti en 1582, fueron empleadas como un arte teatral de la presentación para la escenificación nostálgica de iconos antiguos.⁸³ En Roma o Venecia, los grandes escenarios de los altares, que fueron construidos expresamente para la reaparición de los iconos, no eran otra cosa que las instalaciones de aquellos tiempos (figura 1.19). Las artes del Renacimiento, que eran entendidas entonces como los nuevos medios, llevaban en sí mismas la apariencia del virtuosismo de manera tan evidente y estaban ligadas de manera tan abierta a la demostración del arte, que ya no justificaban el concepto de imagen de la Iglesia. Por eso se utilizaron como equipamiento para los altares, a donde regresaron las reliquias en imagen, con su carga aurática. Así se llegó a un dualismo de las imágenes, y

83 Belting (1990: 617 y s.).

Rubens propuso a una mirada intermedial, al pintar en Roma en 1608 un gran cuadro para el altar de la Chiesa Nuova, que ocupó el lugar de una antigua pero modesta imagen milagrosa. Su escenificación culmina con un mecanismo a la mitad de la pintura que permitía abrir una ventana en ocasiones especiales para ver el icono antiguo (figura 1.20). Con un arte de la instalación como el de esta obra, comenzó una nueva era. Mientras que los espacios interiores del barroco rechazaban el reconocimiento de la virtualidad y disimulaban con mucho arte el espacio real de las iglesias, el poder de la imagen se vinculó con la herencia de los originales en imagen. A pesar de una situación verdaderamente museal, los iconos mantuvieron firme el recuerdo de la ontología de la imagen sacra en medio de un nuevo entorno visual y artístico.⁸⁴

La medialidad de las imágenes y la técnica de los medios se relacionan de una manera compleja que no es posible reducir a una fórmula simple. No todo invento técnico ha supuesto una nueva percepción. A veces, por el contrario, ésta fue resultado de un cambio en el modo de mirar: para ello se procuró un medio nuevo. Así puede entenderse también el surgimiento de la fotografía, como lo mostró Peter Galassi en su exposición *Before photography*. La mirada fotográfica se había preparado con la pintura. El suministro de motivos visuales anónimos y no registrados anunciaba ya a fines del siglo XVIII la necesidad de una representación (del mundo) vinculante que hasta entonces se había exigido a las imágenes.⁸⁵ En el otro extremo de la historia de la fotografía, la llamada post-fotografía quebranta en la actualidad el sentido establecido del medio. En lugar de crear imágenes análogas del mundo, amplía el poder de disposición sobre las imágenes al campo de lo virtual, donde se despoja a las reproducciones de toda su fuerza (figura 3.27). En sus procedimientos digitales radica al mismo tiempo un concepto intermedial, puesto que las imágenes creadas de esta forma recuerdan al medio fotografía, a pesar de que ya no surgieron a partir de la misma técnica (p. 135).

La intermedialidad es una práctica extendida en el arte contemporáneo, donde siempre se le hace lugar a la reflexión sobre el estilo del medio en la conciencia de la contemplación de la obra. Así, Jean-Luc Godard toma como tema el medio filmico cuando introduce en sus películas la comparación con la pintura (*Passion*, 1982) o con el habla poética (*La Nouvelle Vague*, 1990) para desvincular de ello al cine y su *lenguaje de imágenes*. Pintores como Gerhard Richter utilizan desde hace mucho carpetas de foto-

84 Belting (1990: 538 y ss.). Cf. también Mühlen (1998).

85 Galassi (1981).

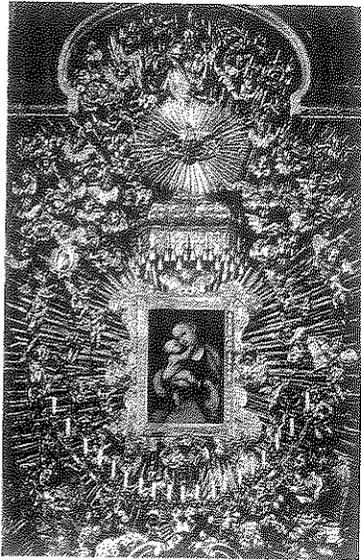


Figura 1.19. Cranach, pintura de la Gracia en el altar barroco de la Catedral de Innsbruck.



Figura 1.20. Rubens, pintura del altar de la Chiesa Nuova, Roma.

grafía amateur para hacer transposiciones de ellas en sus pinturas y emplear una mirada simulada de la técnica en un medio antiguo. Régis Durand habla de un *ready-made* pintado, pues las fotos que Richter utiliza “lo liberan del peso de la experiencia personal y lo hacen partícipe de una historia colectiva de la percepción contemporánea”.⁸⁶ El videoasta Nam June Paik estilizó la imagen intermedial hasta convertirla en un enigma cuando creó su conocida instalación del *TV-Buddha*, que comprende efectivamente este tema en una metáfora intemporal. Ante la TV se encuentra sentada una antiquísima estatua de madera de Buda, que es proyectada en vivo a través de una videocámara en la pantalla de un aparato de TV de tal manera que para nosotros parece que una de las imágenes se refleja en la otra. No es que el Buda sentado se esté contemplando en el espejo del monitor. Más bien, como observadores vemos que dos medios (la escultura y la imagen en video) se reflejan mutuamente en tal grado que ambas desprenden la misma imagen.

La intermedialidad, un modelo básico para cualquier historia de los medios, lleva en sí misma la cuestión de las imágenes. Convoca imágenes

que conocemos y recordamos de otros medios portadores, y presupone la conciencia de la coexistencia o rivalidad de distintos medios. Sólo con los nuevos medios pudieron observarse características de los viejos medios que hasta entonces no habían sido percibidas: esto lo advirtió McLuhan y lo formuló de la mejor manera en su estudio sobre “Environment and anti-environment”.⁸⁷ Frecuentemente, los viejos medios sólo podían ser continuados bajo la forma de una cita autorreferencial: con esto las imágenes poseían por lo menos una forma de recuerdo, aunque fueran creadas de nuevo. La intermedialidad, por su parte, sólo es una variante determinada en la interacción entre imagen y medio. Esta interacción conlleva también el enigma del ser y la apariencia, que impera en el mundo de las imágenes. Si bien las imágenes están supeditadas a la ley de las apariencias, afirman su ser en el mundo de los cuerpos a través del medio en el que encuentran su lugar en el espacio social. La historia de los medios portadores no es más que una historia de técnicas simbólicas en las que se crean imágenes. Y en consecuencia también es una historia de aquellas prácticas simbólicas a las que llamamos percepciones en el sentido de su comportamiento cultural colectivo.

11. INTERROGANTES INTERCULTURALES

La pregunta por la imagen no ha logrado hasta ahora tener pertinencia por sí misma, como tampoco ha chocado con las fronteras que nos separan de otras culturas en cuanto al pensamiento en imágenes. Habitualmente se ha incluido en una tradición de pensamiento en la que las experiencias occidentales con la imagen establecen un invisible horizonte de fantasía y también de esfuerzos conceptuales. La imagen puede legitimarse en un concepto antropológico únicamente bajo un marco intercultural, en el que sea posible traer a discusión el conflicto entre el concepto general de la imagen y las convenciones culturales, de las cuales vive la formación de conceptos. También los medios de la imagen (la pintura en Europa o la imagen de rollo [figura 1.21] y la pantalla de pared en Asia [figura 1.22]) tienen participación en las atribuciones regionales de sentido a las imágenes.⁸⁸ Finalmente, la historia de la cultura del cuerpo también está representada en el espectro de la imagen, por ejemplo en el

⁸⁷ McLuhan (1997), con una reimpresión de este ensayo.

⁸⁸ Véase Belting (1994: Introducción), así como Wu Hung (1996).

⁸⁶ Durand (1995: 123 y ss.).



Figura 1.21. Habitación de hotel con imagen de rolo y tv en el nicho para las imágenes, Japón.

se olvidó que las máscaras habían sido portadas por cuerpos, que se transformaban en imágenes durante las danzas de enmascarados (figura 1.23). Los coleccionistas occidentales estaban lejos de poder entender el cuerpo viviente como imagen en su justo derecho. El objeto estético reemplazó al medio africano con el que era posible crear imágenes a partir del cuerpo. Sin embargo, la limpieza iconoclasta de la máscara ante la imagen que evocaba en el cuerpo portador dejó tras de sí una insuficiencia, en el momento en el que ya no se quiso ver sólo la forma, sino también conocer los significados. Los surrealistas reaccionaron ante este vacío al atribuir a las máscaras significaciones psicoanalíticas y de otros tipos, con las que se transformaron en símbolos de los propios asuntos de éstos.

La crónica de Aby Warburg del ritual de las serpientes entre los indios pueblo, a los que visitó en América del Norte en 1895, da testimonio de un choque frontal con una praxis de la imagen ajena, que lo sensibilizaría el

89 Cf. Belting (1998b: 22 y ss.).

90 Belting (1998b: 37 y ss., y 388 y ss.).

proceso de abstracción que alcanzó en la Modernidad tanto a los cuerpos como a las imágenes.⁸⁹

La historia del llamado primitivismo proporciona un rico material para la observación de las colisiones con otras tradiciones de la imagen que han tenido lugar en la Modernidad occidental.⁹⁰ Las máscaras africanas, descubiertas por los artistas en tiendas parisinas, fueron recibidas por éstos como modelos para su propia estética. En el proceso, el carácter artístico de la función original de la imagen se perdió de manera tan drástica, que de las máscaras lo único que quedó fue la forma vacía, que ya sólo se significaba a sí misma. Voluntariamente



Figura 1.22. Pintura china con pantalla de pared (Qiu Ying, siglo XVI), Museo de Shangai.

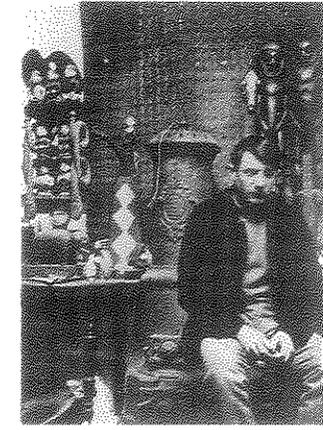


Figura 1.23. Picasso con figuras africanas en su atelier, 1908.

resto de su vida hacia las cuestiones de la imagen más que a cualquier otro historiador del arte. Cuando realizó el viaje, él estaba cansado de una “historia del arte estetizante”, cuyos “tratamientos formales” no daban cuenta de la imagen.⁹¹ El concepto de símbolo ayudó al joven viajero a organizar provisionalmente las praxis indígenas de la imagen con relación a su mundo de ideas (figura 1.24). En la alfarería de los indígenas percibió “la influencia de la técnica española medieval”, que les “fue llevada por los jesuitas en el siglo XVIII”. No obstante, una arraigada tradición penetró en las imágenes de la serpiente hasta la fecha. Warburg entendió la serpiente como símbolo, al que conocía de diversas culturas, pero no pudo percibir la danza de la serpiente como una representación viva de una forma distinta de imagen. Sin embargo, esta experiencia con la imagen, ajena y todavía muy restringida, dejó en su pensamiento una marca perdurable. Sus investigaciones del Renacimiento italiano proporcionan un elocuente ejemplo al respecto, pues de pronto encuentra explicaciones para imágenes que otros no hubieran planteado. Warburg señaló que el encuentro con la Antigüedad, a pesar de todas las aseveraciones secretas de una *vida después de la vida*, era un problema intercultural, y con ello cuestionó sutilmente la genealogía oficial de la cultura occidental, con sus construcciones históricas naturalizadas: la *migración* de las imágenes antiguas planteaba la pregunta de si éstas habían significado lo mismo en el Renacimiento.

91 Warburg (1988: 16 y s., 54 y ss. y 65).

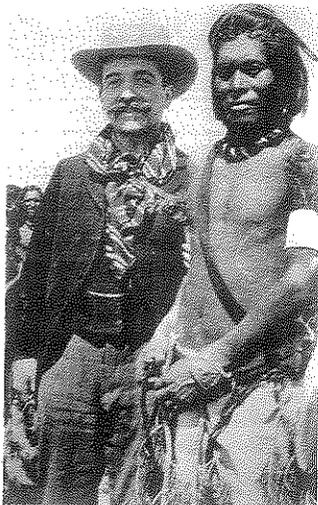


Figura 1.24. Aby Warburg con los indios pueblo, 1895.

de *cemíes*, con lo que dejaban abierto si se trataba en realidad de imágenes, y no simplemente de cosas que se empleaban en la magia (figura 1.25).⁹² La mera descripción de aquello que se tenía frente a los ojos planteaba problemas a los cronistas de la época. El concepto maldito de ídolo impidió cualquier comprensión real de las imágenes. Así pues, para Cortés no había ninguna duda de que debía destruir los ídolos y remplazarlos en el mismo lugar por imágenes cristianas, si es que quería colonizar también a los indios en su imaginario colectivo. El ídolo era tal “únicamente a ojos de los españoles”, y amenazaba a la imagen cristiana como una negación inadmisibles.⁹³ Las imágenes, precisamente, no eran sólo imágenes, sino que, como herramientas de la representación, llevaban implícito todo el trasfondo de la fe y de la unidad del mundo bajo el cristianismo. Los españoles, que apenas habían acabado de reconquistar el sur de su país del islam, según como ellos veían las cosas, empleaban ahora la misma energía guerrera para exportar su cultura al Nuevo Mundo. La historia de la colonización fue siempre también la de una “guerra de imágenes”, como la ha reconstruido de manera admirable Serge Gruzinski con el ejemplo de México. En ella descubre también los conflictos internos del clero cristiano que se

92 Gruzinski (1990: 26 y ss.).

93 Gruzinski (1990: 66 y ss. y 76 y ss.).

Finalmente, el propio Warburg, en su conferencia sobre el ritual de la serpiente, se manifestó por la proscripción de las imágenes que, empero, había pretendido analizar científicamente, y exhortó, a sí mismo y a sus oyentes, a abandonar el oscuro reino de la serpiente y regresar a la clara luz del sol (de la Ilustración).

Cuatrocientos años antes, los conquistadores españoles habían tenido una experiencia intercultural de distinta naturaleza, al encontrar entre los indígenas imágenes que no sólo les eran ajenas, sino que refutaban su propio concepto de imagen. Mientras que en la misma época los portugueses bautizaban a los ídolos en África con el concepto de fetiche, que les era conocido, en México los españoles hablaban

encendieron con la cuestión de cómo debían ser tratadas las imágenes de los nativos. Sólo era posible resolver las contradicciones si se practicaba una temprana tolerancia humanista hacia los usos primitivos de la imagen y se triunfaba sobre el ídolo, al que se consideraba “exótico, primitivo y ahistórico”, imponiendo el propio uso.

En este *vis-à-vis* intercultural entraron en conflicto tradiciones de la imagen que discrepaban también en cuanto a la proporción de cualidad de escritura y cualidad de imagen. “En Europa se entiende la escritura bajo el influjo del modelo fonético que imita la palabra, y la pintura como imitación del mundo visible. En China, por el contrario, donde la escritura no está limitada a una representación de la palabra, la pintura consolida un terreno cuya relación con el mundo visible sólo se da en la medida del contacto y la analogía, pero no en la de la redundancia y la reproducción. Además, Mesoamérica pone en consideración una tercera solución. Los españoles tuvieron la experiencia de algo similar a la manera en que la expresión gráfica en China se aparta del modelo de la escritura fonética (y tampoco resulta fácil separarla claramente de la pintura), cuando identificaron que los manuscritos pictográficos de los indios eran al mismo tiempo pinturas y libros.” Las obras precolombinas en imagen, sin embargo, “recordaban tan poco la imitación mimética del mundo como ellos la entendían, que los franciscanos transpusieron enérgicamente el concepto indígena *ixiptla* a la imagen de culto cristiana, para forzar en las tierras colonizadas una simetría entre sus propias imágenes y las imágenes de los otros”.⁹⁴

Este planteamiento puede dar la impresión de apartarse del tema, puesto que conduce hacia otra época. Sin embargo, el ejemplo ocupa a los etnó-

94 Gruzinski (1990: 83).

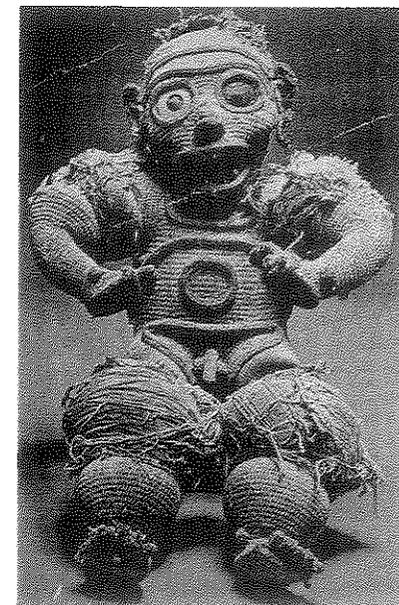


Figura 1.25. Figura proveniente de Haití (tomada de Gruzinski), Museo de Etnología, Turín.

logos e historiadores del arte hasta el día de hoy. A partir de él puede leerse mucho más que la colonización de otras culturas con ayuda de las imágenes. El encuentro con otras culturas afectó rápidamente la propia comprensión de las imágenes como cuestión de la identidad colectiva. Aún en la actualidad, las imágenes *de los otros* se tratan como imágenes de un tipo distinto, por lo que quedan excluidas del propio discurso sobre la imagen, y en todo caso se las reconoce como un paso previo dentro de un largo *desarrollo*. Para una reflexión antropológica, sin embargo, resulta atractivo volver a identificar en los debates sobre las imágenes, por muy distinta que sea la manera en que se conduzcan, idealizaciones y malentendidos que vuelven resistente la cuestión sobre las imágenes a un tratamiento puramente científico, y hacen que se la reconozca como expresión de la experiencia de la imagen practicada en la propia cultura. La discusión sobre las imágenes es, desde esta perspectiva, sólo una manera distinta de mirar las imágenes que de antemano se han internalizado. En este proceso, las famosas barreras de pensamiento son a su manera credos.

12. UN BALANCE INTERMEDIO

En la época poscolonial no se llega ya a guerras por causa de imágenes, a no ser que se trate de imágenes de otro tipo. Al respecto, la politización—lo mismo que la democratización— de las imágenes ha sido solamente una fase. Esto puede observarse también en México, donde después de la declaración de Independencia la antigua imagen del culto mariano de Guadalupe, un símbolo del pasado dominio colonial, cambió su significado para convertirse en símbolo nacional del joven Estado (figura 1.26). Sin que cambiara de apariencia, en la nueva época se la identificó con otra interpretación de la tradición y se la trató con nuevos ojos. El imaginario colectivo cambió su mirada sobre la misma imagen. Con esta observación se plantea nuevamente la cuestión de la imagen que está incorporada en una obra, y de la imagen que sus espectadores tienen o se hacen de ella. Con este tipo de formulaciones hemos caído ya en la trampa del lenguaje. Y sin embargo es legítimo plantear la cuestión de la imagen en la pared y de la imagen en la mente. No es posible reducirla a la cuestión de las reglas de funcionamiento de la percepción. Las imágenes nuevas desplazan a las viejas no solamente en la pared, sino también en la mente, y ni siquiera tenemos claro cuándo ocurre una cosa y cuándo la otra, ni cómo una se extiende sobre la otra.

La imagen mental no es tan manifiestamente distinguible de la imagen en la pared como lo propone el esquema dualista. Sueños, visiones y recuerdos sólo son síntomas externos de esta inagotable relación de alternancia (pp. 89-90). En esta cuestión, el medio tiene una función determinante a partir de que nos proporciona un concepto para no confundir la imagen en la pared con una cosa. Pero ni siquiera el uso idiomático es claro. Si se nos ocurriera interpretar de manera espacial la relación entre imagen y medio, el medio no aparecería de ninguna manera entre nosotros y la imagen allá afuera. Antes ocurre al contrario, y en el acto de la contemplación la imagen es intercambiada entre el medio y nosotros. El medio permanece ahí, mientras que la imagen acude en cierto modo a nosotros. Nuevamente se comprueba la dificultad de establecer el contenido del concepto de imagen. Esto es válido también para el concepto metafórico de imagen (una imagen de algo o una imagen para algo) y para su relación con la imagen materializada, que incluye su forma de producción y su forma temporal.

Una antropología de la imagen pronto se enfrentará al reconocimiento de que todas las imágenes convocan continuamente a imágenes nuevas y distintas, dado que las imágenes sólo pueden ser respuestas ligadas con la época, y ya no podrán satisfacer los interrogantes de la siguiente generación. De este modo, cada imagen, una vez que haya cumplido su función actual, conduce en consecuencia otra vez a una nueva imagen. Pero no resulta tan evidente qué cosa puede ser una nueva imagen: todas las imágenes viejas son nuevas imágenes que dejaron de serlo. Alguna imagen sólo podrá tener el efecto de una nueva porque utiliza un medio nuevo, o porque reacciona a una nueva praxis de la percepción. Una *historia de la ima-*

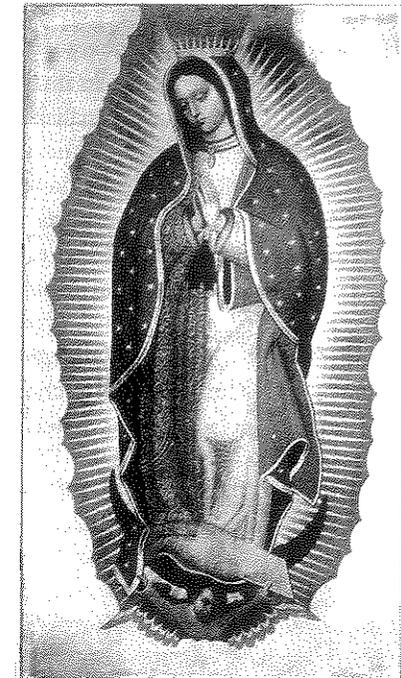


Figura 1.26. Imagen de la Virgen de Guadalupe, anterior a 1550, Basílica de Guadalupe, ciudad de México.

gen encuentra en los medios y en las técnicas de la imagen su forma temporal más plausible. Y sin embargo, ninguna antropología caería en el equivoco de pretender investigar las imágenes únicamente en la historia de su producción. Precisamente, el análisis de los medios es idóneo para desarrollar un concepto de imagen que no se pierda en contextos técnicos. Todas las imágenes conllevan una forma temporal, pero también acarrearán en sí mismas interrogantes intemporales, para los cuales los seres humanos han concebido imágenes desde siempre. Incluso cuando se busca la historicidad de las imágenes en el imaginario colectivo, el interrogante antropológico con relación a la imagen permanece abierto. El sentido del planteamiento de interrogantes aquí esbozado es liberar al concepto de imagen de los modelos de pensamiento estrechos y tradicionales, en los que se encuentra encerrado en las distintas materias o disciplinas académicas.

2

El lugar de las imágenes II*

Un intento antropológico

1. CUERPOS Y CULTURAS

La persona humana es, naturalmente, un *lugar de las imágenes*. ¿Por qué naturalmente? Porque es un lugar natural de las imágenes, y, en cierto modo, un organismo vivo para las imágenes. A pesar de todos los aparatos con los que en la actualidad enviamos y almacenamos imágenes, el ser humano es el único lugar en el que las imágenes reciben un sentido vivo (por lo tanto efímero, difícil de controlar, etc.), así como un significado, por mucho que los aparatos pretendan imponer normas. Pero, ¿quién es el ser humano? En los debates aparece ya sea como un ser universal apadrinado en secreto

* El "lugar de las imágenes" como figura discursiva se utilizó por primera vez de manera relevante en Munich en 1973, cuando el artista coreano J. Y. Park expuso una instalación a la que ambos le dimos el mismo título (Belting y Groys, 1993). Tres años más tarde, un simposio en Berlín que se llevó a cabo en la Casa de las Culturas del Mundo adoptó este título. En esa oportunidad, el mismo artista expuso una obra que no era temática, sino simplemente una contribución al tema del evento. Los integrantes de la mesa redonda, en su mayoría provenientes de Asia, plantearon la cuestión de las imágenes que surgen en una determinada cultura, y que desde ahí son transmitidas. La cuestión de las imágenes se transformó, por tanto, en una cuestión del lugar de las imágenes: el lugar que ocupan las imágenes en una cultura, el cual puede perderse con la decadencia de esa cultura. El libro que publiqué en colaboración con Lydia Hausteин llevó por título *Das Erbe der Bilder* [La herencia de las imágenes]; sin embargo, mi propio ensayo conservó el título de aquel simposio (Belting y Hausteин, 1998). No empleo aquí nuevamente el mismo título relacionándolo con un nuevo texto para crear confusiones, sino para continuar una idea que ha encontrado un sugestivo vínculo en ese título. Sin embargo, en esta ocasión los pensamientos se orientan de otro modo y están comprendidos de manera más general, aunque sin perder el vínculo con el diálogo entre las culturas en la actualidad, que se puede entender también como un diálogo entre imágenes.

por la persona humana occidental de la Modernidad, o bien como una especie local, del modo como ha sido estudiada en culturas primitivas (en este caso, la mayoría de las veces ha servido en beneficio de la idea de la evolución de las especies universales). Pero este dualismo no se corresponde con la pregunta. Por lo tanto, no es ninguna casualidad que el término antropología tenga que servir, por lo menos en algunos países, ya sea para el universalismo filosófico o para la investigación etnológica de las condiciones locales.¹ Si bien es sabido que el ser humano se diferencia de otros seres vivos a causa de sus imágenes (desde esta perspectiva, las leyendas del arte de la Antigüedad mienten cuando afirman que los pájaros picoteaban las uvas del pintor Zeuxis), también es igualmente indiscutible que los seres humanos se distinguen profundamente entre sí a causa de sus imágenes, lo mismo internamente que de cultura a cultura (desde esta perspectiva, la globalización amenaza la desarrollada diversidad de las imágenes colectivas). En la diversidad de imágenes a las que les atribuye un significado, la persona humana confirma que es un ser cultural, imposible de ser descrito apenas en términos biológicos (figura 2.1).

Sin embargo, el debate sobre el lugar de las imágenes presupone que existe por lo menos un lugar al que se puede nombrar de esa manera. Uno de esos lugares es el cuerpo, que introduzco aquí con un concepto general, aunque estoy consciente de cuán problemática se ha vuelto su conceptualización en la ciencia actual. Pero si lo llamamos simplemente lugar, tal vez pueda comprenderse en qué sentido se entiende aquí. Es un lugar en el mundo, y es un lugar en el que se crean y se conocen (reconocen) imágenes. Con frecuencia se trata de imágenes perecederas, de las que ignoramos de dónde vienen y a dónde van cuando las olvidamos, y después, en una situación imprevista, las recordamos nuevamente.² De manera distinta a las imágenes que aguardan nuestra mirada en los aparatos o en las paredes de los museos, nuestras propias imágenes poseen para nosotros esa precisa significación personal que compensa su breve duración. Mientras que las imágenes en el mundo exterior nos ofrecen básicamente tan sólo ofertas de imágenes, las imágenes en nuestro recuerdo corporal están ligadas a una experiencia de vida que hemos hecho en el tiempo y en el espacio.

¹ Kamper y Wulf (1994); Gebauer (1998); Geertz (1995); Augé (1994), y Coote y Shelton (1992).

² En relación con lo que desata el recuerdo con el que regresan las imágenes, la "madeleine" de Proust es el ejemplo recurrentemente citado. Cf. también la nota 29. En relación con las imágenes efímeras, véase el ensayo "Medio - Imagen - Cuerpo" en este libro, p. 13.

Sabemos que nuestros cuerpos ocupan lugares en el mundo, y que pueden regresar a ellos. Pero nuestros propios cuerpos representan también un lugar en el que las imágenes que captamos dejan tras de sí una huella invisible.³ En su percepción intervienen los medios de la imagen, que no solamente almacenan nuestra atención en un sentido técnico, sino que también caracterizan la forma de recuerdo que las imágenes adquieren en nosotros. Vemos imágenes con nuestros órganos corporales, a pesar de que en la actualidad ya no esté de moda hablar del cuerpo como una totalidad, sino del procesamiento de información



Figura 2.1. C. Glassman, *Espectadores desorientados, o ¿Dónde está la imagen?*, 1985, Mary Boon Gallery.

que realiza el cerebro. La percepción es, evidentemente, una operación analítica con la que captamos datos y estímulos visuales. Pero desemboca en una síntesis, y sólo en ésta surge la imagen como *forma* [*Gestalt*]. También debido a esto, *la imagen* sólo puede ser un concepto antropológico, que en la actualidad debe afirmarse en oposición a conceptos de orden estético y técnico. La experiencia medial con imágenes (como reacción a las actuales técnicas de la imagen) es un ejercicio cultural, y por ello se fundamenta no sólo en el conocimiento técnico, sino en el consenso y en la autoridad. Sin embargo, esto no nos impide un trato igualmente calificado con técnicas de la imagen de otras épocas, aun cuando no podamos contemplarlas en el sentido que originalmente les fue adscrito. Conservan su lugar en el recuerdo colectivo debido a que nosotros mismos poseemos la capacidad

³ En relación con este tema, véase Stiegler (1996: 165 y ss.).

nata, y bastante bien entrenada con el paso del tiempo, de conservar el panorama general en la vieja interacción entre imágenes y medios.

Nuestras propias imágenes son perecedoras en la misma medida en que nuestros cuerpos lo son, y por ello se distinguen de las imágenes que se materializan en el mundo exterior. Al mismo tiempo, permanecen almacenadas en nosotros el tiempo que dura una vida. Cuando se dice que una biblioteca entera se consume cuando en África muere un anciano (también podría decirse un archivo de imágenes entero), se hace evidente que el papel tiene el cuerpo también como lugar de las tradiciones colectivas, que en su entorno están perdiendo su fuerza por otros motivos. Numerosas culturas que alguna vez estuvieron protegidas por fronteras geográficas se encuentran amenazadas en la actualidad con la pérdida de sus tradiciones: este destino alcanza ahora también al mundo occidental.⁴ En esta situación, la muerte individual significa también una amenaza para el recuerdo colectivo del que ha vivido una cultura. Por largo tiempo, el recuerdo estuvo salvaguardado por instituciones y personas que se encargaban de ello por medio de rituales. Sin embargo, no debemos olvidar que también fue transmitido entre generaciones de manera espontánea y difícil de descifrar. Si bien las personas son mortales, en la transmisión de las imágenes (p. 86) desempeñan un papel como padres y como maestros que sobrepasa la propia duración de su vida. En tanto fundadoras y herederas de las imágenes, las personas se encuentran involucradas en procesos dinámicos en los que sus imágenes son transformadas, olvidadas, redescubiertas y cambiadas de significado. Transmisión y pervivencia son como las dos caras de una moneda. La transmisión es intencional y consciente, puede convertir las imágenes conductoras oficiales, como la Antigüedad en el Renacimiento, en modelos para una reorientación. La pervivencia, sin embargo, puede ocurrir a través de medios ocultos e incluso en contra de la voluntad de una cultura que se haya organizado con otras imágenes.⁵ Estos procesos atañen a cuestiones de la memoria

4 Véanse Belting y Haustein (1998: 7 y ss.); Belting (1996b: 214 y ss.), así como Hörning y Winter (1999: 393 y ss.), con los ensayos de S. Hall, D. Morley, J. Clifford e I. Chambers.

5 En relación con la transferencia, véase Debray (1997); en relación con la vida después de la muerte, véanse las investigaciones antropológicas de E. B. Tylor (por ejemplo, *Anahuac, or: Mexico and the Mexicans, ancient and modern*, Londres, 1861) y los trabajos de A. Warburg y su *Atlas Mnemosyne*. En relación con el tema de la vida después de la muerte en la Antigüedad pagana, véase finalmente Bredekamp y Diers (1998). Por lo demás, la vida después de la muerte ha sido un tema del folklore.

cultural, en la que las imágenes tienen vida propia y no pueden ser clasificadas bajo un esquema histórico con conceptos rígidos (p. 81).

En nuestros cuerpos unimos una predisposición personal (género, edad e historia de vida) con una de tipo colectivo (entorno, esperanza de vida y educación). Esta duplicidad se expresa en la cambiante aceptación con la que recibimos las imágenes del mundo exterior. En un caso creemos en ellas, mientras que en el otro las rechazamos. O bien honramos y amamos las imágenes, o bien las aborrecemos y les tememos (obviamente no a las mismas imágenes).⁶ Esto puede observarse incluso en el mundo medial contemporáneo, en el que se ha estrechado el margen de acción personal en nuestro trato con imágenes. Si nos orientamos por medio de imágenes, interactúan entonces la predisposición individual y la colectiva. Nuestro cuerpo natural representa también un cuerpo colectivo, y es también en este sentido un *lugar de las imágenes*, a partir de las cuales existen las culturas. Sólo que en la actualidad el individuo ha dejado de estar sujeto a una cultura, que antes le imponía un contexto fijo y también las fronteras de su margen de acción personal. En el proceso de disolución de culturas protegidas localmente, los portadores individuales, que viven en cuerpos naturales, adquieren una nueva significación, similar a la que en otras épocas tenían los emigrantes. Llevan consigo sus imágenes a otros lugares, o viajan con ellas a una nueva época.⁷ Por lo tanto, se requiere de un nuevo concepto de cultura, con el fin de detectar las huellas de esta difusión de la tradición ligada a cuerpos individuales y a sus historias. Incluso en la civilización mundial técnica, en la que aparentemente todo se ha con-fabulado en su contra, la cultura se conserva como un fermento capaz de establecer muchas nuevas conexiones.

Es evidente que es imposible comprender la *cosmovisión* como una unidad en nuestro propio almacén personal de imágenes, así como tampoco se puede comprender la vida misma bajo reglas y conceptos fijos. No obstante, para los fines de una investigación antropológica que resulte relevante, es preciso mantener la atención en la relación entre las imágenes simbólicas de una praxis colectiva y las imágenes personales. Aunque la etnología occidental se ha interesado en este sentido por las imágenes de los otros, ahora se dirige hacia su propia cultura, y se pregunta por las condiciones bajo las cuales “el imaginario individual (como podría ser el sueño) circula con el imaginario colectivo (como podría ser el mito)

6 Cf. la nota 2.

7 Véanse al respecto Belting, “Naipauls Trinidad”, en Belting y Haustein (1998: 42 y ss.), y Rushdie (1991). Cf. al respecto también Hall, en Hörning y Winter (1999: 393 y ss. y 434 y ss.).

y con la ficción (en imagen o en palabra)”.⁸ En este contexto, como lo puntualiza Marc Augé, el cuerpo constituye una dimensión crítica, pues en el sueño o en el ritual es dominado, o incluso poseído, por imágenes que “ocupan, abandonan o regresan” al cuerpo, como si fueran generadas por un *doble* [*Doppelgänger*].⁹ Esta experiencia condujo a las conocidas ideas dualistas que conciben el cuerpo como lugar o escenario para imágenes de procedencia indeterminada, y que lo ubican como un *doble* que lo ocupa como yo o como espíritu.

La antropología estudia “la confrontación entre distintos mundos de imágenes que acompañaron el choque de los pueblos, las conquistas y colonizaciones, pero también la resistencia que se generó en el mundo de representación de los vencidos en contra de las imágenes de los vencedores”. Así, los jesuitas se propusieron colonizar el mundo de representación de los indios incluso “en el ámbito de las visiones”, es decir, no sólo colocarles las imágenes frente a los ojos, sino inculcárselas corporalmente, de modo que se apoderaran de su imaginación y de sus sueños. Con esto, sin embargo, se formó una peculiar cultura híbrida de la imagen, ya que las imágenes importadas no permanecieron siendo lo que eran, sino que fueron “adaptadas, reconcebidas y transformadas”,¹⁰ lo que significa, en efecto, que se igualaron con la mirada que había caído sobre ellas, así como ésta se había transformado ya bajo su influencia. Es decir que en este caso, así como en muchos casos similares, podemos hablar en doble sentido de un lugar de las imágenes. Las imágenes públicas, que en este caso eran determinadas por cuestiones religiosas, pueden explicarse menos por la procedencia de sus motivos que por la historia local que las vinculaba con un determinado lugar. En ese lugar surtían su efecto, pues eran captadas por personas establecidas ahí, otorgando simultáneamente a sus imágenes interiores y a sus sueños un lugar público.

2. LUGARES Y ESPACIOS

Entre imágenes y lugares existen relaciones que aún no han encontrado intérprete. Del mismo modo en que podemos hablar del cuerpo como un lugar de las imágenes, es posible hablar de lugares geográficos a los que

⁸ Augé (1997a: 13 y s. y 16 y s.).

⁹ Augé (1997a: 45 y ss.).

¹⁰ Augé (1997a: 91 y s.) y Gruzinski, en Sallmann (1992). Cf. también Gruzinski (1990).

las obras en imagen establecidas allí otorgaron el rostro que se conoce. En numerosas culturas se iba a visitar las imágenes de los dioses al lugar donde residían. Incontables imágenes de la virgen María poseían no sólo un significado local, sino una identidad local que se apartaba de manera posesiva del concepto general de una virgen María.¹¹ El aura de las imágenes antiguas no era solamente un concepto de cosa sacralizado en secreto, sino, aun en mayor medida, un sublime concepto de lugar. En la Modernidad, el museo se convirtió en un refugio para imágenes que habían perdido su lugar en el mundo, y que lo canjearon por un lugar del arte (figura 2.2). Pero también este vínculo secundario con el lugar se ha diluido con los agitados y efímeros medios de la imagen.¹² Por otro lado, el propio concepto de lugar se ha vuelto dudoso, a partir de que los lugares del tipo antiguo ya no son perdurables y han perdido sus fronteras fijas. Los reemplazamos con imágenes de lugares que captamos en las pantallas. Muchos lugares existen para nosotros de la manera en que antes únicamente existían los lugares del pasado: sólo como imágenes. Siempre se ha hecho una imagen de los lugares y se han recordado como imagen, pero esto suponía haber estado en ellos o haber vivido en ellos en otra época. Hoy, por el contrario, conocemos muchos lugares solamente en imagen, con la que han ganado para nosotros una presencia de tipo distinto. Con esto ocurre un desplazamiento en la relación entre imagen y lugar. En vez de visitar las imágenes en lugares determinados, en la actualidad preferimos visitar los lugares en imagen. Esto es válido también para la fotografía contemporánea. Hubertus von Amelunxen dio el título de *Les lieux du Non-Lieu* a una exposición de fotografías franceses. Ahí, las imágenes fotográficas se convirtieron en *lugares de lo carente de lugar*. Después de que los lugares se han per-

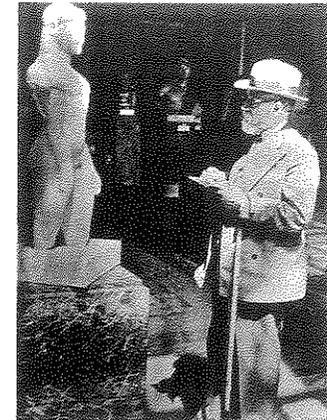


Figura 2.2. Henri Matisse en el Louvre, hacia 1946, Musée Matisse, Niza.

¹¹ Belting (1990: *passim*).

¹² Cf. Belting (1995a) respecto de los museos y los nuevos medios. El museo virtual es en cierto modo una alegoría del museo del pasado. Cf. también los ensayos en Dencker (1995) y Breidbach y Clausberg (1999). En relación con las nuevas situaciones de los museos, véanse también Jeudy (1987) y Belting (1996b: 216 y ss.).

dido en el mundo, se refugian en imágenes que les puedan otorgar nuevamente un estatus alternativo como lugar.¹³

De acuerdo con la concepción antigua, un lugar establecía el principio de sentido para sus habitantes. Su identidad vivía de la historia de lo que había acaecido allí. Los lugares disponían de un sistema cerrado de signos, acciones e imágenes, cuya llave la poseían únicamente las personas establecidas en ese lugar, mientras que los extraños sólo podían ser visitantes. Así, los lugares eran verdaderamente sinónimos de las culturas. El trabajo de campo de los etnólogos, que se llevaba a cabo *en el lugar*, se refería a un lugar que se distinguía de otros debido a fronteras externas, tradiciones internas y convenciones en su sistema de signos. Así lo describió Marc Augé en su ensayo "Lugares y no lugares", donde señala el adiós de este concepto de lugar incluso para los etnólogos. En la Modernidad avanzada, a la que el autor llama *surmodernité*, los espacios de tránsito habrían disuelto la antigua geografía de lugares fijos. Espacios de comunicación reemplazan a los espacios geográficos de antaño. El sistema de circulación de los nuevos espacios, según Augé, culmina con el sistema de noticias de las redes mundiales.¹⁴

Los lugares cerrados de antes se fragmentan, o son infiltrados de tal manera que ya no son distinguibles de otros lugares, salvo como metáfora. O bien sobreviven tan sólo como imágenes que ya no se corresponden con los lugares reales. Algo similar ocurre con las culturas locales, que ya no pueden ser localizadas en sus lugares originarios. Sin embargo, los lugares no desaparecen sin dejar rastro, sino que dejan huellas tras de sí formando un palimpsesto de varias capas, en el que anidan y se almacenan viejas y nuevas representaciones. De acuerdo con su noción más antigua, los lugares eran *lugares del recuerdo* (*lieux de mémoire*), como los llamó Pierre Nora.¹⁵ Pero en la actualidad se han convertido más bien en *lugares en el recuerdo*. También las imágenes pierden el lugar en el que se las podría esperar y en el que comprobaban su presencia. Ahora, regresan frecuentemente como sus propias copias desprovistas de su medialidad física original al almacenarse en aparatos. Desde ahí las llamamos para recordarlas y para presentarlas en nuevos medios. De esta manera, les sucede lo que ya les había ocurrido a los lugares y especialmente a las cosas en el mundo. Están destinadas a nuevos modos de representación. La reproductibilidad técnica, que en alguna ocasión Walter Benjamin distin-

13 Amelunxen y Pohlmann (1997).

14 Augé (1994: 44 y ss.).

15 Nora (1990: 11 y ss., y 1997). También del mismo autor, en Fleckner (1995: 310 y ss.).

guió de la presencia museal, sólo fue la primera fase en este proceso. Las imágenes técnicas han desplazado la relación entre artefacto e imaginación en beneficio de la imaginación, y han creado fronteras en flujo para las imágenes mentales de sus espectadores, por lo menos en cuanto a su percepción, que se ha modificado tanto en el sentido general como en el específico de la experiencia con imágenes.

Los medios mundiales han provocado un cambio semejante en la comprensión de lo que es un lugar. Con ello, el concepto de lugar se desliga del lugar físico, según describe el asunto Joshua Meyrowitz. Las informaciones y las experiencias son transportadas desde un lugar a cada uno de los otros lugares, hasta que el aquí y el ahora desaparecen en la nivelación. Vivimos "en un sistema de información, y no en un lugar determinado".¹⁶ Pero se crearía confusión si agregáramos a lo anterior que el lugar en la transmisión de tv "en realidad ya no es ningún lugar". Los espectadores cuentan con suficiente experiencia de lugares como para poder trasladarla a las imágenes de los lugares que la mirada capta (figura 2.3). Para ellos también es importante que el reportero se encuentre en el lugar desde donde informa sobre un acontecimiento. Sólo que las experiencias que tenemos de los lugares se amalgaman lentamente con las experiencias que hacemos con imágenes. En vez de que los visitemos corporalmente, los lugares vienen a nosotros en imágenes. La presencia en imágenes de lugares ausentes es una antigua experiencia antropológica. En todo caso, la relación entre lugares imaginarios y reales se reestructura. Cuanto más se transforman los lugares en dimensiones imaginarias, más se apropian de las imágenes que producimos en nuestros propios cuerpos.

Sin embargo, ni en el caso de las imágenes ni en el caso de los lugares es posible concebir el antes y el ahora en absoluta oposición: de lo contrario, el postulado antropológico sería absurdo. Más bien, ya desde nuestra experiencia cotidiana las cosas parecen más complejas.

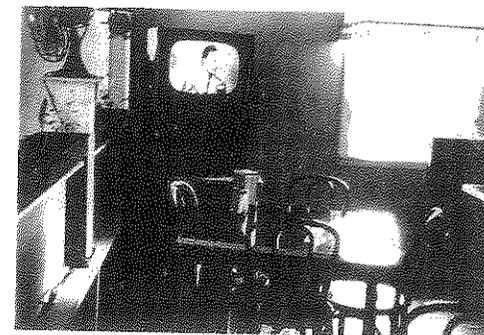


Figura 2.3. Robert Frank, fotografía de la serie *The Americans*, 1955.

16 Meyrowitz (1987: 112 y s.). Cf. también Morley (1999: 452 y ss.).

habitar o visitar un lugar real, si lo recordamos de otra época lo vemos ahora con otros ojos (podría hablarse igualmente de ojos interiores). Sucede incluso que buscamos en el mismo lugar aquel lugar que alguna vez fue. El mismo lugar es contemplado con distintos ojos por distintas generaciones o por extraños. Ni siquiera se necesita de un cambio físico en la imagen con la que se manifiesta [*Erscheinungsbild*], para que el lugar se transforme para nosotros al volver a verlo después de una ausencia prolongada. En el proceso, se ha convertido en una imagen con la que medimos su estado actual. El desplazamiento entre lugar e imagen, entre percepción y recuerdo, posee a las características de toda experiencia real con los lugares.

La etnología se ocupó por largo tiempo en traducir a una comprensión occidental las obras en imagen ajenas que encontraba en los lugares geográficos de otras culturas (las imágenes de los dioses y de los antepasados). Este esfuerzo hermenéutico contrastó de manera significativa con el trato con los testimonios en imagen y obras de arte de la propia cultura. Pero también desde esta perspectiva la situación se ha modificado de manera paralela para los lugares y las obras en imagen. Cuanto más se globaliza el mundo, para emplear por una ocasión la palabra de moda, más regresan los antropólogos de sus viajes y vuelven la atención hacia su propia cultura, que de pronto parece lo suficientemente ajena e incomprensible como para fijar la atención nuevamente en ella.¹⁷ En nuestra vida, los lugares de la historia común desempeñan “el mismo papel que las citas en los textos escritos”. Pero las citas necesitan de un lector o de un escucha que todavía las entienda y recuerde. Para Augé, en el nuevo mundo de los espacios abiertos, únicamente el individuo es aún capaz de recordar el viejo mundo de los lugares. El mundo se transforma en imágenes que ya sólo pueden ser unidas por el individuo. En la *aldea global* encontramos habitantes que, como viajeros y traductores de tradiciones, son al mismo tiempo partisanos de recuerdos locales que de otro modo se perderían en el vacío.¹⁸

Augé desarrolló esta etnología del espacio vital occidental en su escrito poético *Un etnólogo en el metro*. Un usuario del metro parisino “descubre súbitamente que su geología interna coincide en algunos puntos con la geografía subterránea de la capital”, descubrimiento que desencadena “un ligero temblor en las capas almacenadas de la memoria”. Con sólo pensar en determinadas estaciones del metro o en sus nombres, es capaz de

“hojear sus recuerdos como si fueran un álbum de fotografías”. El metro conforma una red de tránsito que es usada en común por muchos transeúntes, cada uno con un destino propio y todos desconocidos entre sí. De esta forma, el metro invita a una revisión contemporánea del concepto de cultura. En el metro experimentamos imágenes cambiantes y recurrentes de lugares, interrumpidas continuamente por las imágenes, completamente distintas, de los anuncios, que, a pesar de encontrarse en medio de la multitud, se dirigen a solas al espectador. Aun cuando están fijadas a la pared, estas imágenes de la publicidad entran en movimiento al ritmo de los trenes, y despiertan en cada uno de nosotros, de acuerdo con la situación de vida, distintos sentimientos o diversos recuerdos.¹⁹

Michel Foucault resumió en un breve ensayo sus investigaciones relativas a lugares y espacios.²⁰ En la historia del espacio aprecia el cambio de significado que poseían los lugares fijos en espacios abiertos, donde los lugares o bien ocupaban o bien excluían estos espacios. Nuestra terminología fracasa pronto al intentar distinguir claramente entre lugares y espacios. Así, hablamos del espacio público y del privado, a pesar de la experiencia de que ambos están ligados a lugares (como por ejemplo la casa propia). Los espacios tienen, además, la característica de estar organizados de manera heterogénea y discontinua. Con referencia a esto, Foucault habla de *heterotopías*, para referirse a lugares que se relacionan de modo antitético o alternativo con lugares del mundo vital. Aquí se incluyen los lugares sagrados y también los prohibidos, lo mismo que aquellos lugares en los que se excluye a partes de la sociedad, como lo son las clínicas psiquiátricas, las cárceles y los asilos para ancianos. El cementerio se incluye también de manera especial. El traslado de los cementerios a las orillas de la ciudad llevó en la Modernidad a la experiencia de una segunda ciudad, distinta, como lo describió Italo Calvino en su novela *Las ciudades invisibles*, simétrica en relación con la ciudad de los vivos.²¹ En el lugar *amoenus* (o sea, frente al muro de la ciudad), la Antigüedad llevó a la ciudad y a la tierra, a la civilización y a la naturaleza, a una contradicción que pervive en el jardín, una contradicción que alguna vez fue cantada por la poesía bucólica, que, con el paso del tiempo, relegó a la ficción poética a la Arcadia como lugar de libertad y de regreso a la naturaleza.²² En la actualidad, la realidad virtual de las imágenes ocupa una heterotopía similar, al ser creada por la

17 Augé (1992 y 1994) y Affergan (1997).

18 La formulación de la “aldea global”, difundida por McLuhan, se ve cada vez más restringida por la importancia de los movimientos oposicionistas locales. En relación con el tema del “traductor”, véase Rushdie (1991).

19 Augé (1988).

20 Foucault (1990: 34 y ss.).

21 Calvino (1985).

22 En relación con el tema de la Arcadia, véase Iser (1970 y 1991).

tecnología como un espacio diferente y virtual fuera de los espacios del mundo (p. 102). En todos los casos, la idea en imagen de un lugar o un espacio queda protegida con la creación de un lugar o espacio distintos donde aquella no es válida, aunque se confirma, sin embargo, debido a esa invalidación. Se traslada la imagen de un lugar (por ejemplo, ciudad) a una imagen opuesta (por ejemplo, naturaleza), para desde ahí devolverla después investida de mayor autoridad. También de este modo es posible hablar de *lugares* y *no-lugares*, donde los últimos únicamente sirven para fortalecer, por medio de la contradicción, el concepto establecido de lugar.

Esta geografía cultural se refleja en las imágenes del arte, donde los lugares y los espacios tienen una función. Basta sólo con pensar en el género de la pintura de paisaje, en la que se expresa en el siglo XIX una contraimagen de la urbanización y la industrialización. Por ello, John Ruskin veía en el paisaje la tarea más urgente de los *modern painters*.²³ En la actualidad, como lo ha descrito ya Susan Sontag de manera tan vital, los turistas retienen en imágenes el recuerdo de lugares en los que no pueden permanecer y a donde quizá nunca regresen.²⁴ La autora se refiere a la fotografía como un *arte elegiaco*, que salvaguarda en imagen los lugares y las culturas antes de que desaparezcan del mundo. La fotografía etnográfica es un conocido ejemplo de esto.²⁵ La casi inextricable red de relaciones entre lugares e imágenes de lugares prosigue en aquellas instancias donde buscamos con los ojos lugares a los que nuestros cuerpos no tienen acceso. Desde esta perspectiva, la tv es sólo la continuación de la interacción entre lugar e imagen.

El enfoque actual de una “etnología del propio entorno” (Augé) encuentra su correspondencia en la mirada de quienes repentinamente descubren de nuevo las imágenes de la propia cultura en museos y archivos. En el proceso, la tan confiable historia de la imagen resulta ajena y requiere de numerosas explicaciones, como antes ocurría con las imágenes de otras culturas. La transmisión de imágenes europea se encuentra en proceso de desprenderse de la mirada creyente a la que la dispuso en último término la cultura burguesa, como heredera de la Iglesia y de la Corte. Con esto se transforma, a su vez, en el material para una apertura hermenéutica en la que los interrogantes antropológicos desempeñan un papel. Así, la antropología hereda el mandato de aquella historia del arte que el siglo XIX inventó bajo el sentimiento de una pérdida de continuidad histórica y artística.²⁶

23 Ruskin (1999).

24 Sontag (1973: 51 y ss. y 153 y ss.).

25 Edwards (1992), especialmente los ensayos de C. Pinney y B. Street.

26 Al respecto, con mayor detalle, Belting (1995a).

3. IMÁGENES Y RECUERDOS

Nuestros cuerpos poseen la capacidad natural para transformar en imágenes y conservar en imágenes los lugares y las cosas que se les escapan en el tiempo, imágenes que almacenamos en la memoria y que activamos por medio del recuerdo. Con imágenes nos protegemos del flujo del tiempo y de la pérdida del espacio que padecemos en nuestros cuerpos. Los lugares perdidos ocupan a manera de imágenes nuestra memoria corporal, según la llamaron los antiguos filósofos, como un lugar en sentido transpuesto.²⁷ Ahí adquieren una presencia que se distingue de su anterior presencia en el mundo y que no requiere de ninguna experiencia nueva. En esa traslación, representan el mundo en su encarnación como imágenes en nuestra memoria. El intercambio entre experiencia y recuerdo es un intercambio entre mundo e imagen. A partir de ese momento, las imágenes participan igualmente en cada nueva percepción del mundo, pues nuestras imágenes de recuerdo se superponen con las impresiones sensoriales, y con ellas las medimos de manera voluntaria o involuntaria. Las pinturas y las fotografías son referidas fácilmente como objetos, documentos e iconos a nuestro propio recuerdo en imagen. En tales medios este recuerdo se ha propagado hasta convertirse en norma de la época en que se transformaron en imágenes de lo que fue. Su autoridad histórica concede participación a los recuerdos propios en una comunidad de los vivos y de los muertos. Pero la cosificación, por otro lado, amenaza la vida de las imágenes, al estar encerradas en objetos despojados para siempre de cualquier posibilidad de modificación. Por eso, ya desde Platón existe la controversia de si en realidad las imágenes fuera de nuestro propio cuerpo son capaces de establecer un recuerdo válido (p. 214). Sin embargo, en esta controversia se disuelve lentamente la mirada animadora con la que volvemos realmente imágenes las imágenes del mundo exterior.

Nuestra memoria es en sí misma un sistema neuronal propio del cuerpo, compuesto de lugares de recuerdo ficticios. Está construida a partir de un entramado de *lugares* en los que buscamos aquellas imágenes que constituyen la materia de nuestros propios recuerdos. La experiencia física de lugares realizada por nuestros cuerpos en el mundo se reproduce en la construcción de lugares que nuestro cerebro ha almacenado. La topografía mental en nuestra memoria fue probada por la vieja disciplina de la nemotecnia (una

27 Al respecto, cf. la nota 7 del ensayo “Medio – Imagen – Cuerpo” en este libro, así como el ensayo “Imagen y muerte”, sección 8, “La crítica de Platón a las imágenes”.

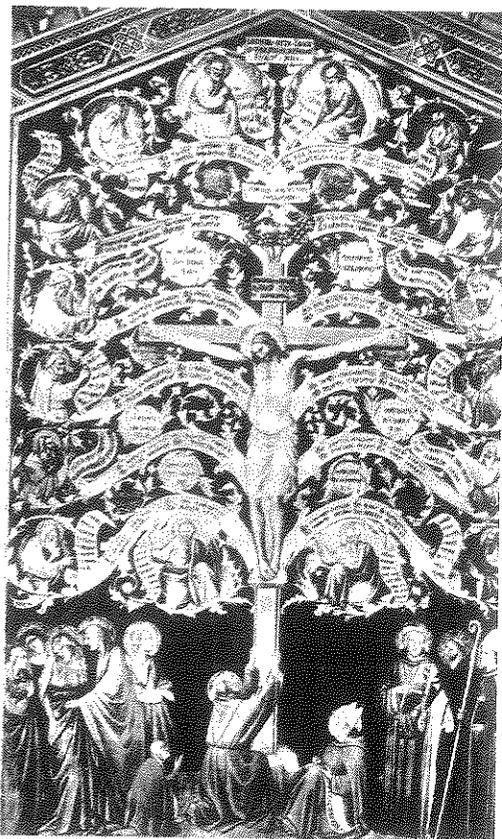


Figura 2.4. T. Gaddi, *Árbol de la vida con tópicos memorables*, después de 1330, refectorio, Santa Croce, Florencia.

técnica ejercitable para recordar).²⁸ Se basaba en un recuerdo topológico, como el que el cerebro aparenta tener: en la vinculación de las imágenes de recuerdo (*imagines*) con lugares de recuerdo (*loci*) a manera de relevadores o de estaciones (figura 2.4). Esta técnica propia del cuerpo se sirvió de la ayuda del habla, cuya topología está construida de manera similar. Sin embargo, la memoria del habla, al igual que la nemotecnia, es un medio creado artificialmente que se encuentra en intercambio recíproco con el medio natural de nuestra memoria espontánea.

Una diferencia similar existe entre la memoria técnica de los aparatos y nuestro cuerpo. Tales tecnologías trasladan las imágenes a otros lugares, mientras que nuestra memoria corporal es un lugar nato de imágenes, donde las imágenes son recibidas y también producidas. La memoria colectiva de una cultura, de cuya tradición extraemos nuestras imágenes, reconoce su cuerpo técnico en la memoria institucional de los archivos y los aparatos. Pero este fondo técnico estaría muerto, de no ser mantenido con vida por la imaginación colectiva. También las cultu-

ras se renuevan por medio del olvido al igual que por medio del recuerdo en el que se transforman. Han vivido de una *continuidad retrospectiva*, que le concedió al pasado un lugar visible en el presente. Por el contrario, frente a la discontinuidad con relación al pasado, en la actualidad vivimos “el fin de la equiparación de historia y memoria”, como apunta Pierre Nora.²⁹ La merma de la memoria oficial y colectiva se compensa, y al mismo tiempo se acelera, mediante el almacenamiento ciego de material de recuerdo en las memorias técnicas de los archivos y los medios.

El museo se cuenta entre los lugares alternativos, o heterotopías, propuestos por la Modernidad (figura 2.5). Como apunta Foucault, las heterotopías, de manera similar a los cementerios, estaban “ligadas a cesuras temporales”.³⁰ Pertenecen a otra época, y establecen un lugar más allá de aquel tiempo en el que las cosas aún se encontraban en su proceso vital. Al excluirse del flujo del tiempo, estos lugares son capaces de transformar el tiempo en imagen y de suscitar su recuerdo en una imagen. En la institución museo, se manifiesta otra vez el intercambio entre lugar e imagen al que nos hemos referido. El museo no es sólo un lugar para el arte, sino también un lugar para cosas que han dejado de servir y para aquellas imágenes que representan otra época, convirtiéndose así en símbolos del recuerdo. No solamente reproducen lugares en el mundo de la manera en que fueron entendidos en otra época, sino que la forma temporal y la forma medial del pasado con que se manifiestan se debe a que intrínsecamente portan en imagen una comprensión del pasado. En el museo intercambiamos el mundo presente con un lugar que entendemos como imagen de un lugar de otra naturaleza. Ahí contemplamos de nuevo obras que enten-

demos como imágenes que fueron pintadas para otra época, como imágenes que únicamente poseen su lugar en el museo.

Las culturas del mundo, al parecer, emigran a libros y museos, donde son archivadas, pero ya no vividas. Sobreviven en imágenes documentales (de manera semejante a lugares antiguos que

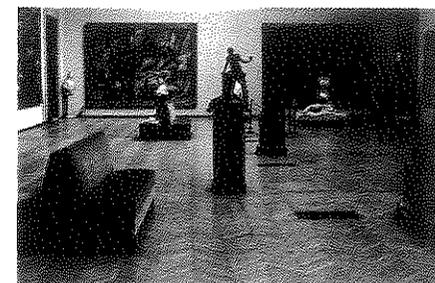


Figura 2.5. Museo dell'Arte Moderna, Roma (foto del autor, 1985).

²⁸ Yates (1966), así como Belting (1989a), en relación con el árbol de la vida en S. Croce en Florencia en tanto *ars memoriae*. En relación con el monumento conmemorativo en el arte contemporáneo, véase Hemken (1996).

²⁹ Cf. la nota 16.

³⁰ Foucault (1990: 43).

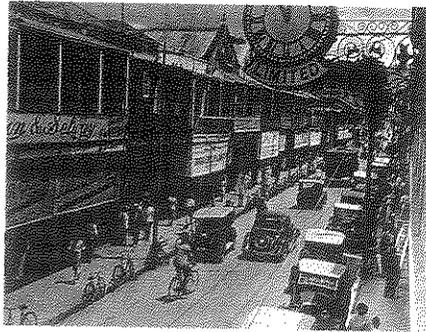


Figura 2.6. Foto del puerto España, Trinidad, 1932, descrita por el escritor Naipaul.

nes. Los lugares llevan implícitas historias muy particulares que han sucedido en ellos: sólo por medio de éstas se han convertido en lugares dignos de recordar (figura 2.7). También nosotros cargamos historias en nuestro interior (el contenido de nuestra historia de vida personal), mediante las cuales hemos llegado a ser lo que somos el día de hoy. Lugares que se recuerdan, y personas que los recuerdan, son relaciones complementarias. La desintegración de las culturas antiguas despoja a muchas personas del lugar común, y con ello también de las imágenes con las que los oriundos del lugar se expresaban. Pero la pérdida del lugar cultural en el que alguna vez vivieron las convierte a ellas mismas en lugares en los que las imágenes colectivas perviven. En épocas de cambio, la transferencia fue siempre una artimaña de la naturaleza para la propagación de las especies. En los cambios de la historia, las culturas están sometidas a una ley similar. El nómada,

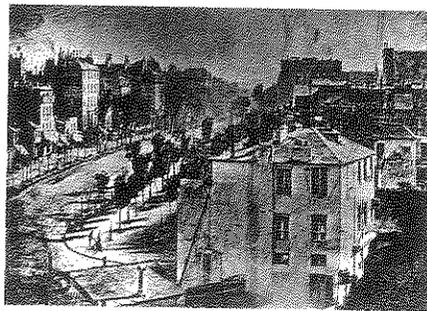


Figura 2.7. L. J. M. Daguerre, Boulevard du Temple, París, 1838, daguerrotipia.

ya sólo pueden ser recordados en fotos), pero estas imágenes serían como una nueva muerte si no perteneciesen a la vida de una persona, o sea, volviendo así nuevamente a la vida (figura 2.6). En este sentido, el yo, el antiguo lugar de las imágenes, se ha convertido en un lugar de las culturas, más importante que el archivo técnico de las fotos, las películas o los museos donde se conservan imágenes.

quien ya no se encuentra en casa en ningún lugar geográfico, lleva en sí mismo imágenes a las que les devuelve un lugar con una vida temporal, o sea su propia vida. Ciertamente, el ejercicio del recuerdo se ve amenazado cuando la ficcionalización de la realidad coloniza también nuestra imaginación, cuyas imágenes individuales y colectivas constituyen el yo.

Donde falla nuestra imaginación, el yo que aún es capaz de recordar también se vuelve ficticio.³¹

La idea de un lugar imaginario, en el que naturalmente no se vive, recibe en la actualidad tal énfasis como experiencia contemporánea, que fácilmente se olvida cuánto tiempo hace que se conoce en las culturas históricas. En la antigua literatura china, el campo de arroz era la imagen que daba sentido a un orden social; sin embargo, los literatos partieron en busca de una naturaleza deshabitada, donde pretendían encontrarse a sí mismos. Contemplaban la naturaleza como *paisaje* desde la distancia, es decir como imagen. Quien transformaba la naturaleza en una imagen no estaba entregado a ella de la manera en que lo estaba el campesino, que trabajaba en ella. Los literatos procuraban un escape en la naturaleza cuando su libertad en la sociedad se veía amenazada. Con esto descubrieron lugares de los que tomaron posesión con su mirada y que perpetuaron en su poesía. Así surgieron lugares de la imaginación, con los que se identificaba una cultura entera. Ya por su simple nombre cultural, las montañas y las cañadas entre los bosques expandían el territorio del recuerdo más allá de las viviendas y de las calles. Se trataba de lugares a los que sólo se podía viajar, pero en los que no se podía vivir.

La diferencia entre paisaje y vida labriega en el campo permite entrever en qué medida los lugares eran determinados culturalmente como ideas de lo que debe ser un lugar. Los lugares son ellos mismos imágenes que una cultura transfiere a lugares fijos en la geografía real. La transformación de una zona igual a otras mil en la imagen de un lugar de existencia única se promovió en China mediante la inusual práctica de llevar al lugar en cuestión inscripciones con textos que celebraban su aspecto y explicaban su significado.³² En el lugar se leía una descripción poética, que se transfería ahí al viajante como imagen interna que se debía apreciar con los ojos con los que el poeta lo había descubierto largo tiempo atrás (figura 2.8). La imagen de la poesía ya no podía separarse del lugar, con lo que lo convertía también en imagen. Los lugares en la naturaleza sólo se transforman en imagen en el espectador. No existen imágenes en la naturaleza, sino únicamente en idea y en el recuerdo.

Quien no tenía la posibilidad de viajar a los lugares del poeta leía al respecto en descripciones de viajes, o los contemplaba en pinturas para describir lugares que a su vez habían sido elaboradas a partir de descripciones (figura 2.9). Luego los veía literalmente a la distancia en la imagen en

31 Augé (1997a: 11 y ss. y 177 y ss.).

32 Strasberg (1994).



Figura 2.8. Sants'ai Tu Hui, Trazado de inscripciones en la pared de un risco, 1609, grabado en madera, China.

los antiguos poetas. El lugar no sólo era el escenario para una vivencia natural, sino también una estación de la melancolía, pues hacía recordar la propia transitoriedad. En los viajes se perdía una y otra vez cada lugar al seguir viajando, y todos los lugares del mundo al morir. Así, para esta cultura, y no sólo para ella, los lugares eran imágenes dolorosas de una temporalidad ante la cual la propia vida se desvanecía.³³

Los lugares no son solamente los que habitan los seres humanos. Pueden ser también lugares de la imaginación y del escape, lugares de la *u-topía*, que como concepto encierra en sí mismo una contradicción. En la tradición grecorromana tales lugares llevan el nombre de Arcadia, y en la tradición bíblica el nombre de Paraíso. A la imagen del *lugar real* se contraponen la del *lugar imaginario*, en el que todo era diferente o donde todo había sido bueno. Este tema ofrece una aproximación a lo que los lugares son en un sentido antropológico. Aunado al deseo de pertenencia, los lugares satisfacen también el deseo de libertad. El descubrimiento del tiempo condujo a la intuición de que un lugar podía perderse para siempre, aun si continuara existiendo. Esta perspectiva se modifica en la actualidad. Ya no

³³ Comentarios acerca de China con bibliografía suplementaria en Strasberg (1994). En relación con el turismo en la actualidad, véase Augé (1997b).

rollo en el nicho para imágenes de su hogar. Mientras que los viajeros europeos presumían de las aventuras en sus viajes, los viajeros chinos conducen directamente al lector al lugar que pretenden recrear en su apariencia. Así, una cultura entera vivió de lugares soñados, cuyos nombres hacían fluir en el lector un verdadero torrente de imágenes. El "Arrecife Rojo" o el "Pabellón de las Orquídeas" eran lugares del recuerdo en un sentido doble. En el lugar preciso se recordaba a los viajeros que habían visto ese lugar como siempre se seguiría viendo. Por el contrario, en casa se recordaba haber estado en ese lugar o haber leído acerca de él. El tiempo protegía el lugar, interponiéndose entre éste y el espectador. La vivencia del lugar se daba en un tiempo distinto, en el tiempo de

nos lamentamos por lugares ideales, sino que anhelamos los lugares indudablemente reales, capaces de establecer una identidad. Lo imaginario y lo real intercambian lugares. Soñamos con no-lugares de lugares reales, así como nuestros antepasados soñaban el sueño inverso. Se trata de un sueño que sólo puede tener aquel que se ha marchado. En este cambio de sentidos, cada lugar fijo se vincula con un espacio abierto y, por otra parte, el espacio abierto se vincula con un lugar al que se puede llegar como viajero. Como se advierte, un lugar en sentido antropológico se define de manera distinta que un lugar geográfico o que un lugar de la historia social.



Figura 2.9. Cheng-Ming, Viaje a las montañas, 1508, dibujo en tinta china, China.

4. SUEÑOS Y VISIONES

Ningún ámbito resulta tan adecuado para hablar del *lugar de las imágenes* que somos nosotros mismos como el caso del sueño. Los sueños pertenecen a las imágenes que el cuerpo produce sin nuestra voluntad y sin nuestra conciencia, por medio de ese particular automatismo al que nos entregamos al dormir. Las imágenes producidas por los sueños son enigmáticas, por lo que siempre han dado lugar a interpretaciones. Aunque Freud habla del material de los sueños y de pensamientos de los sueños, añade sin embargo que ambos se expresan "en imágenes visuales".³⁴ En el sueño, los lugares y las imágenes se encuentran en relación fluctuante cuando las per-

³⁴ Freud (1972: 309 y ss. y 335 y ss.), en relación con los medios de representación del sueño.

sonas que sueñan se ubican en lugares donde tienen la vivencia de las imágenes del sueño, y aun cuando ellas crean en estos lugares como imágenes, que carecen de correspondencia con el mundo real. A esto concierne, como veíamos, la topología del arte de la memoria (pp. 83-84). Si bien Freud hace referencia a una “localidad” que “había visto tantas veces en sueños”, que descubrió por casualidad tiempo después en Padua, “la procedencia de este elemento del sueño” aún no ha sido aclarada en modo alguno.³⁵ “El sueño dispone de recuerdos que son inaccesibles a la vigilia.” Esto apunta a la estructura oculta de la memoria de imágenes que nuestro cuerpo posee. En el sueño abandonamos el cuerpo que conocemos, y sin embargo soñamos el sueño únicamente en este cuerpo. El cuerpo es el manantial de nuestras imágenes.

Pero, ¿de dónde provienen las imágenes que experimentamos en el sueño? ¿Son realmente imágenes propias nuestras? ¿Y no son también rastros de las imágenes colectivas que dominan en una cultura, dentro de las cuales se incluyen naturalmente los recuerdos? El sueño conoce (y es) un medio propio del tipo particular de representación que Freud denominó elaboración del sueño [*Traumarbeit*]. Desde la perspectiva etnológica, la mayoría de las veces el sueño aparece como “un viaje en apariencia, que sólo existe en el relato” que la persona que soñó elabora a partir del recuerdo de lo soñado, como plantea Augé. La persona que sueña es el “autor de sus sueños”, y sin embargo el sueño lo entrega a “una imagen que él quizá rechazaría durante la vigilia. El sueño plantea una relación problemática entre yo y mi yo”, como si se tratara de un yo múltiple.³⁶ Augé compara el sueño, haciendo una sutil distinción, con una persona poseída por espíritus y antepasados, en el sentido de que el cuerpo habla con la voz de otra persona. En este caso, para los demás que están presentes en este trance, el poseso es “solamente un medio”. Algunas personas, ya sea que aparezcan en el sueño o que tomen posesión de un cuerpo, preguntan súbitamente por su identidad. La persona que sueña “se enfrenta al enigma de su propia imagen”, de lo cual puede acordarse después, mientras que el poseso no tiene ninguna conciencia de lo que ocurre, aunque da a conocer a los otros quién ha tomado posesión de su cuerpo en ese momento. La “actividad simbólica” que tiene lugar en el sueño y en el estado de posesión acaba con la dualidad simple entre realidad e imaginación: establece entre ambos términos una continuidad que permite identificar una *ocupación* múltiple del cuerpo, durante el sueño una ocupación por imágenes, y en el estado consciente

³⁵ Freud (1972: 38 y s. y 41), en relación con memoria y localidad.

³⁶ Augé (1997a: 52 y ss. y 62 y ss.).

una ocupación por actos de habla.³⁷ En consecuencia, el cuerpo es en esos casos tanto *lugar* como *medio*, sin importar tampoco de dónde proceden las imágenes que en él se *proyectan* y que son *proyectadas* por él. Esto ocurre sin su control, y no obstante se encuentra bajo la autoridad de recuerdos e imágenes culturales, que en el proceso se vuelven independientes.

La *visión* se encuentra próxima al sueño desde múltiples perspectivas, y con frecuencia se recibe durante el sueño. En la cultura cristiana pertenece en sentido extenso a la categoría que en la historia de las religiones comprende al chamanismo y la posesión, ya que se sirve de la manifestación de un acompañante ultraterreno.³⁸ La visión no sólo es comparable con el sueño en cuanto viaje (como viaje a otro mundo o como visita de otro mundo), sino también en cuanto manifestación de imágenes, cuyo origen y cuyo sentido requieren de una interpretación autorizada (figura 2.10). A diferencia del sueño, la visión proporcionaba al receptor, al estar físicamente fuera de sí en el éxtasis, una “revelación” oficial, que le hacía accesibles cosas que no podría haber experimentado en su mundo interno y con sus propias fuerzas. Precisamente por esto, la experiencia visionaria planteaba el interrogante de si era real o solamente pretendida, de si se trataba entonces de una intervención extraterrena cuyo autor podía ser nombrado, o de simple imaginación. Sin embargo, desde ambas perspectivas, el cuerpo era entendido como lugar de las imágenes, aunque se tratara de imágenes de distinta procedencia y autoridad.

La distinción entre imágenes ajenas al cuerpo y propias del cuerpo afecta también al papel que ejercía entonces el arte oficial de la Iglesia en la experiencia con las imágenes y en el recuerdo de las imágenes de los visionarios. Si en la Edad Media se justificaban las visiones de las místicas por su asombrosa semejanza con las imágenes en las iglesias, al mismo tiempo se alentaba la sospecha de que justamente las imágenes de



Figura 2.10. F. de Zurbarán, *San Lucas con paleta de pintor ante la visión del Crucifijo* (detalle).

³⁷ Augé (1997a: 67 y s.).

³⁸ Augé (1997a: 93 y ss.) y Benz (1969).

los altares y de la misa hubiesen proporcionado los modelos, y que en las visiones solamente hubieran sido recreados.³⁹ También es posible pensar entonces en transposición de imágenes en ambas direcciones, como traducción de imágenes internas en estatuas y pinturas, y también como interiorización privada de aquellas imágenes que las personas afectadas hubiesen visto en el ámbito público. La misma imagen podía ser registrada en su lugar como una simple imagen en objeto, y al mismo tiempo transformarse en una sugestiva y activa “manifestación” que establecía una vivencia subjetiva.

En su análisis del culto colonial a las imágenes, que ocasionó la rivalidad de las órdenes religiosas en México, Serge Gruzinski relaciona el papel de las imágenes oficiales con el papel de las imágenes milagrosas y del sueño de imágenes.⁴⁰ La experiencia visionaria era interpretada como propaganda sobrenatural para una imagen real. “El parentesco entre la visión y la imagen es en este caso muy estrecho.” Los sueños de los nativos reflejaban la estructura de las imágenes eclesiásticas. En éstas, lo que se pretendía era hacer visible lo invisible contenido en las visiones. En las imágenes oficiales que brindaban para ello una síntesis, la experiencia del sueño y de la visión se simulaba y al mismo tiempo se reglamentaba. Puede hablarse de una isometría entre la imaginación privada y el poder creador de normas de las imágenes oficiales, que encarnaban el imaginario colectivo.

Pero esta isometría estaba siempre bajo amenaza, y era siempre una zona en disputa. Se la protegía cuando se la veía amenazada en el espacio público por imágenes falsas y peligrosas, prohibiendo y destruyendo tales imágenes. Al mismo tiempo, se trataba del privilegio de las imágenes “correctas”, pues la visión ponía en riesgo la autoridad de la Iglesia sobre las imágenes, ya que se encontraba en manos de personas privadas. Contra este problema reaccionó la pintura del barroco, al proclamarse como espejo oficial de visiones privadas. Mediante su escenificación teatral y alucinatoria, despertaba en los feligreses la impresión de percibir visiones personales ante tales obras.⁴¹ A pesar de todas las disputas por el poder de las imágenes y por el poder sobre la imaginación individual, que se expresaban en el esquema dualista físico-mental o colectivo-personal, a las instituciones se les escapó continuamente el control sobre las imágenes. Era muy difícil mantener bajo control al cuerpo como lugar de las imágenes, no solamente en el sueño y en la visión, sino también en el encuentro con las imágenes oficiales.

39 Meiss (1951); Ringborn (1965: 18 y ss.), y Belting (1981: 94, 112 y s. y 250).

40 Gruzinski (1990: 166).

41 Stoichita (1995: *passim*).

Descartes se ocupó recurrentemente de la imaginación, que lo ligaba al cuerpo y a su medialidad, en tanto que el acto cognitivo del espíritu parecía separarse del cuerpo. El cuerpo era un lugar de las imágenes que el joven Descartes, en 1619, después de tener tres sueños en una misma noche, deseó saber de dónde provenían y qué significaban, esperanzado de que le revelarían su futuro camino hacia la “maravillosa ciencia”.⁴² Tiempo después, su biógrafo Baillet encontró las anotaciones correspondientes en un cuaderno titulado *Olympica*. Durante el tercer sueño, Descartes, todavía dormido, se preguntaba “si se trataba de un sueño o de una visión”. Se decidió por el sueño, pero valorándolo con la idea de que la imaginación, incluso en el sueño, podría transmitir una percepción de tipo particular, como ocurre en el ejercicio de la poesía. Es decir, que el “espíritu de la verdad” le había comunicado un mensaje importante a través de un medio de la imaginación, como hasta entonces había ocurrido con el sentido de las visiones en el ámbito religioso. En una antología de poesías que le fue mostrada en el tercer sueño, vio “una serie de pequeños retratos grabados en cobre”, que, al igual que todo en este sueño, pretendió interpretar. Sin embargo, “ya no necesitó aclararse nada, pues al día siguiente lo visitó un pintor italiano que le proporcionó la explicación”. No sabemos ni cómo se veían esas imágenes ni qué significaban. Pero estaban elaboradas de tal modo que el pintor las podía reconocer por el arte de su factura, y por lo tanto también podía interpretarlas. Con esto se establecía en el sueño una correspondencia entre la imaginación personal y un recuerdo, sobre el que Descartes, ya despierto, no podía dar cuenta. En esta correspondencia, sin importar cómo se haya originado, parecía levantarse el dualismo que distinguía la verdad colectiva de los fantasmas subjetivos. Las imágenes del sueño habían cruzado un umbral en el que la imaginación del soñante se revela como una fuente de percepción de tipo particular.

En la actualidad se prefiere hablar de imaginario, para contar con una figura opuesta a lo real, que sin embargo no es sólo de pertenencia subjetiva. Es una “formación conceptual relativamente joven que ha ganado importancia cuanto más ha aumentado el escepticismo” respecto de la definición de imaginación, capacidad imaginativa y fantasía como actividades del sujeto.⁴³ La imaginación quedó vinculada a una capacidad del sujeto, pero el imaginario está ligado a la conciencia, y en consecuencia también a la sociedad y

42 Adam y Tannery (1986: 179 y ss., especialmente pp. 184 y s.), sobre la base de A. Baillet, *Vie de M. Descartes*, de 1691; Sepper (1996: 1 y ss., especialmente pp. 72 y ss.), y Zons (2000: 271 y ss.).

43 Iser (1991: 292 y ss. y 377 y ss.).

sus imágenes del mundo, donde pervive una historia colectiva de los mitos. De esta forma, el imaginario se distingue de los productos en los que es expresado como la base de imágenes y el acervo de imágenes comunes, a partir de las cuales son extraídas las imágenes de ficción, y a través de las cuales éstas pueden ser escenificadas. En este sentido, Wolfgang Iser incluye lo ficticio y lo imaginario “entre las disposiciones antropológicas” que de todos modos sólo se concretan en interacción con una figura reconocible.

5. SUEÑOS Y FICCIONES EN EL CINE

Puede decirse con cierto derecho que la sala cinematográfica es un lugar público de las imágenes. Se lo procura únicamente a causa de las imágenes que se proyectan contra el lienzo de la pantalla según la unidad temporal de la película (en el teatro la obra se representa sobre el escenario). Y no obstante, no existe ningún otro lugar en el mundo en el que el espectador se experimente tanto a sí mismo como lugar de las imágenes. Sus propias imágenes fluyen al unísono con las de la película, o éstas permanecen como propias en el recuerdo. La película existe como medio solamente para la percepción instantánea y solamente en el momento de llevar a cabo la percepción; significa la temporalización radical de la imagen, y por tanto una forma de percepción distinta. El espectador se identifica con una situación imaginaria, como si él mismo participara en la imagen. Las imágenes mentales de quien asiste al cine no pueden distinguirse tan claramente de las imágenes de la ficción técnica. Incluso la proyección por medio del aparato correspondiente, por el que surge la ilusión cinematográfica, elimina las fronteras entre medio y percepción. De manera pasiva, el medio del cine no posee forma de existencia, sino que debe ser activado mediante una animación técnica, que genera la impresión en el espectador de que las inaprensibles imágenes que fluyen ante sus ojos no son otra cosa que imágenes propias, que puede experimentar en la imaginación y en el sueño.

En su lectura del teórico de cine Christian Metz, Marc Augé atribuye al cine una connotación antropológica, en la que se expresa la interacción entre mundo de representación (ya sea privado o colectivo) y ficción.⁴⁴ “Las películas no consisten de ficción pura. Más bien sugieren un espacio común, una historia común y una visión del mundo”, en la que por ejem-

44 Augé (1997a: 132 y ss., “Le stade de l'écran”) y Metz (1997).

plo se distinguen el cine norteamericano y el europeo. El mundo de representación colectivo que vincula al público de cine desempeña un importante papel en la producción de ilusión en nombre de la realidad. Por el contrario, lo que excita la imaginación del espectador individual es la identificación con el ojo de la cámara. Ésta aumenta debido al contraste con la restricción al movimiento del cuerpo en el asiento de la sala de cine. Por este hecho se da una “sobrecitación de la percepción, que semeja estados de alucinación y de sueño”. La paradoja de la visita al cine consiste en que “se vuelve a alucinar lo que al mismo tiempo podía verse ahí”. Así, la experiencia del cine, aun cuando continúe sugiriendo experiencias de realidad, es similar al estado de soñar, con esa emanación de imágenes que uno no puede controlar, incluso cuando uno mismo parece estar produciéndolas.

En la ficción literaria del lector de novelas se generan imágenes distintas a las del cine, pues las imágenes, en primer término, han sido producidas por alguien más. Aquí chocan los fantasmas propios con las ficciones antes de que, con toda seguridad, los contaminemos entre sí. Anteriormente, las imágenes de culto y las obras de arte “se ubicaban a una distancia variable con relación al imaginario colectivo y a la ficción”, donde se podía olvidar al autor, o sea al artista, aumentando con ello la cualidad de ficción. De este modo, el culto mexicano a la imagen de la Virgen de Guadalupe (figura 1.26) pudo convertirse un día en la propia aparición de la Virgen. La relación con esta imagen se volvió así tan directa y personal que el creyente verdaderamente la incorporaba a sí mismo. Debido a esto, la reacción ante la imagen se convirtió a partir de entonces en un acto simbólico, que establecía un vínculo colectivo entre todos aquellos que se reconocían en la misma imagen. Al mismo tiempo, la imagen estaba cargada en distintos niveles con exégesis oficiales. Las fantasías personales que todos hacían converger en esa misma imagen se adecuaban a esta experiencia colectiva y a una retórica compartida, “y esto funcionaba mejor en la medida en que las imágenes personales le ofrecieran mayor sustento en la realidad a las experiencias colectivas y simbólicas”.⁴⁵

En el caso de la ficción cinematográfica, la relación es similar, y sin embargo distinta. Incluso la ficción asumida puede servir tan adecuadamente a los mitos actuales de la sociedad, que es difícil separarla de la realidad, como ocurre en el cine de culto. En el cine se establece una relación imaginaria entre el director y su público gracias a que entran en mutuo contacto distintos mundos personales de ideas, y, no obstante, éstos se superponen en la autosugestión del espectador. Augé habla de una “coín-

45 Augé (1997a: 147 y ss.).

“ciencia de imágenes” que empieza a suscitarse cuando el espectador comparte sus imágenes con alguien más y las resocializa, sin para ello tener que salir de sí mismo (figura 2.11). Esta experiencia plantea un modo de entender la ficción en el que la “mirada sobre lo real no se mezcla con lo real”.⁴⁶ Puede añadirse que en la oscuridad de la proyección, la perspectiva colectiva de la película se convierte en la vivencia personal de cada individuo, que se encuentra dentro de la comunidad, y sin embargo está consigo y a solas. En las salas cinematográficas pervive la cultura burguesa del teatro, pero el cine, mediante técnicas como las tomas monumentales, hace que desaparezca el espacio común en el que se articula un público activo, y destruye cualquier posible relación analógica (escenario y espacio para el público) por medio de la ficción de un lugar o de una ausencia de lugar, con la que el espectador es lanzado de vuelta a sí mismo y a sus propias imágenes. Dentro de un espacio público, el espectador vive una especie de alucinación o sueño, donde la experiencia convencional de tiempo y espacio se libera y se vivencia, a pesar del entorno público, exclusivamente como lugar de las imágenes.



Figura 2.11. Alain Resnais, toma fija de *Hiroshima, mon amour*.

46 Augé (1997a: 150).

Las salas cinematográficas fueron construidas como teatros para una nueva forma de interpretación de la ilusión. En una conocida serie realizada por el fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto hace más de veinte años, cines vacíos en los Estados Unidos se transforman en una metáfora. Aluden al carácter efímero de las imágenes a las que nos entregamos en la jaula de la percepción y la imaginación.⁴⁷ La mirada es atraída por la pantalla, reluciente pero vacía, sobre la que se proyectó una película completa mientras Sugimoto dejaba abierta su cámara, sin haber dejado ninguna huella en la fotografía, más que la simple luz (figuras 2.12 y 2.13). En contraposición, se advierten rastros de las imágenes de la película en las paredes y en el mobiliario de la sala donde fueron proyectadas. En vez de trasladarnos a los lugares ficticios de la película, éstos, junto con el caudal de luz que atraviesa la sala, van dejando reflejos fantasmales en la oscuridad, que no son advertidos por el espectador en el cine, puesto que ya se ha olvidado del lugar en el que se encuentra. Con una dirección fotográfica infaliblemente subversiva, Sugimoto invierte la situación cinematográfica de tal modo que es posible fotografiarla, mientras que todo el movimiento quedó congelado en una estática imagen para el recuerdo. Al colapsar el tiempo cinematográfico, la pantalla vacía simboliza tanto la suma de todas las imágenes de cine posibles, como también su vacuidad y su intercambiableidad, pues borra las películas que Sugimoto tuvo frente a la cámara en el estoico ritual de sus sesiones en el cine. Ya no es posible distinguir el todo de la nada. La secuencia cinematográfica de lugares se desvanece en el lugar real en el que se proyectan las películas. El espacio con la ventana epifánica al mundo, en el que en realidad aparecen únicamente imágenes del mundo, evoca la *camera obscura* que somos cuando en el armazón de nuestro cuerpo contemplamos imágenes que nosotros mismos proyectamos al mundo. La sala de cine está vacía, y las imágenes encuentran su lugar en el espectador, cuyas imágenes no puede fotografiar Sugimoto.

La luz para las tomas de Sugimoto permanece a partir de una película invisible que fue proyectada en el espacio visible. Tiempo y espacio han sido intercambiados. El tiempo cinematográfico desaparece en la fotografía, que invariablemente puede comprender solamente un lugar, al que transforma luego en una imagen perenne. La ontología de la fotografía, a la que alguna vez se refirió André Bazin, desaparece, pues sólo podemos ver el espacio que Sugimoto enseña como imagen y en imagen. El

47 Cf. la bibliografía de la nota 62 del ensayo “La imagen del cuerpo como imagen del ser humano”, así como Kellein (1995: 30 y ss.); Halpert (1994: 51 y ss.), y Belting (2000b).

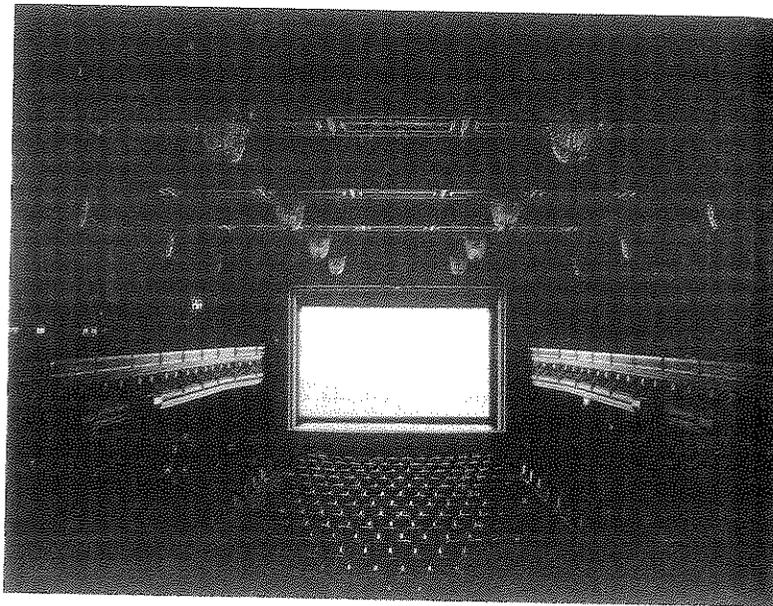


Figura 2.12. Hiroshi Sugimoto, Regency, San Francisco, fotografía de la serie *Interior theaters*, 1992.

tiempo durmiente que se ha establecido en los espacios interiores disuelve el tiempo lineal de la película y lo transforma en el tiempo del recuerdo propio de la fotografía. Simplemente no podemos ver que en el tiempo de exposición de Sugimoto se reproduce el tiempo de proyección de una película completa. Y además de esto tenemos la diversidad de los espacios en los que Sugimoto realizó sus fotografías. Esta diversidad se plantea en aguda contradicción con la pantalla, que aparece en todos lados igualmente blanca, a pesar de que en ella en el transcurso de la película las imágenes combatieron entre sí hasta la fuga. A su vez, en estos casos los espacios cinematográficos han sido construidos siguiendo el modelo de los espacios teatrales europeos, en los que tuvieron lugar espectáculos de naturaleza completamente distinta. Con esta mirada retrospectiva, Sugimoto extiende la historia de la obra escénica más allá de las fronteras de los medios. Desde su perspectiva, la historia moderna de las técnicas y del progreso se reduce hasta las dimensiones de una historia de la ilusión.

Las fotografías que muestran un lugar de las imágenes vacío traen a la conciencia, de manera verdaderamente dolorosa, cuán poco es conmovida o transformada la sala de cine real por todas las imágenes para las que

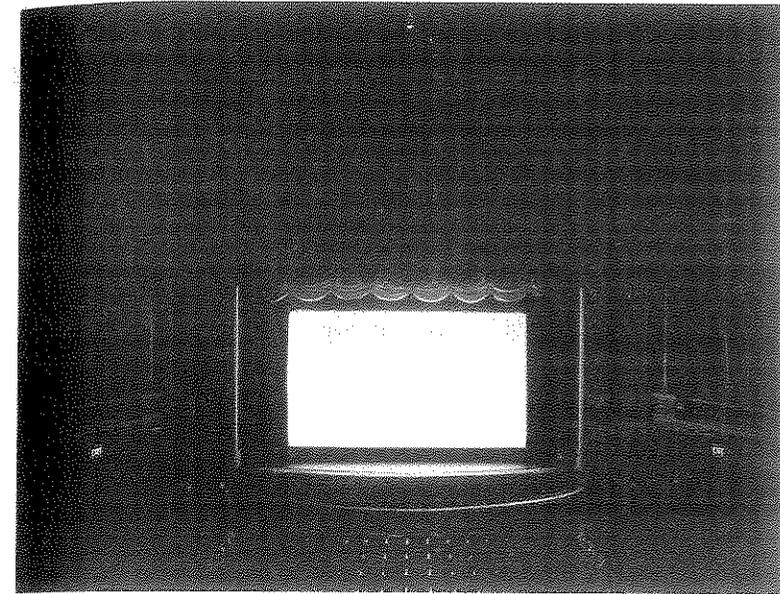


Figura 2.13. Hiroshi Sugimoto, Byrd, Richmond, fotografía de la serie *Interior theaters*, 1993.

precisamente fue construida. Ni siquiera es necesario acomodar la platea para la siguiente función. Una vez que todos han ocupado sus asientos, el público se sumerge durante dos horas en un caudal de imágenes, de las que despierta como de un sueño al abandonar el lugar, donde ya no hay nada más que hacer. El teatro de la ilusión vive del público de cine que ve la misma película, y no obstante tiene una vivencia diferente. Si bien la experiencia cinematográfica se ejercita de manera colectiva, el individuo convierte las imágenes filmicas en propias. La interacción entre cuerpo y medio, entre imaginación y ficción, no puede reducirse en nuestro caso a un esquema dualista en el que las imágenes mentales y las mediales se correspondan.

Jean-Luc Godard proporcionó una abrumadora prueba al respecto, al filmar una película de ocho horas de duración con el título *La(s) historia(s) del cine*⁴⁸ (figuras 2.14 y 2.15). La historia del cine consta de todas las historias cinematográficas que hemos visto en el transcurso de nuestras vidas. Éstas han permanecido unidas a las imágenes que vuelven al ser recordadas,

⁴⁸ Las citas proceden de una conversación de H. Belting con A. Bonnet (*Le siècle de J. L. Godard*, 1998: 60 y ss.).

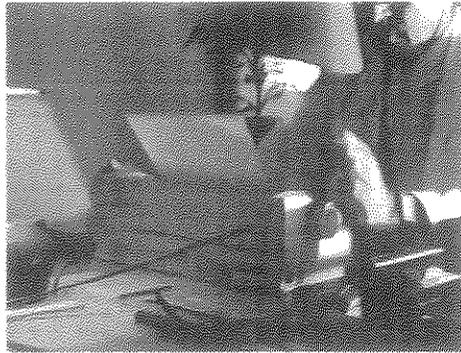


Figura 2.14. J. L. Godard, toma fija de *Histoire(s) du cinéma*.

en el recuerdo la ficción y la historia real. En nuestra memoria se han acumulado imágenes que llevan en sí mismas la huella temporal de una situación histórica, aun cuando hayan surgido en la ficción de la cinematografía. Ya no nos es posible distinguir si nos acordamos en imágenes o de imágenes que han encontrado su lugar en nuestra memoria. A partir del viejo material cinematográfico que él comenta como narrador por medio de una máquina de escribir, Godard ha creado un *museo imaginario* del cine, en el sentido de André Malraux. Pero asimismo ha propuesto un palimpsesto de imágenes que “es comparable al palimpsesto en la sedimentación de nuestra memoria de imágenes y también en la reutilización del material”.

En un comentario sobre esta película, Augé habla de la “pantalla de la memoria”.⁴⁹ La memoria

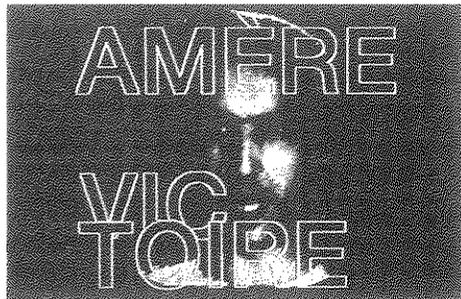


Figura 2.15. J. L. Godard, toma fija de *Histoire(s) du cinéma*.

y que sin embargo siempre desaparecen. Ya no es posible decir con certeza a qué película pertenecen, y no obstante son identificadas en el juego libre de una *ars combinatoria* que Godard lleva a cabo con este material de recuerdo. Así, las imágenes de películas se mezclan con un material documental de viejas revistas semanales, lo que hace que confluyan

“mezcla las historias: aquellas que hemos vivido, y aquellas que nos contamos mutuamente”, y a éstas pertenecen también las películas, por ejemplo los filmes en blanco y negro, de cuya época algunos todavía nos acordamos. “¿Qué caracteriza a una generación mejor

que el recuerdo común de algunas imágenes?” Pero también existen “nuestras historias de vida personales, en las que el cine se mezcla con la vida”. El imaginario colectivo que ya sólo difícilmente podemos distinguir del imaginario personal se ha empapado del material de imágenes que hemos experimentado en la ficción, y por lo tanto también en el cine. Godard nos recuerda que también asociamos las imágenes con otras etapas de nuestra vida. Pero no mezcla solamente imágenes de películas viejas con fotos que documentan la historia (¿acaso en la mayoría de los casos no vivimos la historia, incluso como contemporáneos, únicamente en imagen?), sino que intercala pinturas de distintos siglos con la misma libertad que las citas cinematográficas, con lo cual considera igualmente las obras de los museos como imágenes de su propio recuerdo.

6. ESPACIOS VIRTUALES Y NUEVOS SUEÑOS

Hace mucho que el cine se convirtió en un medio clásico, al que en retrospectiva consideramos con una renaciente y melancólica curiosidad. La TV, el video y las imágenes del mundo virtual, que como submedios se asientan primeramente en el cine, convirtiéndolo en un medio para el recuerdo, modifican la distribución de roles entre imaginación y ficción en el viejo teatro de las imágenes. Augé ve en la ficcionalización del mundo el desencadenamiento de una “guerra de los sueños”.⁵⁰ Los sueños y los mitos se encuentran amenazados por una “ficción total” que usurpa asimismo las imágenes privadas y se infiltra en los mitos colectivos.⁵¹ ¿Podemos entendernos aún en la era de la tecnoficción y la ciberutopía con la misma certeza de siempre como lugar de las imágenes? ¿Nos pertenecen todavía las imágenes con las que vivimos? ¿O la ficcionalización del mundo se encuentra en proceso de apoderarse de las imágenes del yo?

En la actualidad, no sólo aumenta el espacio de las imágenes con relación al espacio del mundo donde se vive, sino que las imágenes ocupan también un espacio fundamentalmente distinto, una heterotopía en el sentido de Foucault (p. 85). Con un *pathos* tecnológico, prometen la liberación de la referencia al mundo real. Sin embargo, no abren ningún acceso a un más allá de las imágenes en el que nuestros conceptos por fuerza resulten inválidos, sino que simplemente amplían el universo de las imá-

50 Así se titula el libro de Augé de 1997a.

51 Augé (1997a: 155 y ss.).

49 Augé en *Le siècle de J. L. Godard* (1998: 83 y s.).

genes, que de todos modos se extiende más allá de nuestra propia experiencia corporal sin importar qué las haya motivado. Si bien en la actualidad la necesidad de reproducción entre el mundo de las cosas y los cuerpos y un mundo de imágenes ha decaído de manera más determinante que nunca, conviene recordar, sin embargo, que este hecho no significa la única ley de la elaboración de imágenes. El concepto general de *virtual reality* (vr), al que alternadamente se condena o se celebra, oculta el hecho de que también en este caso se trata de imágenes, así se trate de imágenes interactivas con una nueva autoridad tecnológica de la ficción. Así, pues, tampoco se justifica hablar de “imágenes virtuales”, porque ya no se trataría de imágenes como las producidas en los medios, sino de nuestras propias imágenes, tan inasibles. Por el contrario, es posible hablar de imágenes de un mundo virtual, si con ello entendemos un mundo que existe únicamente en imágenes.

¿Siguen vinculadas tales imágenes a un espectador, en quien encuentran su lugar viviente? Quien niegue esta pregunta se ubica ya de antemano en una tradición antigua. De manera recurrente, los seres humanos pierden el concepto de sí mismos, o temen perderlo cuando se ven obligados a confrontar nuevas formas de percepción. Los domina la idea de convertirse o haberse convertido en una especie diferente al tener frente a los ojos imágenes de un tipo completamente distinto, y anuncian con entusiasmo o tristeza el fin de la humanidad. Por motivos similares, en la actualidad se está dispuesto a confundir rápidamente los conceptos de lo imaginario y lo ficticio cada vez que se menciona la vr. La ficción popular se ha convertido en la única competidora de las nuevas tecnologías, mientras que lo imaginario queda en el mundo de ideas del usuario, donde la ficción obtiene su reconocido estatus y pronto lo vuelve a perder.

La producción de lo imaginario está supeditada a un proceso social, por ello la ficción no ocupa necesariamente el lugar de lo imaginario. El propio Augé, quien afirma esto, tiene que admitir que “una imagen no puede ser otra cosa que una imagen. El poder que recibe vive únicamente del poder que nosotros le otorgamos”.⁵² Este “nosotros”, sin embargo, no es en modo alguno tan anónimo como para que el “yo” se extinga en él. Más bien, el individuo “procesa”, para emplear un término de la técnica medial, el material colectivo de imágenes del imaginario según las necesidades de su imaginación personal. A este respecto encuentra en el campo de imágenes electrónicas una cierta resonancia, pues ahí se le ofrece, de algún modo, un libre trato con el material de imágenes existente. De este modo,

52 Augé (1997a: 179).

crecen las capas de la producción interna de imágenes, entre las que continuamente podemos discernir cuáles son propias.

Algo comparable ocurre en el ámbito intercultural. De ningún modo es un hecho definitivo el que a largo plazo la exportación occidental de medios de la imagen uniformizará mundialmente el imaginario colectivo. Más bien, aún persiste la experiencia de tradiciones de imagen locales que, bajo la forma de una contra-asimilación, se impondrán cada vez más a los medios globales. Si bien por el momento no se puede entablar todavía un debate al respecto, se difunden, mientras tanto, las *soap opera* norteamericanas incluso en los barrios marginales del tercer mundo. Los telemedios modernos llevan el mundo de propaganda de los productores capitalistas a las casas de todo el mundo. Sin embargo, el acceso a internet y a otras formas de participación tecnológica inicia un movimiento de oposición a la uniformización mundial de las imágenes, que pone nuevamente en juego el imaginario en su sentido cultural específico.

El video se ofrece para un empleo personal, que en países del tercer mundo ya ha dado lugar a formas nuevas en el ámbito de las imágenes de bodas o de cadáveres, como lo demostró hace poco el ejemplo de la India.⁵³ La cámara de video coloca en imagen al propio espectador, como ya lo había hecho el aparato fotográfico. Pero, a diferencia de éste, invita a comunicarse con otros a través de este medio, o a observarse a uno mismo en él. Esta praxis se lleva a cabo ya como tópico en películas, cuando parejas se comunican sus sentimientos a través de grabaciones en vivo, o proyectándose mutuamente. Así se establece en manos privadas un medio de la presencia que ya no está restringido al antiguo estatus de un medio del recuerdo, y que tampoco está supeditado al salto temporal que anteriormente separaba a todas las imágenes de su espectador. Entre la presencia en la imagen y la presencia fuera de la imagen aparecen interferencias cuando el medio video no se usa sólo para grabaciones, sino también como juego formal de la autorrepresentación. Aquí se incluye también su capacidad para el almacenamiento y la reutilización de material en imágenes ya existente, o sea todo aquello de lo que carece la fotografía y su tiempo irrepitible. Nos es posible utilizar y manipular el medio como una prótesis de nuestra memoria de imágenes. De este modo, también se modifica el estatus de la imagen. Entre la percepción pasiva del motivo y su construcción activa, se generan para el usuario nuevas relaciones que predeterminan al video a ser un medio de la imaginación.

53 Pinney (1997: 126).

El arte contemporáneo se establece ya desde hace tiempo en el ámbito tecnológico, para crear con su ayuda imágenes mentales e imágenes de recuerdo que se ofrecen como citas a nuestra memoria de imágenes. Un conocido ejemplo proviene del pintor norteamericano David Reed, con quien Arthur C. Danto presentó su libro *After the end of art* (figura 2.16).⁵⁴ Se trata de una formación híbrida con los medios pintura, película, videoclip e instalación, los cuales están intercalados recíprocamente de manera tan nítida, que liberan en el espectador imágenes de fantasías y recuerdos que él mismo parece poseer. Dejemos que Reed hable al respecto. Cuando en 1992 experimentó en San Francisco con imágenes digitales, se enteró de que el lugar de la exposición “se encontraba a unas cuantas cuerdas de distancia de la casa” en la que Alfred Hitchcock había filmado en 1958 escenas de su película *Vértigo*.⁵⁵ A continuación, diseñó “una instalación que representa una *remake* de la habitación de Judy en el hotel Empire”. En la instalación cuelga una pintura de Reed sobre la copia de la cama de Judy, mientras que junto a ésta se reproduce en video la vieja escena de la película. En el catálogo, “coloqué mi pintura en una imagen fija de la película”, con el fin de borrar los planos temporales. En un videoclip posterior surge una amalgama ya inseparable hecha de cine, video y pintura, sobre la cual el espectador proyecta sus propias imágenes al pretender destilarlas a partir de la obra. Al final Reed tuvo el deseo de exponer en lo sucesivo sus pinturas únicamente en “habitaciones ficticias” similares, motivando en los espectadores una mirada que contradijera la situación en una galería. Es evidente que siguen siendo habitaciones distintas, pero son capaces de despertar asociaciones que ya no son propias de una obra pictórica, sino de un mundo de imágenes cotidiano. La experiencia de la representación ya no aparece ligada aquí al carácter de obra de arte, sino que se apodera de la fantasía personal, para la cual Reed ha establecido un lugar privado en la ficción artística.

La cuestión acerca de aquel *lugar de las imágenes* con el que hemos identificado aquí el cuerpo viviente no se resuelve, sin embargo, en el arte. Se vuelve más crítica en las instancias donde la realidad virtual expande cuantitativa y cualitativamente sus espacios con la explosión de internet y con la medición del ciberespacio. Los intérpretes divergen, como lo muestra M. Wertheim en su repaso del estado de la cuestión, en torno de la pregunta de si nuestra imaginación es engullida por estos espacios, o si en ellos obtiene una nueva libertad.⁵⁶ En la “red” se abren espacios de fantasía y

54 Danto (1997: xi y ss., y la imagen en la portada).

55 Catálogo de la exposición *Fotografie nach der Fotografie* (Rötzer [1995: 301]).

56 Wertheim (1999: 223 y ss.).



Figura 2.16. David Reed, *Vértigo*, 1993 (col. Goetz, Munich).

una libertad de comunicación irrestricta en la que los usuarios se sienten como seres recién nacidos. Ahí emplean “máscaras digitales” o “rostros refaccionados”, detrás de los cuales creen que cambian su identidad. El ciberespacio “pone a disposición del juego de la imaginación un lugar seguro”, en el que los participantes juegan con un yo distinto de aquel con el que pueden hacerlo en el mundo físico (figura 2.17).⁵⁷

En la novela *Neuromancer*, en la que ya en 1984 William Gibson emplea el término ciberespacio, el héroe se conecta “a una *deck* de ciberespacio convencional que proyectaba su conciencia incorpórea en la alucinación de reflejos de la Matriz”.⁵⁸ La clave se encuentra aquí en la “conciencia incorpórea”. Con esta experiencia retorna la antigua sensación del “éxtasis”, en la que el propio cuerpo produce la impresión de haber abandonado el cuerpo. También las crónicas acerca del ciberespacio describen la impresión de una inmersión con un nuevo yo en un mundo de metamorfosis ilimitadas, mientras que el cuerpo permanece en un mundo apático. La identidad se entiende en la época de internet como una simple opción, toda vez que se ha desconectado al cuerpo como lugar de la iden-

57 Wertheim (1999: 236).

58 Gibson (2000: 14). Cf. Wertheim (1999: 25 y 230 y ss.).

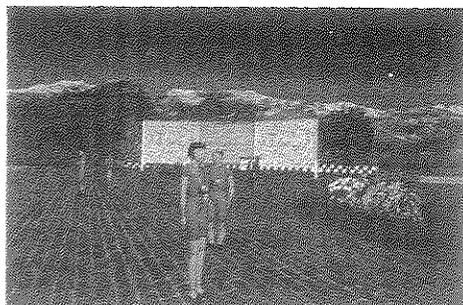


Figura 2.17. Avatares en la ciberciudad de Alpha World (tomado de Wertheim, 1999).

sensación del cuerpo. Con las nuevas tecnologías, el cuerpo se convierte en mayor medida en un verdadero lugar de las imágenes, ya que ahora sólo se encuentra a gusto en imágenes con las que se comunica con el mundo o con otros mundos.

Pero la discusión sobre las imágenes admite la objeción de que en internet las personas están representadas antes por textos, y a veces por voz, que en imagen. A pesar de esto, las parejas en los *chat-rooms* se forman mutuamente una imagen del otro. Ha ocurrido que el contacto a través de internet termine en un drama cuando las parejas se conocen personalmente (tal vez deberíamos decir corporalmente) y comprueban que se han hecho del otro una falsa imagen (tal vez deberíamos decir una simple imagen medial). Es sabido que nuestras imágenes mentales se despliegan con mayor libertad en la medida en que estén menos limitadas por imágenes físicas o visibles: justamente aquí podríamos advertir una ley general para la interacción entre las imágenes internas y externas. Pero la tendencia a la imagen visible aumenta mientras tanto también en la red. Existen ya famosos casos judiciales de personas privadas que permiten que se las vigile durante 24 horas por una videocámara que transmite sus imágenes en la red. Procedimientos recientemente desarrollados prometen un futuro en el que, por vías electrónicas, “tendrá lugar el intercambio de videos en tiempo real entre casa y casa”, y por el momento los visitantes de la ciberciudad Alpha World son animados como “Avatares” (p. 137) que encarnan a los usuarios de la red.⁶⁰

La diferencia con la oferta de imágenes de los medios antiguos consiste sobre todo en la experiencia de no estar solo en un mundo imaginario, sino

en encontrar a compañeros de viaje de la imaginación. Aun cuando los otros no estén frente a la computadora, todos se encuentran en un *no-lugar* común, cuya comunidad incrementa todavía más la ilusión de realidad de un modo que ya no puede ser alcanzado en la cotidianeidad social. La comunicación como acto colectivo es más importante que sus contenidos, pues genera la impresión de obtener una existencia social que ha dejado de estar ligada a lugares físicos. Pero esta existencia es una existencia imaginaria, pues únicamente es posible en imagen. En la pintura, y aun incluso en el cine, el espectador se encontraba a solas con su imaginación. Por el contrario, en los medios interactivos se intercambia con otros que pueden tanto dar alas como paralizar su fantasía. La interactividad es una nueva pervisión de la fe en la imagen.

Los impulsos religiosos con los que en la actualidad se carga cada vez más la tecnoficción son la marca indudable de una imaginación privada, pues reflejan una experiencia de pérdida que ha sufrido el individuo en el imaginario colectivo y su comercialización. Las ideas del “alma” inmortal e incorpórea de antes se apropian en la actualidad de un “doble [*Doppelgänger*] virtual” que vive en el ciberespacio. Regresan recuerdos del *Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde cuando la ciberutopía promete una inmortalidad en la red. Si aquí la cuestión es en torno de una “eternidad digital” que puede ser programada en la “red”, este deseo es similar al del intercambio entre cuerpo e imagen, algo que había ocurrido ya en el culto a los muertos de las culturas más primitivas (p. 177). La encarnación en imagen es un tópico desde la perspectiva antropológica, pues permite identificar el intento de traspasar en imagen las fronteras de tiempo y espacio, a las que está sometido el cuerpo vivo. También en el mundo virtual de la actualidad parece que las imágenes permanecen ligadas al cuerpo, de manera que continúa justificándose hablar de un *lugar de las imágenes vivo*.

La diferencia con la oferta de imágenes de los medios antiguos consiste sobre todo en la experiencia de no estar solo en un mundo imaginario, sino

59 Turkle (1995).

60 Wertheim (1999: 29 y ss.).

3

La imagen del cuerpo como imagen del ser humano. Una representación en crisis

1

La imagen del ser humano y la imagen del cuerpo están más relacionadas entre sí de lo que quieren admitir las teorías actuales. Un indicio que delata esto es que el reclamo por la pérdida de lo humano se da simultáneamente con el reclamo por la pérdida del cuerpo. Se establece aquí una peculiar unanimidad, pues nos encontramos también en proceso de perder la imagen del ser humano, así como hemos dejado de tener una imagen de nuestro cuerpo a partir de la cual aún nos sea posible ponernos de acuerdo. Sin embargo, se impone la pregunta de qué significa imagen desde cada una de las perspectivas. Entendemos la imagen del ser humano como metáfora para expresar una idea de lo humano: una idea que ya no encuentra ningún consenso después de la caída del cristianismo como cultura conductora, y a pesar de incontables nuevas definiciones por parte de las humanidades en la forma como las conocemos hasta hoy. En el debate en los Estados Unidos en torno de una cultura de lo "post-humano", la cuestión acerca de la imagen del ser humano se plantea ya como un anacronismo.¹

Pero, ¿es posible reducir el cuerpo a una imagen? Lo hacemos en cuanto empezamos a hablar del cuerpo cada vez que recurrimos a imágenes. No obstante, cuanto más investigan el cuerpo la biología, la genética y las ciencias neurológicas, menos se nos ofrece éste como una imagen de fuerte carga simbólica. Tenemos ya en perspectiva la tentación de crear un nuevo ser humano, lo que no sólo significa educar a un nuevo ser humano, sino también inventar un cuerpo nuevo. Pero esta tentación, por su parte, es una manifestación del hecho de que hemos separado el cuerpo de la ima-

¹ Hayles (1999). Véase también el catálogo de la exposición *Posthuman* (Hamburgo, 1992).



gen tradicional del ser humano.² Y cuando hablo de imagen no me refiero solamente a un concepto. De lo contrario, en tanto científico del arte, no tendría ningún derecho a ocuparme del asunto. Más bien, hablo de imagen en un sentido sumamente palpable. Los seres humanos elaboraron imágenes de sí mismos desde mucho antes de que comenzaran a escribir sobre sí mismos. Hasta la invención del sistema Kodak (*You press the button, and we do the rest*), hace más de cien años, esto había sido privilegio de los creadores profesionales de imágenes; sin embargo, en la actualidad nos fotografiamos y filmamos unos a otros desde la cuna hasta la tumba.³ Cada vez que aparecen personas en una imagen, se están representando cuerpos. Por lo tanto, también las imágenes de esta naturaleza poseen un sentido metafórico: *muestran cuerpos, pero significan personas*.

No obstante, en la actualidad los procedimientos para la obtención de imágenes en las ciencias naturales, que generan imágenes técnicas del cuerpo, se alejan de la representación del ser humano. Trazan cartografías de un cuerpo que ha perdido el pronombre posesivo en el sentido de “mi cuerpo”, puesto que, según Danto, “no se ha dejado en el cuerpo a ningún yo”.⁴ Pero las teorías acerca de lo que es o no es el cuerpo biológico también están sujetas a modelos de pensamiento. Las “creencias acerca del cuerpo como objeto” pertenecían necesariamente al “yo encarnado” que reflexionaba al respecto. De esto, Danto concluye que “toda imagen de nosotros mismos que no tome en consideración el hecho de que se trata de una imagen, será falsa”. También las ciencias naturales están sujetas a una ley de formación de mitos. Todas las investigaciones sobre el cuerpo se representan en imágenes, que a su vez conducen a imágenes del cuerpo que se corresponden con el discurso de la actualidad, y que con él envejecen.

Las imágenes del ser humano es un tema distinto que el de las imágenes del cuerpo; nos muestran cuerpos propicios para la manifestación [*Erscheinungskörper*] en los que el ser humano encarna para llevar a cabo su juego de roles. Nosotros mismos contamos con cuerpos similares en los que nos representamos *in corpore* de manera parecida a como queremos ser representados cuando nos contemplamos *in effigie*. Según Lacan, la conciencia del yo comienza en el estadio del espejo de la temprana infancia como conciencia de una imagen ante la cual el yo reacciona. Pero el yo

también posee una imagen de sí mismo, a la que puede controlar en el espejo. De acuerdo con Danto, la “representación” pertenece a “nuestra esencia. Somos *ens repraesentans*”.⁵ La moda en el vestir sería el caso más simple para hablar sobre este tema. También corresponde al gesto de la encarnación. La vestimenta se refiere menos al cuerpo que a la persona que por medio de ella modifica su imagen. Sin embargo, toda encarnación sigue estando tan basada en la presencia del cuerpo, que en el debate utópico acerca de un estatus de lo “post-humano” se plantea de antemano la demanda de que el cuerpo natural sea reemplazado por un nuevo “sistema de soporte para la mente”, donde por lo menos todavía se presupone la existencia de una “mente” con pretensiones de encarnarse.⁶

En los medios actuales, los cuerpos manipulan a sus espectadores: se muestran como cuerpos de una belleza sobrehumana, o bien como cuerpos virtuales, que han abandonado las fronteras del cuerpo natural. En los testimonios históricos en imagen, el cuerpo humano ciertamente ha mostrado siempre este molesto carácter, puesto que por medio de él el espectador de la época se sentía disciplinado. Las imágenes presentan el cuerpo, que siempre ha sido el mismo, cada vez de manera diferente. Así, la historia de la imagen refleja una historia del cuerpo análoga, entendiendo el cuerpo en un sentido cultural. Debido a esto, el psicólogo Robert D. Romanyshyn habla sin rodeos del cuerpo como “una invención cultural”: “Vivimos en el mundo con otros como los cuerpos pantomímicos que somos y no con los cuerpos anatómicos que poseemos”.⁷ La representación del ser humano *en el cuerpo* y la representación del cuerpo anatómico (en la actualidad se trataría más bien del cuerpo neurobiológico) proporcionan imágenes de carácter muy opuesto, si es que en uno de los casos aún es posible hablar de imágenes. La exposición “Körperwelten” [“Mundos del cuerpo”], que suscitó escándalos, evitó el concepto de imagen al mostrar cadáveres reales, que en la exposición satisficieron el ansia sensacionalista por imágenes que son más que imágenes.⁸

La historia de la *representación humana* ha sido la de la *representación del cuerpo*, y al cuerpo se le ha asignado un juego de roles, en tanto portador de un ser social. Aquí radica también la contradicción entre esencia y apariencia, que no sólo se puede encontrar nuevamente entre cuerpo y rol, sino también en el mismo cuerpo. En un agudo análisis, Hannah Arendt develó

2 Kamper y Wulf (1994). Cf. también Kamper (1999) y Wertheim (1999: 253 y ss.), en relación con el *cyber soul-space*. En relación con el tema del cuerpo, véanse también el catálogo *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours* (Marsella, 1996) y Capon (1997); Rötzer (1996), así como Adler y Pointon (1993).

3 Eastman (1981: 169 y ss.).

4 Danto (1999: 184 y ss., especialmente p. 201).

5 Danto (1999: 203). En relación con el estadio del espejo, véase Lacan (1975: 67).

6 Hayles (1999: 283 y ss.).

7 Romanyshyn (1989: 105 y ss.).

8 Catálogo *Körperwelten. Einblicke in den menschl. Körper* (Mannheim, Landesmuseum für Technik und Arbeit, 1997), con la colaboración de G. von Hagens.

este diagnóstico puramente corporal: “Estar vivo significa estar poseído por un impulso a la exhibición. Las cosas con vida se presentan como actores sobre un escenario preparado para ellos”. Las investigaciones que buscan el cuerpo verdadero bajo la superficie serían sólo una nueva variante del viejo impulso de querer aprehender el ser detrás de la manifestación. El zoólogo Adolf Portmann, sin embargo, ha calificado los órganos internos como simples funciones de la manifestación. En un sentido fenomenológico, todos nos vemos igual por dentro, mientras que únicamente en el exterior poseemos nuestra manifestación auténtica. Arendt se remite a esta tesis para repensar la jerarquía acostumbrada entre esencia y apariencia.⁹

Toda representación del ser humano, como representación del cuerpo, es obtenida de la aparición. Trata de un ser que sólo puede ser representado en la apariencia. Muestra lo que el ser humano es en una imagen en la que lo hace aparecer. Y, por otro lado, la imagen realiza esto en sustitución de un cuerpo al que escenifica de tal manera que proporcione la evidencia deseada. La persona es como aparece en el cuerpo. El cuerpo es en sí mismo una imagen desde antes de ser imitado en imágenes. La copia no es aquello que afirma ser, es decir, *reproducción* del cuerpo. En realidad, es *producción* de una imagen del cuerpo que ya está dada de antemano en la autorrepresentación del cuerpo. No es posible descomponer el *triángulo persona-cuerpo-imagen* si no se quiere perder las relaciones dimensionales entre los tres elementos.

2

Por lo anterior, es preciso llevar a cabo una revisión de los debates actuales, donde los tres parámetros aparecen aislados unos de otros. A veces sostenemos la opinión de que la representación del ser humano se volvió imposible después de Auschwitz. Pero ya desde el siglo XIX la fundamentación humanista de la representación humana se había vuelto un anacronismo. La vanguardia de principios del siglo XX se burló de cualquier planteamiento de ese tipo, y prefirió representar máquinas que crear retratos con sentimiento y expresión. En su cortometraje *Ballet mécanique* de 1923, el pintor Fernand Léger hizo el experimento de presentar en un concierto cuerpos como máquinas vivientes junto con máquinas verdaderas.¹⁰ En la ciencia,

9 Arendt (1978: 26 y ss.).

10 Matthew (1994: 1 y ss.); Lista (1995: 61), y Filser (1997).

la radiografía suscitó hace más de cien años una fascinación que ya no pudo lograr ninguna fotografía del cuerpo. En la actualidad, Thomas Florschuetz nos cautiva con imágenes del tamaño de un muro que muestran sus manos bajo rayos X como motivo para proponer una empatía corporal con atractivo estético.¹¹

A partir de que ya no es posible comprender al cuerpo en una imagen vinculante, dado que cada imagen presupone tanto una distancia de apreciación que ha sido regulada, como la fe en un orden simbólico, los artistas conjuran su presencia en reflejos y paráfrasis sin conseguir reducirlo a un concepto común. Con Jeanne Dunning y otros artistas de los medios, nos vemos obligados a una intimidad paradójica con el cuerpo desconocido, la cual no es una intimidad con una persona.¹² El artista norteamericano Coplans fotografía su cuerpo envejecido en interminables series que muestran de manera agresiva segmentos que ya no pretenden representar el cuerpo en una imagen única (figura 3.1). En sus imágenes, aparece él con su propio cuerpo, y sin embargo, por mucho que lo escenifique y lo cuestione, el efecto resultante es el de un escasamente confiable cómplice del yo.¹³

La práctica actual de los artistas de emplear el propio cuerpo como medio del arte permite deducir que se trata de las imágenes del cuerpo perdidas, ante las cuales reaccionan *in corpore* por medio de esta sustitución. El artista produce imágenes en su propio cuerpo y con su propio cuerpo con el fin de afirmarse por medio de esta “presencia real” frente a la crisis de las imágenes analógicas y miméticas. Al mismo tiempo, mediante su propia corporeidad (y experiencia del cuerpo) se rebela en contra del monopolio de la realidad medial, que con tanta fuerza usurpa el mundo de los cuerpos. Finalmente, sin embargo, y desde una tercera perspectiva, el artista busca resolver con esto el problema de la encarnación, que ha sido siempre el problema de las imágenes. En lugar de aludir a sí mismo a través de la “obra”, lo hace con su propio cuerpo con el pro-

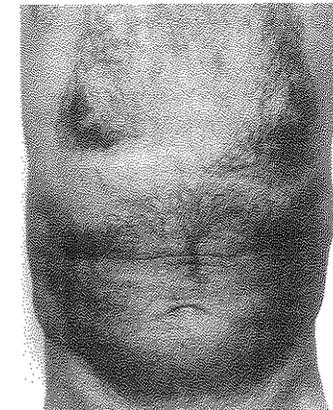


Figura 3.1. John Coplans, *Self-portrait*, 1984.

11 Florschuetz (1994).

12 Clair (1995: ilustraciones pp. 180 y s.).

13 En relación con Coplans, cf. Ewing (1994: 51, 57, 59, 139 y 156) y Coplans (1997).

pósito de obligar al espectador a prestar atención. No obstante, al mismo tiempo emplea el repertorio de transformaciones que caracteriza la encarnación. La metamorfosis, el volverse imagen y la encarnación son actos complementarios.

El problema de la verdad mimética cuenta ya con una larga historia en las artes plásticas, a partir de que los medios técnicos de la imagen comenzaron a devaluarle el rango. Aproximadamente en la misma época en que, a fines del siglo XIX, se empezó a comprobar la identidad personal en un cuerpo por medio de la foto del pasaporte y la impresión de las huellas digitales, Auguste Rodin buscaba una expresión natural libre del cuerpo, al que prefirió captar en movimientos aislados en vez de en la imagen sintética de un todo (figura 3.2). El *Caminante* sin cabeza es completamente cuerpo, pero al mismo tiempo es completamente anónimo.¹⁴ De todos modos, las artes plásticas cayeron rápidamente en el remolino de una desconstrucción de la imagen tradicional del cuerpo, como ocurría ya en la ciencia. Cuando

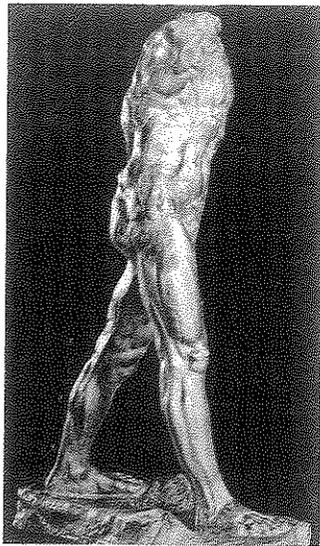


Figura 3.2. Auguste Rodin, *Caminante*, 1877-1878, Musée Rodin, París.

se perdió la seguridad con respecto al cuerpo, el arte disolvió su figura en experimentos, paráfrasis y fantasmas. En la Biennale de 1995, Jean Clair reunió una exposición en torno de este proceso bajo el título *Identità e alterità. Figure del corpo*. La identidad en el cuerpo se convirtió en lo ajeno del cuerpo.¹⁵

La ideología se apoderó de un cuerpo cuya imagen se mostraba en libertad (figura 3.3). El Deutsche Hygiene-Museum [Museo Alemán de la Higiene], en Dresde, mostró en 1999 una exposición en la que se reflejaban las obsesiones del siglo XX, desde el ser humano natural hasta el optimizado.¹⁶ En el mismo museo tuvo lugar otra exposición bajo el lema "Historia de los prejuicios", en relación tanto con el propio cuerpo como con pueblos extranjeros, que en la era global se nos acercan corporal-

¹⁴ En relación con el torso en Rodin, véase Schmoll (1983: 99 y ss.).

¹⁵ Cf. en Clair (1995), los textos de J. Clair, Ph. Comar y A. Lugli, pp. 3 y ss.

¹⁶ Lepp et al. (1999), con escritos de H. J. Rheinberger y otros autores.

mente.¹⁷ En el siglo XX el cuerpo natural pareció tan insuficiente, que la tecnología moderna lo sustituyó con prótesis corporales que modifican la percepción de nuestros sentidos.¹⁸ Los movimientos totalitarios monopolizaron el cuerpo como estándar colectivo con el fin de festejar el ideal político en una nueva felicidad corporal. El cuerpo ario, exagerado en el cuerpo deportivo, era, al respecto, la salva imagen opuesta al cuerpo semita, que era exterminado por medio de la aniquilación masiva (figura 3.4). Las artes plásticas, en tanto que portadoras simbólicas de la imagen del ser humano, se hicieron sospechosas de contravenir la ideología del cuerpo del régimen. Era un arte "degenerado" en la medida en que su imagen del cuerpo era degenerada: la imagen del cuerpo ideológica y la prohibida se necesitaban mutuamente.¹⁹

En *Lettre Internationale* se publicó en marzo de 1997 una fotografía que Gerhard Richter tomó de su hijo pequeño (figura 3.5). Ahí, en equilibrio incierto y con mirada escudriñadora, ante la proyección de su sombra y con la protección de un pañal, aparece un modelo del cuerpo entregado a sí mismo. La carga del cuerpo, que todavía ignora su futuro juego de roles, se expresa de manera insuperable en esta instantánea de un niño que apenas comienza a buscar su lugar en el mundo. Es una imagen que no realiza el gesto de la representación debido a que su propio motivo no

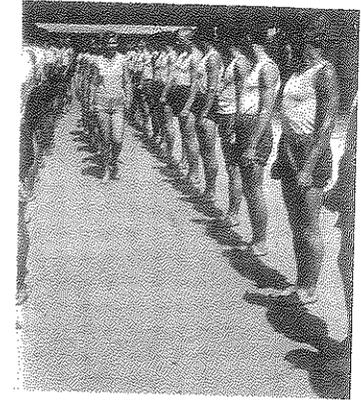


Figura 3.3. Alexander Rodtschenko, *Mujeres adelante*, 1935.



Figura 3.4. Foto de la SS tomada en el gueto de Varsovia, 1943.

¹⁷ Véase el catálogo correspondiente del Museo de Dresden, *Fremdkörper – Fremde Körper*, Stuttgart, 1999-2000.

¹⁸ Medosh (1996: 153 y ss.), con una inversión de las tesis de McLuhan.

¹⁹ Wildman (1998).



Figura 3.5. Gerhard Richter, imagen en la portada de *Lettre International* 35, 1997.

puede realizarlo. Una imagen contraria a ésta es la toma del astronauta que en 1969, sobre la superficie de la Luna, intentaba sus primeros pasos en un entorno en el que no existe espacio para los cuerpos. Pero este cuerpo empacado y encerrado que carga consigo su útero tecnológico, se convierte en símbolo de un enajenamiento similar al de los seres humanos en nuestro mundo, donde en la actualidad se emplean prótesis corporales cada vez con mayor frecuencia. Lo único que le resta al “pequeño astronauta” en el que todos nos convertimos es la alternativa del disimulo o del encierro defensivo en sí mismo.

Paul Virilio ha descrito en su libro *Die Eroberung des Körpers* [La conquista del cuerpo] esta situación defensiva en la transición “del superhombre al hombre superestimulado”.²⁰ La “colonización del cuerpo” por parte de la técnica, a la que se refiere, puede percibirse en diversos síntomas. La cirugía plástica ofrece en las revistas ilustradas a sus clientes femeninas cambiar cada parte del cuerpo por una más hermosa, o bien perfeccionarla. La publicidad, que prescribe en el sistema capitalista el ideal de cuerpo, difunde entre el público una obligación de asemejarse a las imágenes y de imitar modelos corporales que paralizan nuestra propia sensación del cuerpo.²¹ Por otro lado, el propio cuerpo es sometido a un entrenamiento de optimización casi maquinal en el *fitness center*. En la portada de una revista ilustrada (figura 3.6), en noviembre de 1999, se hablaba de un “culto del cuerpo”, que transformaría al cuerpo en una máquina corporal perfecta.²² Este *culto del cuerpo* es simplemente la otra cara de la *pérdida del cuerpo* sobre la que se habla en la actualidad en todas partes. Pertenece a las más exaltadas desviaciones de un centro vacío que el ser humano continúa ocupando con su cuerpo, sin ser percibido ahí por los actuales medios de la imagen. Nuevamente se muestra en la cons-

²⁰ Virilio (1994).

²¹ Albus y Kriegskorte (1999). En relación con la moda, véase Richard (1998).

²² Véase el texto de Th. Tschirner y C. Wolters, “Eine Gesellschaft im Fitness-Fieber”, en *DB Mobil*.

telación persona-imagen-cuerpo cuán estrechamente se vinculan, en nuestra opinión, estos tres aspectos.

Vivimos todavía (y en ningún otro lugar más que) en nuestro cuerpo, pero a partir de él ya no adoptamos ninguna antropometría (permítaseme abundar en el concepto). La antropometría, de la que el primero en ocuparse fue el escultor griego Policeto en sus estudios sobre proporciones (figura 3.7), consistía en realizar mediciones corporales con la finalidad de captar en el cuerpo una imagen ideal del ser humano.²³ En sus orígenes, la estatua griega surgió probablemente con el interrogante acerca del estatus social del cuerpo, y en las siguientes épocas se encontraron muy diversas respuestas a esa pregunta.²⁴ Por el contrario, el afán en el siglo XIX de inventariar a los seres humanos produjo los procedimientos de medición corporal del prefecto de la policía parisina Alphonse Bertillon (figura 3.8). Esto serviría en la sociedad de masas para la “identificación antropométrica” especialmente de personas criminales, y consistía de once medidas corporales distintas, así como de las llamadas “características inmutables”, lo que desde la perspectiva actual resulta anacrónico.²⁵

En la actualidad, la fuga del cuerpo puede leerse en imágenes cuyo punto de fuga se encuentra en el mundo virtual.



Figura 3.6. Portada de *DB Mobil*, noviembre de 1999.



Figura 3.7. Policeto, *Doryphoros* (copia romana). Antropometría.

²³ Véanse H. Philipp, en relación con el escrito de Policeto “Kanon”, y E. Berger, “Zum Kanon des Polyklet”, en Beck (1990: 135 y ss. y 156 y ss.).

²⁴ El intervalo va del cuerpo aristocrático de la edad arcaica, a través del cuerpo clásico de la polis, hasta el cuerpo naturalista o teatral del helenismo; véase al respecto Zanker (1989).

²⁵ Clair (1995: 45 y ss. y 112 y ss.).



Figura 3.8. Alphonse Bertillon, *Antropometría*, 1912.

Sin embargo, la fuga del cuerpo presupone que existe algo (se lo puede llamar alma, espíritu o yo) capaz de fugarse de él. Sin embargo, una premisa de esta naturaleza se ve refutada por su contraparte, según la cual, cuando se habla del ser humano, sólo son válidas las funciones corporales. Pero esta premisa también se ve en aprietos para formular una definición segura de lo que es el cuerpo. En estas circunstancias, apocalípticos y futurólogos proclaman, alternando cánticos, el gran cambio hacia la época en que termina la historia de la humanidad. Sin embargo, olvidan que la imagen estable del ser humano que ahora ven desaparecer, en realidad, nunca ha existido. Si estudiamos los testimonios históricos en imagen, veremos cuán inestable ha sido la imagen del ser humano que representan. Esta inestabilidad se hace evidente en las imágenes del cuerpo que encarnan al ser humano no sólo de manera variable, sino con frecuencia incluso también antitética. No sólo se dotó a la percepción de una transformación incesante, y con ella a los órganos sensoriales correspondientes, sino que también el tema de la percepción, el tema del ser humano, fue absorbido por esa transformación.

3

La historia de la imagen que la humanidad ha heredado en los testimonios en imagen que se conservan ofrece una colección de ejemplos única de la dinámica histórica de la imagen, dinámica que comprobó su inestabilidad. Los cuerpos aparecen en ese tipo de imágenes porque encarnan una idea vigente del ser humano. La encarnación es el sentido más importante de la representación corporal: la llevamos a cabo incluso en nuestro propio cuerpo, al que presentamos como imagen. Puesto que en este sentido el cuerpo solamente es un medio, desempeña el papel que se le ha asignado independientemente de que las imágenes acentúen o no su corporeidad. Así, por ejemplo, la máscara (figura 3.9) o el disfraz (figura 3.10) ocultan el cuerpo con el solo propósito de mostrar algo con él que él no podría mostrar por sí mismo, con lo que lo transforman en imagen. Al respecto, Helmuth Plessner, en el ensayo antropológico dedicado al actor, ha

llegado a hablar del actor como modelo del “condicionamiento por las imágenes del ser humano”. En la actuación, la “representabilidad del ser humano” sería posible debido a que el ser humano podría mantener distancia de sí mismo. El actor encarnaría siempre en el papel asignado un “boceto de imagen”.²⁶

Si repasamos la historia de la imagen del cuerpo en Europa, veremos que ésta comienza con una crisis de la imagen del cuerpo desatada por la contradicción del cristianismo con respecto al antropocentrismo de la cultura antigua, con lo cual el antiguo culto del cuerpo fue revestido con un tabú. Precisamente en la cuestión del cuerpo, los dioses antropomorfos del panteón grecorromano resultaban incompatibles con el culto al dios único e incorpóreo de la tradición judaica. En ese momento se rechazó también la escultura tridimensional, portadora de la encarnación de los dioses. En el icono cristiano, la *desencarnación* se convirtió en el sentido de la nueva imagen del cuerpo. Los ideales transcorporales en este caso eran una exhortación a fugarse del cuerpo. A partir de entonces, los seres humanos son reproducidos únicamente como muertos que viven en otro mundo. En la iconografía sacra, la analogía entre cuerpo e imagen sirvió para representar cuerpos propicios para una manifestación, a los que en la actualidad llamaríamos virtuales, y para medirlos de acuerdo con un patrón teomorfo.²⁷

La reliquia, el equivalente occidental del icono en este nuevo culto a los antepasados, eludió la analogía entre imagen y cuerpo, puesto que ya no establecía la presencia de los santos mediante una imagen (figura 3.11). La presencia corporal de los huesos, que podían ser distribuidos en numerosos lugares de culto, refu-

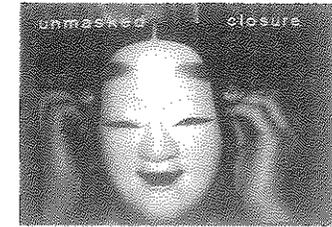


Figura 3.9. Gary Hill, *Ura Aru (The backside exists)*, video, 1985.

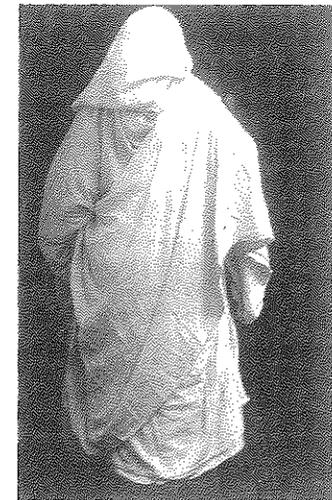


Figura 3.10. G. Gatian de Clérambault, *Études d'etoffe*, 1918.

²⁶ Plessner (1982), en Gebauer (1998: 185 y ss.).

²⁷ Belting (1990: 131 y ss.).



Figura 3.11. Relicarios de brazo, 1220-1230, San Gereón, Colonia.

taba cualquier imagen, desconstruyendo con ello la idea del cuerpo vivo. Las composiciones híbridas a las que llamamos relicarios son contenedores de huesos o cráneos que restablecen a partes aisladas del cuerpo la calidad de imagen. El relicario de una cabeza ofrecía la imagen más contradictoria del cráneo que contenía y de la persona que significaba. Sólo en la Edad Media, el arte de imagen aceptó paulatinamente la representación de santos, con el fin de representar en ellos a los seres humanos en un tipo ideal. Sin embargo, el cuerpo abstracto del icono y el cuerpo fragmentado de la reliquia son indicios del surgimiento de una crisis

en la relación entre imagen del cuerpo e imagen de la persona.²⁸

La crisis fue provocada también por el hecho de que la referencia a la imagen del ser humano había sido transpuesta al cuerpo de Jesús. El único cuerpo que tenía importancia para la teología era aquel cuerpo en cuya carne Dios se había manifestado. Pero precisamente el Dios hecho hombre, con su contradictoria configuración, desató conflictos cuyos efectos aún pueden percibirse en la cultura europea. La antigua cristología era una somatología en la medida en que debió ocuparse de la disputa respecto de la realidad del cuerpo de Jesús.²⁹ De él pende la realidad de la muerte corporal en la cruz, que por otra parte era el fundamento para la redención de los cristianos. El nacimiento corporal, en el caso de la Virgen y el Niño, y la muerte corporal, en el caso de la crucifixión, fueron durante siglos los únicos temas de la escultura medieval, con lo que se obligaba a los creyentes a creer en el cuerpo de Jesús. El manto de santa Verónica o el sudario de Turín, que aún en la actualidad ejercen fascinación, fungían como impresiones auténticas de un cuerpo para el cual no existía tumba alguna, y por lo tanto eran imágenes corporales con el mismo tipo de evidencia que en la actualidad le adscribimos a la fotografía (el santo sudario de Turín [figura 3.12], por cierto, reveló apenas en la Modernidad la imagen en positivo de esa impresión corporal gracias a la inversión de la toma fotográfica).³⁰ Pero el cuerpo de Jesús no era sim-

28 Van Os (1999). Cf. también Brown (1977).

29 Belting (1998a: 1 y ss.).

30 Didi-Huberman (1999b: 48 y ss.).

plemente un cuerpo humano, sino en sí mismo una imagen: no la imagen de una persona, sino una imagen que hacía visible al dios invisible en la persona de Jesús. Por lo tanto es posible hablar de un cuerpo teomorfo cuya característica particular radica en la simple referencia a la divinidad. La complejidad de este tema, que aquí solamente puede ser esbozado, permite comprender cuán problemático se volvió este modelo dualista de cuerpo para la imagen del cuerpo en la cultura cristiana.

Un dualismo corporal con otro sentido se desarrolló en el culto a los muertos y a los gobernantes en la Edad Media. Al contrario de lo que sucede en la cristología, en este caso se trata de dos cuerpos que se distinguían en una persona de alto rango: por un lado el cuerpo natural, que era mortal, y por otro el cuerpo del rango elevado, que era traspasado de un portador vivo al siguiente, alcanzando con ello la inmortalidad. Como lo describe Ernst H. Kantorowicz en su libro *Los dos cuerpos del rey*, el cuerpo del rango podía traspasarse a un cuerpo artificial, un muñeco, para sobrepasar el intervalo tras la muerte del poseedor de un rango (figura 3.13). Después de la muerte de Eduardo II, el monarca inglés fue encarnado por una "representación" o "personaje" que se separaba del cuerpo del rey, y que lo representaba no con un cuerpo sino con un doble de madera, que posteriormente portaba la máscara funeraria de cera pero con los ojos abiertos. Esta *effigies* era, en palabras de Kantorowicz, una *persona ficta*, aunque también la persona de alto rango a la que encarnaba era una ficción.

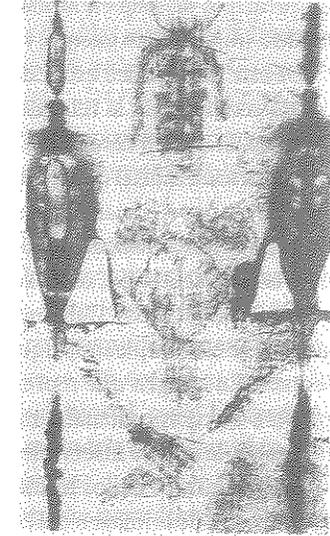


Figura 3.12. Santo sudario de Cristo de Turín (según fotografía del siglo XIX).

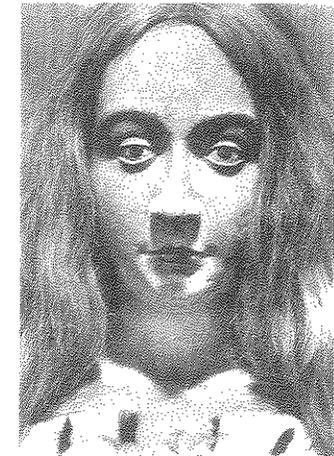


Figura 3.13. Efigie de Isabel de York (1503) como muñeca para el culto funerario.

En principio se trata en ambos casos de una ficción corporal: la figura de madera imitaba a un cuerpo, y la dignidad del rango buscaba un cuerpo.³¹

De este diagnóstico especial se desprenden diversos aspectos de importancia general para la relación entre imagen del cuerpo e imagen del ser humano. El cuerpo natural era un medio portador capaz de portar lo mismo a una persona mortal que a un rango inmortal. Proponía también la distinción de un papel social: el cuerpo representado es cultura, y no naturaleza. En el ceremonial real, el monarca, cuando su cadáver se volvía inadecuado para la representación, cedía su manifestación y la confección de la imagen a un cuerpo artificial. Debemos otorgar valor a un concepto doble de imagen que se está empleando aquí: la imagen representante y la imagen representada. La imagen que representaba un cuerpo vivo era traspasada en la *effigies* a un cuerpo virtual. Una vez concluida su efímera función en el ritual funerario, la *effigies* inservible se almacenaba descuidadamente en baúles.

En los retratos de los humanistas se polemizaba en contra de la representatividad de la imagen del cuerpo, designando con el mismo concepto de *effigies* a veces al propio cuerpo y otras a un retrato del cuerpo. Así le es posible a Durero dibujar a Erasmo de Rotterdam “según la *effigies* viva en una imagen (*imago*)” (figura 3.14), de acuerdo con el comentario que figura



Figura 3.14. Alberto Durero, *Erasmo de Rotterdam* (1526). Cuerpo, efigie e imagen.

en la inscripción. Por el contrario, Lucas Cranach crea en el retrato, de acuerdo con la caracterización de la inscripción, una *effigies* que muestra el cuerpo mortal de Lutero, mientras que la “imagen eterna de su espíritu sólo él mismo [Lutero] podía expresarla”, es decir, con su cuerpo vivo. La ambivalencia del término *effigies* era útil al respecto para cuestionar de manera crítica la referencia entre imagen del cuerpo e imagen de la persona.³² Por su parte, el cuerpo, igualmente o de manera parecida, era ya una imagen natural, así como eran imágenes sus copias artísticas. Pero, ¿qué es lo que se representaba en él? Si bien los humanistas y los reformistas valoraban

más expresarse en sus libros que en sus retratos, su crítica tenía sin embargo mayores alcances, pues conducía a la pregunta de si las imágenes del cuerpo podían representar más que solamente al cuerpo: su visibilidad se creaba en la visibilidad de lo corporal. Al mismo tiempo, en la crítica de los humanistas yacía una contradicción en relación con el concepto funcionalista de imagen de la Edad Media, con su dualismo entre el cuerpo propicio para la manifestación y el cuerpo natural.

Este dualismo encontró su expresión más evidente en las esculturas funerarias medievales, cuando la figura fúnebre del *gisant* mantenía íntegro en su identidad social el cuerpo en cierto modo dormido del difunto, mientras que debajo, en la tumba, el cuerpo verdadero, como cadáver en descomposición, se desocializaba (figura 3.15).³³ Lo que se veía era una imagen, y lo que no se veía era un cadáver. El *cuerpo natural*, mortal, cedió la representación a un *cuerpo en imagen*, pero también se podría decir que el cuerpo en imagen monopolizaba una imagen de la persona que, tras la descomposición del cuerpo natural, no podía tener ya ningún portador vivo. Sin embargo, un cuerpo en imagen ocultaba la verdad de la muerte corporal, por lo que en la Edad Media tardía se llegó al tipo híbrido de la tumba doble, que introdujo el cadáver en estado de descomposición (*transi*) como segunda figura de la imagen.³⁴ Arriba se veía al difunto en la imagen de un cuerpo con los signos de su existencia social; abajo, al difunto nuevamente como cadáver anónimo (figura 3.16). La segunda imagen funciona como crítica de la



Figura 3.15. Tumba y cadáver del arzobispo Walter de Gray (hacia 1255), catedral de York.

³³ Binski (1996: 21 y ss. y 70 y ss.). Cf. también Bauch (1976) y Erlande-Brandenburg (1975).

³⁴ Así distinguió Eduardo IV en su testamento de 1475 al *transi* como “the figure of Deth” (death) de la “image of our figure” del cuerpo en imagen con los signos sociales (Kantorowicz, 1957: 435)

³¹ Kantorowicz (1957: 419 y ss.); Brückner (1966), y Bredekamp (1999): 97 y ss.).

³² Véase de R. Preimesberger, “A. Dürer: Imago und effigies (1526)”, en Preimesberger *et al.* (1999: 228 y ss.). Cf. también Hofmann (1983).

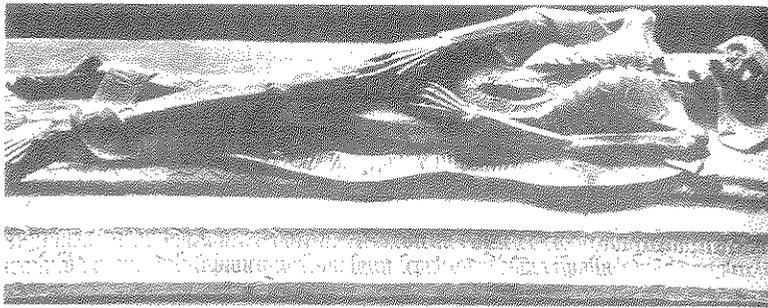


Figura 3.16. Escultura funeraria de Guillaume Lefranchois, 1446.

primera, incluso como una autocrítica de la imagen y sus pretensiones de representación. Si hasta entonces la imagen de una persona había aparecido en el lugar del cadáver, ahora, bajo la imagen de un cadáver se crea un producto híbrido confuso que revoca esas pretensiones de representación de la imagen y revela en el mismo medio la verdad acerca del cuerpo mortal en un "memento mori". Así, el dualismo entre el cuerpo de la manifestación y el cuerpo natural era forzado. El simple cuerpo ya no podía representar a la persona, a partir de que la muerte lo despojara de la tarea de la representación. La representación de la muerte se refiere a una verdad puramente corporal, y por lo tanto colectiva.

4

La figura de *transi* de un cadáver representa en cierto modo una anti-imagen. La representación paradójica de la descomposición en piedra supone la advertencia de continuar representando la imagen del ser humano con su cuerpo. Sin embargo, con la separación del cuerpo, en el que poseía su imagen terrenal, el alma perdió toda capacidad de aparecer como imagen. Si se analiza en este contexto la pintura de Holbein *Cristo en el sepulcro*, probablemente la parte inferior de un altar perdido del año 1522 (figura 3.17), se aprecia un juego con el fuego, que manifiesta el espíritu de una nueva época, el Renacimiento. La imagen sigue la tradición del "santo sepulcro", en la que el cadáver de Jesús aparecía como recordatorio de los tres días en que fue velado en su tumba silente. Pero representa con un verismo inédito un cuerpo que mantiene un precario equilibrio entre la figura anatómica y el ideal apolíneo. Simultáneamente, el artista intercala una fer-

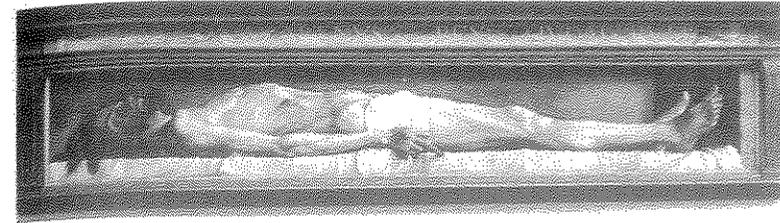


Figura 3.17. Hans Holbein el Joven, *Cristo en el sepulcro*, 1522, Kunstmuseum, Basilea.

mata sobrecogedora entre la vida y la muerte en el espectáculo de un cuerpo que aún no ha empezado a descomponerse, con el fin de no contravenir las creencias cristológicas. Así rescata la imagen del ser humano de la doble imposibilidad de un cadáver que representa al Dios hecho hombre.³⁵

La imagen del cuerpo del Renacimiento se polariza en los extremos de la figura anatómica y de la estatua como un arte corporal en el espíritu de la geometría. Las demostraciones anatómicas o estéticas se efectúan contradictoriamente de manera alterna en uno y el mismo cuerpo, el cual, en tanto representante del ser humano, requiere a partir de entonces de una nueva escenificación. La anatomía es practicada también por los artistas deseosos de conocer la verdad del cuerpo para poder dominarla estéticamente. Pero en la llamada antropometría prefieren desarrollar una maravillosa ficción del cuerpo, llevando sus proporciones a un esquema ideal. La abstracción del cuerpo como modelo de una teoría universal de las proporciones se expresa en los bocetos de Durero para un libro de texto de pintura, en los que se afirma que es imposible "obtener una imagen hermosa de una persona solamente. No hay nadie sobre la tierra capaz de indicar cómo es la forma más hermosa del ser humano".³⁶

El cuerpo ideal es un constructo que presenta la configuración de las partes del cuerpo en relación de absoluta armonía. Es trazado como una imagen autónoma a la que no corresponde ningún cuerpo real. La llamada "figura vitrubiana", que Durero y Leonardo estudiaron con igual avidez, es el modelo para las relaciones de medidas en la construcción de un templo.³⁷ La arquitectura corporal se calcula aquí como modelo de la natura-

35 Kristeva (1989: 1, 239 y ss.).

36 Durero (1993: 112) ("Apuntes para el *Lehrbuch der Malerei*", ca. 1508). Cf. también p. 113 ("Vom Mass der menschl. Gestalt") y pp. 127 y ss. ("Vier Bücher von menschlicher Proportion").

37 B. Wyss (1987: 14 y ss., tercer libro, capítulo 1).

leza con el propósito de aplicarla al construir el templo. La naturaleza creó en el cuerpo humano su obra maestra, pero con esto se desvía nuevamente la cuestión acerca de la persona que está encarnada en su propio cuerpo. Lo que se busca es una nueva separación del yo con respecto a su cuerpo, lo que será teorizado por Descartes. Durero representa al ser humano ideal en los arquetipos bíblicos de Adán y Eva para escapar de una geometría meramente pedagógica, modelos que delicadamente lo obligan a que el pecado original sea el tema de su conocido cuadro doble (figura 3.18). Pero los cuerpos paradisiáicamente hermosos, y no la historia bíblica, son aquí el verdadero tema: la perspectiva distante del paraíso perdido los coloca bajo la luz de una idealidad que, con el envejecer y el morir después del pecado original, ya sólo podrá ser recordada como principio.³⁸

Pero el ser humano como medida del mundo es también el ser humano en las fronteras de su cuerpo. Leonardo, que nos legó todo un corpus de

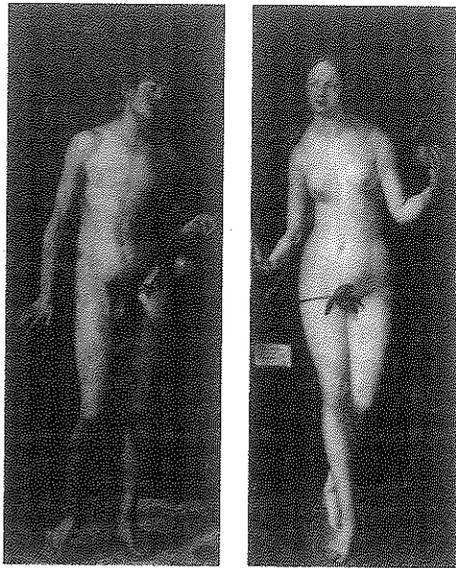


Figura 3.18. Alberto Durero, *Adán y Eva*, 1506, El Prado, Madrid.

dibujos anatómicos, expresa de manera insuperable en su figura vitrubiana (figura 3.19) el conflicto del cuerpo con la geometría, el conflicto de la anatomía con la estética.³⁹ Mediante un solo movimiento corporal consigue compaginar los dos esquemas separados de Vitruvio: el cuerpo en el círculo y el cuerpo en el cuadrado. Al abrir las piernas y alzar los brazos el cuerpo alcanza la periferia del círculo como la figura de la totalidad divina, aunque sea en un afán efímero. En la posición de descanso, sin

³⁸ En relación con este tema en Durero, véanse Koerner (1993: 187 y ss.,

"Representative man"), y Anzelewsky (1971: 208 y ss., Nº 103-104).

³⁹ Véase en Arasse (1997) la figura 56, con el texto adjunto en referencia al dibujo en la Accademia en Venecia, Inv. 228. Cf. también Clayton (1992) y Chastel (1990: 173 y ss.).

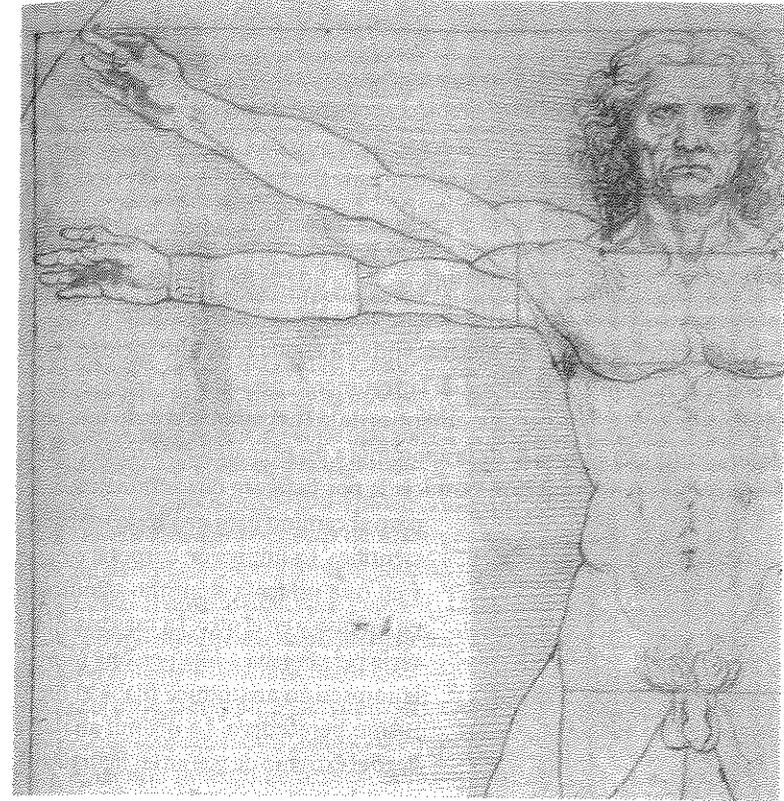


Figura 3.19. Leonardo da Vinci, *Figura vitrubiana* (detalle), Accademia (inv. 228), Venecia.

embargo, se encuentra inscrito en las coordenadas de un cuadrado, al que toca con la coronilla y las plantas de los pies: con sólo estirar los brazos horizontalmente alcanza los lados del cuadrado, al que en modo alguno puede sobrepasar. De pronto el cuadrado se vuelve como la prisión de la contingencia corporal. Esta impresión se acentúa cuando observamos el rostro envejecido con la mirada impotente hacia el cielo, que no se corresponde tanto con la juventud del cuerpo ideal. Podría tratarse del rostro del propio Leonardo, haciéndonos conscientes del problema de representar la imagen del ser humano únicamente en una imagen del cuerpo. El cuerpo ideal no pertenece a los seres humanos. Sin embargo, el cuerpo real aprende a percibir sus fronteras por medio del conocimiento de sí mismo. Leonardo realizó bocetos de las primeras máquinas voladoras, y con ello anticipó la historia moderna de las prótesis corporales.

La representación del ser humano en el Renacimiento, lo mismo si se refería a un individuo o a un ideal heroico, se efectuaba *en el cuerpo*, y no en relación *con el cuerpo*. El cuerpo era actor, no requisito. Con esta función retórica se convirtió en tema del arte, que buscaba también en la elección de mármol o bronce la distancia de la forma con respecto a todo tipo de ilusión corporal.⁴⁰ Lo contrario es válido para el modelo anatómico, que, en tanto figura de cera al lado de la *effigies*, de la que ya hemos hablado, heredó las figuras votivas de cera de los donantes en actitud de rezo (figura 3.20). Si la ilusión corporal de una imagen votiva a escala real, que incluso comprendía el empleo de cabellos y de la vestimenta personal del representado, se relacionaba con una persona auténtica de la cual se había creado un doble, remitía entonces en el caso de la anatomía a un preparado humano. Sólo la pérdida de la representación propiciada por la figura de los donantes pre-

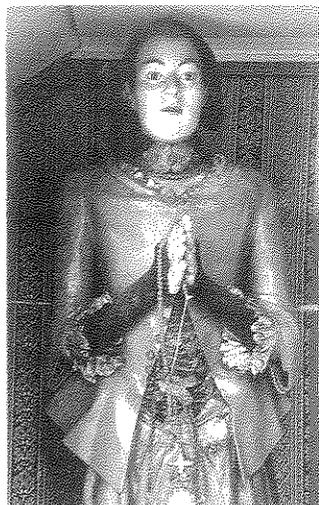


Figura 3.20. Figura votiva de cera, convento crescencial, Kaufbeuren.

paró el camino para una representación científica. La impresión corporal en yeso y en cera no tenía el mismo significado en un caso y en el otro. La máscara funeraria perpetuaba a una persona mortal, la impresión anatómica fijaba el organismo perecedero. La disímil analogía llegó al extremo de que en las figuras votivas se hacían representar en cera incluso partes corporales específicas, por cuya cura se agradecía al Cielo.

El hombre fornido de Cigoli, logrado hacia 1600 a partir de un vaciado en bronce de un modelo de cera (figura 3.21), data aproximadamente de la época en que en el mismo lugar, Florencia, fueron retirados los exvotos de cera que por centenares habitaban la iglesia de Santa Annunziata.⁴¹ Los *fallimagini*, como se

40 Cf. al respecto los comentarios de J. v. Schlosser (1993: 105 y 119), en alusión a Schopenhauer, *Parerga*, § 209. Cf. también la nota 41.

41 Didi-Huberman (1994: 383 y ss., especialmente pp. 411 y ss.) en relación con las imágenes en cera, que fueron investigadas por primera vez por Aby Warburg en 1902, en sus estudios sobre el arte del retrato en Florencia; Schlosser (1993: 54 y ss.);

llamaba a los productores de los maniqués de cera, encontraron en la anatomía un nuevo campo de actividad. Únicamente el busto de Niccolò da Uzzano, creado por Donatello hacia 1432 con ayuda de una máscara tomada del modelo vivo, o la máscara funeraria de Fra Angelico, nos pueden proporcionar una perspectiva del género, completamente aniquilado.⁴² Al parecer, los *boti*, como se los llamaba, llegaron a ser tan excesivos en aquella época, que sólo fueron autorizados para la élite de la burguesía (figura 3.22). “La figura votiva hiperrealista”, como señala Georges Didi-Huberman, “es el equivalente exacto de una cantidad de cera correspondiente al peso corporal del representado”.⁴³ La impresión corporal significaba *duplicuer par contact et prolonger la nature*, naturaleza que era el propio cuerpo. El facsímil del

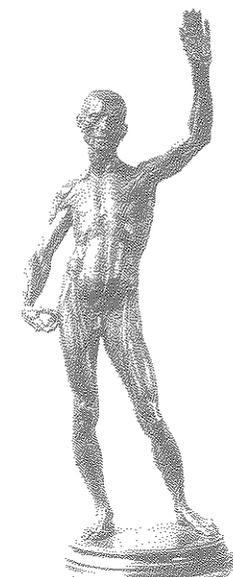


Figura 3.21. Hombre fornido de Cigoli, bronce, ca. 1600, Museo La Specola, Florencia.

cuerpo, que representaba a la persona en gestos de agradecimiento y de oración, tenía una función de conservación del Estado en la vida pública de Florencia. El cuerpo artificial adoptó la representación religiosa del cuerpo vivo, tanto en el sentido retrospectivo de su existencia burguesa, como en el sentido prospectivo de la futura resurrección del cuerpo. De este modo, su presencia, al transformarse en imagen, llenaba el intervalo existente entre la muerte de la persona referida y el Juicio Final.

A partir de la analogía de la cera de abeja con el cuerpo vivo, que en las figuras de cera producía una fuerte ilusión de vitalidad, Descartes derivó un argumento en contra de cualquier tipo de conocimiento del cuerpo que se considerara indudable. La cera es modificable e indefinible en su estado de manera similar a como lo es el cuerpo al que reproduce en imagen. Incluso la expansión que caracteriza a lo corporal resultaría indefinible en

Didi-Huberman (1999b: 56 y ss., “Der Abdruck als Nachleben”), y Van der Velden (1998: 126 y ss.).

42 “Die Totenmaske von Fra Angelico”, en Düring *et al.* (1999: 68). En relación con Niccolò da Uzzano, véase Didi-Huberman (1994: 424, con ilustraciones).

43 Didi-Huberman (1994: 419).



Figura 3.22. Donatello, *Niccolò da Uzzano*, ca. 1432, Museo Nacional, Florencia.

cuanto a su forma. Si bien lo corporal es accesible a la percepción, ésta, sin embargo, debido a su naturaleza corporal, sería dudosa.⁴⁴ Aquí se polariza la comprensión del cuerpo como objeto de curiosidad científica y, por otra parte, como antípoda del yo, separado de su propio cuerpo. Desde ambas perspectivas se llega a una crisis de la representación: el cuerpo anatómico no expresa a ningún yo, mientras que el yo se aloja en el cuerpo como una *res cogitans*. Así, Descartes formula *que moi, c'est-à-dire mon âme, per laquelle je suis que je suis, est véritablement distincte de mon corps et qu'elle peut être ou exister sans lui*. Se puede concebir al yo pensante en su incorporeidad de modo parecido a como

alguna vez lo fue el alma cristiana, a la que Descartes lleva a una noción moderna. De esta forma puede decir de sí mismo que vive en su cuerpo de manera semejante a un timonel que vive en su barco. El cuerpo podría considerarse como una máquina de huesos, músculos y nervios que funciona como naturaleza, pero que no expresa nada acerca del ser humano.⁴⁵

Esta máquina corporal se representa desde el siglo XVII en figuras anatómicas de cera, que escenifican todavía al cuerpo cerrado en una pose, mientras que en el cuerpo abierto, hablando metafóricamente, se muestra el armazón de partes maquinales que constituyen el organismo anónimo y carente de alma. Así, Clemente Susini concluyó en 1791 la figura de una mujer embarazada para el nuevo museo de ciencias naturales, La Specola, en Florencia (figuras 3.23 y 3.24), la cual puede desplegarse para mostrar seis vistas distintas de los órganos. En su nuevo libro *Ouvrir Vénus*, Didi-Huberman describe la ambivalencia de esta figura, a la que llama, con referencia a la conocida estatua de la Venus de Medici, *Venere de' medici*, una Venus de los médicos.⁴⁶ El ideal de Venus se conserva como un recuerdo en la pose erótica sobre el lecho de seda, y sin embargo un collar de perlas oculta la costura del mecanismo anatómico que reproduce un prepa-

44 Descartes (1855: 120 y ss.). Cf. además Husserl (1950).

45 Descartes (1855: 168 y 175).

46 Didi-Huberman (1999a: 100 y ss.).

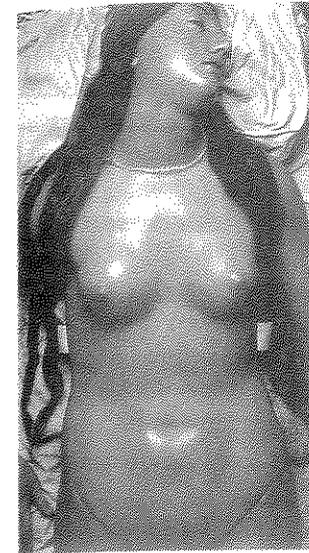


Figura 3.23. Clemente Susini, *Preparado corporal de cuerpo entero de una mujer embarazada*, 1781, Museo La Specola, Florencia.

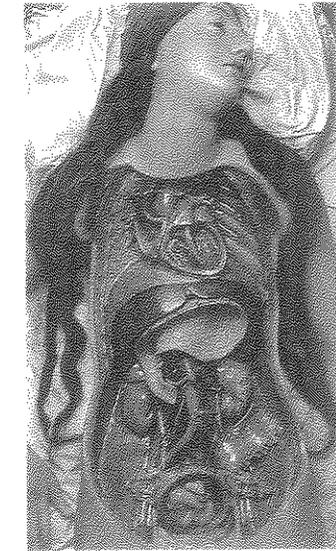


Figura 3.24. Clemente Susini, *Preparado corporal de cuerpo entero de una mujer embarazada (con el cuerpo abierto)*, 1781, Museo La Specola, Florencia.

rado humano. Aproximadamente doscientos cadáveres provenientes del cercano Hospital Santa Maria Nuova, a los que todavía no se sabía cómo preservar, se utilizaron como material para obtener las formas para la elaboración de una única figura.⁴⁷ Así, por medio de impresiones de órganos corporales verdaderos, se abstrajo una imagen modelo del cuerpo de la manera en que lo exigía la ciencia de la época de la Ilustración.

El modo de elaboración de las figuras anatómicas recordaba a aquel de las figuras votivas de cera que fueron enviadas súbitamente al depósito en Santa Annunziata en 1665, pues su concepción de la imagen dejó de corresponder a una época en la que el arte y la ciencia se dividían el terreno. De manera similar, la figura anatómica se aprovechó de la pérdida de validez de la *effigies* en las cortes, que la habían recibido como herencia. Cuando se extinguió su importancia para el Estado en el culto funerario, con lo que también dejó de servir el concepto de imagen correspondiente, igualmente

47 Poggesi (1999: 28 y ss. y 34 y ss.). Cf. también sobre el tema Jordanova (2000) y Lanza (1979).

se modeló en cera a otras personas de la corte y se las colocó —lo que también era novedoso— en cajas de vidrio en la abadía de Westminster, donde estuvieron en exhibición permanente.⁴⁸ El agotamiento del ritual monárquico de la transferencia del poder liberó a la *effigies* a la banal y fatua curiosidad visual, que concluyó finalmente en un panóptico entretenido. Antoine Besnoit recibió de Luis XIV no sólo el privilegio de reproducir en cera a los miembros de la corte, sino que también obtuvo el derecho de mostrar sus figuras en exposiciones, por lo que se lo criticó tildándolo de *mon-treur des marionettes*. Después, con el aburguesamiento de la corte como institución, el repertorio se amplió a personas exóticas o criminales. El gabinete de figuras de cera de Madame Tussaud fue la última etapa de la comercialización de la antigua *effigies*, a la que ahora se contemplaba con asombro como lograda falsificación del cuerpo, en tanto que los artistas y filósofos se apartaban del género con repulsión, rechazando cualquier ilusión del cuerpo puesta en imagen.⁴⁹

En el arte, sin embargo, Jeremy Bentham, como moralista puritano, censuró la futilidad con que los artistas escenificaban la imagen del ser humano en la imagen del cuerpo. Así, abogó para que la escultura fúnebre, en la que las clases privilegiadas podían celebrar su *image* social, fuera remplazada por los llamados *auto-íconos*, que deberían consistir de huesos verdaderos de los difuntos. De seguirse su consejo, se podrían ahorrar también los costos del cementerio así como la paga de los artistas. Naturalmente, su propuesta no tuvo consenso, de manera que se dio por satisfecho con donar su propio cadáver en 1832 al University College de Londres (figura 3.25), donde en lo sucesivo debía participar en las sesiones como su propio representante y copia *in corpore*.⁵⁰ El propio cuerpo fue preparado como una *effigies*, la cual, no obstante, ni permanecía siendo cuerpo, ni se separaba del cuerpo como imagen. El facsímil de un cuerpo contradecía en la momia moderna al cuerpo propicio para la manifestación del arte.

6

En la misma época en que Jeremy Bentham pretendió dar una nueva oportunidad a la obsoleta figura de cera por medio de la momia real, se descu-

48 Waldmann (1990) y Schlosser (1993: 43); Freedberg (1989: 192 y ss.).

49 Schlosser (1993: 81 y ss. y 96 y ss.).

50 Llewellyn (1997: 53) y Richardson (1989).

bió la fotografía. Ésta se apropió de la ilusión corporal de la figura de cera y completó la democratización de la imagen en la era burguesa.⁵¹ El efecto que la figura de cera había alcanzado por medio del modelado, la fotografía lo conseguía imprimiendo luz, ya sin ninguna intervención del artista que pudiera falsificar la verdad de la imagen del cuerpo. El medio técnico, que generaba una sombra corporal similar a la de la vida, desplazó el derecho de representación de la imagen en múltiples sentidos, pues permitía no solamente realizar incontables copias a partir de un solo negativo, sino que también incitaba a tomar incontables imágenes de una sola persona, en las que ésta se veía siempre distinta, sin que se pudiera decir, a pesar de la verdad indexal del medio, cómo se veía realmente. Ya en 1862 Desidéri reflexionaba respecto de cómo podía (o debía) ser un retrato para que pudiera dar referencia, de forma creativa y verídica, acerca del “carácter total de la persona representada”.⁵² El problema de la pose que los modelos adoptaban frente a la cámara sólo confirma de un modo particularmente simple que de antemano, con nuestra mímica y nuestros gestos, nosotros mismos nos transformamos *in corpore* en una imagen, incluso antes de que la fotografía tome una imagen de nosotros *in effigie*.

Pero no se trata del caso especial del retrato, sino de la cuestión de qué expresa la fotografía acerca del cuerpo que documenta, y de qué manera representa al ser humano en ese cuerpo. La respuesta se encuentra a la mano, pues en su siglo y medio de historia la fotografía ha escenificado continuamente de manera distinta tanto el cuerpo como al ser humano.⁵³ En consecuencia, se establece aquí igualmente una perspectiva que no sólo

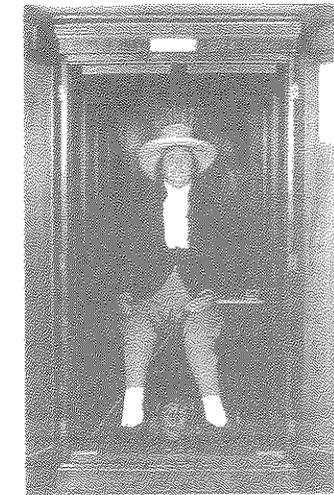


Figura 3.25. Jeremy Bentham, *Auto-ícono*, 1832, University College, Londres.

51 Cf. además a Schlosser (1993), ya desde 1911. Sin embargo, los inventores de la fotografía se refirieron, por un lado, a la analogía con la escritura y, por otro, al automatismo del procedimiento (Amelunxen [1989: 192 y ss.]. Cf. también la nota 53.

52 Disdéri (1981: 107 y ss.).

53 Clarke (1992); Lalvani (1996), y Lury (1998).

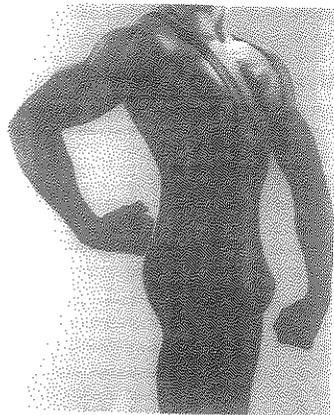


Figura 3.26. Richard Mapplethorpe, *Derrick Cross*, ca. 1985.

es almacenada por la técnica objetiva, sino también por una mirada que se ha creado en la imagen su propia analogía, y lo mismo es válido para todas las imágenes anteriores a la invención de la fotografía. Porque es la *historia moderna del cuerpo* la que es repetida de manera singular por la *historia de la fotografía moderna*. Naturalmente, esto es válido también para la estética y para la ideología del cuerpo. Ya sea que el suave Weston o el polémico Mapplethorpe (figura 3.26) lo utilicen como tema estético, el cuerpo aparecerá sin rostro en la imagen, pues en la historia de la imagen la persona

aparta la mirada del cuerpo.⁵⁴ La *representación en el cuerpo* es también en la fotografía un tema distinto al de la *representación del cuerpo*, a pesar de que la persona no se puede mostrar sin su cuerpo.

7

En los debates actuales, sin embargo, la fotografía se plantea ya como un tema arqueológico, a partir de que las técnicas digitales han remplazado la producción fotoquímica de imágenes. En sus *Fictitious portraits* (figura 3.27), el norteamericano Keith Cottingham pretende desenmascarar el “mito de la fotografía”, como lo llama, mediante imágenes de obra computa.⁵⁵ Sus retratos son ficticios no sólo porque establecen que son copia de una ficción, sino porque demuestran que el sujeto es una ficción, luego de que en la imagen ha sido desprovisto de referencias. El hecho de fundir varios rostros en uno solo (así como la triplicación de un solo rostro en la misma imagen) genera una correspondiente “personalidad múltiple”, o, en su

54 En relación con Weston, véase Wiegand (1981: 191 y ss.), con textos sobre la fotografía del cuerpo en el diario de 1927. En relación con Mapplethorpe, véase el catálogo de P. Smith (Bellport Press, 1987), y en relación con los escándalos públicos, Hughes (1993)

55 H. v. Amelunxen *et al.* (1996: 160 y ss.), con textos de K. Cottingham.

defecto, cuestiona la existencia del sujeto. Ahora se hace evidente el significado del discurso de los medios analógicos. La analogía entre cuerpo e imagen, que la fotografía elevó a la categoría de índice del cuerpo (Charles S. Peirce), se basaba no sólo en la confianza en la realidad del cuerpo, sino también en la creencia de que es capaz de representar el cuerpo real del ser humano, aquel en el que encarna. En consecuencia, la pregunta actual es si el cuerpo evade cualquier analogía en imagen, o si es intercambiado por imágenes en las que se puede negar a sí mismo. Ambas formulaciones son indicio de que se ha desatado una crisis entre el cuerpo y la imagen: la crisis de la referencia. La crisis puede mostrarse en el hecho de que no existen ya imágenes que puedan ser aceptables, o bien en que ya sólo existen imágenes que apartan de nuestra mirada la realidad del cuerpo y la disuelven en imágenes.

Con esto también se desplaza el sentido que tuvo la imagen en sus orígenes en el culto a los muertos. Si entonces se utilizaba para que el difunto, que había perdido su cuerpo, mantuviera o le fuera devuelta una presencia en la sociedad de los vivos mediante un intercambio simbólico, como lo llama Jean Baudrillard, en la actualidad se intercambia por el cuerpo vivo para remplazarlo por una figura hiperreal o virtual. Los medios digitales, que proscriben la analogía con el cuerpo en un gesto “post-fotográfico”, parecen reflejar el comienzo de una era de lo “post-humano”.⁵⁶ No obstante, demasiadas polémicas entran en juego, polémicas en contra de la fotografía tradicional, pero también demasiada euforia no sólo por emplear las nuevas tecnologías, sino por otorgarles tanta autoridad que puedan ser capaces de refutar al usuario vivo. En el tecnocentrismo actual, el cuerpo es un desagradable recuerdo de la naturaleza que llevamos en nosotros mismos. Por muy artificial que sea o se simule la llamada liberación del cuerpo mediante las figuras teatrales de los *virtual*

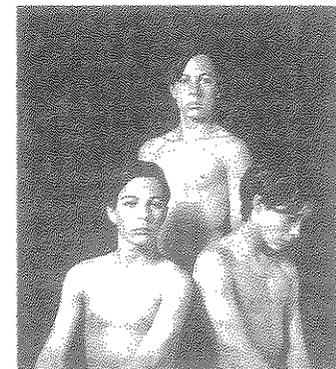


Figura 3.27. K. Cottingham, *Triple*, de la serie *Fictitious portraits*, 1992.

56 Cf. con la nota 1. En el catálogo de la exposición *Fotografie nach der Fotografie*, véase P. Lunenfeld, “Digitale Fotografie und elektron. Semiotik” (H. v. Amelunxen *et al.* [1996: 93 y ss.]), así como H. v. Amelunxen, “Das Entsetzen des Körpers im digitalen Raum” (*ibid.*: 116 y ss.).

bodies,⁵⁷ ésta sólo tiene lugar *in effigie*, de manera similar a como en épocas históricas se traspasaron las funciones de representación de cuerpos naturales a cuerpos artificiales. Pertenece a la cuestionable competencia de las imágenes el hecho de que pueden tanto afirmar como negar la realidad (en nuestro caso, la realidad del cuerpo), y de modo tan fácil como inútil.

La tecnología genética, que amenaza al cuerpo en el futuro, es una nueva variante de los anhelos por cuerpos maquinalmente perfectos, pero su amenaza consiste en que convierte imágenes en cuerpos, y con ello pretende invalidar la diferencia entre una imagen y todo aquello de lo que es imagen. La construcción *ideológica* del cuerpo, que dominó el siglo xx, es reemplazada por la tentación de su construcción *biológica*. Con esto se repite en una nueva forma el antiguo conflicto entre naturaleza e imagen. Se pretende re-crear el cuerpo en una imagen en la que se cumplan los ideales de salud, juventud e inmortalidad. Con esto concluyó la “conquista del mundo como imagen”, de la que habló Heidegger. En la imagen, “el hombre lucha por alcanzar la posición” en la que pueda imponerle su medida al mundo. Para esta lucha pone “en juego el poder ilimitado del cálculo, la planificación y la corrección de todas las cosas”.⁵⁸ La libertad del ser humano con respecto a la naturaleza consistía precisamente en que podía liberarse de ella por medio de las imágenes, concebidas por él mismo y contrapuestas a ella. Esta libertad la perdió en un cuerpo creado por él mismo como una norma con la cual ya no puede haber divergencias. El “nuevo hombre” no es una visión nueva, pero la visión transforma el recuerdo ficticio de un hombre paradisíaco antes del pecado original en la imagen de un hombre del futuro en el que la técnica se habrá convertido en naturaleza.

Nos hemos vuelto cautivos de las imágenes de las que nos rodeamos. Por eso confundimos la *crisis de las imágenes*, acelerada por la expansión tecnológica de los medios de la imagen, con una *crisis del cuerpo*, al que ya no reconocemos o ya no queremos reconocer en las imágenes. De ahí inferimos entonces una *crisis del ser humano*. No obstante, me permito recordar que también en épocas históricas la relación referencial entre cuerpo e imagen se ha revisado una y otra vez para adecuarse a una percepción transformada del mundo y de la presencia propia en el mundo. Las imágenes nunca son lo que afirman ser, copias de la realidad, aunque

57 Wertheim (1999: 223 y ss. [Cyberspace] y 283 y ss. [Cyber-Utopia]; Rötzer (1991); Fassler (1999), y Bolz, Kittler y Tholen (1994).

58 Heidegger (1980: 92) [la cita pertenece a la edición en español: “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 1996].

acaso lo que copian es una idea de la realidad. Recuerdan los contenidos de las creencias y las modas de pensamiento en los que los seres humanos han buscado protección para sus preguntas, aunque esa protección sea un error colectivo. Dado que en el caso del ser humano su sentido radica en la encarnación (que es donde lo equiparan con el cuerpo natural y así lo imitan), no puede sorprender el hecho de que únicamente puedan llenar este sentido mediante un continuo intercambio de roles. A pesar de la pérdida de referencias en general, incluso en el lenguaje, y a pesar de todos los conflictos de representación en la llamada posmodernidad, la encarnación es todavía un impulso para asegurarse la existencia.

Incluso en los medios digitales existe una exigencia de encarnación cuando el usuario humano en internet desea actuar y hablar. Esto sucede con las figuras llamadas *avatar*, signos digitales animados para imitar al cuerpo y representarlo en la red. Son cuerpos virtuales que se mueven en espacios virtuales de manera similar a como lo hacen los cuerpos naturales en el espacio físico. El concepto de avatar en los léxicos actuales se circunscribe exclusivamente a la historia de las religiones, ya que en la mitología hindú el dios Visnú encarna en la Tierra de diez maneras distintas, llamadas avatares, de los que la décima encarnación aún subsiste (¿acaso en internet?).⁵⁹ En idioma francés este término fue adoptado en el habla cotidiana con el sentido de cambio de sexo. En la terminología de los nuevos medios, sin embargo, significa que el ser humano, tal como lo ha hecho siempre con sus imágenes, pretende encarnar incluso en los lugares en los que no puede estar con su cuerpo, o sea *in effigie*.

8

Con el fin de enfatizar mi tesis de una crisis de la imagen, deseo demostrarla en tres aportes artísticos del siglo pasado, que, a pesar de no estar basados en técnicas digitales, cuestionan la referencia entre cuerpo e imagen. En una instalación notable, Gary Hill, el representante intelectual del arte mediático de la actualidad, adoptó en 1990 una postura en relación

59 Wertheim (1999: 27) habla de “un ciberespacio diseñado gráficamente y de avatares animados de nosotros mismos. Ya en la ciberciudad *online* de Alpha World (al respecto, *ibid.*: 272) se representa a los visitantes por medio de avatares que aparecen en la pantalla como figuras semejantes a dibujos animados caminando por un paisaje urbano simulado”. Cf. también Böhmisch (1998).

con este tema.⁶⁰ En este sentido, dado que el cuerpo todavía está ahí, y parafraseando el título de la obra (*Inasmuch as it is always already taking place* [Puesto que está siempre ya ocurriendo]), aún es posible salir a buscar imágenes del cuerpo (figura 3.28). Ya no es posible que se trate de cuerpos en proporción 1:1, por lo que el artista, dado que ya no puede proporcionar ninguna copia capaz de generar símbolos, descompone la imagen del cuerpo en sus distintas sílabas. El cuerpo existe en cierto modo en el espacio entre las imágenes que Gary Hill distribuye en monitores de distintas dimensiones ubicados en nichos, los cuales corresponden al antiguo espacio para las imágenes de las pinturas. Sin embargo, el espectador percibe en el espacio de la instalación la invisible presencia del cuerpo, cuya imagen ha sido desconstruida en tan numerosas vistas parciales, al escucharlo murmurar y respirar suavemente en una grabación.

Actualmente el cuerpo constituye el tema de numerosos congresos y de numerosos libros, como si se pretendiera por lo menos repetirlo en imagen o recordar el propio cuerpo en imagen.⁶¹ Puesto que tradicionalmente las imágenes hacen visible lo ausente, la incertidumbre en relación con el cuerpo se compensa con su presencia en imagen, con lo que se invierte el sentido convencional de una copia. Por el contrario, Gary Hill procede de otra manera en su instalación. Aquí lo que constituye el tema de la obra no es la duda acerca del cuerpo, sino la duda en cuanto a su capacidad de ser imagen. El artista captura en fragmentos e instantáneas incluso su movimiento, como por ejemplo su respiración. También nos muestra

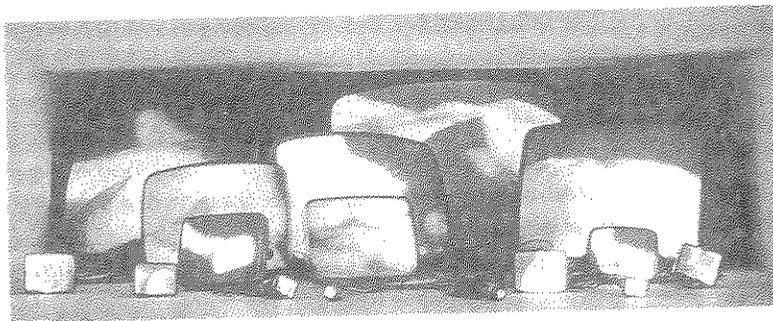


Figura 3.28. Gary Hill, *Inasmuch as it is always already taking place*, videoinstalación, 1990.

⁶⁰ Belting (1995b: 43 y ss., especialmente p. 50). Cf. también en el mismo libro Malsch (1995: 71 y ss.).

⁶¹ Cf. la nota 2 y Kamper y Wulf (1982).

en un monitor el dedo que recorre una página escrita y la hojear, con lo que nos recuerda que el acto de leer, así como el acto de ver, son actos corporales. Nos encontramos todavía en el espacio de los cuerpos, aun cuando en la actualidad se nos acaban las imágenes al respecto, y preferimos reencontrarnos en cuerpos virtuales, que no son más que imágenes, aun cuando las llamemos cuerpos.

La crítica a la ficcionalidad de las imágenes habituales también se advierte en los llamados *History portraits*, producidos en series completas desde 1988 por la artista norteamericana Cindy Sherman,⁶² quien comenzó a tomar como tema su propia pose corporal para desenmascarar así la ficción en la fotografía. Aunque en los *History portraits* se trata también de una fotografía verdadera (figura 3.29), la artista introduce en cierto modo su propio cuerpo como una nueva *effigies*, retrotrayendo la ficción de la fotografía —al vestir un traje antiguo— a la vieja pintura. La artificialidad de la pose se incrementa con la prótesis del seno desnudo con la que posó como Virgen, siguiendo el modelo histórico de Jean Fouquet, la meretriz del rey de Francia. La escenificación de un cuerpo cuya referencia sigue siendo en gran medida incierta pone igualmente en duda el carácter de medios, tanto de la nueva fotografía como de la vieja pintura. Con esto se demuestra que tampoco las imágenes téc-

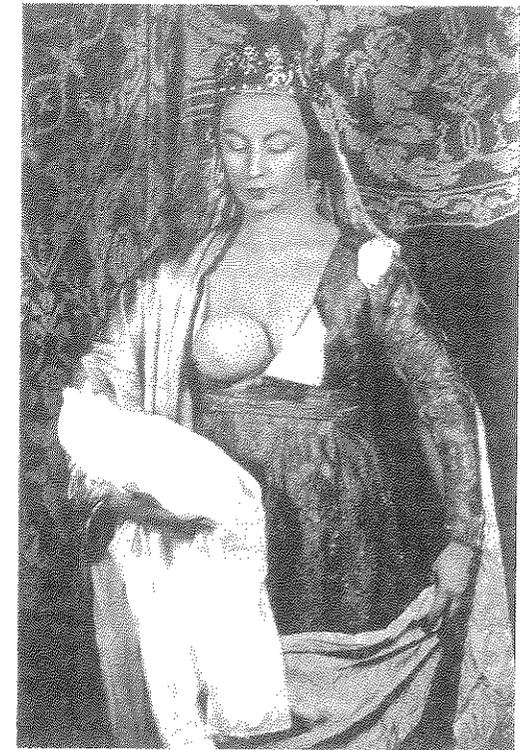


Figura 3.29. Cindy Sherman, *Untitled No. 216*, 1989.

⁶² Belting (1998b: 480). Cf. también Krauss y Bryson (1993: 173 y ss.) y C. Schneider (1995: 15 y ss.).

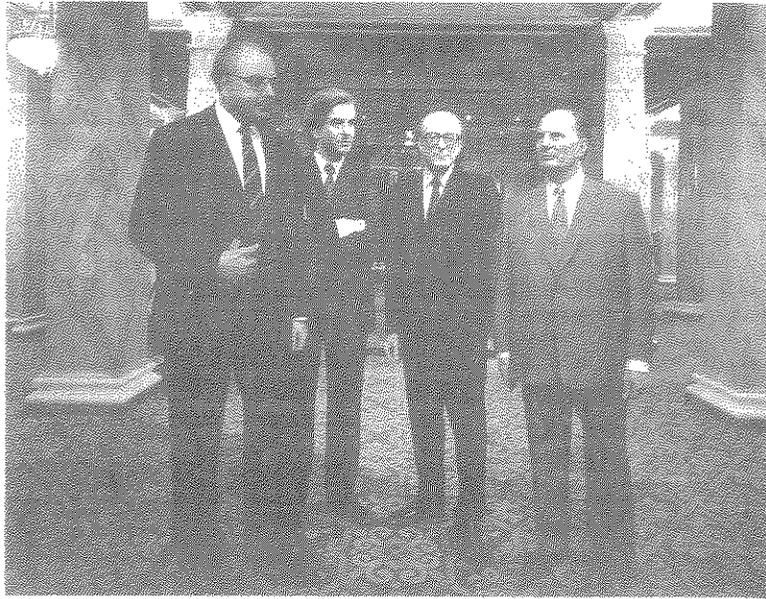


Figura 3.30. Hiroshi Sugimoto, Dr. H. Kohl, R. Lubbers, Lord Carrington, F. Mitterand (de la serie *Wax museums*), 1994.

nicas nos liberan del laberinto de la percepción y de la creencia, en el que han surgido todas las imágenes del ser humano.

Una tercera obra, con la que concluyo esta serie, nos conduce nuevamente al umbral en el que la fotografía asumió la función corporal de la figura de cera. En 1994, el japonés Hiroshi Sugimoto produjo una serie de fotos con el título *Wax museums* (figura 3.30), que ubica a la fotografía en la genealogía de las imágenes engañosas.⁶³ Lo que vemos no son cuerpos vivos, sino modelos de cera con trajes reales, como si fueran animales disecados, que Sugimoto captó en una serie de dioramas. En un vestíbulo de hotel se encuentran cuatro políticos del gabinete de figuras de cera de Madame Tussaud a los que Sugimoto dispuso como si estuvieran conversando. Aquí se abre un abismo de pérdida de referencia justo en un medio técnico de referencia. No es posible decir con certeza si se trata de cuerpos reales o de muñecos, pues la fotografía en blanco y negro establece una distancia similar entre cuerpo e imagen. También la distan-

cia temporal separa el cuerpo de la imagen, lo que es posible en el caso de Helmut Kohl, quien en 1994 ya se veía distinto de aquel muñeco realizado en 1983, cuando asumió su cargo. La intención de Sugimoto no era contraponer un medio moderno (fotografía) a uno antiguo (figura de cera), como se hubiera hecho en los días de Walter Benjamin o de Alexander Rodtschenko. En sus fotografías conceptuales, la irremediable ambivalencia de la imagen, que en la misma medida rehúye y anhela la analogía con el cuerpo, se convierte en acontecimiento.

⁶³ Coolidge-Rousmaniere (1997: 65 y ss.). Cf. también los ensayos en *Parkett* N° 46 (Zurich, 1996); Belting (2000b), y Kellein (1995: 25).

Escudo y retrato Dos medios del cuerpo

En tiempos recientes, la historia de los retratos ha sido escrita, la mayoría de las veces, como la historia de una imagen en la que se lee su semejanza con un modelo vivo. Pero el concepto de semejanza es tan elástico e incierto que ha encontrado un nuevo contenido a partir de la invención de la fotografía. Si se lo vincula con un cuerpo, se plantea entonces la pregunta de a qué concepción del cuerpo hace referencia: en las primeras épocas del retrato ésta no podía ser una noción moderna, pues sólo a partir de la Ilustración se desarrolló un concepto general del cuerpo.¹ El problema es similar cuando se relaciona el retrato antiguo con un sujeto o individuo, cuyo concepto en esa época sólo podía ser histórico, si es que acaso existía un concepto al respecto. En última instancia, el debate derivó en que no se tomó en serio el retrato en un cuadro como medio portador, sino que se comparó a todos los retratos (desde la imagen mural hasta la pintura de libros) independientemente de su contexto. Sin embargo, sólo se puede hablar de un retrato autónomo cuando éste se convierte en su propio tema y aparece en un medio propio, en este caso transportable, del que recibe su carácter formalmente y en lo que respecta a su contenido. Ese medio estaba ligado a una convención social, de la que pueden extraerse conclusiones acerca del sentido del retrato. Sólo la relación entre imagen y medio como un enunciado doble abre paso a la invención central de la cultura europea de la imagen.

Pero cuando se habla del cuadro como un medio de la imagen, no es posible ignorar que tenía un parangón en el escudo de armas, cuya historia se

¹ Véase al respecto Gebauer, en Kamper y Wulf (1982: 313 y ss.). En relación con la imagen del cuerpo y del ser humano, véase el ensayo en este libro.

extiende mucho más atrás. Justamente podría hablarse aquí de un antecedente, si tomamos en cuenta que en el caso del escudo de armas no se trata de una *imagen de un cuerpo*, sino de un *signo* de un cuerpo, en una abstracción heráldica que no caracterizaba a un individuo, sino al portador de una genealogía familiar o territorial, es decir, que definía a un cuerpo con rango. De este modo se descubre la diferencia que explicaría que el retrato haya obtenido su impulso en contraposición al escudo y como su opuesto. No olvidemos que los mismos pintores, los llamados pintores de escudos (p. 165), trabajaban con ambos medios, por muy distinta que fuera cada tarea. Cuando el retrato en cuadro se introdujo en las cortes, se planteó la necesidad de elaborar toda una serie, con el fin de mostrar también en retrato la cadena genealógica, que es la prerrogativa de los escudos.²

Ciñámonos finalmente a dos aspectos que de por sí también son tema de este libro: los de cuerpo y medio. Tanto el retrato en un cuadro (figura 4.1) como el escudo de armas (figura 4.2) pueden definirse como “medios del cuerpo”, en el sentido de que aparecieron en el lugar del cuerpo, extendiendo su presencia temporal y espacialmente. Sin duda, cada uno era portador de un concepto distinto del cuerpo, pues el cuerpo genealógico y el individual no pueden ser reducidos al mismo denominador. Es por ello que ambos medios también operan con la diferencia entre signo heráldico y duplicación fisonómica en imagen. Pero “medios del cuerpo” significa también que en la representación de un cuerpo han exigido del espectador un gesto de lealtad, o bien, en el caso del retrato burgués, la intercesión piadosa en favor de y en nombre del representado, o sea una respuesta que hemos olvidado en el acto contemporáneo de la admiración museal por el artista, en la misma medida en que hemos desviado nuestra atención respecto de la persona representada.

Con esto llegamos al aspecto del medio. Las circunstancias que nos ocupan son propicias para agudizar la mirada respecto de la complejidad del concepto de medio. En cuanto tablas de madera, el escudo y el retrato parecen ser lo mismo, si se utiliza como criterio el material y la técnica de la aplicación de pintura. Por el contrario, en cuanto representación se separan tanto que prácticamente se corroboran uno a otro por oposición. Sin embargo, esta contradicción no se extiende apenas a la diferencia entre imagen y signo, sino que sólo comienza a manifestarse cuando la leemos

2 Warnke (1985) y Belting y Kruse (1994: 40 y ss.). En relación con el retrato en general, véanse Boehm (1985), especialmente respecto del retrato italiano del Renacimiento; Gentili (1989); Brilliant (1991); Campbell (1998); Pommier (1998), y Premesberger (1999). Cf. también las notas 17, 21 y 35 y ss., así como Didi-Huberman en Mann-Syson (1998: 165 y ss.), con relación a Warburg.

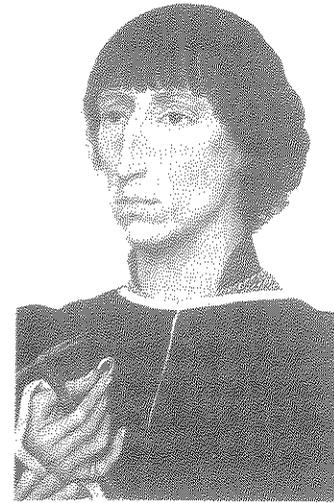


Figura 4.1. Rogier van der Weyden, *Retrato de Francesco d'Este*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

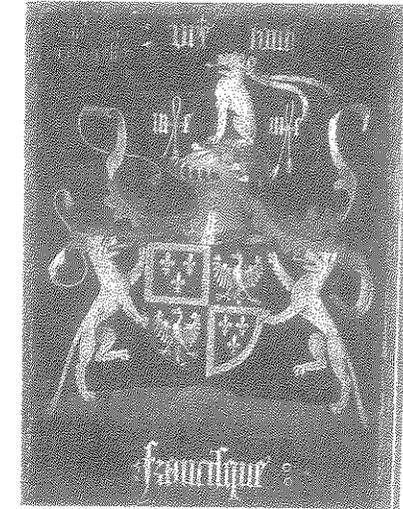


Figura 4.2. Rogier van der Weyden, *Retrato de Francesco d'Este* (reverso), Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

en el uso simbólico del medio, que en uno y otro caso se distingue de manera muy específica. Sólo en este uso encontraron su particularidad tanto el escudo sobre tabla como el retrato sobre tabla, sin considerar sus semejanzas técnicas ni la analogía en su referencia histórica. Sólo en la correspondiente tarea de representación fue posible desdoblarse la dinámica del medio. No obstante, la comparación entre ambos sólo tiene relevancia hermenéutica si ya en la época de su confrontación histórica fueron comparados recíprocamente. Nos ocuparemos ahora de esta demostración, destacando en qué medida el retrato y el escudo entraron en una competencia cuyo sentido intermedial no pudo permanecer oculto para nadie.

2

Las figuras votivas de Naumburg, que datan del siglo XIII, son adecuadas para introducirnos en el tema del escudo y el retrato.³ Uno de los donantes representados, Ditmaro el “Comes Occisus”, porta un escudo que en

3 Finalmente, con relación a este famoso tema, Scieurie (1990: 149 y ss.).

aquella época aún se usaba como arma, y lo sostiene de tal modo que lo protege y lo oculta (figura 4.3). Al mismo tiempo, el escudo muestra un segundo rostro, medial, en el que es posible leer el “rango y nombre” (como es propio decir aún en la actualidad) del poseedor. Así, le servía al poseedor como un “segundo cuerpo”, como lo ha llamado Walter Seitter en un ensayo decisivo.⁴ De esta manera, el escudo se encuentra entre el cuerpo de quien lo porta y el espectador, quien en la situación de combate se vuelve el enemigo, de modo semejante a una interfaz, que hoy es un aparato. El rostro verdadero del cuerpo se oculta detrás del rostro oficial de la insignia en el escudo, y éste indica que cualquier representación tiene también un lado agresivo: no sólo se muestra en el combate, sino también en la legitimidad de sus derechos, expresada en el escudo. Las figuras de Naumburg—muy anteriores al surgimiento de los retratos verdaderos— ayudan sin embargo a las complejas relaciones entre cuerpo, imagen y medio, que también fueron un motor de desarrollo para el retrato. Estas relaciones tocan una cuestión elemental de la antropología histórica.

La ciencia aún no ha tematizado la historia del escudo de armas. Cierta tipo de lucha que se practicaba con el yelmo ceñido fue lo que dio un nuevo significado al escudo en el transcurso del siglo XIII. Pero a principios del siglo XIV, con un nuevo cambio en la técnica militar, el escudo desapareció de la práctica de la guerra. Con ello, aumentó su importancia en los torneos de las cortes (figura 4.4). De manera simultánea al torneo, empezó a tener validez también en ausencia de su poseedor, o a exigir homenaje como correspondía a un señor feudal: en un caso el escudo se colocaba como emblema, en el otro como signo legal de la presencia del señor. De las armas surgieron los escudos: puros signos de alcurnia que ocupaban el lugar de alguien o que vinculaban su cuerpo con un signo de su rango y del ámbito de su señorío. En el caso de los torneos sucedía que los caballeros, que comba-



Figura 4.3. Figura patronal del conde Dietmar, coro occidental de la catedral de Naumburg.

Figura 4.3. Figura patronal del conde Dietmar, coro occidental de la catedral de Naumburg.

4 Seitter (1982: 299 y ss.).

tían con la visera calada, eran reconocidos como contendientes o como vencedores no por sus rostros, sino por los colores de sus armas en sus escudos. No llevaban al combate sus rostros corporales, sino sus rostros mediales, con lo que involucraban también su genealogía, cuyos portadores eran en tanto cuerpo y posesión del escudo de armas.⁵

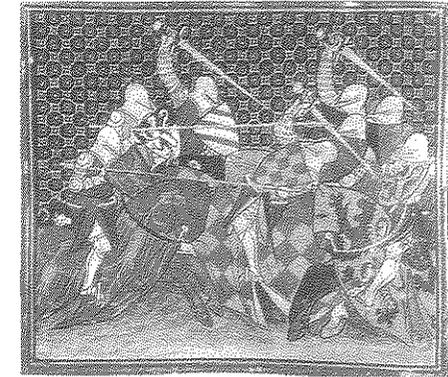


Figura 4.4. Miniatura de Lanzarote, Torneo, hacia 1400 (tomado de Pastoureau).

Sólo se ha conservado un número sumamente reducido de escudos con la insignia de sus armas, pues la posterior era del coleccionismo de arte no los consideró obra de artistas. Así, en su transmisión surgió una asimetría entre el escudo en una tabla y la tabla con imágenes de figuras, lo que en la actualidad entorpece la perspectiva de la relación histórica en lo relativo a su rivalidad intermedial. Ocasionalmente, los escudos, o *écus*, se conservaron únicamente cuando fueron repintados en una época posterior, un ejemplo revelador de lo cual son los blasones elaborados en Lille hacia 1529 para Jehan Barrat y su esposa: desde la perspectiva del origen burgués de los poseedores del blasón, eran más bien epitafios, o signos fúnebres, que fueron colgados en las iglesias como una función secundaria del escudo de armas original. Una generación más tarde, hacia 1563, fueron repintados con dos retratos que, sin embargo, no eran contemporáneos, sino que reproducían dos modelos que databan de los inicios del retrato burgués. Se trataba de copias de dos retratos pintados por Robert Campin en 1425, de Barthélemy Alatrue y de su esposa. Alatrue era uno de aquellos funcionarios de la cancellería borgoñesa en Lille cuyos retratos, pintados por Campin y también por Jan van Eyck, fueron los primeros cuadros autónomos realizados fuera del contexto de la alta nobleza, quizá como resultado de la competencia social. La mujer de Alatrue, Marie de Pacy, antes de su muerte (1452) legó a la iglesia de los carmelitas en Bruselas un cuadro (*tablet*) en el que se representa “su rostro como testimonio en pintura”, con lo que obtenemos

5 Pastoureau (1997: 47 y ss. [historia social], 91 y ss. [escudo de armas] y 99 y ss. [terminología histórica]). Cf. también Paravicini (1998: 327 y ss.).

una de las muy escasas noticias acerca de las funciones de los primeros retratos. La existencia de los blasones sólo se advirtió cuando se aplicaron rayos X sobre los cuadros de los retratos que alguna vez fueron escudos de armas.⁶

En la mayoría de los casos, los escudos de armas en tablas se conservaron cuando se consideraron ligados físicamente al género que, con el transcurso del tiempo, habría de derrotarlos en la contienda. Éste es el caso, en efecto, de los blasones incorporados en las alas o en el reverso de los cuadros de retratos. Pero no debemos olvidar que los retratos no se divulgaron gracias al representado, sino al artista. Este desplazamiento de su sentido original parece haberse iniciado muy tempranamente, pues, de lo contrario, no podría entenderse que Margarita de Austria, regente de los Países Bajos, aceptara en su colección de arte el retrato del matrimonio Arnolfini.⁷ Por último, encontramos escudos de armas en las

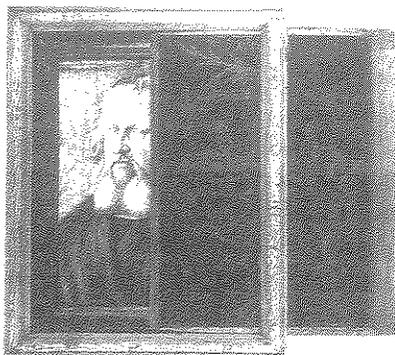


Figura 4.5. Alberto Durero, *Retrato de Holzschuher* (con tapa), Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg (tomado de Dülberg).

tapas desprendibles con las que se protegían los retratos en los viajes, y que se han conservado escasamente. Pero cuando esto ocurre, como en el retrato de Durero de Hieronymus Holzschuher (figura 4.5), la tapa con el blasón no se exhibe ya junto con el retrato. En el caso de Holzschuher, se trata de un escudo de la alianza entre dos familias ligadas por vínculos matrimoniales, y con él se amplían las pretensiones genealógicas del retrato fisonómico.⁸

6 Stroo y Syfer d'Olne (1966: 87 y ss.; también en p. 93, "Prueba de la donación de Marie de Pacy de un retrato") y Campbell (1996: 123 y ss., especialmente p. 128 con las figuras 7 y 8).

7 Cf. las pruebas correspondientes en el catálogo de Belting y Kruse (1994: 155, N° 49-50).

8 Dülberg (1990: 107 y ss.) en relación con los escudos de armas y su estampa en los reversos y en las tapas de retratos. En relación con el retrato de Holzschuher de Durero, *ibid.*, N° 47 y las figuras 441-444.

3

En este contexto, debemos señalar una distinción importante que en la heráldica por lo general se olvida. Es la distinción entre el *blasón* como escudo de armas y el *escudo con el blasón* como su medio portador (figura 4.6). La misma distinción es válida para el *retrato* y el *cuadro de retrato* como objeto autónomo.⁹ En el caso de los blasones, los llamados *écus* o escudos de armas eran privilegio de señores feudales y de personas de rango, mientras que los blasones en sentido estricto fueron retomados rápidamente por la clase burguesa. El portador de la imagen (el portador del escudo) no sólo es copia de un cuerpo (en el caso del blasón, ciertamente de un cuerpo social), sino que, a la vez, en tanto objeto, posee también un cuerpo físico: un cuerpo funcional para el ritual de la representación. El medio de un portador autónomo es primordial en esta distinción. Comparemos en este contexto un escudo de armas y un retrato en un cuadro, ambos por cierto portadores del mismo concepto histórico (*escudo* y *tableau*, respectivamente).¹⁰ A pesar de su disimilitud con la noción de cuerpo, los escudos de armas de la Orden del Vellochino de Oro eran tratados en el ceremonial de entonces de manera similar a como lo eran los retratos de príncipes, como una especie de rostro que mira al espectador (figura 4.7), y llevaban en el mismo lugar el collar de la orden, como el conde Felipe el Bueno de Borgoña en el retrato de Rogier van der Weyden (figura 4.8).¹¹ El lado izquierdo



Figura 4.6. H. von Sonnenburg y el autor con la imagen de la figura 4.2, Conservation Department del Metropolitan Museum, 1998.

9 En relación con el escudo en un cuadro y el cuadro de retrato, véase Belting y Kruse (1994: 45 y ss.); respecto del escudo de armas, Pastoureau (1997: 91 y ss.).

10 Belting y Kruse (1994: 47, 64 y 66).

11 Belting y Kruse (1994: 44, fig. 19).

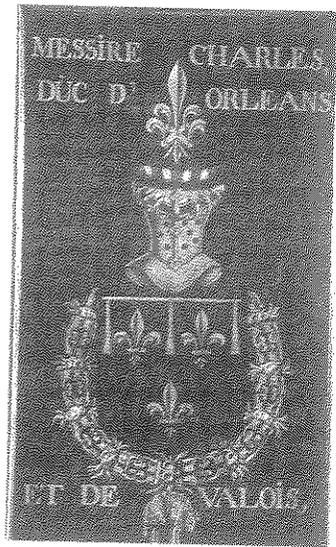


Figura 4.7. Escudo de los miembros de la Orden del Velloccino de Oro, catedral de San Bavo, Gante.



Figura 4.8. Rogier van der Weyden (escuela), *Retrato de Felipe el Bueno*, El Prado, Madrid.

del escudo es visto de frente por los espectadores del lado derecho como un rostro, que siempre es captado desde la perspectiva del cuerpo, y no desde la del espectador. El blasón también nos muestra un rostro, no uno individual, sino un rostro dinástico y genealógico.¹² Pero los verdaderos retratos con frecuencia fueron entendidos igualmente de manera genealógica, no individual: así, Felipe el Bueno, según la descripción del cronista Georges Chastellain, llevaba “le visage des ses pères”, el “rostro de sus padres”, como fisonomía heredada.¹³

En cada caso, el escudo y el retrato son portadores de una referencia corporal cuyo sentido es tan distinto como su resultado, si bien ambos están vinculados entre sí. El escudo, en tanto signo de una familia y un señorío ligado a familias de la alta nobleza, era heredable, y por lo tanto constituía la identificación de una genealogía portada por cuerpos. El retrato, por el

¹² Los escudos de armas pintados de la Orden del Velloccino de Oro, cuyo tesoro se encuentra en la Schatzkammer de Viena, fueron resguardados entre 1445 y 1529 en la catedral de San Bavo en Gante (véanse los catálogos correspondientes). En relación con el problema de la imagen del “rostro” heráldico en el escudo de armas, véanse Pastoureau (1997: 315 y ss.) y Seiter (1982: 303).

¹³ Chastellain (1865: 219 y 228).

contrario, dentro de la sucesión genealógica en que el escudo era transmitido, significaba únicamente al portador vivo del nombre en su cuerpo mortal de persona. Pero al mismo tiempo, este cuerpo llevaba en su fisonomía su privilegio genealógico como cuerpo de rango, y poseía tanto un nombre individual como uno familiar. Se podría hablar justamente de “dos cuerpos” —el cuerpo colectivo de una liga familiar y el cuerpo natural de la persona viva— si esta terminología no hubiera estado reservada para el caso especial de una sucesión en el cargo real en el momento de la muerte (p. 121). No obstante, el signo y el retrato pertenecen cada cual a su manera a la praxis visual de una sucesión legal en la que el portador vivo tomaba su lugar en la línea hereditaria. El signo se refería a un derecho de sucesión transcorporal, el retrato a un cuerpo vivo, y como tal era elaborado con otro tipo de evidencia. Así, el escudo de armas y el cuadro de retrato se aludían mutuamente como contrapunto al dar testimonio en cada caso de una sola y misma persona. Sin embargo, debido a la presión de la competencia burguesa, del humanismo y de un concepto de persona distinto, sus diferencias se acentuaron tanto, que con el tiempo se excluyeron mutuamente como opciones.

Un texto de la sesión anual de la orden borgoñesa de caballería del Velloccino de Oro nos ha dejado una impresión viva del uso del escudo de armas. La sesión tuvo lugar en 1445 en San Bavo, en Gante (figura 4.9). Olivier de la Marche, que participó en esta sesión, describe los *tableaux* ricamente pintados con el “escudo, el nombre y las divisas” de los caballeros de la orden, que fueron colgados para la ocasión en el coro de la iglesia. Los caballeros ocupaban su lugar frente a ellos. Los lugares de los muertos permanecían vacíos, y en esos casos los correspondientes escudos de armas “se colocaban ante una tela negra”.

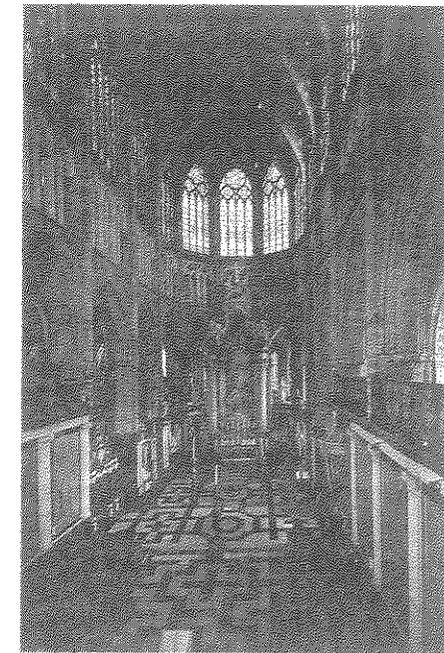


Figura 4.9. Coro, vista del interior, catedral de San Bavo, Gante.

Los blasones de quienes habían fallecido mucho tiempo atrás se encontraban en el exterior del coro en una posición en la que “cualquiera podía verlos en detalle e identificarlos (*voir et connaître*)”. En el lugar del rey de Aragón se alzaba un baldaquín, “como si éste se hubiera encontrado en persona”.¹⁴ El ritual que se llevó a cabo en esa oportunidad destacaba la presencia doble de los cuerpos vivos y los escudos de armas, que podían representar a los cuerpos en caso de ausencia o muerte. Los escudos de los caballeros de la orden, a diferencia de los escudos de una familia, se encontraban aquí en cierto modo en relación horizontal dentro de una asociación de personas. Cada escudo pertenecía a una familia distinta, y por lo tanto era diferente, pero todos ellos se reducían a un único tipo por su formato y por el collar de la orden. En este caso, el escudo de armas daba testimonio de la pertenencia, y el blasón, en este contexto, lo daba del miembro individual, o sea de la persona en el cuerpo colectivo de la orden.

Los escudos de armas extendían la presencia de su señor hasta aquellos lugares a los que no alcanzaba a llegar su cuerpo. Ahí también ejercía sus derechos por medio de la “presentación y obediencia” a su escudo. Finalmente, concedió que otros portaran su escudo. La heráldica “producía, entonces, personas jurídicas”, en el sentido de que se “suplantaban personas físicas con un segundo cuerpo”.¹⁵ Los escudos “debían ser sostenidos por alguien, o dispuestos en algún lugar que realizara su presencia”. No sólo daban fe de un derecho, sino también de la persona que gozaba de ese derecho. Podemos suponer algo similar para el retrato, *mutatis mutandis*. En la actualidad separamos con demasiada rapidez el signo o la imagen del medio que la porta, sin reparar en que sólo el empleo de un escudo o de un retrato establecía el carácter legal, y con ello el sentido del signo y de la imagen. El concepto de “representación”, que conocemos en el culto funerario dinástico del cuerpo fingido o doble corporal, define mejor el *derecho a la representación* que el *acto de la representación*, al que desde una perspectiva moderna identificamos como “semejanza”.¹⁶

El retrato recibió su carácter legal a partir de su función como cuadro en tanto objeto de obsequio o de intercambio de los príncipes, o como eslabón de una línea genealógica que en el lugar del ceremonial de la corte daba testimonio de un “yo” dinástico. Por el contrario, en el ámbito burgués sólo

era plausible como derecho religioso de los patronos o en el culto a los antepasados de la liturgia de difuntos.¹⁷ La posesión de imágenes de las familias privadas en el medio burgués consistía primordialmente de imágenes conmemorativas y retratos de los antepasados; ambos casos estaban determinados funcionalmente y se completaban con el concepto de cuerpo: tanto el *cuerpo propicio para la manifestación* [*Erscheinungskörper*] de los santos como el *cuerpo para el recuerdo* de los antepasados estaban referidos de manera completamente manifiesta a la imagen, con el fin de que pudieran hacerse presentes como cuerpos.¹⁸ El ciudadano burgués separaba la pintura de retrato de la línea genealógica que le otorgaba su evidencia legal en el ámbito de la corte. La línea genealógica de la corte, por el contrario, se afirma con el tríptico que Lucas Cranach el Viejo pintó de los tres príncipes electores sajones de Wettingen (figura 4.10).¹⁹ Se trata de una imagen grupal de las tres personas de rango, que plasma en una forma contemporánea las antiguas series de retratos de la sucesión dinástica. Los dos príncipes electores difuntos apelan al recuerdo de sus actos en largas inscripciones conmemorativas (“dulce paz recibí en la Tierra”) o se refieren a la sucesión legal (“tras el deceso de mi querido



Figura 4.10. Lucas Cranach el Viejo, *Tríptico de los príncipes electores de Wettingen*, después de 1532, Kunsthalle, Hamburgo.

14 De la Marche (1884: 83 y ss.). Cf. también Belting y Kruse (1994: 469).

15 Seitter (1982: 300).

16 En relación con la representación, véanse Ginzburg (1992: 2 y ss.) y Mitchell (1994b: 17 y ss.).

17 En relación con la rivalidad entre retratos burgueses y de la nobleza, a cuyo conflicto el género le debió importantes impulsos, cf. Belting y Kruse (1994: pp. 39 y ss.). En relación con el retrato en los Países Bajos, véase también L. Campbell en Mann y Syson (1998: 105 y ss.).

18 En relación con la imagen para las misas, véase Belting (1981).

19 Dülberg (1990: 87, N° 260 y figuras. 628-630). Cf. también el catálogo *Luther und die Folgen für die Kunst* (Hamburgo, 1983), p. 204 y N° 79.

hermano recayó en mí el regimiento completo”). Juan Federico el Magnánimo, que en 1532 recibió la sucesión de su padre y de su tío, se presenta, por el contrario, sólo con el escudo del principado elector, del que era el portador vivo. En la imagen fisonómica, su cuerpo es representado en diálogo con el signo corporal heráldico del escudo. Al poco tiempo de asumir su cargo, el príncipe elector encomendó la realización de sesenta dípticos con los retratos de sus antecesores en el puesto, reaccionando así ante la negativa del emperador de concederle favores, y dando expresión a su legitimación dinástica mediante trípticos como el de Hamburgo.

Entre grandes señores feudales, la relación dialógica entre imagen y escudo se representaba en cierto modo *in corpore* cuando el cuerpo del poseedor del blasón hacía su entrada detrás de heraldos o donceles que cargaban su escudo de armas. Esto, que en el caso del retrato hubiera sido una tautología, en el caso del escudo aumentaba aun más la alteridad con respecto al cuerpo natural, pues el escudo de armas del señor feudal estaba compuesto por los escudos de los señoríos individuales, que representaban la soberanía, ejercida de manera territorial, ligada a la persona. En un caso como éste, los distintos escudos se referían a un solo cuerpo. Fue en este sentido que Philippe Pot, el “gran senescal de Borgoña”, ordenó representar su propio cortejo fúnebre en su tumba en la abadía de Citeaux (figura 4.11). Ocho “*pleurants*” ocultos bajo túnicas de monje cargan sobre sus hombros la placa funeraria con el senescal durante su velación, y en el lado libre del cuerpo llevan a la cintura el escudo de armas con cada uno de los ocho “*quartiers*” de su “*blason*”.²⁰

4

La relación con el cuerpo que comparten el escudo y el retrato los conduce asimismo a una oposición simbólica y estética. Un rostro que aparece en un retrato forma parte del cuerpo natural al que pertenece, y al mismo tiempo lo representa. Esta representación, a diferencia del “rostro” heráldico del escudo de armas, se encuentra bajo el impulso de una mimesis corporal. El retrato, en tanto expresa una mirada, anula con esta mimesis la distancia con el rostro viviente. Con el tiempo, también el acto de hablar llegó a expresarse en imagen por medios alegóricos.²¹ El rostro no sólo alude

20 J. B. de Vaivre (1975: 179 y ss.) y Baron (1996: 208 y ss., N° RF795).

21 En relación con el rostro véase Macho (1996: 87 y ss., y 1999: 121 y ss.).

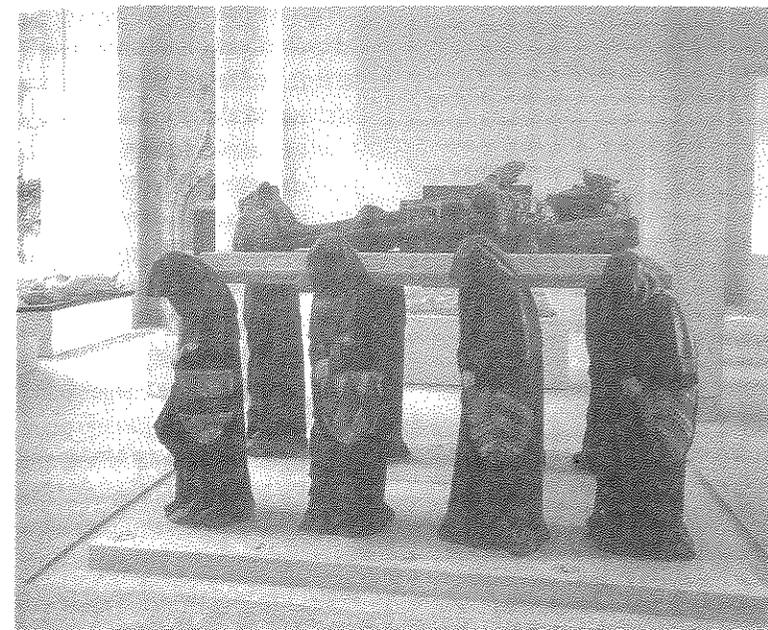


Figura 4.11. Escultura funeraria de Philippe Pot de Citeaux, anterior a 1493, Louvre, París.

a un derecho, sino a un período de la vida. En efecto, la *mirada alegórica* que el rostro sugiere se encuentra en un campo de sentidos distinto al de la *mirada teológica* de las imágenes referidas a Dios. En la analogía corporal de una familia de la nobleza, la fisonomía posee la evidencia de una distinción social, mientras que su contraparte en los retratos burgueses responde a pretensiones de otra índole. Los retratos de burgueses de los primeros realistas de la pintura flamenca del siglo xv liberan al cuerpo de su jerarquía social, y lo convierten en portador de una persona en los límites de la idea del estamento burgués.

La nueva concepción del retrato se muestra, por ejemplo, en el retrato de un orfebre de Brujas, firmado por el pintor de la corte Jan van Eyck en 1432.²² La analogía corporal del cuadro consiste ya en que el rostro nos mira directamente, lo que en el tipo de los retratos de perfil comunes hasta entonces hubiera resultado imposible (figura 4.12). El orfebre nos vuelve su rostro pintado de una manera tan tenaz como hasta esa época, paradójica-

22 Belting y Kruse (1994: 49 y figura 41).

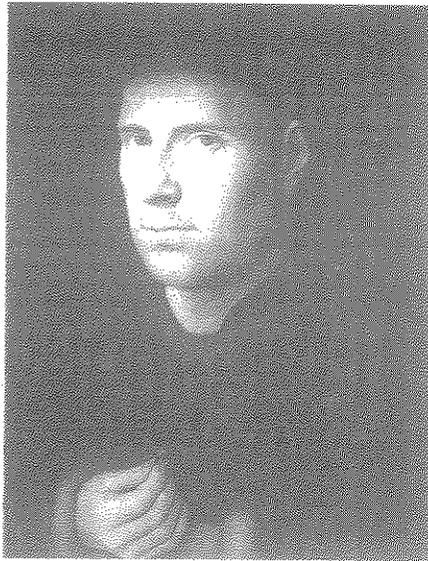


Figura 4.12. Jan van Eyck, *Retrato del orfebre Leeuw*, 1436, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Con la nueva frontalidad, sin embargo, se perdió todo recuerdo de lo llano de la heráldica. El rostro frontal que busca nuestra mirada (del mismo modo como lo haría un cuerpo vivo en el trato con el espectador) es en cierto modo una máscara que se separó del cuerpo gracias a la copia en pintura. Detrás del retrato se oculta un rostro mortal, con el que debemos establecer comunicación a través del medio, a través de un rostro pintado. El retrato no es un documento, sino un medio del cuerpo en el sentido de que exhorta al espectador a participar. Como medio, obtuvo para el cuerpo mortal una inmortalidad paradójica, que hasta entonces sólo había reclamado para sí mismo el signo heráldico.

Sólo en contraposición al *escudo de armas* adquirió el *cuadro de retrato* su verdadera particularidad. En tanto construcción de signos, el escudo afirmaba la superficie fáctica del medio también en el sentido simbólico de la abstracción corporal. El cuadro de retrato, en cuanto abandonó la vista de perfil de una rígida figura heráldica, introdujo la metáfora de la ventana, con el fin de traspasar la superficie del medio y hacernos dirigir la mirada a través del marco (figura 4.13). El cambio en la frontalidad fue lo que apartó al retrato del escudo, puesto que debía formar un *concepto de cuerpo verdadero*, lo que en consecuencia transformó también el *concepto de imagen*.

camente, sólo lo había hecho el escudo heráldico con su frontalidad. En su relación *en-face*, el escudo se dirigía a un espectador que, con sólo una mirada, debía confirmar su lealtad a los derechos legales. Además, el retrato no pretende únicamente atraer la contemplación, sino también ser reconocido por medio del recuerdo y de ruegos por la salvación del alma de la persona representada *in absentia*. La inscripción en el marco de la pintura equipara el comienzo de la obra con el nacimiento del orfebre, con lo que se establece como un segundo cuerpo que ocupa el puesto del cuerpo verdadero.

Cuantos más cuerpos se representaran, más mundos debían simularse y plasmarse sobre la superficie real: sólo así apareció en el mundo un cuerpo al que podemos contemplar en esta primera pantalla de la Modernidad. La proyección es una especie de traducción del mundo en un medio. Un rostro, empero, no es sólo simple *superficie* debido a que pertenece a la *superficie* tridimensional de un cuerpo. Por medio de la actividad de la mirada, el rostro muestra un dualismo entre lo interior y lo exterior, que puede ser descrito como antropología pintada (figura 4.14).²³

La vida interior que se expresa en la mirada fue llevada a un concepto corporal en la metáfora del ojo como “ventana del alma”. El retrato radicalmente fisonómico, que rompe en última instancia con la serie de retratos genealógicos, concibe el cuerpo individual como una labor en imagen que debería desembocar consecuentemente en la descripción del sujeto. La *descripción del sujeto* y la *descripción del cuerpo* no son en modo alguno sinónimos, pero en este momento se asocian para una doble labor plena de tensiones. Cuando el cuerpo natural se convierte en agente y conservador del estado del sujeto, el cuerpo social, en su carácter estático, queda de pronto disponible. Sólo el descubrimiento del sujeto abrió a largo plazo la distinción entre diferentes roles, e incluso estableció la posibilidad de definir roles. Un papel solamente puede ser ejecutado cuando se ha descubierto un

²³ Belting y Kruse (1994: 51 y ss.).

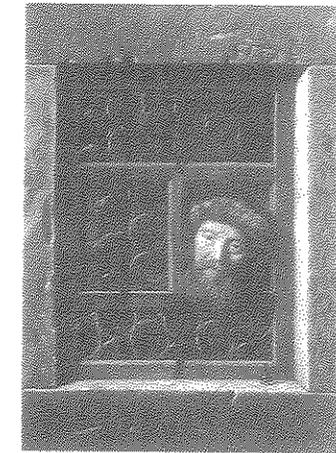


Figura 4.13. Samuel van Hoogstraten, *Hombre en la ventana*, 1653, Kunsthistorisches Museum, Viena.

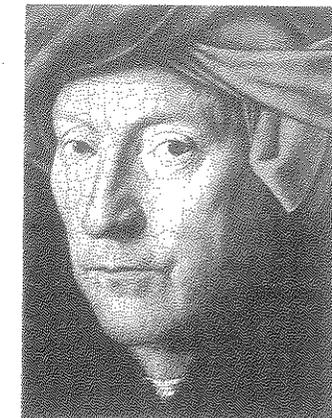


Figura 4.14. Jan van Eyck, *Hombre con turbante*, 1433 (detalle), National Gallery, Londres.

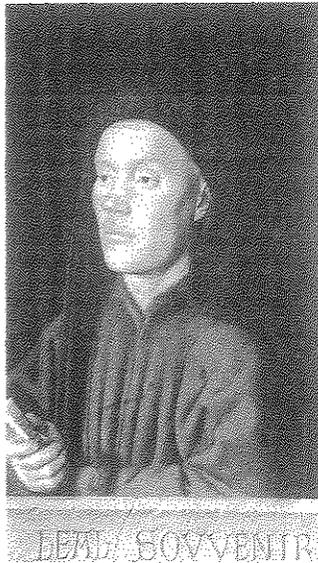


Figura 4.15. Jan van Eyck, *Timoteo*, 1432, National Gallery, Londres.

esponsales a distancia. Por el contrario, en la invención del retrato burgués radicaba una verdadera provocación al cuerpo de la nobleza, que hasta entonces gozaba del monopolio de la representación. Debido a esto, el género del retrato en el ámbito flamenco fue legitimado entre la burguesía con el culto eclesiástico a los difuntos, donde resultaba más tolerable. El llamado *Timoteo* posiblemente fue un auténtico retrato funerario (fi-



Figura 4.16. Jan van Eyck, *Timoteo*, 1432 (detalle), National Gallery, Londres.

24 En relación con el concepto de sujeto, véase Boehm (1985: 15 y ss., con referencias a Italia).

portador independiente que pueda ejecutarlo. No existe *una descripción directa del sujeto*, ni tampoco *una descripción directa de los roles*, pues ambas abstracciones únicamente pueden ser representadas mediante un cuerpo, al cual puedan encarnar.²⁴

La relación con el cuerpo que se estableció suponía, sin embargo, un elemento conflictivo, si pensamos en la génesis del concepto de cuerpo en los comienzos de la Modernidad. En el origen se encontraba la desigualdad de los cuerpos, si se entendían éstos como *realidad social* (en vez de *física*). El noble por nacimiento era portador de un cuerpo genealógico excelente. Este cuerpo capaz de aliarse en matrimonio y de heredar se veía confirmado por la práctica simbólica de los retratos de la cónyuge, con los que se celebraban también

El símbolo de la inscripción funeraria *LEAL SOUVENIR* (figura 4.16), así como la resquebrajadura en la edad en la lápida pintada, aluden a lo perecedero y a la muerte, con lo cual otorgan un nuevo sentido al retrato como medio para el recuerdo. El contexto religioso puso en juego el cuerpo mortal en contra del carácter legal del cuerpo inmortal del escudo de armas. El retrato que

pintó Jan van Eyck de *Timoteo* en 1432 se refería de manera intermedial al medio de la escultura funeraria, en la que hasta entonces se había dado una modalidad distinta de la representación de personas (por ejemplo, el *gisant*) (p. 122).²⁵

La transición temporal del sujeto se sirvió en la representación pintada de distintas analogías, entre las que en primera línea se encuentra la analogía entre *cuerpo* y *cuerpo del retrato* (= cuadro). También la metáfora del espejo suponía una manifiesta relación corporal. Si se entendía la pintura como un espejo, entonces sólo podía copiar el cuerpo natural, que un espejo captura efímeramente. Con esto se establece un agudo contraste con relación al medio heráldico del escudo de armas. El autorretrato de Jan van Eyck contiene al respecto una declaración programática, pues representa una mirada especular con la que el medio se transforma conceptualmente en favor de un fugaz “aquí y ahora” (figura 4.17).²⁶ Un espejo, en contraposición al sentido temporal del monumento conmemorativo o funerario, sólo capta imágenes perocederas. En aquella época había gran predilección por pintar cráneos de difuntos en el espejo, con el fin de denunciar el *trompe l'oeil* en el reflejo en referencia a la verdad corporal. Con precisión fotográfica, conservando también en la inscripción en el marco el momento justo del inquisitorio análisis corporal, Jan van Eyck capturó su propio cuerpo en imagen.

El retrato proporciona a su aspecto actual una duración paradójica, que hasta entonces sólo había tenido sentido en el contexto genealógico del derecho. El espejo verdadero, al que sólo se lo usa un instante, se encuentra en contradicción interna con relación al espejo del recuerdo, que posteriormente los espectadores emplearán en el retrato; esta contradicción permite inferir las controversias en torno de la comprensión de los primeros retratos. Un retrato de esta naturaleza reflejaba la idea, ya expresada por Platón, de que únicamente se podía conservar en el recuerdo un cuerpo al que se hubiera



Figura 4.17. Jan van Eyck, *Hombre con turbante*, 1433, National Gallery, Londres.

25 Belting y Kruse (1994: 48 y figura 36).

26 Belting y Kruse (1994: 41 y figura 39).

visto con el propio cuerpo. Cuerpo e imagen se encuentran en una relación de analogía en la que es posible detectar el cambio del *concepto de cuerpo*, así como en sentido inverso la transformación del concepto de cuerpo atrajo una transformación del *concepto de imagen*.

5

Los cuadros con escudos de armas, considerados en la actualidad como un aspecto lateral de la transmisión de imágenes, fundamentaron el derecho del cuadro de retrato a encontrarse entre los medios de la imagen de la representación. El retrato de Rogier de Francesco d'Este sostiene la equivalencia entre imagen y signo como perspectivas complementarias de una persona de rango (figura 4.1).²⁷ Sólo una mirada moderna ve en el escudo simplemente el reverso del retrato. Retrato y escudo, que presentan el mismo cuerpo bajo dos conceptos distintos, comparten en este caso el mismo cuerpo medial (el cuadro). A ambos lados del escudo se lee el nombre "Francisque" y la divisa personal "me tout", que en la genealogía familiar refiere siempre un nombre individual, de manera similar al escudo de la alianza entre dos familias que se vincularon con el matrimonio de Francesco d'Este (figura 4.2). Los signos genealógicos (escudo) y los personales (divisa) formaban conjuntamente el "rostro heráldico".²⁸ Únicamente al retrato, al que tanto nos gusta llamar "retrato autónomo", le adscribimos en la actualidad una corporeidad directa. Al respecto, se olvida que también detrás del retrato se encontraba de manera invisible una persona que le otorgaba a este tipo de cuadros su representación y su acreditación en situaciones legales. En el ámbito religioso, un retrato contenía no sólo la exhortación a la familia y a los amigos a comportarse activamente frente a él en oración en vez de sólo recordar sus facciones, sino que también era el medio para establecer una comunicación simbólica con Dios. Se podría describir como una especie de superficie del usuario para establecer contacto medial con otra persona, ausente.

27 Beltjng y Kruse (1994: 46 y figuras 20 y 21); Dülberg (1990, N° 30).

28 Al respecto, Pastoureau (1997: 91 y ss. [escudo], 170 y ss. [rostro heráldico] y 218 y ss. [insignias, divisas, emblemas]). En relación con la divisa véase Dülberg (1990: 127 y ss.).

La relación intermedial entre retrato y escudo, que desempeñó un papel fundamental en los inicios de la historia de la imagen de la representación personal, queda demostrada por una imagen conmemorativa que surgió en un momento crucial de dicha historia, y que nos permite una mirada retrospectiva a sus antecedentes históricos. No se trata en este caso ni de un retrato autónomo ni de un escudo de armas. Más que eso, el llamado *Díptico de Wilton*, comisionado a fines del siglo XIV por Ricardo II de Inglaterra, muestra, cuando está abierto, al rey como beato devoto, orando piadosa y perseverantemente ante la corte celestial de la madre de Dios (figura 4.18).²⁹ Pero si se cierran las alas de este altar, quedan a la vista dos cuadros heráldicos, uno de los cuales muestra el escudo de armas como una imagen dentro de una imagen, reproducido con el casco y el sombrero del dueño del escudo (figura 4.19). La otra tabla muestra en la "*figure parlante*" de un ciervo blanco el emblema de Ricardo referido a su nombre (figura 4.20). La divisa, cuyos valiosos ejemplares distribuyó el rey entre sus partidarios, era en aquella época el género más moderno de la heráldica. Representaba una alegoría personal, y, junto con el estereotipo de escudo con su valor suprapersonal, generó una oposición similar a la del retrato autónomo, que apenas estaba apareciendo entonces. Una generación más tarde, en Italia, en la corte de Este en Ferrara, bajo influjo del humanismo comenzó a usarse el medallón con retrato que en el reverso llevaba la divisa de la persona retratada.³⁰

Una demostración física de la relación entre escudo y cuerpo tenía lugar cada vez que los miembros del linaje de los Gruuthuse se mostraban tras las ventanas del compartimiento de oración, desde donde participaban en los servicios religiosos en la iglesia de Santa María, en Brujas (fi-

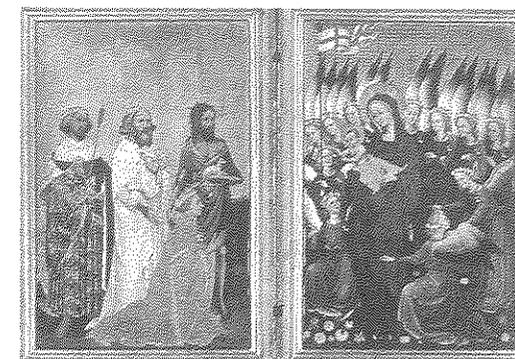


Figura 4.18. *Díptico de Wilton* (cara interior), fines del siglo XIV, National Gallery, Londres.

29 Gordon (1993), una exhaustiva investigación del editor, con una colaboración de C. M. Barron.

30 Corradini (1998: 22 y ss.).



Figura 4.19. *Díptico de Wilton* (ala exterior con escudo de armas), fines del siglo xiv, National Gallery, Londres.

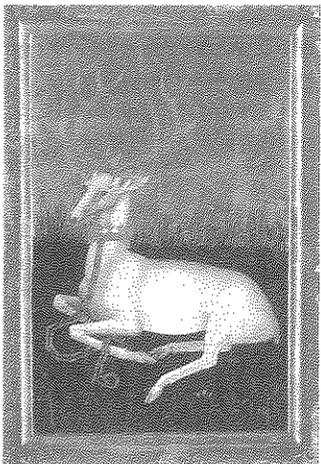


Figura 4.20. *Díptico de Wilton* (ala exterior con la divisa), fines del siglo xiv, National Gallery, Londres.

gura 4.21).³¹ Aparecían como imágenes vivientes de sus escudos, visibles desde el exterior en las paredes debajo de las ventanas. En el sótano de la capilla familiar se podía llegar desde la iglesia a las tumbas, mientras que en el piso superior, durante la liturgia comunal, era posible ver en la ventana al portador vivo del nombre. Una ventana era el marco ritual para la presentación pública de una persona (figura 4.22). El cuerpo real y el segundo cuerpo, pintado o esculpido, se encontraban en un complejo tejido de referencias en las dos anttesis de escudo y retrato, que conducían la experiencia histórica con imágenes.

La penetración medial de escudo y rostro en sentido simbólico y social-estético alcanzó una extraordinaria complejidad en el retrato que hizo Petrus Christus de Edward Grymstone, el embajador de Enrique VI. El pintor utilizó el interior ficticio, que aparece aquí por primera vez en un retrato, y además dispuso un pequeño escudo de armas bajo la luz y otro bajo la sombra, e igualmente plasmó el escudo al reverso del cuadro. Pero la misma sintaxis heráldica tomó posesión de la figura icónica, que actuaba no sólo como portadora de insignias, sino también como portadora de colores selectos con significado heráldico. En este caso, el cuerpo natural y el cuerpo heráldico conforman un emblema contradictorio que no puede ser separado en sus distintos componentes.³²

31 Belting y Kruse (1994: 56 y s. y figura 29).

32 Belting y Kruse (1994: 196 y figura 97 [reverso], así como el cuadro 125).



Figura 4.21. Compartimiento de oración de la familia Gruuthuse (vista exterior), siglo xv, Iglesia de las Beatas, Brujas.



Figura 4.22. Compartimiento de oración de la familia Gruuthuse (vista interior), siglo xv, Iglesia de las Beatas, Brujas.

La heráldica adquiere un papel mucho mayor en el altar del Juicio de Beaune, cuya pintura encomendó el canciller borgoñés Nicolás Rolin a Rogier van der Weyden debido a su necesidad de validación. En aquella época —de lucha de poder con su rival Philippe de Croy, que provenía de la alta nobleza— hizo suyo el conflicto por el empleo feudal de la imagen y de los signos. La pareja que donaba el altar aparece sobre las alas exteriores de manera similar a sus modelos en el altar de Gante, aunque ahora acompañada por su escudo, detalle con el que Rolin probablemente alcanzó los límites del derecho de la corte a las imágenes (figura 4.23). El anacrónico yelmo de caballero alude al único rango al que el arribista burgués

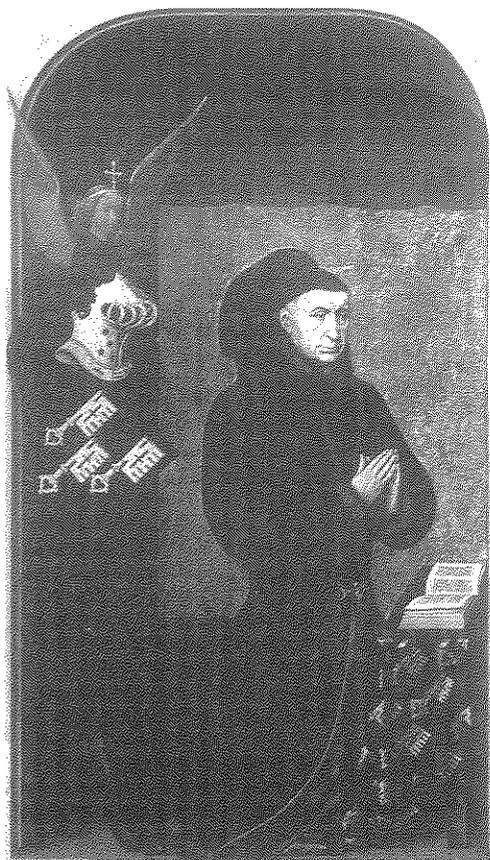


Figura 4.23. Rogier van der Weyden, *Altar del Juicio*, ala exterior con Nicolás Rolin, Hospital de Beaune.

alguna vez pudo acceder en la corte. El ángel seráfico que sostiene en las manos el yelmo como si fuera una ofrenda eclesial parece expresar, en la piadosa tranquilidad, que el motivo de la imagen en este caso específico era únicamente el de una donación religiosa. No obstante, los colores desencadenaron una sonora retórica. La combinación heráldica de colores oro y negro, que prevalece en el escudo de armas de Rolin, se extiende sobre todo el campo de la imagen. De hecho, Rolin no podía haber hecho uso de un escudo como ése, ni de la manera como lo presenta aquí, figurativa o emblemáticamente, en el contexto pictó-

rico de la imagen votiva. La dificultosa síntesis entre heráldica y pintura de retrato alcanza en este caso una cima problemática. Y supongamos que el empleo burgués del retrato y el escudo necesitaron todavía durante mucho tiempo una legitimación religiosa, que evitaba la confusión con el derecho feudal a la imagen. De la guerra de imágenes que tuvo lugar entre los medios escudo y cuadro de retrato sólo nos quedan pálidos ecos, cuyos significados aprendemos a leer de nuevo lentamente.³³

En nuestro argumento no debe olvidarse que los pintores de los retratos eran igualmente responsables de la elaboración de escudos de armas. Incluso poseían tres escudos como emblema del gremio de los pintores, que reconocemos como tales por su parte inferior redondeada. En el autorretrato con su esposa que el Maestro de Frankfurt pintó en Amberes en 1496 (figura 4.24), el toro de san Lucas sostiene al frente un blasón con tres *écus* dorados, que acreditan la pertenencia del artista a la cofradía de los pintores (figura 4.25), y con sentido del humor, en su cuadro de san Lucas, Frans Floris de Vriendt pinta al toro con un adorno en los cuernos que es el escudo de los pintores. En el mismo sentido debe entenderse que Jan van Eyck, en el cuadro del capellán Georg van der Paele, pintara su autorretrato reflejado en el escudo de armas de san Jorge. En su tumba en San Donaciano en Brujas se apreciaba un escudo de cobre adosado con tres pequeños escudos de armas, y en la correspondiente inscripción fúnebre se llamaba al pintor el “*alder constlichste meester van schilderij*” [el viejo maestro pintor]. Este empleo del lenguaje es engañoso. En el cuadro de retrato y en el



Figura 4.24. Autorretrato del Maestro de Frankfurt, 1496, Kunstmuseum, Amberes.

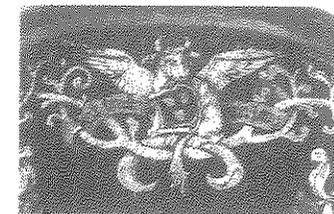


Figura 4.25. Autorretrato del Maestro de Frankfurt, 1496 (detalle con el escudo de armas del gremio de los pintores), Kunstmuseum, Amberes.

³³ Belting y Kruse (1994: 188 y ss., figura 93 y cuadros 112-113).

escudo de armas podemos contemplar dos medios producidos en el mismo taller, pero que se complementaban con el uso, y con ello rivalizaban mutuamente.³⁴

6

La relación cambiante entre cuerpo e imagen fundamentó la descripción moderna del sujeto en sentido semiótico e icónico. En este contexto, el humanismo significó la liberación polémica del pensamiento heráldico y la resistencia a aceptar una jerarquía del cuerpo social. La reflexión acerca de la muerte individual, cuyo significado no podía ser suavizado por ningún derecho genealógico, ubicó la vida en un nuevo horizonte, en cuyas fronteras obtenía un sentido más elevado: el sentido del destino y de la superación del destino por medio de una ética personal. La liberación del concepto del sujeto fuera del “*ordre social*” (Arlette Jouana) de la sociedad feudal medieval representó un arduo camino, que aún reflejan en retrospectiva de manera impresionante los medios de la imagen. El concepto de sujeto se desarrolló por etapas a partir de un concepto de cuerpo que en cierto modo fue “puesto en imagen”. La semejanza en el sentido moderno no es un concepto adecuado al respecto, pues no indica aún a qué debe referirse esa semejanza. La referencia corporal, por su parte, servía todavía a aquel concepto de persona que suponía conflictos sociales. De este modo, resulta apropiado referirse al cuerpo como una dimensión dinámica a la que se ha ligado la descripción de la persona. El humanismo, por su lado, utilizó la descripción corporal para plantear su imagen del ser humano de manera antitética en contra de las circunstancias antiguas.

El reverso del retrato que pintó Boltraffio de un hombre joven, que se encuentra en la colección Chatsworth, muestra un cráneo en el lugar del escudo, cuya inscripción asevera que se trata del escudo auténtico de Hieronymus Casius: *Insignia sum Ieronimi Casii* (figura 4.26). La muerte es el

destino que confiere a la vida individual dignidad y sentido.³⁵ Si bien el cráneo es el escudo de cualquiera, y ante la muerte desaparecen todos los derechos de clase, rango y posesión, la muerte también se entiende como frontera y meta de la vida individual, que persigue autonomía en su desarrollo y en la autoafirmación, en el carácter y en la ética. No es ninguna casualidad que el cráneo como motivo de una imagen aparezca simultáneamente con el retrato moderno, estableciéndose como su verdadero correspondiente. En algunos casos aparece con una conciencia radical de la mortalidad incluso en lugar del retrato. Justamente frente al rostro anónimo de la muerte, el rostro vivo, que representa una personalidad inconfundible, es la expresión de una concepción individual de la vida.

Sin embargo, la vida es, simultáneamente y durante un tiempo prolongado, una cuestión de roles. En la tapa deslizante de un retrato perdido que en la actualidad se encuentra en los Uffizi, una máscara blanca nos contempla con las órbitas vacías de sus ojos, la cual alude en una inscripción en latín al correspondiente retrato y a la persona referida (figura 4.27). *Sua cuique persona*, o “a cada quien su máscara”, es un juego retórico con el antiguo doble significado del concepto *persona*, como máscara o como rol, que adoptan tanto el individuo en la sociedad como el actor en el teatro. Ya desde Cicerón el término

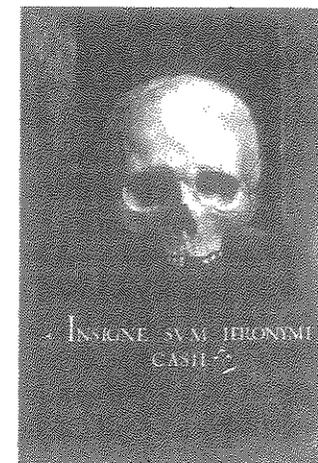


Figura 4.26. Boltraffio, *Retrato de Hieronymus Casius*, reverso (Chatsworth).

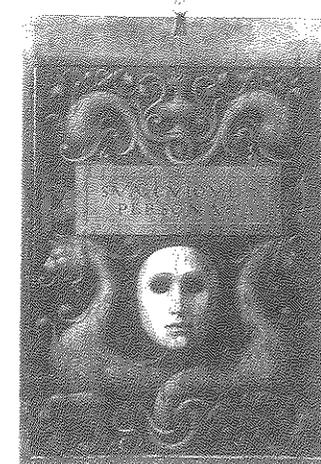


Figura 4.27. Tapa deslizante de un retrato perdido, Uffizi, Florencia (tomado de Dülberg).

³⁴ Hendrick van Wueluwe, el “Maestro de Frankfurt”, fue varias veces decano del gremio de San Lucas en Amberes. El escudo del gremio se encuentra también en su lápida. En relación con la obra y con el Maestro, véanse Hinz (1974: 139 y ss., especialmente p. 163 con figura 25); Vandembroeck (1983: 15 y ss.), y Goddard (1984: 13 y ss., 45 y ss. y Nº 38). En relación con la cuestión del rotulista y el escudo de armas de los pintores, véase Belting y Kruse (1994: 33 y 47).

³⁵ Dülberg (1990: 236, Nº 208). En relación con el retrato y la muerte, véase también Pommier (1998: 43 y ss.).

puede significar igualmente máscara y semblante. Erasmo de Rotterdam describe la vida en su obra *Elogio de la locura* como “una obra de teatro en la que cada uno se coloca su máscara sobre el rostro y actúa su papel”. También Maquiavelo desarrolló una teoría del sujeto, que desemboca con Castiglione en un “arte del yo”. Es decir, que lo que en aquella época fue planteado como cuestión es la identidad personal, como lo propuso recientemente Hannah Baader en una bella interpretación de la tapa deslizante florentina.³⁶ El actor detrás de la máscara es la analogía con el tan incierto yo en el juego de roles de la sociedad. Sólo el descubrimiento moderno del yo abrió la posibilidad de designar sus antiguos y sus nuevos papeles. G. Böhm ha comprobado las referencias retóricas que intervinieron en la elaboración del arte retratístico italiano. El *uomo singolare* se entiende, por sus afectos y su temperamento, como un individuo que forma su carácter en la escenificación de distintos papeles, que sólo pueden ser conjugados por un individuo.³⁷

En el alto Renacimiento italiano, algunos retratos privados llevan la inscripción emblemática v.v., que se lee como *vivens vivo*, o “[pintado] en su vida para el [espectador] vivo”. Aquí encontramos una reflexión intermedial del comportamiento del cuerpo y del retrato.³⁸ El retrato se pinta en vida del cuerpo. Dado que éste es mortal, sobrevive únicamente para quienes dirijan su mirada viva al retrato. Esta idea la menciona ya Leone Battista Alberti en su tratado sobre la pintura: “Gracias a la pintura, el rostro de quienes ya han muerto goza de una larga vida”.³⁹ Así, la pintura proporciona en el retrato una imagen para el recuerdo que se opone a la muerte. Pero el argumento va aun más lejos. Vive de la analogía entre el *cuerpo* y un *medio del cuerpo*. Esta analogía existe únicamente porque un retrato representa a alguien que alguna vez vivió en un cuerpo de la forma como ahora se lo ve en la imagen. Por eso también resulta tan importante la “expresión” vital que se esperaría de la pintura de difuntos. El cuerpo, como un medio viviente, se intercambia por un medio artificial y artísticamente producido en el que se recuerda a un sujeto memorable (aunque sea por motivos afectivos). De este modo, la vida y la muerte aparecen simultáneamente a la mirada del espectador.

36 Dülberg (1990: 126, N° 172; véase también p. 130, con relación a la máscara y a la *persona*) y Baader (1999). En relación con la *persona*, véase también Rebel (1990: 15 y ss.).

37 Boehm (1985: 71 y ss.). Cf. A. Heller (1982: 220 y ss.).

38 Thomson de Grummond (1975: 346 y ss.) y Rosand (1983).

39 Alberti (1975: 11.25 y 44).

El retrato de los humanistas, que fue desarrollado en la época de la Reforma alemana, se encontraba de antemano bajo condiciones especiales debido a que la clase ilustrada era dueña de una naturalidad en busca de expresión. Con su “yo”, los humanistas no pertenecían ni a una genealogía de la nobleza ni a una genealogía burguesa (el recuerdo familiar), sino que perseguían la fama pública, que debía prolongarse más allá de la existencia corporal gracias a la “fama póstuma” literaria. Los humanistas sacaron provecho del nuevo medio de la imprenta para propagandizar su trabajo, no la propaganda política de los grupos sociales, sino publicidad para su persona, un concepto que también renovaron para sus contemporáneos. Este concepto se alimentaba de la antítesis entre el “yo”, que immortalizaban mediante sus obras, y el cuerpo, tan predispuesto a la muerte como el de cualquiera. No se trataba ya de la antigua diferencia entre identidad colectiva e individual, sino de una nueva diferencia en la que el “espíritu” (*mens*) se afirmaba en contraposición al cuerpo. Su vida póstuma en el mundo se distinguía también de la vida póstuma del alma cristiana en el más allá debido a sus pretensiones individualistas de permanecer en la memoria literaria.

Las hojas impresas con las que Durero y Cranach difundieron los retratos de los humanistas y de los reformistas empleaban un medio similar al de la imprenta con que se publicaban sus escritos. El poeta Konrad Celtis encomendó en 1507 a Hans Burgkmair una imagen para el recuerdo bajo la forma de un grabado en madera que contrastara su muerte corporal con la vida de sus libros: el escudo de armas con su divisa personal aparece quebrado en la imagen, pues al final de su vida es intercambiado por los libros como un nuevo tipo de “escudos” alegóricos.⁴⁰ Erasmo de Rotterdam ya había hecho difundir su semblante en el medallón realizado por Quentin Metsys –un medallón con retrato y divisa personal– cuando Durero, en 1526, un año de importantes retratos de su autoría, le hizo el famoso grabado en cobre que representa la relación entre imagen y escritura como conflicto entre cuerpo y obra (figura 4.28).⁴¹ El humanista aparece representado en el acto de escribir, motivo por el cual su mirada no se dirige al

40 Hofman (1983: 90, N° 30), con la inscripción: *opera eorum sequuntur illos* (sus obras los sobreviven).

41 Hofman ((1983: 164, N° 67); Schuster (1983: 121 y ss.); Belting (1990), y Preimesberger (1999: 220 y ss. [“A. Dürer: Das Dilemma des Porträts”] y 228 y ss. [“A. Dürer: Imago und effigies”]). Cf. también Panofsky (1969: 218; 1951: 34 y ss.), en relación con la alabanza de Erasmo a Durero.



Figura 4.28. Alberto Durero, *Erasmus de Rotterdam*, grabado en cobre, 1526. El cuerpo en imagen y el yo en los escritos.

espectador, sino que reposa en un texto con el que se comunica con sus lectores. Una inscripción encerrada en un marco, que comparte con el escribiente el espacio en la imagen, funciona como una imagen dentro de la imagen, y sin embargo no contiene ninguna imagen, sino un texto presentado como si lo fuera, en el que se habla del verdadero Erasmo, así como de Durero, que especialmente en este caso firma su obra. Con esto nos

enfrentamos a la comparación entre el medio del escritor y el medio del artista, dado que ambos hacen uso de la imprenta. Esta comparación es a la vez evidente y profunda, pues, si la tomamos en serio, explica el concepto que tenía Durero acerca del retrato, lo que en el grabado se transmite y se reproduce de manera tan secundaria como la palabra del escritor. Por medio de la imprenta, las copias múltiples de la representación corporal experimentan una abstracción semejante a la de la palabra escrita, una abstracción mediante la reducción gráfica y las matrices de impresión. La *publicación* transforma el retrato, que hasta entonces había sido portador, en la unicidad del cuadro de retrato pintado, de la analogía con el cuerpo igualmente único al que representaba. Y con ello surge la duplicidad de una imagen privada que al mismo tiempo establece en imagen a una persona pública de un nuevo tipo.

Las dos inscripciones, que Durero retomó y transformó a partir de la medalla de Erasmo, se refieren en el texto en griego a la diferencia entre la obra y la imagen de Erasmo, y en el latino a la diferencia entre su cuerpo y su imagen. En ambos aspectos se trata del irrepresentable “yo”, que en la obra escrita se expresa como sujeto, mientras que en el otro caso, sin embargo, no se expresa directamente como imagen, sino en primera instancia como cuerpo. Leemos que “la imagen (*imago*)” fue elaborada “a partir del retrato vivo (*effigies*)” de Erasmo. Pero este retrato vivo sólo puede ser precisamente el cuerpo. Hasta entonces, el concepto de *effigies* se había referido de manera predominante a un doble o a una contraparte en imagen realizada a partir de un cuerpo (p. 121). No obstante, el mismo concepto comprende ahora al cuerpo como doble del yo (doble mortal y visible). Con esto se reacomoda la constelación de imagen, medio y cuerpo. La medialidad se extiende hasta el cuerpo y lo despoja del monopolio de la identidad social, transfiriéndoselo al yo.

Tal como ya había ocurrido con su antecedente en el medallón, la inscripción alude a un doble concepto de imagen. *Effigies* significa en este caso el cuerpo como *imagen de la manifestación* viviente de Erasmo, que experimenta una *vida póstuma* medial en la *imagen plasmada* por el artista. Lutero entendía *effigies*, al igual que sus contemporáneos, como retrato.⁴² Pero en el tercer retrato que Cranach hizo de él (figura 4.29), la inscripción se refiere al cuerpo como la “imagen mortal de la manifestación” (*effigies moritura*), que es lo que muestra “la obra (*opus*) de Lucas” Cranach, mientras que únicamente el propio (*ipse*) Lutero podía expresar “la eterna

⁴² Véase su carta a Espalatino, en la que determina lo que debe suceder con el retrato de 1521, en Warnke (1984: 36 y ss.).



Figura 4.29. Lucas Cranach el Viejo, *Martin Lutero*, grabado en cobre, 1526.



Figura 4.30. Alberto Durero, *Philipp Melanchton*, grabado en cobre, 1526.

43 Hofman (1983: N° 42) y Warnke (1984).

44 Hofman (1983: N° 44).

45 Hofman (1983: N° 66).

(imagen) de su espíritu”.⁴³ Poco tiempo después, a la distinción *humanista* entre el cuerpo y el yo, que no debe confundirse con la distinción *cristiana* entre el cuerpo y el *alma*, es aplicada al príncipe elector Federico el Sabio, lo que resulta sorprendente tomando en cuenta la antigua genealogía corporal dinástica. El grabado en madera de Cranach muestra al príncipe “tal y como fue en vida”. La muerte “sólo nos dejó imágenes conmemorativas de él (*simulacra*)”, como la difundida por Cranach, pero “no pudo destruir la fama de su virtud”.⁴⁴ El grabado en cobre de Melanchton menciona que ni siquiera “la mano maestra (*docta*)” de Durero “era capaz de pintar el espíritu” del reformista (figura 4.30).⁴⁵ Pero esta restricción es ambivalente, pues presupone que el retrato no puede mostrar más de lo que el propio cuerpo muestra. Sólo mediante la expresión el cuerpo establece una transparencia con respecto al yo, por lo que la mimesis del artista debe compartir precisamente esa transparencia.

Junto con el concepto de imagen, la ambivalencia también abarca el concepto de cuerpo que hasta ese momento se había afinado en la imagen del retrato. Con esto se efectuó una revisión de la idea de semejanza. Los esfuerzos miméticos del artista para representar el cuerpo desfallecen al saber que ha entrado en juego una semejanza de otro

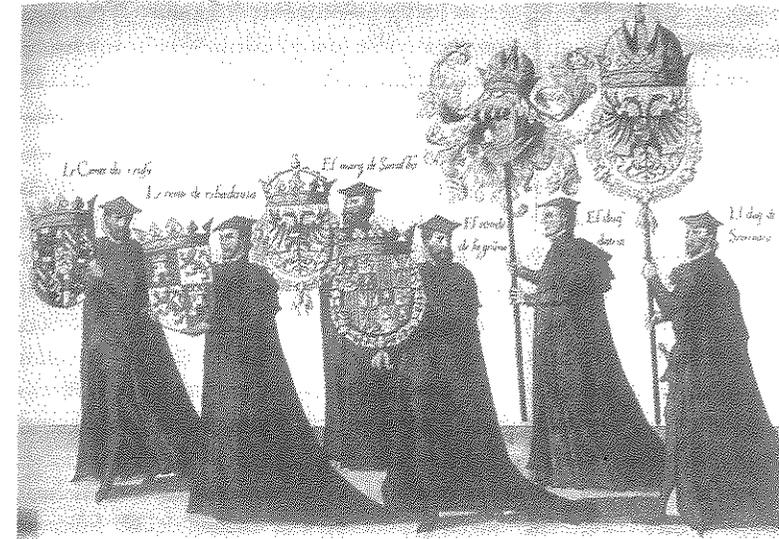


Figura 4.31. *Álbum conmemorativo* de la ceremonia de difuntos para Carlos V (detalle), 1559, Museo Plantin Moretus, Amberes.

tipo, que hace que se manifieste el “yo” en el cuerpo. La *indivisibilidad* del individuo, que radica incluso en el propio término, se ve cuestionada por esta *escisión*, de modo que debía ser establecida en otro ámbito y con otros recursos. Con esto, el aspecto meramente corporal fue transformado por una retórica del “yo”. Las antiguas relaciones entre los medios de representación, a los que llamo *medios del cuerpo*, sufrieron un desplazamiento en el siglo xvi. Hasta ese momento, el escudo había poseído una *referencia signica* sobre el cuerpo, de manera que no estaba ligado a la semejanza, tarea que correspondía al retrato con la *referencia icónica*. Pero la semejanza con un sujeto se volvió inadecuada incluso en la descripción corporal más fiel. El hueco de representación que surgió de esta manera fue ocupado por las divisas, cuya función se renovaba. Por medio del habla alegórica del lema y del emblema, la mudez del retrato se liberó a través de un medio acompañante.

La unidad del sujeto se estableció primero en una escenificación medial doble, que exigía también del espectador una mirada dual, la mirada a la imagen y la mirada al acto de hablar de la persona, que mediante la escritura era traducido a otro medio, igual que el cuerpo a su imagen. En el proceso, los escudos de armas fueron captados también por el campo de fuerza intermedial. Cuanto más representaba el retrato la singularidad de una

persona en su cuerpo, con mayor fuerza los escudos preservaban el recuerdo de la cadena genealógica, que se extendía más allá de la vida de la persona en ambas direcciones. El escudo era una demostración de la alianza de familias mediante el vínculo del matrimonio, o de los derechos de acur-nia y del título hereditario, mientras que en el retrato individual la escenificación del “yo” aparecía en primer plano. En consecuencia, resulta evidente que los distintos medios del cuerpo, que surgieron como escudo, retrato y divisa, se reagruparon continuamente a lo largo de su historia, y que en esta constelación intermedial transformaron su sentido actual.

8

Al mirar en retrospectiva los comienzos del retrato moderno, se hace evidente otra vez que la imagen del cuerpo y la imagen del ser humano sólo pueden aparecer bajo formas ligadas al tiempo, las cuales están sujetas a una intención de significado específica. El entusiasmo por la “modernidad” atemporal del retrato flamenco, que predominaba en la literatura especializada, fue una estimación incorrecta de su posición histórica. Nunca ha existido un concepto del cuerpo que no haya sido generado por una época o una sociedad determinadas. Un enfoque antropológico está obligado a insistir precisamente en la transformación de la imagen del cuerpo y de la imagen del hombre con que se representa el interrogante irresoluble del ser humano en sentido social, biológico y psicológico. En la confrontación del retrato con la heráldica no se trata solamente del conflicto elemental entre imagen y signo. Más aun, se confrontaban dos rostros de distinto tipo, el natural y el heráldico. Ambos se distanciaron tanto en lo referente al concepto de persona, que llegaron hasta un desenlace en el que el retrato fisonómico, enriquecido por el lenguaje retórico de las imágenes del Renacimiento, quedó como vencedor de la contienda. En este proceso, el medio portador, desde la perspectiva legal y social, desempeñó el papel determinante. Por su parte, el propio cuerpo apareció finalmente en el proceso como medio portador: el rostro como escudo de armas del yo.

Legitimado por el uso religioso o como un ejercicio de memoria familiar, el retrato continuó abocándose a la descripción del sujeto, labor en la que no ha encontrado descanso. Tiempo después, fundamentaciones filosóficas y psicológicas sustituyeron las viejas fundamentaciones legales del retrato. En principio, el escudo de armas y el cuadro de retrato, en

tanto medios, eran tan distintos porque se contraponían en lo referente al concepto de cuerpo inherente a ellos. El cuerpo genealógico de la nobleza y el cuerpo de la persona burguesa se encontraban en una competencia medial que impulsaba el desarrollo de su diferenciación. En el campo semántico cristiano, y posteriormente en el ámbito humanista, el retrato mereció interpretaciones antropológicas que sustraían a la persona de las normas colectivas de la jerarquía social. El planteamiento del “yo” como una dimensión irrepresentable en el ámbito representacional del cuerpo transformó el medio del retrato en su empleo humanista. La rivalidad con el libro impreso y su recién adquirida participación en el espacio público fomentó el medio del retrato gráfico, cuyos textos se volvían elementos integrales de la imagen. Así, tanto el artista como el modelo “toman la palabra”: hablan de las necesidades mediales que intervienen en el retrato, y de las fronteras de la imagen, que se hicieron visibles cuando entró en juego la representación del sujeto.

Imagen y muerte
La representación corporal
en culturas tempranas
(con un epílogo sobre fotografía)

I. INTRODUCCIÓN

El tema "imagen y muerte"¹ toca dos cuestiones que actualmente están rodeadas de incertidumbre. La antigua fuerza simbólica de las imágenes parece haberse disuelto, y la muerte se ha convertido en algo tan abstracto que ha dejado de ser el interrogante de la existencia. No sólo hemos dejado de tener imágenes de la muerte en las que nos sea forzoso creer, también nos vamos acostumbrando a la muerte de las imágenes, que alguna vez ejercieron la antigua fascinación de lo simbólico. En este proceso, la analogía entre imagen y muerte, al parecer tan antigua como la propia creación de imágenes, va cayendo en el olvido. Pero si rastreamos lo suficiente en la historia de la producción de imágenes, éstas nos han de conducir hasta la gran ausencia que es la muerte. La contradicción entre presencia y ausencia, que aún hoy se manifiesta en las imágenes, tiene sus raíces en la experiencia de la muerte de otros. Las imágenes se tienen frente a los ojos así como se tiene frente a los ojos a los muertos: a pesar de ello, no están ahí.

La encarnación de un muerto, que ha perdido su cuerpo, nos lleva a preguntarnos qué papel desempeñó la muerte, en términos muy generales, en la determinación humana de inventar imágenes. En la actualidad, ésta parece una pregunta muy remota, sobre todo hoy día, cuando las imágenes invitan a los vivos a escapar de su corporeidad. Su pérdida de sentido nos preocupa más que las cuestiones acerca de su invención.² Y sin embargo,

1 Otra versión, en la que faltan algunos párrafos y con una argumentación distinta, apareció en 1996; véase Belting (1996a).

2 Al respecto, véase Barloewen (1996); Macho (1994: 417 y ss.); Guthke (1997), y especialmente, sobre la imagen mediática de la muerte en la actualidad, Taylor (1998).

lo uno no puede entenderse sin lo otro. En esto radica el sentido de una antropología de las imágenes que indaga en los orígenes buscando comprender los mecanismos simbólicos que seguimos en nuestro trato con imágenes.³ Cada vez que ha surgido una filosofía de la imagen, pronto se ha dedicado a ajustar su perspectiva en relación con estos orígenes. Cuando Platón formuló la cuestión del ser de las imágenes, lo que tenía en mente era el elaborado arte de la ilusión, cuyos engaños miméticos aborrecía.

En su propia cultura no encontraba, de hecho, ningún ejemplo de que las imágenes alguna vez hubieran sido recipientes de la encarnación de un muerto, al remplazar su cuerpo perdido. Por ello también le era ajena la idea de que a las imágenes sólo se les daba vida mediante un acto de animación, sin el cual permanecerían como artefactos inertes. Incluso en la actualidad, la animación, que nos parece una reliquia de una concepción del mundo “primitiva”, despierta sospechas de haber servido para una determinada identidad mágica entre la imagen y lo captado en la imagen, identidad que no admite ninguna noción de imagen en sentido estricto. Desde un principio, los movimientos históricos que se abocaron a la Ilustración, tanto en sentido general como en el caso concreto de las imágenes, criticaron a las imágenes en nombre de un concepto racionalista del mundo, en el que ya no tenía cabida la producción de imágenes en el culto a los muertos. La encarnación de los muertos en la imagen fue sustituida por un recuerdo de los muertos desprovisto de imágenes, lo cual tiene otro sentido, ya que puede interpretarse como una encarnación en la conciencia de los vivos, es decir, en imágenes interiores.⁴

Maurice Blanchot planteó alguna vez el interrogante metafísico de qué averiguaríamos sobre la muerte si la confrontáramos directamente.⁵ En ella, de manera paradójica, logramos ver algo que sin embargo no está ahí. De manera similar, una imagen encuentra su verdadero sentido en representar algo que está ausente, por lo que sólo puede estar ahí en la imagen; hace que aparezca algo que no *está* en la imagen, sino que únicamente puede *aparecer* en la imagen. En consecuencia, la imagen de un muerto no es una anomalía, sino que señala el sentido arcaico de lo que la imagen es de todos modos (figura 5.1). El muerto será siempre un ausente, y la muerte una ausencia insoportable, que, para sobrellevarla, se pretendió llenar con una imagen. Por eso las sociedades han ligado a sus muertos,

3 Al respecto, compárese la historia de la imagen y la historia de los medios en Belting (2001).

4 Platón fue el primero en formular esta antítesis. Véase Därmann (1995: *passim*).

5 Véase *L'espace littéraire* (Blanchot [1955]).



Figura 5.1. Celebración luctuosa en Kenia con la foto de un difunto (*Tagesspiegel*, 15 de agosto de 1998).

que no se encuentran en ninguna parte, con un lugar determinado (la tumba), y los han provisto, mediante la imagen, de un *cuerpo inmortal*: un *cuerpo simbólico* con el que pueden socializarse nuevamente, en tanto que el *cuerpo mortal* se disuelve en la nada. De este modo, una imagen que representa a un muerto se convierte en el contrasentido de cualquier otro tipo de imagen, como si al presentarse fuera el cadáver mismo.⁶

Por su parte, en el momento de la muerte, el cadáver se ha transformado en una imagen rígida, que ya sólo se parece al cuerpo vivo. Por eso afirma Blanchot que “el cadáver es su propia imagen”. Ya no es cuerpo, sino únicamente la imagen de un cuerpo (figura 5.2). Nadie puede parecerse a sí mismo, solamente en una imagen, o como cadáver. Los vivos, que por serlo son los espectadores, una y otra vez han reaccionado a esta perturbadora experiencia formándose la idea de que el alma, al dejar la vida, también abandona el cuerpo. Pero el cuerpo al que la vida se le ha escapado, ¿es todavía cuerpo? Esto significaría reducirlo a una materia muerta, que sería lo contrario de la vida. El cuerpo pertenece igualmente a la vida, tanto como la imagen que lo representa pertenece a la muerte, no importa si

6 Ariès (1984); Binski (1996); Schmölder (1993: 19 y ss.), y Llewellyn (1997: 53), sobre cadáver y *effigies*. El cadáver como imagen del cuerpo es un tema distinto al de la imagen del cadáver.

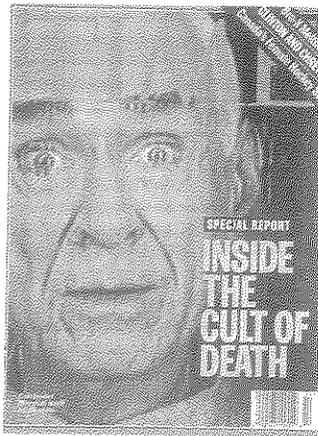


Figura 5.2. Imagen de muertos vía internet. El gurú de la secta "Heaven's Gate", que cometió suicidio colectivo en San Diego, California (*Time*, portada, abril de 1997).

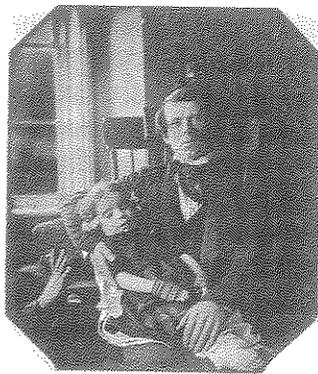


Figura 5.3. Anónimo, un padre con su hija muerta, ca. 1842 (fuente: Ruby).

anticipándola como destino o suponiéndola ya como acontecimiento.⁷

El horror de la muerte radica en que, ante los ojos de todos y de manera impactante, convierte en imagen muda lo que apenas un instante atrás había sido un cuerpo que hablaba y respiraba. Además, lo transforma en una imagen poco confiable, que pronto comienza a descomponerse. Los seres humanos quedaban desamparados ante la experiencia de que la vida, al morir, se transforma en su propia imagen (figura 5.3). Perdieron al muerto, que había sido participante de la vida de la comunidad, a cambio de una simple imagen. Es posible que, para defenderse, respondieran a esta pérdida con la creación de otra imagen: una imagen con la que la muerte, lo incomprendible, se volviera en cierto modo comprensible. Ahora contaban con una imagen propia que podían confrontar con la del muerto, con el cadáver. En la creación de imágenes había actividad, ya no se tenía que permanecer pasivamente a merced de la muerte. En consecuencia, el enigma que ha rodeado siempre al cadáver se convirtió en el enigma de la imagen: éste radica en una paradójica *ausencia*, que se manifiesta tanto desde la *presencia del cadáver* como desde la *presencia de la imagen*. Con esto se abre el enigma de la esencia y la apariencia, que jamás ha dejado de inquietar al ser humano.⁸

7 Al respecto, véase Barthes (1985). En referencia al cadáver y a la mirada anatómica, Romanyshyn (1989: 114 y ss.); en otro sentido, Baudrillard (1976: 153 y ss.).

8 Por lo general, la cuestión de la esencia y la apariencia se maneja fuera de la temática de la muerte, y por lo tanto se ve reducida. Acerca de la jerarquía de esencia y apariencia, véase la esclarecedora contradicción en Arendt (1971: 23 y ss.).

Tal vez los seres humanos llegaron a estos pensamientos al descubrir un nuevo enigma en la imagen, después de pretender responder con la imagen al enigma de la muerte. Para esto, ciertamente era más importante la *creación de imágenes* que la *posesión de imágenes*, pues era un modo de reaccionar activamente contra la distorsión en la vida de la comunidad, y al mismo tiempo restituía el orden natural: a los miembros fallecidos de una comunidad se les devolvía así el estatus que necesitaban para estar presentes en el núcleo social. Por otro lado, y en otro contexto, se trataba de una "transformación ontológica" (como afirma Louis Marin en su último libro)⁹ experimentada por el cuerpo al convertirse en imagen. Se le cedía a la imagen el poder de presentarse en el nombre y en el lugar del difunto. Este poder se sellaba con un intercambio de miradas igual al que en circunstancias normales se hubiera tenido con el cuerpo, y con esto se le confería un nuevo tipo de autoridad, a pesar de que se manejara un simbolismo distinto que con el cuerpo vivo. La imagen no era únicamente una compensación, sino que, con el acto de la suplantación, adquiría un "ser" capaz de representar en nombre de un cuerpo, sin que esto fuera refutado por la apariencia del cuerpo que dejó de ser. Su presencia, por el hecho de ser una delegación, sobrepasaba a la del cuerpo convencional, independientemente de que en el culto a los muertos de todos modos se sacralizaba el cuerpo. Por medio de las imágenes y de los rituales que se realizaban ante éstas, el espacio social se expandía en torno del espacio de los muertos, y desde ahí establecía un nuevo significado que aseguraba el espacio vital.

En la historia de la humanidad existen pocas imágenes tan antiguas como los cráneos de Jericó (figura 5.4). Son imágenes, puesto que fueron recubiertos con una capa de cal y después pintados. ¿Pero imágenes de qué? Los cráneos por sí mismos serían una *imagen de la muerte*. No podrían ser una *imagen de la vida*, a causa de la pintura. Más bien, la pregunta debe ser: ¿una imagen para qué? El culto a la muerte es lo que exigía un medio para la presencia.

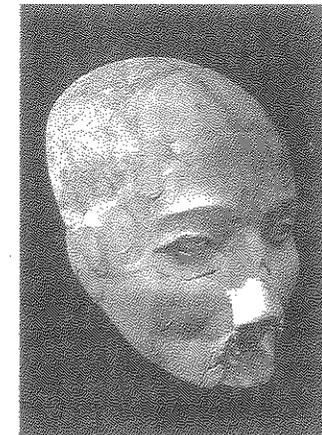


Figura 5.4. Cráneo del culto a los muertos proveniente de Jericó, ca. 7000 a.C., Museo Arqueológico, Damasco.

9 Marin (1993: 9 y ss.).

El nuevo rostro, poseedor de los signos sociales de un cuerpo vivo, pertenece, sin embargo, a un extraño, pues ha sido testigo de la incomprensible transformación que es la muerte. Al colocar el cráneo en la figura de un hombre sentado, el difunto regresaba a una comunidad que establecía con él un “intercambio simbólico”¹⁰ de signos. También en Polinesia se veneraban estatuas a las que se les colocaban cráneos similares, trabajados plásticamente; en los rituales del culto a los antepasados, que se llevaban a cabo en el centro de la comunidad viva, se ocupaban los lugares que los difuntos habían dejado en la comunidad (figura 5.5). En las llamadas culturas “primitivas”, la muerte es el destino de la comunidad, la que prefiere protegerse de su propia descomposición en vez de preocuparse por los

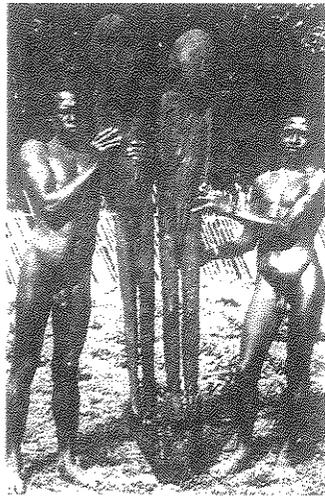


Figura 5.5. Figura doble de antepasados, lago Sentani (antigua Nueva Guinea Holandesa) (Rubin, *Primitivism*, p. 112).

destinos de los individuos.¹¹ En el “culto de los cráneos” del neolítico se aseguraba el hecho de tener una relación ritual con los antepasados. La transformación del cadáver en una *effigies*, como después llamaron los romanos al doble o a la imitación,¹² era todavía entonces una medida de conservación, como alguna vez ocurrió con las momias.¹³ Lo que en determinado momento había sido cuerpo se transformaba luego en una imagen de sí mismo.

Existen otras raíces de la imagen muy distintas, como las representaciones de animales de la edad de piedra en las paredes de cavernas o como los ídolos con signos de la fertilidad femenina,¹⁴ pero no es nuestra intención establecer una genealogía general, sino únicamente resaltar la importancia que tuvo

la experiencia de la muerte en el surgimiento de las imágenes. Otra forma de reaccionar ante la muerte fue la construcción de monumentos de piedra y los mementos carentes de imágenes. Pero las figuras funerarias los siguieron de cerca hasta esos lugares, sin que por ello pueda hablarse de ningún tipo de evolución lineal. La multiplicidad con la que se transmitieron las imágenes de muertos (sin contar otras representaciones del mundo de los muertos completamente distintas) casi no conoce fronteras, como también fueron inagotables las ideas acerca de la muerte en todas las culturas. En este rubro se cuentan las momias, las estelas y las urnas, pero también los muñecos utilizados en el ritual de la muerte cuando una comunidad quería purificarse de su contacto con un difunto.¹⁵ Tanto la presencia como la ausencia del muerto, por muy estrechos y contradictorios que puedan ser sus vínculos, son simbolizadas por medio de imágenes, ya sea porque se pretende una larga duración de la memoria colectiva, o bien para el breve ritual de la despedida exorcística. En este sentido, las imágenes son portadoras o contenedoras, aun si lo que denotan es una simple presentación de los muertos: una *presentación* que se ha materializado simétricamente en una *representación*.

2. CUERPO DE LA IMAGEN Y MAGIA DE LA IMAGEN

Encontramos aquí material antropológico cuya sola descripción nos plantea el problema de hallar los términos adecuados. Pero también el propio material es contradictorio y poco claro, y más en la medida en que retrocedemos en el tiempo. Buscar arquetipos es riesgoso; no obstante, la imagen como fenómeno originario se encuentra detrás de cada cultura en particular. Y si los buscamos ahí, daremos siempre con *verdades locales*, de las cuales se reía ya Heródoto, al relatar una anécdota de la corte del rey de Persia.¹⁶ Darío era tan incapaz de convencer a los griegos de que se comieron a sus antepasados, como lo era de convencer a cierto pueblo de la India —que hacía precisamente eso— de que los quemara, en señal de confianza, siguiendo la costumbre de los propios griegos. Así ocurre con las imágenes relativas al culto a la muerte, pues siempre son tan poco parecidas entre sí que hacen que cualquier comparación resulte descorazonadora. Pero, a

10 Baudrillard (1976: 202 y ss.).

11 La investigación etnológica ha compilado completamente el material. Acerca del culto a los antepasados en Roma, véase la nota siguiente.

12 Documentado especialmente por Cicerón. Respecto del culto funerario romano y del uso que se hacía de las imágenes, véanse las notas 82 y 83. Sobre la *effigies* en la Edad Moderna, véase Bredekamp (1999: 97 y ss.). Sobre la *effigies* en la Edad Media, véanse Bauch (1976: 249 y ss.) y Brückner (1966).

13 Andrews (1984).

14 Para una referencia completa de esta discusión, véase Conkey *et al.* (1997).

15 Véase Cipoletti (1989), y respecto de las pruebas de los hallazgos neolíticos, Rollefson (1983) y Cauvin (1972).

16 *Historia*, libro 3, 38.

pesar de todo, aún continúan planteando los interrogantes de por qué existían y con qué propósito fueron inventadas.

En la década de 1920, el tema “imagen y muerte” adquirió cierta relevancia en los círculos artísticos y etnológicos, que sin embargo perdió poco después. Carl Einstein, el militante de la vanguardia, presentó en estos círculos sus “aforismos metódicos”, que había publicado en los *Documents* de George Bataille. “La imagen –señala– es condensación y defensa contra la muerte. El espacio ha sido considerado el fundamento inalterable de nuestra existencia. En este sentido entiéndase el arte al servicio de la representación de difuntos.” Al tratar la imagen como ser viviente, se actuaba por “miedo a la muerte”, afirmando la “continuidad de la familia”, a la que pertenecían siempre los “espíritus de los muertos”. Las imágenes de los antepasados, “una especie de memoria prestablecida”, despojaban a la muerte de la destrucción de la temporalidad. “En este sentido es posible hablar de un naturalismo religioso”, en el cual el difunto “se muestra superior a la persona viva”.¹⁷

En el culto a los muertos, las imágenes fueron expresión y acompañamiento de las prácticas por medio de máscaras, pinturas, disfraces o momias, incluso antes de separarse del cuerpo y duplicarlo en un muñeco o en un fetiche. Si al principio las imágenes se plasmaban directamente en el cuerpo del individuo, después aparecieron de manera independiente al lado de éste, exhortando a la *comparación de cuerpos*, para finalmente tomar el lugar del cuerpo. En esta sustitución había intenciones ya sea de *transformar* o de *duplicar* un cuerpo. El *cuerpo en imagen* no sólo debía demostrar esta igualdad fundamental, pues en primer término había sido fabricado en búsqueda de esta analogía, por lo que no podía ser similar a nada más que al cuerpo. Similar no a un determinado cuerpo, sino *al* cuerpo por antonomasia.

Y sin embargo, esta analogía desaparece nuevamente en la medida en que la imagen permanece muda. Pero esta experiencia, que en la actualidad hemos compensado con imágenes en movimiento y sonoras, sólo pudo surgir cuando las imágenes fueron retiradas de esa función y perdieron toda relación con actividades de culto.¹⁸ En la práctica ritual, por el contrario, se las hacía hablar por medio de apelaciones y escenificaciones en la comunidad. Si se extiende este concepto más allá de lo acostumbrado, entonces era justamente la animación lo que otorgaba vida a la imagen, vida que estuvo siempre latente en la encarnación en la imagen. Si la pra-

xis mágica cayó en desuso, la imagen ya sólo podía ser un medio para el recuerdo. Pero incluso el recuerdo, ejercido por los medios propios del espectador, era otra manera de encarnación en imagen. La imagen trasladaba así la encarnación, como re-presentación, al espectador y a sus imágenes interiores. El recuerdo en el sujeto individual borró la práctica colectiva de imágenes del culto a los muertos.

Así las cosas, la encarnación por medio de artefactos se tachó de “magia de la imagen”, considerándose un abuso de imágenes atávicas. A partir de la Modernidad se percibió una faceta tenebrosa y demoníaca, en la que se intentaba perjudicar a una persona viva haciendo un doble de ésta por medio de una imagen, a la que se le hacía daño en secreto. Similares suposiciones se hicieron con cadáveres que escandalosamente eran llamados de nuevo a la vida, y sobre los que se perdía el control. Al desaparecer el culto a los muertos y sus controles rituales, la imagen cayó en una penumbra que contaminaba por igual a la muerte y a la vida. Sin la referencia al culto a los muertos, surgen confusiones acerca del sentido por el cual los seres humanos producen imágenes. Al respecto, Ernst Kris y Otto Kurz, en su libro *Die Legende vom Künstler*, se refieren a una “confusión”, de la cual responsabilizan a los “pueblos primitivos”.¹⁹ En opinión de los autores, esta confusión surgió al establecerse una “identidad [mágica] entre la imagen y lo captado en la imagen”, sin que se le concediera a aquélla ningún estatus propio.

Sin embargo, en esta perspectiva moderna de una “cosmovisión mágica” se menosprecia la capacidad de simbolización que se ejercía en el acto ritual.²⁰ La praxis medial ha servido para cerrar simbólicamente el “abismo” entre imagen y persona, como lo llaman estos autores. En el culto a los muertos, este “abismo” era uno de los sentidos originales de la creación de imágenes, y en él se basaba y se resguardaba la tradición de simbolizar. Ernst Kris y Otto Kurz se refieren a la magia de la imagen con la intención de insertar al artista en una genealogía en la que fue antecedido por el mago.²¹ Cuando se perdió al mago de la imagen, comenzó el papel del artista. Por medio de la semejanza, éste colocó un nuevo vínculo entre la imagen y la persona. Según este argumento, la semejanza era exigida en su arte, en vez de que se estableciera de antemano un lugar en el que la ima-

19 Kris y Kurz (1980).

20 El propio psicoanálisis fue incapaz de omitir este esquematismo, en el que se legitima el discurso de la imagen para su separación del animismo.

21 Por el contrario, J. H. Martin, en su exposición en París en 1989, que llevaba por título *Magiciens de la Terre*, empleó la figura del mago como concepto superior de una comunidad mundial de artistas.

17 Einstein (1929). Véase Schmid y Meffre (1985). Sobre Einstein, véase Dethlefs (1985).

18 Al respecto, véase la discusión de Belting con Diawara, en Belting (1996b).

gen adquiriría animación por medio de prácticas mágicas. Lo que ambos autores describen como el surgimiento del concepto de arte puede entenderse también, empero, como un cambio estructural que comenzó a partir de que la imagen se desprendió del culto a los muertos. En el culto a los muertos, la semejanza tenía una referencia ontológica, que se perdió con la admiración tecnológica por el producto artístico.

3. CRÁNEOS, MUÑECOS Y MÁSCARAS

Las imágenes del culto a los muertos más antiguas que se conservan se han encontrado a partir de la *Fase B precerámica del neolítico*,²² y están fechadas alrededor de siete mil años antes de nuestra era, en la época de la llamada “revolución neolítica”, durante la cual surgió la primera sociedad sedentaria. Los hallazgos se distribuyen en enterramientos que se encuentran en los actuales territorios de Siria, Jordania e Israel. Los muertos no se enterraban entonces en tumbas aisladas, sino en el piso de los asentamientos, e incluso en las casas. A partir de que, en avanzado estado de descomposición, les desprendían los cráneos y los mostraban abiertamente, se desarrolló en esta “cultura de los cráneos” el procedimiento ritual con la muerte más antiguo que conocemos.²³ En Jericó, el antiquísimo asentamiento en el valle del Jordán, aparecieron del suelo estos fascinantes cráneos para mirarnos por primera vez con rostros humanizados (figura 5.4). Gracias a una capa de cal o de limo admirablemente modelada, los huesos conservaron el rostro que el muerto había perdido. También los colores, como un rojo que se encuentra en abundancia, acaso una referencia al color de la sangre, transforman esta piel sintética en una imagen de la vida. Los ojos están hechos con cal blanca o con incrustaciones de nácar y conchas. De este modo surgió un cuerpo simbólico que porta los signos sociales del cuerpo vivo y que rodea el cuerpo muerto como un contenedor o una segunda piel.²⁴

Las preguntas se plantean cuando se le cede la palabra al contexto en el que se desarrolló este culto de los cráneos. Los cráneos fueron encontrados en grupos, y entre ellos había también de mujeres y de niños. Era evidente que estaban colocados en un orden ritual, pues fueron dispuestos

22 *P.P.N.B.*, en la terminología de la arqueóloga Kathleen Kenyon.

23 H. de Contenson (1992: 184 y ss.).

24 Kenyon (1981: cuadros 51 a 60) y Cauvin (1972: 62 y ss., y 1975: 105 y ss.). Véase también Didi-Huberman (1991: 6 y ss.), así como los ensayos de Th. Macho.

sobre pedestales de arcilla, como si representaran una festiva reunión familiar. Quienes dirigieron la excavación rechazaron la comparación con las estatuas con cráneos que se utilizaban en el culto a los antepasados en las Nuevas Hébridas.²⁵ Sin embargo, tiempo después se encontraron estatuas con cráneos similares en Tell Ramad (figura 5.6). Representan pequeños cuerpos de barro o limo, que sostienen los cráneos.²⁶ Si bien la presencia no siempre está ligada a la apariencia de las figuras, en este caso representa la apariencia, debido a su colocación en la casa. Es posible imaginar algo muy parecido a lo que conocemos de las costumbres funerarias en África sudoriental. El cadáver del miembro más anciano del grupo permanecía en un lugar especial hasta que finalizara el proceso de descomposición. Entonces, “los ancianos del clan retiraban el cráneo y lo llevaban a la granja. Ahí se limpiaba, se pintaba de color rojo, y después de un amistoso convivio en el que se le servía aguardiente de trigo y cerveza, era colocado en un determinado lugar junto a las calaveras de otros familiares. Desde ese momento, el pariente silencioso participaba de todos los acontecimientos de la vida”.²⁷

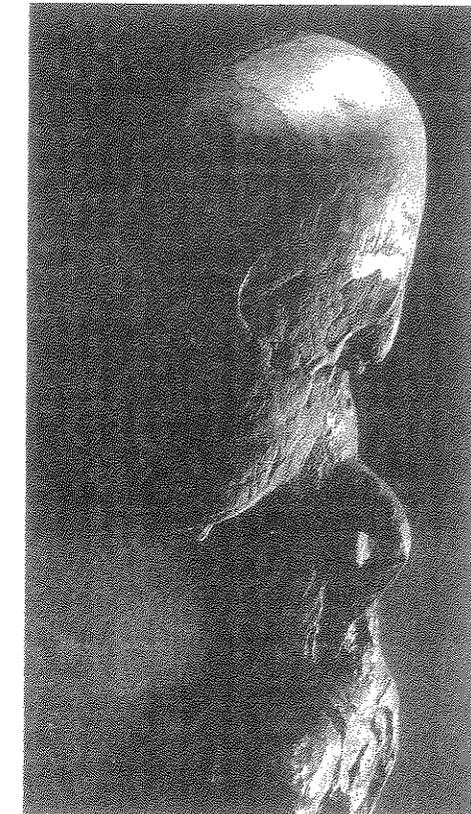


Figura 5.6. Estatua con cráneo proveniente de Tell Ramad, ca. 7000 a.C., Museo Arqueológico, Damasco.

25 Al respecto, véase Cipoletti (1989: figura 78).

26 Contenson (1993: 43 y 63).

27 Leo Frobenius (1929: 457). Sobre Frobenius, véase H. Straube, en Marschall (1990: 151 y ss.).

Las figuras neolíticas evocan una experiencia con el cuerpo que sólo pudo haberse adquirido por medio del culto a los muertos. La carne eliminada de los huesos era sustituida por la imagen, que los vestía nuevamente. Si se avanza con esta reflexión, el cuerpo del muerto debió haberse restaurado de la manera como se había visto en vida. Sin embargo, para esta interpretación de la imagen nos hacen falta los conceptos. La *experiencia con el cuerpo*, que fue traspasada a las imágenes de los muertos, culmina en una *experiencia con la mirada*, que parte del rostro.²⁸ Con esto, el efecto de la *presencia* pura era sobrepasado por el efecto de la *alocución*, en el sentido de un intercambio de miradas que se sirve del rostro como sistema de signos. La presencia en la imagen es aun mayor en la mirada de los ojos hasta convertirse en una evidencia de vida; de este modo, los ojos pueden entenderse ya sea como símbolo o como medio estilístico de un lenguaje de imágenes de la reencarnación. El cuerpo simbólico no sólo servía como prueba de la genealogía, sino que participaba en un ritual especial que consistía en el desempeño de obligaciones dentro de la comunidad.

Junto a las estatuas con cráneos aparece, en el mismo entorno, un segundo tipo de imágenes que sorprendentemente están hechas por completo con materiales artificiales. Las “estatuas”, casi de tamaño natural—que más bien pueden considerarse como muñecos—, simulan un cuerpo entero, cuyo rostro nos observa con una fuerza hipnótica (figura 5.7). Empleando una técnica desconocida hasta entonces, estas figuras fueron modeladas sobre un núcleo de carrizos y varas atados con cordeles. Al mismo tiempo, presentan asombrosas analogías con los cráneos con recubrimiento, pues también en ellas se aplicaron capas de cal o limo pintadas de colores, e igualmente las órbitas de los ojos se simularon con cal o con conchas (figura 5.8). Los mismos artesanos deben de haber elaborado ambos tipos de trabajos.²⁹ Un torso particularmente impresionante, con enormes ojos, llegó al Museo de Damasco proveniente de las excavaciones de Ain Ghazal.³⁰ De un tipo muy similar es la cabeza plana, con apariencia de máscara y franjas de pintura, que proviene de los hallazgos británicos en Jericó.³¹

Estas asombrosas figuras repiten como en un espejo la dualidad de núcleo y recubrimiento que era la norma para el modelaje de los cráneos. Al con-

28 Véase Macho (1996a: 25 y ss., y 1999b).

29 Acerca del material, véanse Rollefson (1983: 29 y ss.) y Cauvin (1972: 65).

30 Véase el catálogo *Des Königs Weg. 9000 Jahre Kunst und Kultur in Jordanien und Palästina*, Mainz, 1988, p. 63.

31 Véase el catálogo *Israel Museum: Treasures of the Holy Land*, Nueva York, Metropolitan Museum of Art, 1986, N° 5, p. 47.

trario de los pequeños ídolos aparecidos en el mismo contexto en la excavación, no están hechas de un material duro, sino que simulan la constitución del cuerpo con un esqueleto de juncos revestido con una piel. Sin embargo, a pesar de las analogías con las estatuillas con cráneos, estos muñecos antropomorfos a escala real no pudieron haber sido utilizados en el momento del entierro, sino que sugieren un uso efímero durante el culto a los muertos, después del cual se almacenaban en una especie de “depósitos”. Es posible pensar que, como dobles de los muertos, las figuras eran la escolta de un primer entierro. En algunas culturas, se escenificaba una representación móvil con imágenes de muertos únicamente durante el transcurso del ritual funerario, para que así pudieran interactuar con los vivos. En cierto modo, las figuras eran cuerpos prestados, ya que el difunto aún tenía que encontrar su camino de los vivos a los muertos, y por esa razón a veces estaban hechas de materiales perecederos.

Un tercer grupo en las mismas excavaciones neolíticas consiste en las máscaras faciales más antiguas que conocemos.³² Dejan libres los ojos y la boca, como sería normal para personas vivas, pero están fabricadas en piedra, como corresponde mejor a un cadáver (figura 5.9). Quizá se utilizaban durante el período de descomposición, hasta que se pudiera trabajar una “imagen” definitiva a partir del esqueleto. El descubrimiento de las máscaras

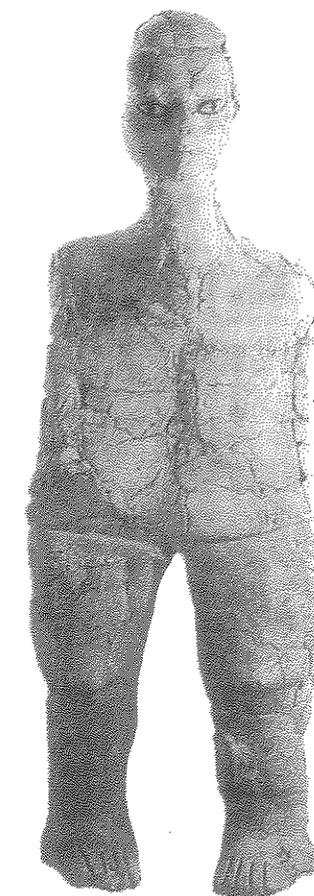


Figura 5.7. Estatuilla que representa a un muerto (?), proveniente de Ain Ghazal, ca. 7000 a.C., Museo Arqueológico, Amman (actualmente en el Musée du Louvre, París).

32 *Israel Museum: Treasures of the Holy Land*, N° 6 y figura 22. Respecto de la cuestión de las máscaras en las culturas comparadas, véanse Lévi-Strauss (1979) y Schweeger-Hefel (1980).



Figura 5.8. Cabeza de una estatuilla (similar a la de la figura 5.7) proveniente de Jericó (barro), ca. 7000 a.C., Museo Israelita, Jerusalén.

fue una invención trascendente en la que la ambivalencia de la imagen, al ser capaz de hacer visible una ausencia, se estableció de una vez y para siempre (figura 5.10). Por un lado, la máscara podía ocultar el semblante anónimo de la muerte con un rostro alternativo perteneciente a una persona con nombre e historia, utilizando la imagen como un freno para la disolución de la identidad. Por otro lado, también pudieron haber sido utilizadas por bailarines, que revivían con ellas escenográficamente a los muertos. Los mimos fueron actores de personas muertas antes de ser quienes hacen recordar la vida a los espectadores en el teatro. De esta manera, la máscara permite que ocurran en un mismo plano tanto el ocultamiento como la revelación como imagen. Al igual que la imagen, la máscara vive de una ausencia, a la que remplace por una presencia que ocupa la identidad vacía. En cierto modo, también las estatuas con cráneos del neolítico portan máscaras, pues reproducen el rostro perdido como imagen incorporada al cuerpo. La imagen, en tanto investidura del cuerpo verdadero, se convierte en el medio de su nueva presencia, en la que el cuerpo es inmune al tiempo y a la mortalidad.

En Egipto, mucho tiempo después, la momia, a la que se consideraba el cuerpo simbólico de los muertos, se convirtió en norma cultural. Pero en las dinastías tempranas del Antiguo Imperio, conviven diversas prácticas y formas de conservación hasta mediados del tercer milenio antes de Cristo, entre las cuales se encuentran también las máscaras faciales (figura 5.12). Unas máscaras eran las fundas de lino sobre las que el cuerpo se pintaba o modelaba plásticamente; después de esto se colocaba la máscara de yeso del cuerpo entero, como lo revela un entierro en la necrópolis de Giza (figura 5.11), en el que el rostro con los ojos abiertos fue individualizado de manera sumaria.³³ Una tercera modalidad consistía en máscaras de cartón preparadas de antemano a partir de un modelo. Apenas en este tercer estadio, “desaparece la funda que da forma al cuerpo” y surge la máscara, que “se desarrolla como un elemento independiente en el culto a los muertos”. Como tal, pudo convertirse en un “objeto de culto” que simbolizaba el cuerpo entero del difunto, pero al mismo tiempo se volvió una “imagen” en el sentido autónomo con el que nos referimos a la imagen en la actualidad.

4. LA BÚSQUEDA DE UN LUGAR

El difunto evoca la conocida *cuestión del dónde*. Al perder el cuerpo, ha perdido también su lugar. Así, empleando una terminología moderna, Blanchot puede afirmar:

³³ Sobre este tema y en lo que sigue, véase Tacke (1999: 123 y ss.).

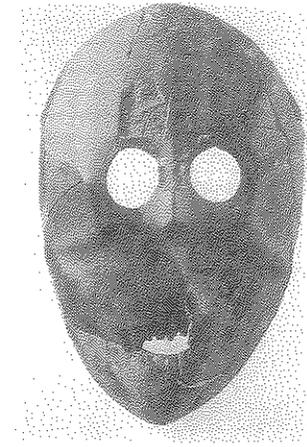


Figura 5.9. Máscara de piedra caliza proveniente de Nakal Hemar, ca. 7000 a.C., Museo Israelita, Jerusalén.

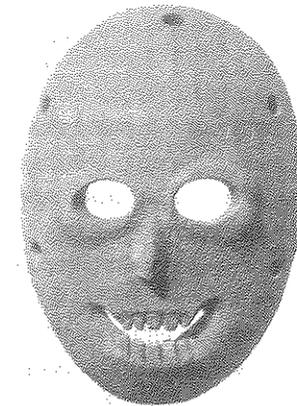


Figura 5.10. Máscara de piedra de Horvat Dume, región de Hebrón, ca. 7000 a.C., Museo Israelita, Jerusalén.

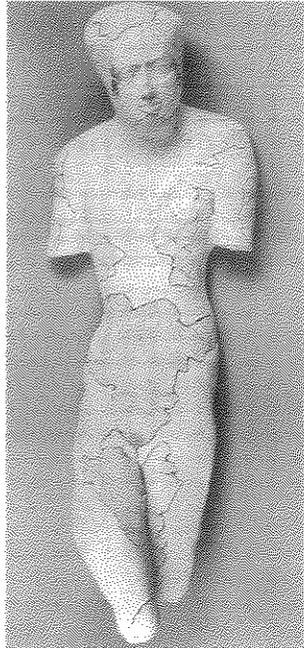


Figura 5.11. Recubrimiento de una momia, proveniente de Giza (Egipto), 2250 a.C., Museum of Fine Arts, Boston.

“La presencia del cadáver es un error”. En la mayoría de las culturas históricas, buscar a un muerto equivale a buscar su lugar. Quizá la concepción de un más allá fue en un principio la concepción de un lugar adonde el difunto se habría marchado. Pero el cuerpo permanecía, así que se le asignó en este mundo un lugar en el que pudiera “descansar”. Tal lugar, que sólo puede ser simbólico, es la tumba, ubicada actualmente en un cementerio. Sin embargo, como hemos visto, en el neolítico era frecuente enterrar a los muertos bajo la propia casa para conservarlos en el núcleo familiar. Pero incluso el campo de tumbas aislado, antecedente del cementerio, pertenece por derecho y por culto al territorio de la comunidad, que establece en su seno un segundo asentamiento, el asentamiento de sus muertos. Ya fuera en las casas de los vivos, o bien en un alejado campo de tumbas, los muertos permanecían siempre bajo la protección de la comunidad, la que a su vez intercambiaba con ellos su propia protección.³⁴

Estas costumbres eran desconocidas entre los cazadores recolectores nómadas, que entendían la muerte como un acto de violencia. Por eso, los muertos, a los que consideraban como asesinados—así hubiera sido por una violencia desconocida—, eran de temer, y capaces de acciones malignas a las que se respondía con prácticas mágicas. Quizá la costumbre de excluirlos o de acompañarlos festivamente hasta una región despoblada se haya desarrollado en un medio como éste, con el fin de facilitarles el tránsito, pero también de librar a los vivos de ellos. Aquí, el más allá era muy literalmente la agreste naturaleza, que comenzaba a partir de los límites que resguardaban el asentamiento. La naturaleza se encontraba “afuera”, donde los vivos no podían habitar, y donde se disolvían las nociones de lugares espe-

³⁴ Thomas (1985); Cipoletti (1989), y Konrad *et al.* (1981). Con respecto al cementerio, véase las investigaciones de Ph. Ariès.



Figura 5.12. Máscara de momia proveniente de Giza (Egipto), 2500 a.C., Museum of Fine Arts, Boston.

cíficos, con lo que el lugar de los muertos tampoco podía determinarse.³⁵

Por el contrario, lo que la sociedad sedentaria valoraba era asegurar su propia perpetuación gracias al asentamiento de los muertos. Esta sociedad desarrolló otra concepción de la naturaleza, ligada a la tierra de cultivo. Puesto que era alimentada por la naturaleza, veía en el ciclo de las estaciones del año una parábola que trasladaba a la vida y a la muerte humanas. De este modo, la comunidad se sentía integrada a un orden que comprendía también a los antepasados. En torno de los campos de cultivo se establecieron asentamientos, que eran lugares fijos en los que convivían las distintas generaciones. Este orden de la comunidad se ve reflejado también en la erección de tumbas visibles. Pero la tumba es únicamente la *imagen de un lugar fijo*, porque en realidad los muertos no pueden ocuparla. Su presencia en un lugar determinado fue más un invento que un producto de la experiencia. En la *Iliada* se menciona con verdadera solemnidad que la estela, como piedra conmemorativa, está fija sobre la colina de la tumba. Indica el lugar para conferirle una duración y una particularidad de las que carecía en la casa. La construcción monumental es entonces una estrategia para compensar la falta de realidad de ese lugar incierto. En la actualidad, los muertos todavía necesitan un lugar así, donde puedan “alcanzar el reposo”. Detrás de esta expresión coloquial se esconde la concepción originaria de que sin este lugar quedarían errando sin propósito determinado o regresarían amenazadoramente a los vivos como fantasmas (*revenants* en francés). Nada podría demostrar de manera más clara la tesis de que la tumba es la imagen de un lugar, como el entierro simbólico que realizaban los griegos con un cenotafio cuando no era posible hallar el cadáver.³⁶

Por ello, las inscripciones funerarias de los antiguos griegos se preocupan por establecer enfáticamente la realidad de un lugar ficticio. Una y otra vez advierten al lector de no profanar, dañar y ni siquiera expropiar una tumba. Puesto que el muerto no puede defender el lugar, el vivo debe res-

³⁵ Frobenius (1929), con numerosos ejemplos. Véase también J. S. Mbiti, en Barloewen (1996: 201 y ss.).

³⁶ Heródoto, *Historia*, libro 6, 58.



Figura 5.13. Estela funeraria del Gran Túmulo, siglo IV a.C., Vergina (Macedonia).

guardarlo aun más. La tumba constituye una barrera que separa la vida de la muerte, y que las protege una de la otra. Pero también es el lugar donde la vida y la muerte se encuentran. Por eso la tumba recurre a la inscripción, con la que se dirige al visitante (figura 5.13), y a la imagen, con la que lo mira. Es un “lugar de la memoria”, como lo señala el término griego *mnema*. Pero en esta noción se había efectuado ya un cambio de significado, desde el memento en piedra sin imágenes, con su magia material, hasta que éste se convirtió en estela, con una imagen del difunto: esa imagen existía muy explícitamente para quienes llegaban a visitar la tumba. Por medio de la imagen, el muerto exigía a los vivos que le otorgaran un lugar *en sus recuerdos*, lo cual muestra que la noción de lugar se había sublimado ya completamente.³⁷

Pero la tumba no es sólo un lugar de reposo, sino también el lugar de una acción: un lugar en el que *el tiempo de la muerte se inventa de nuevo*. El entierro como institución es una repetición gráfica de la muerte. En un momento determinado, que en algunas culturas puede darse meses o incluso años más tarde, la *catástrofe* de la muerte es sustituida por el *control* de la muerte, cuando la comunidad recupera el orden mediante un acto festivo (figura 5.14). En esta ceremonia, el muerto encuentra su lugar en el entorno social. En sociedades arcaicas, esta repetición de la muerte es un rito de iniciación clásico, un *rite de passage*, similar a cuando el nacimiento es repetido ceremonialmente durante la aceptación a una fraternidad masculina. En ambos casos, el *suceso social* suple al *suceso biológico*. El bautismo cristiano, con la representación de la muerte, inherente a él, como un “hombre viejo” que habrá de “renacer”, es una reminiscencia de tales ritos de iniciación.³⁸

37 Pfohl (1972) y Kurz y Boardman (1971). Véanse también las referencias en las notas 62 a 66.

38 Acerca del *rite de passage*, véase A. van Gennep (1981).

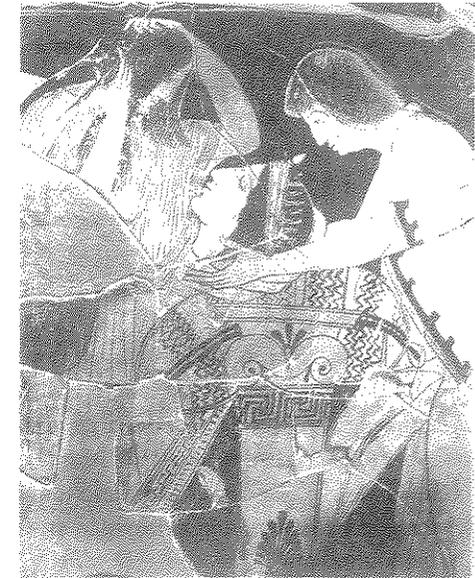


Figura 5.14. Preparación de un muerto (*luthroporos*), alrededor de 460 a.C., Museo Nacional, Atenas.

El entierro une a los deudos con el difunto bajo la ley de las costumbres. En la *Iliada*, el alma de Patroclo suplica en un sueño a su amigo Aquiles que le dé sepultura, pues de lo contrario las almas de los difuntos le impedirían cruzar la puerta del Hades.* En la *Odisea* es el alma del timonel Elpenor la que se aparece a Odiseo a la entrada del Hades y le suplica: “no me dejes allí en soledad, sin sepulcro y sin llanto”.** Incineraciones, convivio con vino y banquete funerario, acompañados de vehementes lamentos y llanto, confieren al difunto su derecho a la muerte ritual, que le restituye su identidad y le sirve de pasaporte para el Hades. El antiguo sacrificio de sangre ó por incineración sella todavía más el “intercambio simbólico” que une a los vivos con los muertos en tanto miembros del mismo grupo social.³⁹

Las imágenes de los muertos, que desempeñaban un papel activo en el ritual del entierro, deben distinguirse fundamentalmente de las imágenes que en la tumba sólo servían para el recuerdo, de manera similar a como la propia tumba, que es lo que queda de los ritos funerarios, simbolizaba el recuerdo. Estas imágenes preservaban a los muertos para el futuro de la sociedad a la que pertenecían, y por ello pueden representar el poder en las generaciones vivas de descendientes. No por casualidad, en muchas culturas las tumbas con nombres e imágenes se reservaban para los poderosos, pues con ello sus descendientes ejercían derechos que habían sido

* Las citas corresponden a las ediciones en español: Homero, *La Iliada*, trad. de Luis Segalá y Estalella, Buenos Aires, Losada, 1968, vol. II, Canto XXIII, p. 130. [N. del E.]

** Las citas corresponden a las ediciones en español: Homero, *Odisea*, trad. de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1982, Canto II, p. 266. [N. del E.]

39 Acerca del “intercambio simbólico”, véase Baudrillard (1976).

amenazados por la muerte. En consecuencia, las imágenes en la tumba surgieron como *imágenes públicas*. Pero en la medida en que eran más privadas, la tristeza aparecía también más en primer plano, tristeza como cuestión personal más que como asunto social. Sin embargo, tanto la tristeza como el recuerdo reconocen la muerte como un hecho irreversible, con lo cual también transforman las respectivas imágenes en las tumbas: representan al difunto únicamente como fue en vida, y por lo tanto como pervivió en el recuerdo.⁴⁰

En la tumba se advierte antes el orden social de un grupo humano que sus ideas acerca de la muerte, ya que éstas tienen un origen social. El *derecho a la tumba* aparece una y otra vez como un privilegio especial que no se confería a cualquiera. Esto funciona a veces incluso para el *derecho a la muerte*, si se piensa en el carácter costoso de la muerte cuando ésta es considerada como muerte oficial. De este modo, la muerte, que por naturaleza es asocial, se convirtió en un elemento del orden social. Algo similar ocurre con las mencionadas imágenes en las tumbas, que proporcionan nuevamente al difunto una identidad social. Como es sabido, la muerte debe buscarse entre los vivos, que gustan tanto de administrarla. También los racionalistas se apoderaban a cada rato de la muerte, con el fin de racionalizarla y de normalizarla. El capítulo correspondiente en las *Leyes* de Platón establece las convenciones de la razón pura, que pretendían restringir la suntuosidad del culto a los muertos.⁴¹

Llegamos a reflexiones similares en China, donde hacia la misma época, con el fin de estabilizar la economía, había comenzado el abandono de un culto a la muerte que prácticamente los había arruinado; algo opuesto a lo que ocurrió en Egipto, donde la economía tomó impulso a partir de aquél. En China, el racionalista es Confucio, quien “hacía sacrificios a los antepasados como si estuviesen presentes”, pero que al mismo tiempo dejó de atribuir a los muertos algún tipo de vida con la que pudieran manifestarse activamente; incluso aconsejaba “mantener a los espíritus alejados de uno mismo”, como menciona en el *Libro de los ritos*. En las tumbas sólo se debía depositar objetos inservibles, o bien simbólicos, a los que por lo mismo llamó “utensilios de los espíritus”. Los sacrificios humanos en las tumbas le parecían a este racionalista una aberración. Incluso consideraba peligrosas las figuras antropomorfas que también se enterraban en la tumba, pues podían animar a los tradicionalistas a regresar a los sacrificios humanos. El mismo término con el que se designa a

estas figuras (*yong*) se presta a una confusión con sacrificios humanos.⁴² En China, las imágenes en las tumbas eran figuras de sirvientes, músicos y soldados, quienes reinstauraban el orden social terrenal en el reino de los muertos. A partir de las referencias encontradas en textos se puede concluir que, en cierto sentido, habían tomado el lugar de las víctimas sacrificiales, remplazándolas con un cuerpo ficticio. De manera similar a los mencionados “utensilios de los espíritus”, las figuras aparecen como cuerpos simbólicos, con lo que nuevamente se muestran como imágenes típicas.

Las imágenes de tumbas del neolítico encontradas en excavaciones son pequeños ídolos femeninos como los que han llegado hasta nuestros días de tantas otras culturas. En el caso de las Cícladas griegas, donde estas figuras son especialmente numerosas, no están hechas de limo o de barro, sino de mármol, por lo que son únicas en su tipo. Por su aspecto, en el que predominan los atributos sexuales, se aproximan a la conocida idea de una magia de la fertilidad, que desempeñaba un papel protagónico en el culto a las fuerzas de la vida, y que en el culto a la muerte ofrecía la creencia análoga en una nueva vida.⁴³ Algunos de estos ejemplares alcanzan tamaño natural, pero sólo las figuras pequeñas fueron colocadas en la tumba (figura 5.15). En su canon tipológico fijo radica la regla obligatoria de un significado ritual. De hecho, varios ejemplares fueron encontrados en sitios considerados como lugares de culto. También las ofrendas que se encontraron con este material presentan rastros de uso en la vida cotidiana.⁴⁴

Los ídolos de las Cícladas parecen figuras votivas que se hubieran ofrendado a la deidad en su lugar de sacrificio, o amuletos, que desde ahí se llevaran al hogar. Las figuras votivas, como es sabido, reproducen una imagen de la deidad que ocupa el centro del culto, o encarnan a los propios creyentes, consagrándose a la deidad con su misma imagen en el lugar sagrado.



Figura 5.15. Ofrenda funeraria cicládica temprana con ídolo (antes Irakli), 2700-2500 a.C., Colección Estatal Prehistórica, Munich.

40 Respecto de la anamnesia en Platón, véase Därmann (1995: 123 y ss.).

41 Platón, *Leyes*, 12, 959.

42 Falkenhausen (1990).

43 Véase el catálogo *Idole*, Munich, 1985.

44 Véase Renfrew (1991 y 1985).

materialización de una creencia. Tocamos ahora el campo de la religión, que ya había transformado el culto a la muerte original desde las épocas más tempranas.⁴⁵ La continuidad en el empleo de las mismas imágenes en la tumba apunta hacia el deseo de proporcionar a los muertos un salvoconducto subterráneo con el que se aseguraran la protección de alguna deidad. Lo que en vida surgió como figura votiva en la tumba podía convertirse en amuleto. Un culto cuyos alcances no concluían en la tumba podía fundamentar, justo con estos símbolos, la relación entre la vida y la muerte. Pero el significado de estas imágenes va más allá. Además de por sus restos mortales, en las tumbas los difuntos estaban representados con imágenes, por medio de figurillas simbólicas que representaban sus creencias en el más allá. Con esto aparece una nueva raíz de la imagen. Lo que en vida había sido una ofrenda ceremonial, en la muerte continuaba siendo simbólicamente una ofrenda funeraria.

En Egipto se han encontrado ofrendas funerarias de los períodos predinásticos, entre las que se cuentan estatuillas femeninas de barro que invitan a las comparaciones, aunque también hay otras de tipos poco comunes, como figuras embrionales en barcasas o en el vientre de animales sagrados, que han sido interpretadas como símbolos de la reencarnación.⁴⁶ Pero permanezcamos con la idea del amuleto, que ya ha sido corroborada para los ídolos de las Cícladas. En las tinieblas de las primeras religiones, los límites entre el culto a los antepasados y el culto a las deidades son difíciles de establecer. Sólo las imágenes reflejan esta transformación, para la que aún no existían textos. Su función en la tumba era acompañar a los muertos hasta otro horizonte.

5. EGIPTO. EL ORIFICIO BUCAL DE LA IMAGEN

Ya desde el Imperio Antiguo, el culto egipcio a los muertos mostró un desarrollo particular de la imagen de los difuntos que, sin embargo, permite extraer conclusiones generales acerca de nuestro tema. La condición

para esto radica en el surgimiento de una necrópolis monumental que también incluía a los miembros de la corte en tumbas individuales alrededor de la pirámide del rey. La tumba, con sus inscripciones e imágenes, era un lugar en el que el orden social del mundo de los vivos se perpetuaba eternamente, orden al que el individuo, por medio del principio del *maât*, quedaba ligado más allá de la muerte. Por ello, en las inscripciones, los difuntos llaman a que se proteja su tumba y se les proporcionen ofrendas, lo cual es expresión evidente de la memoria social. Los muertos, que “habían partido de su ciudad”, moraban ahora en una ciudad de los muertos, en la que poseían una “casa” propia donde vivían como imágenes, para las que la idea de la encarnación ofrece un avance insuperable.⁴⁷

Por su parte, la momia era la imagen en la que se transformaba un cadáver, a partir del momento en que los egipcios de la cuarta dinastía lograron preservar químicamente el cuerpo muerto.⁴⁸ En cierto modo, el cuerpo permanecía como un recipiente en el que se afirmaba el difunto. Pero, ¿quién era entonces el difunto? Vivía como una especie de “espíritu” que era alimentado en la tumba y que encarnaba en las imágenes de ésta. El *ka* era una “fuerza vital” personal que nacía con el cuerpo correspondiente, pero que lo sobrevivía después de la muerte. En el Imperio Medio el más allá dejó de estar reservado para el rey, y se añadió a este *ka* el ave del alma *Ba*, que volaba hasta otro mundo, pero que podía regresar a la tumba.⁴⁹

El significado de la momia en el interior de la zona de la tumba sólo se deduce en la cámara fúnebre sellada que se ubica al final de un pozo subterráneo. Ahí únicamente se permitía el acceso al espíritu del muerto, que encarnaba nuevamente en la momia. Después de su preparación, la momia ofrecía la imagen de un cuerpo incorruptible que podía dialogar con el espíritu del muerto a través de la máscara y por medio de las figuras “parlantes” sobre las vendas. Oculta de esta manera, la momia era separada de los visitantes de la tumba no sólo material, sino también idealmente. Por lo tanto, se requería de una segunda encarnación del *ka*, para recibir las ofrendas de los vivos. Con este fin, en la parte de la tumba que da a la superficie se instaló la cámara de las estatuas (*serdab*), detrás de la puerta simulada ante la que se depositaban las ofrendas. En la parte exterior de esta cámara de las estatuas, el difunto se dirigía a los vivos por medio de relatos en imágenes e inscripciones. Pero en el interior, donde los ojos no podían

45 Al parecer, incluso se ha encontrado en China un verdadero lugar de culto del neolítico, en el que aparecieron juntas figuras de barro de un mismo tipo femenino tanto a escala mayor a la real como en muy pequeño formato; véase el catálogo *Das alte China*, Essen, 1995, N° 4.

46 H. D. Schneider (1977); Rice (1990: 24 y ss.); Aldred (1965: 21 y ss.); Ucko, “Anthropomorphic figurines from predynastic Egypt”, *London R. Anthropol. Inst. Occas. Paper*, N° 24.

47 J. Assman (1990: 92 y ss.) y Görg (1998). Véase también *infra* nota 49.

48 Andrews (1984).

49 Kees (1956), así como J. Assmann (1991). Respecto del *Libro de los muertos* y sus fórmulas mágicas, véanse Faulkner (1972) y Hornung (1979).



Figura 5.16. Difunto en el vano de la puerta de su cámara funeraria, 5ª dinastía, ca. 2400 a.C., British Museum, Londres.

penetrar, encarnaba en estatuas provistas con nombres y títulos, como si se tratara de una cédula de identificación. La puerta simulada, que representaba el umbral entre la vida y la muerte, interrumpía el contacto visual. Sólo en casos aislados aparecía el difunto frente a esta puerta como figura (figura 5.16), réplica de otra figura correspondiente en el interior, para mostrar que su morada era de aquel lado.⁵⁰

La tumba privada del Imperio Antiguo explica el surgimiento de estatuas funerarias a partir de su propia topografía. En el ámbito supraterráneo de los sacrificios, el *ka* del muerto sólo podía presentarse cuando podía encarnar también ahí, o sea en estatuas (y no sólo bajo tierra, en la momia). Esta encarnación era tan importante para la vida que se la multiplicaba, como si se quisiera asegurar que jamás se vería amenazada. Algunas cámaras se encontraron llenas hasta con treinta estatuas como éstas en el momento de su excavación (figura 5.17), que representan evidentemente a la misma persona, a pesar de que muestran grandes diferencias en el formato, en el tipo (figura andante o sedente), en el material (piedra o madera) e incluso en el grado de veracidad fisonómica. En la cuarta dinastía, la escultura funeraria egipcia alcanzó un grado de autenticidad vital que no sólo es único en comparación con otras culturas, sino que después tampoco pudo ser alcanzado en Egipto. La obligación de propiciar la encarnación de los muertos frenó el impulso por lograr un arte de la representación corporal más elevado, el cual, sin embargo, se realizaba para cumplir su función, no para ser admirado por espectadores. El busto de tamaño natural

⁵⁰ Así ocurrió con la tumba de Mereruka en Saqqara, que proviene de la sexta dinastía, al igual que la de Redines, de Giza, actualmente en Boston. Con menos frecuencia se da el caso de que aparezca el muerto como un busto a ras de tierra con los brazos abiertos hacia el lugar de los sacrificios, donde esperaba las ofrendas; así ocurrió con la tumba de un tal Idu, en Giza (Marek [1986: figuras de las pp. 108 y 109]).

del visir Ankh-haf (ca. 2580) que se conserva en Boston, una obra maestra en su tipo (figura 5.18), está recubierto, por cierto, con una capa de estuco sobre la piedra caliza, que fue pintada de rojo, como vimos en las estatuas con cráneos.⁵¹

Una vitalidad similar caracteriza a las "cabezas de repuesto" de piedra, que fueron empleadas durante un breve período en la misma cuarta dinastía (figura 5.19): sólo pudieron haber tenido una función simbólica, cuyo fin era multiplicar para el difunto las posibilidades de encarnación disponibles en el repertorio de imágenes de su tumba.⁵² Sin embargo, el impulso para un mayor énfasis en la vitalidad de las imágenes decayó en Egipto cuando nuevas formas de representación del mundo en el culto a los muertos propagaron el ideal de un alma de los muertos ya no tan similar a su existencia temporal en la vida, sino que expresaba la semejanza con un estadio supratemporal. La idea de la continuidad de la vida en la tumba se separó de la idea de un más allá, lo que se manifestó también en la transformación de las imágenes funerarias.

La concepción de las imágenes de los egipcios se resume, como en ningún otro lugar, en un acto de animación que se denomina "ritual de apertura de la boca". En Egipto, al final del Imperio Nuevo, el ritual consistía de un total de 75 acciones y frases que se aplicaban a la momia para que "el alma recordara lo que había olvidado",

⁵¹ Véase Bolshakov (1991: 5 y ss.).

⁵² En una sola tumba en Giza se encontraron seis ejemplares en el túnel subterráneo, como si hubieran sido colocados para acompañar a la momia; Boston Museum of Fine Arts, expedición de A. Reiner de 1913. Véase también Marek (1986: 58), así como Tacke (1999: 33).



Figura 5.17. Parte de las figuras de madera que se encontraron en una sola tumba del Antiguo Imperio (Egipto), Metropolitan Museum, Nueva York.



Figura 5.18. Busto del visir egipcio Ankh-haf, proveniente de Giza (Egipto), ca. 2580 a.C., Museum of Fine Arts, Boston.

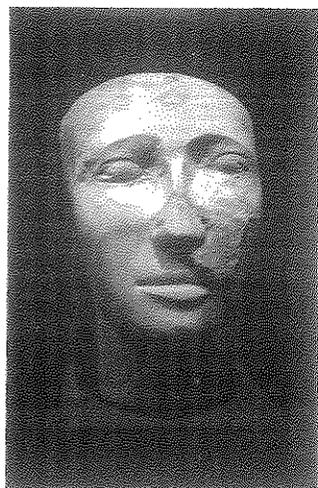


Figura 5.19. Una de las llamadas cabezas de repuesto, proveniente de una tumba en Giza (Egipto), Antiguo Imperio, Museum of Fine Arts, Boston.

como se menciona en una sentencia mágica (figura 5.20). Pero esta costumbre comenzó alguna vez durante el Imperio Antiguo como *ritual de estatuas*, que excluía la creación meramente artesanal. Entre la obra terminada y su exhibición se introducía la animación, con lo cual la estatua podía entrar oficialmente en funciones como medio. Ésta no era una imagen sólo por el hecho de ser una creación técnica, requería un acto mágico que la hacía propicia para la encarnación. Más tarde se traspasó el ritual de la estatua a la momia, para garantizar en ella la interacción con el alma en el más allá.⁵³ Esta sucesión temporal es de la mayor importancia, ya que confirma nuevamente la analogía entre obra en imagen y momia.

Después de dos milenios y medio las momias se seguían empleando, pero con el “retrato de momia” los egipcios adoptaron un producto ajeno, de otra cultura. El término en sí mismo es confuso, pues no se trata de un retrato tomado de la momia, sino de un retrato sobre la momia: una tabla con un retrato de estilo grecorromano se ataba a la momia en el lugar que antiguamente había ocupado la máscara facial (figura 5.21).⁵⁴ Sin embargo, la máscara estaba destinada especialmente al cuerpo del muerto, mientras que el retrato pintado supone la ausencia del cuerpo para poder ocupar su lugar. La frágil tableta fue retirada de la tumba por motivos climáticos (que en Egipto, como es sabido, no tenían importancia) y destinada a la vivienda de los vivos. La imagen para el recuerdo independiente del cuerpo pertenece a otra concepción de la imagen, cuyos fundamentos se establecieron en la cultura griega. Así, la discrepancia entre el retrato pintado en una tableta y la momia parte de una incompatibilidad técnica, ya que ambas formas tienen sus raíces en la discrepancia entre dos concepciones de la imagen funeraria fundamentalmente distintas.

⁵³ Otto (1960) y Fischer-Elfert (1998).

⁵⁴ Zaloscser (1961) y Parlasca (1966). Véase Belting (1990: 95 y ss. y 112 y ss.).

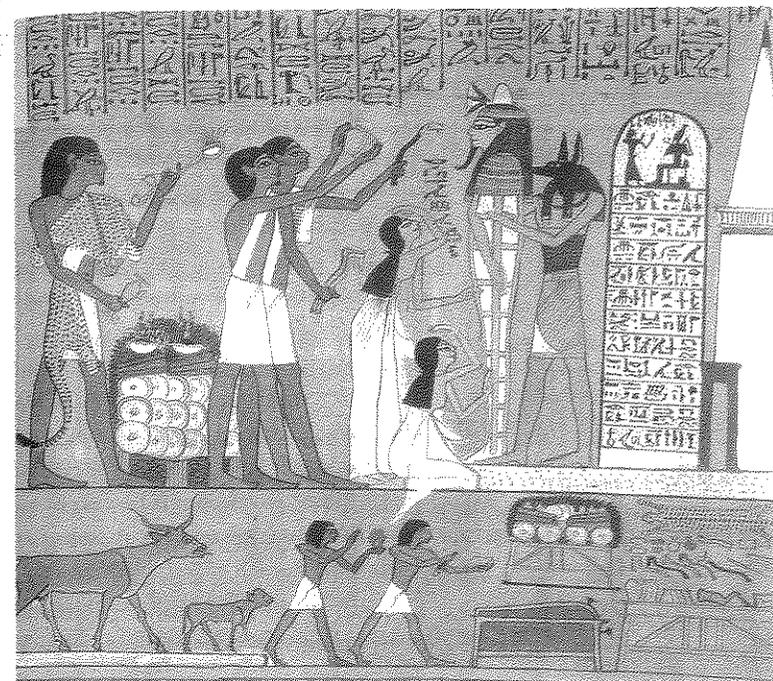


Figura 5.20. Libro de los Muertos egipcio, ritual de apertura de la boca (sentencia 29), British Museum, Londres (R. O. Faulkner, *The ancient Egyptian Book of the Dead*, 1985, p. 54).

6. LAS IMÁGENES PARLANTES DEL ANTIGUO ORIENTE

El ritual de apertura de la boca de las imágenes era conocido en todo el antiguo Oriente, aunque se haya desarrollado de manera específica en Egipto. En esto podemos advertir la formalización de una magia de las imágenes mucho más arcaica, que ahora era administrada por los reyes-sacerdotes y estaba restringida a un determinado tipo de imágenes. Ya en las primeras dinastías, que se establecieron en el tercer milenio, contemporáneas de los sumerios, el ritual pertenece al tipo de cultura urbana plagada de imágenes contra la que los judíos se rebelaron cuando renunciaron a ellas. Encontramos aquí imágenes que al parecer nos alejan de nuestro tema; sin embargo, las imágenes estatuarias de dioses y gobernantes corresponden a la sociedad de entonces, en la que durante algún tiempo los reyes y los sacerdotes continuaron rivalizando entre sí. Se trata de imágenes de muertos oficiales, pues

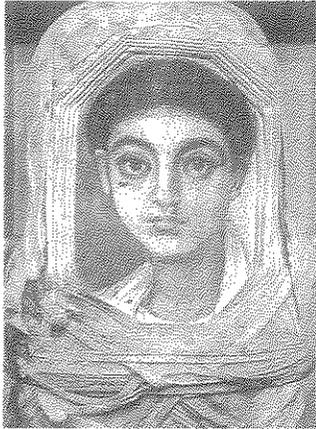


Figura 5.21. Momia con retrato romano para momias, proveniente de Egipto, British Museum, Londres.

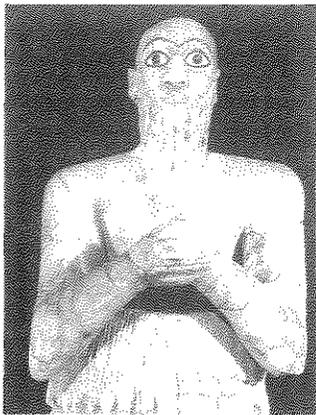


Figura 5.22. Estatuilla para culto proveniente de Ischtarat (Mesopotamia), 2600 a.C., Museo Arqueológico, Damasco.

el culto a los antepasados se transformó no bien los caudillos de una comunidad fueron deificados.⁵⁵

Los reyes difuntos de Ur y de Babilonia no recibían ofrendas en sus tumbas, sino ante las imágenes en estatuas que se colocaban en los templos de los dioses. Esto indica que el culto a los muertos efectuado por la comunidad se concentró en las imágenes (figura 5.22). Con esta descripción se simplifica al mismo tiempo cierta situación plena de contradicciones. La estatua del rey debe haberse instituido con posterioridad a la estatua de los dioses, lo que, por el hecho de que se empleaba el mismo medio, significa la deificación del gobernante muerto. En la mayoría de los casos también estaba “consagrada” a una deidad, de cuya aura se apropiaba, al mismo tiempo que el gobernante fundador recibía los poderes sobrenaturales de los dioses. Similares fórmulas de igualdad son indicio de la dinámica de una sociedad que ya había adquirido compromisos. Sin embargo, lo que nos interesa no es poner en evidencia las estructuras sociales, sino permanecer tras el rastro del fundamentalismo en la unión entre imagen y muerte, que parece resistirse a todo intento de racionalización.

La antigua separación entre las imágenes de gobernantes vivos y las de los antepasados reales surge a partir de que algunos reyes se abrogaron el privilegio de la imagen aún en vida, colocando una imagen votiva de sí mismos en el tem-

plo de la deidad. Con la muerte, sólo cambiaba el trato que se tenía con la imagen, que exteriormente permanecía inalterada y que ahora quedaba ligada al culto a los muertos, con sus correspondientes prescripciones para el sacrificio. Era la encarnación permanente de una persona, más allá de la frontera entre la vida y la muerte. Pero sólo a partir de la vida mágica podía considerársela realmente un medio para los difuntos. Al mismo tiempo, con su cuerpo inmóvil la imagen expresaba una contradicción inaudita con los volátiles “espíritus” de los muertos. Al ser monumentalizada en piedra incorruptible, la imagen planteaba la paradoja de un cuerpo eterno que al mismo tiempo era un cuerpo en el sentido legal. Las estructuras de poder funcionaban aquí como poder sobre los vivos y poder en el nombre de los muertos.

La lengua sumeria poseía ya un concepto propio para la imagen (*alam*), lo que muestra que el muñeco o el “doble” dejó de ser suficiente, y que se pensaba ya en el medio en el que una persona reencarnaba. Pero a la imagen no sólo se le adjudicaron los derechos de la persona, sino también obligaciones que ésta, en vida, jamás hubiera podido cumplir. El príncipe Gudea, por ejemplo, encomendó a su imagen que hablara con la deidad en su nombre. La instrucción para la imagen se encuentra en la inscripción que porta la estatua sedente del príncipe, hecha de valiosa diorita, en el Louvre (figura 5.23) (ca. 2130 a.C.). Como se desprende del mismo texto, la estatua estaba destinada al templo principal del dios Ningirsu en Girsu, y ahí debía recibir eternamente las ofrendas de comida y bebida para Gudea. El diálogo que establecen los vivos con la imagen corresponde exactamente al diálogo que la imagen establece con la deidad, con lo que, en el sentido más verdadero, se acredita como medio entre dos mundos.⁵⁶

En la antigua Mesopotamia, las imágenes comenzaron literalmente a hablar.



Figura 5.23. Estatua del príncipe Gudea, proveniente de Tello (diorita), 2130 a.C., Musée du Louvre, París.

⁵⁵ Smith (1925: 37 y ss.); Alster (1980); Winter (1992: 13 y ss.), y Hallo (1992: 381 y ss.). Cf. también Bottéro (1992: 67 y ss. [escritura] y 268 y ss. [culto funerario]).

⁵⁶ Caubet y Bernus-Taylor (1991: 27) y Winter (1992: 17).

Hablaban con ayuda de las inscripciones que cubrían su superficie. En estos textos hay conversaciones con respuestas, se imparten órdenes y se recuerdan ritualmente nombres y acontecimientos. Las imágenes siempre han hablado, y desde un principio también se les habló. Pero ahora empleaban una lengua escrita en la que se refería un discurso, y utilizaban el nuevo medio como un instructivo para entenderse a sí mismas. Precisamente en este momento se separan las funciones de imagen y escritura, que, aunque permanecen vinculadas, distinguen sus ámbitos de competencia. Por lo tanto, bajo las nuevas circunstancias cobró gran importancia definir la imagen, que era un medio antiguo, de manera que conservara su fuerza mágica. Esta definición se correspondía justamente con el ritual de la apertura de la boca y de los ojos, cuyo efecto dependía exclusivamente de la difícil preservación de las prescripciones que les habían sido legadas. La institucionalización proporcionó a la vieja práctica una nueva validez, acorde con la época.⁵⁷

Los textos que nos refieren esto reflejan las esperanzas y las fantasías que siempre han acompañado la discusión sobre las imágenes, la que se pierde rápidamente en sus propias y demasiado comprensibles contradicciones. Los antiguos textos sumerios y babilónicos demuestran que los interrogantes ontológicos acerca del ser de la imagen nunca pudieron responderse. En la antigua Babilonia se confiaba únicamente en el ritual de apertura de la boca para liberar a las imágenes de la mudez propia de la materia muerta. Para ello se pedía a la imagen arquetípica de “un nacido en el cielo” que tomara posesión de la imagen visible. Una imagen creada por manos humanas aguardaba esta consagración como un recipiente espera su contenido. “Sin el ritual —se menciona en una antigua fuente— la imagen es incapaz de oler el aroma de la ofrenda.” Un gobernante de Larsa, al sur de Mesopotamia, conjura a una imagen votiva pagada por él mismo: “Al llegar al templo, conviértete en un ser vivo”.⁵⁸ Pero no se trataba aquí de un bien sublimado animismo, sino que se expresaba en palabras la esperanza de que las imágenes sobrepasaran las fronteras señaladas para la vida humana. De ningún modo quedaban reducidas a una identidad mágica con la persona representada, sino que abrían el mundo de los cuerpos como medios de la trascendencia.

La praxis de la imagen en el antiguo Oriente prosiguió en el culto a los muertos de los hititas, cuyos reyes mayores eran deificados en la muerte. También este pueblo erigía estatuas a sus reyes difuntos, sobre las que esta-

57 Véase Winter (1992: 23).

58 Winter (1992: 24).

ban escritos sus hechos con una escritura particular. Los soberanos vivos permitían que se los celebrara en relieves y en estelas que se han conservado, pero en el culto a los muertos se desarrolló una praxis novedosa de la imagen, que se explica por la costumbre de incinerar a los difuntos y honrarlos luego por medio de prolongados actos de sacrificio.⁵⁹ En el culto a los muertos, el rey, después de ser incinerado, permanecía presente en una imagen que le proporcionaba un cuerpo simbólico. La estatua sedente (*ana alam*) estaba vistosamente revestida de oro. “Al séptimo día, mujeres plañideras la conducen en un carro hasta una tienda, donde toma su lugar en un trono de oro”, para recibir ofrendas. “El sirviente responsable de las bebidas le da de beber a la imagen.” Al duodécimo día, la procesión con el cadáver abandona la “casa” de la tumba para participar en el banquete fúnebre en una tienda especial. Después de la incineración, mediante la imagen el ritual le repone al difunto un doble o un cuerpo sustituto. Sin embargo, sólo permanece presente durante el transcurso de la ceremonia. Uno de estos diálogos explica la ausencia del muerto, quien ha ocupado su lugar entre los dioses: “Luego el sacerdote llama al difunto por su nombre: ¿Hacia dónde se ha marchado? Y los dioses, entre los que éste se encuentra, responden: Hacia allá se ha ido. A la mansión de cedro se ha ido”.⁶⁰

7. “DOBLE” E IMAGEN EN LA CULTURA FUNERARIA GRIEGA

La cultura griega no nos ofrece en nuestro contexto ninguna imagen tan clara como las anteriores, sino que constituye una excepción entre las culturas de la Antigüedad, lo que supone una gran dificultad, pues los griegos nos legaron conceptos de la imagen que aún empleamos como si tuvieran validez general. Se trata de una excepción, puesto que sus obras en imagen, junto con la escritura, sólo aparecen después de que esa sociedad complejamente organizada racionalizó el significado de las imágenes de los muertos. No obstante, los “siglos oscuros” que la antecedieron, de los cuales lo único que quedó fue la poesía homérica, continúan siendo campo de la especulación. Los investigadores del lenguaje han descubierto indicios de que en el culto a los muertos temprano se emplearon símbolos anicónicos. Estos dos rostros de la cultura griega dificultan llegar a síntesis

59 Haas (1982) y Hawkins (1980).

60 Otten (1958).

simples, y sin embargo esto es lo que debemos discutir antes de que pueda tomar la palabra la crítica platónica de las imágenes.

El funeral de los héroes homéricos arroja luz sobre la manera —conservada por los griegos— de proceder con los cuerpos de los muertos. La incineración destruía el cadáver, con su materia corrompible, para remplazarlo con una imagen para el recuerdo en la que el cuerpo permanecía tan hermoso como cuando estaba presente en la suntuosa velación (*prothesis*) (figura 5.14). El muerto debía marcharse para poder permanecer con vida en la memoria social. Se iba como incorpórea psique, pero sólo se liberaba de la comunión con los vivos cuando sus “blancos huesos” habían sido enterrados, y cuando se erguía sobre su túmulo (*tymbos*) el monumento de piedra (*stèle*) (figura 5.13). Si la purificación del muerto se retrasaba, los dioses tenían que mantener el cadáver del héroe firme e intacto (*empedos*) durante el tiempo necesario para que el difunto se volviera invulnerable por medio de la transformación ritual (*Iliada* 16, 670, y 19, 37). En esta liberación del difunto podemos encontrar reminiscencias de prácticas nómadas, pero los monumentos pétreos correspondientes introducen, no obstante, una referencia de lugar que era interiorizada en el recuerdo de los muertos por la poesía épica. La “muerte bella”, como la ha llamado Jean-Pierre Vernant, ocultaba el verdadero rostro de la muerte, y por ello permaneció como uno de los principios fundamentales de la cultura funeraria griega.⁶¹

La tristeza era una forma de despedirse para siempre; sólo la memoria era capaz de hacer presente la ausencia. Por eso, desde las primeras imágenes del arte funerario predominan las escenas de lamentos ante el féretro o frente a la tumba. La tristeza no sólo es una imagen de la muerte, sino que indica dolorosamente el lugar que dejó vacío el difunto. En pocos casos éste es señalado con el ave del alma que los griegos tomaron como imagen simbólica del ave *Ba* de Egipto.⁶² Incluso la pequeña psique, que a veces está sentada como *eidolon* sobre la tumba, o que escapa volando de ahí, no sustituye la ausencia que dejó el cuerpo. Como negativo de un cuerpo, la psique sólo puede habitar otro mundo, en el que los cuerpos no tienen nada que hacer.

En la cultura funeraria griega también se colocaban *kouroi* redondos sobre las tumbas y se donaban al templo de los dioses: eran una manera de idealizar a los representados y de otorgarles una inmortalidad terrena en el ámbito público del Estado. Estos cuerpos vueltos heroicos tenían la

función de representar un ideal cívico que se extendía más allá de una existencia individual: el difunto es un modelo a seguir (*agathos aner*) que se mantiene con vida en la memoria social. Así, la imagen en la tumba reviste al muerto con la belleza de la vida que perdió, pero que posee para siempre en la imperecedera memoria. “Aquí la tristeza (*pothos*) se convierte en fama (*kleos*)”, como escribe Vernant. La muerte pública, cantada como muerte heroica, se perpetúa en el monumento, de lo que da cuenta el conmovedor relato de Cleobis y Bitón, los dos jóvenes hijos de una sacerdotisa de Hera que murieron honrosamente (figura 5.24) (Heródoto 1, 31). A pesar de ello, a partir del siglo V, en las imágenes en estela privadas, concebidas por los escultores con los colores de la vida, los muertos se despedían de los vivos con una representación que sólo puede entenderse como metáfora (figura 5.25). Cuando vivos y muertos, indistinguibles ya entre sí por su aspecto, comparten la imagen en la tumba, se ha despojado terminantemente al muerto de un derecho propio a la imagen, con el que podía encarnar en su otro estadio.⁶³ Es una incógnita si las imágenes en Grecia alguna vez alcanzaron ese estatus.

El rostro desconocido de la cultura funeraria griega sólo puede deducirse a partir de textos. Éstos relatan acerca de imágenes conmemorativas que encarnaban a los muertos al prestarles un cuerpo sustituto. En la praxis ritual la

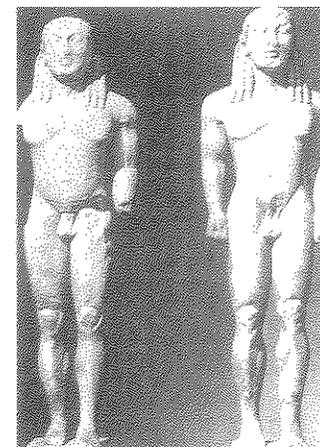


Figura 5.24. Estatua de Cleobis y Bitón, alrededor de 580 a.C., Museo Arqueológico, Delphi.



Figura 5.25. Monumento funerario de Ctesileo y Tecma, ca. 380 a.C., Museo Nacional, Atenas.

61 Vernant (1989: 41 y ss.). Véase también la nota 37.

62 Vermeule (1979: 31, 68 y 75).

63 Vernant (1990a: 349 y ss., y 1990b: 51 y ss.). Véase también Schmalz (1983), con bibliografía suplementaria, así como Blanc (1998).

materialidad era más importante que la iconografía, de modo que esta función también podían ejercerla monumentos anicónicos. Aquí nos enfrentamos, más allá de la cultura histórica de la imagen, con la imagen como cuerpo simbólico; sin embargo, es cuestionable que en realidad se pueda hablar en este caso de imágenes. En esta situación, Vernant decidió referirse a un “doble”, o réplica, al que distinguía de la “imagen” en sentido estricto. Los griegos, señala, superaron los símbolos puros en los que encarnaban a los ausentes, “para crear la imagen en su verdadero sentido de fragmento mimético de arte”. Cuando establecieron la teoría de la mimesis, concluyó el “desarrollo de una manera de hacer presente lo invisible por imitación de la apariencia visual”. Por eso Vernant tituló sus investigaciones: “Del doble a la imagen”.⁶⁴

Pero Vernant se ciñó a un concepto de imagen demasiado estrecho al tomar la definición platónica de la imagen al pie de la letra. Si se analizan las cosas en un horizonte antropológico, aparecen aquí dos prácticas distintas de la imagen, de las cuales en el culto a los muertos el “doble” tenía una importancia incomparablemente mayor que la imagen mimética, que sólo era un *medio de la memoria*. En muchas culturas, el *medio de la encarnación* es un sentido arcaico de la imagen, como lo demuestra precisamente la cultura egipcia: en tanto doble del cuerpo, podía ser poseído por la fuerza vital invisible. Dado que se trataba de una suplantación del cuerpo, también podía ser *anicónico*, aunque este término tiene su raíz precisamente en el concepto de imagen que llamamos platónico.

El propio Vernant nos señala un camino a la solución del dilema mediante la historia de la noción de *eidolon*. Si el *eidolon* era sólo una cosa muerta que primero debía llenarse de vida, entonces el alma, en cuanto *eidolon*, no sería más que un hálito vital que precisara de un cuerpo para volver a la vida. Cuando los espartanos enterraron a su difunto rey, el *eidolon* de Leónidas era un cuerpo para suplantarlo al cadáver faltante (Heródoto 6, 58). Por el contrario, el *eidolon* de Acteón era una intranquila alma difunta a la que sólo se pudo apaciguar encerrándola en una imagen (Pausanias 4, 38). Pero *eidolon* se refería igualmente a un cuerpo en imagen en espera de un alma, y también a un alma en busca de un cuerpo en imagen. Por eso se le puede reprochar que se trataba sólo de un *cuerpo en apariencia*. En contraposición, el término *kolossos* aludía al simple artefacto. “El *kolossos* no es una imagen: es un *doble*, en el sentido en el que un muerto es un doble del vivo.”⁶⁵ “Sin tener parecido con nadie, la contraimagen [*l'équivalent*]

está para encarnar a alguien y tomar su lugar en el juego de los intercambios sociales.”⁶⁶

Pero este llamado de nuevo a la presencia plantea la concepción de una sustancia vital que se ha desprendido del cadáver: un “alma”, sin la cual la encarnación carecería de sentido. En la poesía de Homero, el término *eidolon* sólo designa por lo general al alma del difunto, que al abandonar el cuerpo permanecía al margen como un duplicado: se había separado del cuerpo con el aspecto de una sombra, y llevaba una vida propia en el Hades. Al parecer, Homero sólo conocía el alma de difunto, y carecía de un término fijo para cuerpo y alma como sustancias vivas.⁶⁷ Al respecto, la imagen de sombra sólo designa al recuerdo de un cuerpo ausente, y permanece abierto el grado de parecido. El alma de sombra de Patroclo era “semejante en un todo a él cuando vivía, tanto por su estatura y sus hermosos ojos, como por las vestiduras que llevaba”;* cuando se le apareció en sueños a Aquiles. Odiseo percibió un fantasma cuando el alma de su difunta madre, “a manera de ensueño o sombra, escapóse de [sus] brazos”.**

El mito de Orfeo dramatiza esta idea en el relato del descenso al Hades, el cual, empero, sólo se ha podido datar a partir de fines del siglo v. En esta época, Eurípides, en *Alceste*, también alude, como lo hace la versión original del conocido relieve de Orfeo, a la celebración por la superación mítica de la muerte (figura 5.26). Fueron los poetas romanos Virgilio (*Georg.* IV, 81) y Ovidio (*Metamor.* X, 47) los que transmitieron el relato con un final negativo: Orfeo pierde a su compañera Euridice por segunda vez cuando incumple la prohibición de dirigir su mirada corporal a las sombras incorpóreas. En *El banquete*, Platón utiliza otra versión del texto cuando menciona que lo que Orfeo trajo del inframundo sólo era un fantasma (*phasma*) de su mujer (*Banquete* 179d). En el relieve, los cónyuges se tocan con las manos, y Orfeo descubre el velo de Euridice con el gesto de la ceremonia nupcial. Pero Hermes, el escolta de los muertos, se encuentra detrás, listo para arrebatárselo a la mujer de los brazos. Así, en la unión de la pareja se anuncia ya una despedida, que era el tema de numerosas estelas funerarias de la época. Únicamente la lira al lado de Orfeo hace referencia al valor del mítico cantor para abrir el portón de la muerte con sus canciones. Cualquiera sea la interpretación de la estela, en el lamento griego

64 Vernant (1990a: 339 y ss., y 1990b: 34 y ss.).

65 Vernant (1990a: 327).

66 Vernant (1990b: 32 y 75).

67 Snell (1975: 18 y ss.).

* Homero, *La Ilíada*, ed. esp. cit.: Canto XXIII, p. 130. [N. del E.]

** Homero, *Odisea*, ed. esp. cit.: Canto XI, p. 270. [N. del E.]



Figura 5.26. Réplica de un relieve de Orfeo del siglo v a.C., Museo Nacional, Nápoles.

en la tumba se advierte que el regreso de los muertos sólo podía esperarse en la utopía de las acciones míticas de los héroes.⁶⁸

Dado que al hundirse en la muerte la identidad social también se perdía, el alma permaneció como un doble incorpóreo. Platón emplea esta carencia en un sentido completamente opuesto, al definir como real, en sentido ontológico, únicamente al alma, mientras que el cuerpo, por ser mortal, se degrada hasta volverse una simple sombra (*Leyes*, 12). Para demostrar sus ideas, Platón se sirvió de los cadáveres justamente como *eidola* por lo que emplea el mismo término que Homero utilizó para el alma: eran

68 Schuchhardt (1964); Schoeller (1969), y Warden (1982).

fantasmas portadores de la verdad, pues en ellos reinaba sólo vacío, el mismo vacío que también descubría en las estatuas “desalmadas” (*apsychoi*) de los dioses (*Leyes* 11, 931). Por ello tenía en poca estima la visibilidad, que consideraba uno de los engaños que predominan en el mundo de los sentidos. Entre la percepción a través de los sentidos y el reconocimiento de la verdad se abrió un abismo que jamás podría cerrarse, ni con artefactos ni con rituales.

Ahora podemos comprender el cambio que se llevó a cabo en el pensamiento griego acerca de la imagen. Se estableció una distancia con respecto a la *imagen física* que fundamentaba el *recelo metafísico*: se trata del recelo ante todo tipo de percepción por medio de los sentidos que se tome como verdad de tipo cognitivo. Si bien las imágenes se adecuaban ahora a su función mimética, perdieron su capacidad de ser un cuerpo sustituto. Ante la imagen sólo se tiene ya la experiencia de la ausencia, que antes se había tenido únicamente con el cuerpo del difunto. Debido a esto, dejó de llenar un vacío, y se convirtió en metáfora de la muerte misma. Se parecía demasiado a la muerte como para poder transformarla y encarnar la vida de una persona. El miedo que provocaba se ejemplifica en un conocido pasaje de Esquilo en *Agamenón*, donde describe la ausencia de la bella Helena, que Paris había raptado y conducido a Troya. El abandonado cónyuge Menelao la extrañaba tanto que parecía que no era él, sino un fantasma, quien reinaba en Argos. El rey detestó las hermosas estatuas (*kolossoi*) de cuyos ojos se había fugado Afrodita, atormentado por sus vanas evocaciones.⁶⁹ Las órbitas oculares vacías indican que a la imagen no la habita vida de ningún tipo. Al respecto debemos objetar que en la imagen nunca existió una vida auténtica, a menos que ésta le hubiera sido transpuesta. Pretender derivarla de la imagen en sí fue tan sólo una confusión del racionalismo de entonces. Sin embargo, la decepción ontológica en relación con la imagen inauguró una nueva era. Puesto que la imagen está muerta, en el culto a los muertos tampoco puede encarnar la vida.

En la obra teatral ática, se divierte al público con estatuas a las que en el escenario les salen piernas o que de pronto comienzan a hablar. Era sabido que las imágenes eran incapaces de ello, y la gente reía de buena gana por las caricaturas de las encarnaciones. Sólo Dédalo, el escultor de épocas míticas, consiguió alguna vez dar vida a las estatuas mediante procedimientos mágicos, tanta vida que se vio obligado a amarrarlas para que no se escaparan corriendo, como refiere Platón con ironía en *Menón*. El que Dédalo haya vertido mercurio en una figura de madera de Afrodita para que se

69 Vers. 416-420.

moviera es para Aristóteles una broma, que no obstante cita en su tratado acerca del alma para criticar a Demócrito.⁷⁰ Por eso no podía pensarse que el alma actuara sobre el cuerpo, pues no tenía semejanza de ningún tipo con las funciones corporales (*De anima* 1.3, 406b). La separación entre cuerpo y alma fue concebida de manera tan radical que la idea de la encarnación del alma en una obra en imagen perdió todo sentido.

8. LA CRÍTICA DE PLATÓN A LAS IMÁGENES

La teoría de Platón acerca de la apariencia en la imagen, que tuvo cierta resonancia en su época, es testimonio de una profunda transformación en la experiencia con imágenes, que había comenzado mucho tiempo atrás en la cultura griega, y que también se reflejó en la praxis con la imagen en el culto a los muertos. Las imágenes en la tumba se habían transformado en metáforas, que sólo despertaban en los deudos el recuerdo de sus difuntos. Sin embargo, en la reflexión sobre una cultura de la imagen más antigua debió haber estado el motivo para desaprobación a las imágenes, como correspondía al programa racionalista. Pero el argumento de que en ellas no había nada más que vacío sólo podía tener sentido si existía otra concepción que atribuyera vida propia a las imágenes: una concepción que después habría de llamarse mágica, y que habría de atribuirse a sociedades “primitivas”, que no muestran indicio alguno de una imagen simbólica del mundo.

En lo que se refiere a nuestro contexto, la crítica de Platón a las imágenes también se mantuvo al margen de la pretensión de defender la memoria viva en contra de memorias artificiales, como lo son la escritura y la pintura. Únicamente los seres vivos son capaces de recordar. Sin embargo, lo que las obras en imagen duplican por sí mismas es a la muerte. En *Fedro*, la crítica a la escritura tiene evidentemente el sentido de rescatar el habla viva de las letras muertas. La escritura se relaciona con la pintura en el hecho de que sólo es capaz de imitar la vida: imita el habla de los seres vivos, de la misma forma en que la pintura imita el cuerpo (*Fedro* 275). En ambos casos, a las imitaciones se las ha despojado de vida verdadera: permane-

cen mudas cuando se les pregunta algo.⁷¹ Para hacer plausible su argumento, Platón sólo habla de imágenes que duplican el cuerpo de manera innecesaria, mientras que calla en lo que se refiere a las imágenes de difuntos. De igual modo, busca imágenes únicamente en la pintura, donde los cuerpos sólo se simulan, y omite los cuerpos en imagen tridimensionales, como las estatuas. Al aludir a la “pintura de sombras”, criticaba un medio de la imagen contemporáneo para compararlo con el medio de la escritura, de la que desconfiaba especialmente. Por eso compuso su obra como diálogos ficticios, los cuales, sin embargo, sólo imitan conversaciones, no lo son en realidad. En su opinión, el medio técnico de la escritura amenazaba al monopolio de la vida, por lo que únicamente reconocía como medio al cuerpo vivo. Sólo éste podía desarrollar el verdadero discurso (*logos*), mientras que el discurso escrito se distinguía por ser una “sombra en imagen” (*eidolon*).⁷²

Una diferencia similar entre el medio vivo y uno técnico se ejemplifica en *Cratilo* entre un ser vivo y su réplica. De pronto, Platón valora su conocimiento del “doble”, pero se refiere, como era de esperarse, al “doble” de un vivo.⁷³ Aquí falla la diferencia crucial que es característica del “doble” en el culto a los muertos, donde nunca hay cuerpos verdaderos. Una imagen viva de Cratilo vivo, según Platón, no se distinguiría en nada de éste, y ya no sería una imagen, sino “un segundo Cratilo”, que no sólo debía igualarlo “en color y compostura”, sino también en “movimientos, alma y raciocinio”. La encarnación de Cratilo no puede repetirse una segunda vez, pues Cratilo solamente cuenta con un sólo cuerpo en el que su alma puede articularse. En *Sofista*, Platón se opone a cualquier intento de confundir la indudable diferencia entre imagen y realidad, como lo hacían los sofistas con el “arte de espejismos” de sus discursos (*Sof.* 239-240). Su engaño consistía en confundir esencia y apariencia, e inducían la trampa de tomar como verdaderos a espejos y sombras con la intención de poner en duda también los conocimientos verdaderos. La polémica con los sofistas fue motivada por los engaños de los sentidos en las imágenes de la ilusión.

Las imágenes de los muertos entran en juego de manera inesperada en la conversación de Sócrates con el joven Teetetes sobre el recuerdo, poco antes de su muerte. La escritura de Platón se vuelve en estas circunstancias un ejercicio de memoria, pues el diálogo socrático, en una versión

70 Morris (1992: 224), con referencia a Aristóteles, *El libro del alma* (406): Demócrito habla de forma parecida al comediógrafo Filipo, quien relata que Dédalo consiguió que una estatua de madera de Afrodita adquiriera movimiento después de verter mercurio en su interior.

71 Därmann (1995: 129 y ss.).

72 *Fedro*, 276 a-b. Con respecto a la anamnesia viva en oposición a la escritura y a la pintura, véase el análisis de *Fedro* de Därmann (1995: 123-187).

73 *Cratilo*, 432.

escrita, fue leído en voz alta tras la muerte de Sócrates. En el centro encontramos el tipo de actividad de la memoria que se presenta como “imitación interior”. Teetetes había hallado la ocasión porque se parecía tanto a Sócrates que éste se sorprendía de “ver su propio rostro” (*Teet.* 144d). Aunque Teetetes se convirtiera después en una imagen viva de Sócrates, lo único que podría ofrecer sería una imagen para el recuerdo, pues el efecto del parecido dependería de que hubiera gente que recordara al verdadero Sócrates. Solamente si su imagen había quedado impresa en la blanda cera de la memoria (*Teet.* 194c) serían capaces de reconocer a Sócrates en su fiel retrato. Teetetes encarnaba un recuerdo vivo de Sócrates cada vez que los otros lo miraban. Por supuesto que él mismo también era portador del recuerdo, ya que había sido discípulo de Sócrates.

Sin embargo, Teetetes era un ser mortal, cuyo recuerdo se perdió con su muerte. En el diálogo que enmarca el escrito, dos amigos conversan acerca de que él ya no viviría mucho más, pues había contraído disentería. Por lo tanto, el tal recuerdo viviente resultaba ser sólo un “aplazamiento de la muerte”.⁷⁴ También las imágenes de piedra en las tumbas pierden su sentido cuando mueren todos los recuerdos personales en relación con el representado. En contraposición, Platón podía traer a colación su teoría del alma eterna, a la que había salvado del ciclo de la mortalidad. Por ello le disgustaba contaminarla con sustancias corporales, en las que habitaba ya el veneno de la muerte. Si el alma hubiera pretendido ser recordada en un cuerpo vivo, entonces tendría que haber sido creada de otro material.⁷⁵

Platón se expresa aquí como representante de una cultura que excluía del culto a los muertos toda presencia de los difuntos, salvo como recuerdo. El grado de semejanza con el que se dotaba a las imágenes funerarias y a los retratos tenía poca influencia sobre el recuerdo, pues éste podía ser desvirtuado por un simple objeto que la persona hubiera poseído (*Fedón* 74a). Por lo tanto, Platón no solamente hace una distinción entre imagen y vida, sino también entre imágenes mentales y físicas. Su teoría de la percepción puede resumirse en una frase: el recuerdo es la única forma de percepción que se puede tener del duplicado de una persona.⁷⁶

La teoría de las imágenes de Platón surgió en el ámbito de una cultura histórica en la que la cuestión acerca de la imagen y la muerte no ocupaba ya el primer plano. Es por eso que Platón suprimió lo que resultaba un sentido arcaico de la imagen, y así se perdió para todos sus descendientes

filosóficos. A la desvalorización de las copias, a las que consideraba “manifestaciones” muertas, correspondía en el otro extremo de la escala la revalorización antitética de las “imágenes originarias” vivas, que poseían el “ser” absoluto en un más allá del mundo material. Las “copias” impuras duplicaban la apariencia del mundo de los sentidos, mientras que las “imágenes originarias” puras eran la abstracción de *modelos* inmateriales y no funcionales. Dicho de otro modo, en esta visión teórica del mundo se contraponían, por un lado, imágenes, que se limitaban a la apariencia de la apariencia (como copias del mundo empírico), y, por el otro, ideas, que son más que imágenes, pues ya no existe nada que puedan copiar. La ruptura entre el mundo corporal y el mundo de las ideas no dejó ninguna imagen que pudiera ser adoptada por el culto de los muertos para el ritual de la reencarnación, sin el cual no podemos comprender el “doble” original. No es que el “alma” y su imagen corporal hayan sido exactamente la misma cosa. Pero la encarnación pertenece a la *imagen plástica del mundo*, que antecede a la *imagen teórica del mundo*. Entre las culturas de Indonesia, las figuras llamadas *tautau*, que reposan junto al cadáver durante los interminables rituales de difuntos, están relacionadas con el concepto de un “alma viviente”.⁷⁷ También un cuerpo muerto podía ser preparado de este modo para convertirse en una nueva *imagen*, dispuesta como recipiente de la encarnación. Naturalmente, una imagen como ésa no está ligada a las semejanzas físicas, sino que para conseguirlo es preciso actuar “según las reglas”.

9. EL MODELO DE LA CREACIÓN Y LA PROHIBICIÓN JUDAICA DE IMÁGENES

Los mitos humanos de la creación nos permiten asomarnos a la historia de la imagen en el contexto de nuestro análisis. La “interpretación tecnocrática del mundo”, como la ha llamado Ernst Topitsch, conoce la “antiquísima idea de que el mundo, o el primer hombre, fue *formado o creado* por un ser divino”. En tales mitos, el proceso de creación se describe como el de un modelador de figuras que utiliza un material maleable, como barro o limo. Esta cosmogonía está basada en la analogía con el “ámbito de vida artístico-artesanal”, regido por la intención del creador de la obra.⁷⁸ Incluso la Biblia sigue una idea similar en el Génesis (2, 7), donde describe que

74 Därmann (1995: 18 y ss.).

75 *Fedón*, 70c y 78.

76 Därmann (1995: 174 y ss.).

77 Elbert (1911), así como Nooy-Palm (1979 y 1986).

78 Topitsch (1972: 31 y ss.).

inicialmente Dios le dio forma con tierra (*eplasen*, en la versión *Septuaginta*) a Adán, el primer hombre, y luego le sopló el hálito de la vida.

Podemos suponer que tales descripciones se refieren a técnicas antiguas de modelado de figuras ligadas a un ritual de animación. Así, es comprensible que el judaísmo encontrara en ello un plagio al dios creador, y que prohibiera estrictamente ese tipo de imágenes en el segundo mandamiento del decálogo mosaico.⁷⁹ A nadie le estaba permitida la soberbia de pretender obligar a Dios a manifestar vida en artefactos de factura humana, y sin ésta lo único que se tenía era un objeto muerto. En otras culturas, sin embargo, se ha querido ver en el creador humano de figuras a un sagaz aprendiz del modelador divino de hombres. De esta forma, la animación se podía confiar tranquilamente a una deidad poseedora del poder sobre la vida y la muerte. En la imagen de muertos, la analogía de la creación tenía el sentido de una segunda creación, o de una reencarnación. Si el alma había abandonado su antiguo cuerpo, el creador de figuras le proporcionaba un nuevo cuerpo, del cual debía tomar posesión.

La encarnación “impura” provocó que algunas religiones adoptaran la prohibición de imágenes, algo que sería difícil de explicar sin la sospecha de que la imagen podía ser un cuerpo. El hecho de que los judíos se negaran a mirar a su dios en imagen significaba que a él, que carecía de cuerpo, tampoco le quisieron proporcionar uno. Respetuosamente, omitieron darle un nombre o mencionarlo en voz alta. Ya el dios Amun (Ammon) había sido introducido en Tierra Santa como el dios oculto, “cuyo ser es desconocido y del que no existen imágenes hechas por artistas”. Así se lee en una inscripción de fines del segundo milenio antes de Cristo.⁸⁰ En la renuncia a la imagen y al nombre propio radica la concepción de un Dios universal, incapaz de ser apresado en imágenes, como los numerosos dioses locales de las culturas vecinas. Su particularidad requería la prohibición de todo tipo de imagen, pues todas las imágenes se parecen entre sí en que semejan cuerpos. En consecuencia, la prohibición judía de las imágenes se dirigió también contra el acto de la encarnación, que legitimaba las imágenes de muertos en otras culturas: las imágenes hubieran sido falsificaciones de los cuerpos que Dios había dado a los seres humanos.

También Platón llegó a conocer el modelo “tecnomórfico” del mundo, e incluso describe al creador del mundo, en *Timeo* (74 C), como un “mode-

lador que trabaja con cera” en un proceso de animación muy complejo, por el que el alma inmortal adquiere conexión con el cuerpo que fue creado para ella. Pero Platón lleva a cabo una revisión fundamental de ese modelo, que también transforma a fondo la noción de imagen. Esta revisión consiste en la distinción categórica entre *plan de obra* y *obra*, que son concebidos según el esquema de imagen originaria y copia. El modelador traspa al material una “idea” invisible, que antecede a la obra en el espíritu del creador como modelo imaginario. Así, todo tipo de imagen corporal se reduce a la encarnación de un modelo, que habría existido aun sin la obra. Esta concepción concluye nada menos que en una inversión total de la comprensión de la imagen, pues a partir de ella la imagen se ha convertido en una realidad espiritual. Aunque la *idea* de Platón no se refiere realmente al arte, encontró una larga vitalidad en los posteriores cambios en la valoración de las imágenes en el arte.⁸¹

10. LA POMPA FÚNEBRE EN LA ANTIGUA ROMA

Con el propósito de restablecer una comunicación interrumpida, en el antiguo culto a los muertos las imágenes de difuntos ocupaban un lugar donde no había cuerpos. Como reencarnación de los difuntos entre los vivos, ofrecían certezas simbólicas ante la incertidumbre de la experiencia de la muerte. Para poder justificar su presencia en la comunidad, tales imágenes debían poseer un cuerpo propio, y no solamente referirse a un cuerpo ausente. En el ritual de una comunidad, su presencia física demandaba otra presencia, la presencia de los difuntos. El racionalismo griego terminó con esta relación palpable con el cuerpo. Al explicarse el mundo de los sentidos como una apariencia, se despojó a las imágenes de la tarea de la encarnación. A las obras en imagen que los artistas concebían en la tumba ya no se les exigía una *presencia real* que se pudiera entender como simbiosis con el alma. Ese lugar lo ocupó la memoria, que sella la ausencia de los muertos. *La imagen, que el espectador lleva en sí mismo, se emancipó del cuerpo que la contenía.*

Sin embargo, la praxis de la imagen de los griegos no prosiguió de ningún modo en el culto romano a los muertos. Ya en el siglo II a.C., los griegos en Roma sólo podían sorprenderse por los homenajes públicos a los

79 De la inabarcable bibliografía sobre el tema, menciono las obras más representativas: Besançon (1994: 91 y ss.); Barasch (1992: 13 y ss.), y Gutmann (1977: 5 y ss.).

80 Keel (1990: 406); véase también Jarosch (1995: 72 y ss.).

81 Respecto de Platón, véase Topitsch (1972: 156 y ss.); sobre la idea, véase Panofsky (1960).



Figura 5.27. Romano con toga con retratos de sus antepasados, época augusta, Palacio de los Conservadores, Roma.

muertos que ahí se celebraban. Así le ocurrió a Polibio, quien describe una celebración fúnebre en la que un conjunto de máscaras de todos los antepasados distinguidos acompañaba al distinguido difunto al lugar de la ceremonia pública de despedida (Polibio, *Hist.*, VI, 53). En la tribuna de los oradores en el foro, el muerto, “la mayoría de las veces de pie, para que todos pudieran verlo”, recibía la laudatoria por su vida y sus obras. Aparecía rodeado por sus antepasados, que estaban presentes en imagen (figura 5.27). “La imagen (*eikon*) es una máscara (*prosopon*) que reproduce con asombrosa fidelidad la constitución del rostro y de sus gestos.”⁸² Por lo general, las máscaras se guardaban en cofres de madera en la casa de cada familia, para volver a entrar en funciones en la siguiente oportunidad. Dada la ocasión, “se les colocaban a personas que fueran lo más

parecidas en altura y complexión a los difuntos”, vestidas con atuendos de luto. El discurso para el muerto, cuyos méritos lo volvieron inmortal, se dirigía en esta ocasión también a los antepasados, de manera que también ellos estaban presentes nuevamente en imagen y voz.

Las imágenes funerarias en Roma eran exclusivamente las “imágenes de los antepasados” (*imagines maiorum*), como las nombra Salustio, el primero en hacerlo. En la clase noble era una obligación heredar imágenes, contra lo cual Mario reacciona al postularse para el consulado, ya en el año 107 a.C. ¿Acaso era posible convertirse en nada, sólo por no poder mostrar imágenes? Salustio, como cronista, rápidamente añade que las imágenes retratísticas en cera no tendrían ningún efecto si no pudiesen recordar en voz y en escritura los hechos del difunto (*Bellum jugurt.* 4, 5 y 85, 25). Sin embargo, Plinio recuerda con melancolía épocas antiguas en las que las máscaras de cera exclusivas fueron testimonio de la tradición auténticamente romana, cuando eran usadas en el culto a los muertos de las grandes familias (figura 5.28) (Libro 35, 6). Las máscaras con las que los

82 Belting-Ihm (1995); véase también Drerup (1980: 81 y ss.).

actores (aunque fueran los descendientes verdaderos) representaban a los difuntos no sólo eran empleadas por su semejanza, sino que eran un antiquísimo medio de encarnación que en Roma adquirió un sello propio. Transformaba las danzas de máscaras, como las conocemos de otras culturas, en una obra de teatro para ciudadanos, que evidentemente tenía la intención de mantener, o en su defecto restablecer, la presencia de los difuntos en la vida pública. En las culturas llamadas “primitivas”, la comunidad de los antepasados constituye un *más allá institucional*, en el que el difunto solicita humildemente ser aceptado. En Roma, sin embargo, por medio de una variación ilustrativa, la comunidad de los antepasados de una familia privilegiada hacía valer sus derechos especiales en la vida del Estado, al grado que finalmente la ceremonia tuvo que ser prohibida por motivos políticos.

Suetonio refiere el entierro del emperador Vespasiano (79 d.C.), en el que la demostración familiar se había integrado ya al homenaje del soberano y gobernante absoluto (Libro VIII, 19). Cuando menciona al actor principal (*archimimus*) de esta ocasión, que aparecía con la máscara del difunto, arroja clara luz sobre la relación entre representación escénica y culto a los muertos. La máscara es introducida por nuestro cronista con el muy discutido término *persona*. Pero la analogía con el teatro va más allá. El actor que representaba al difunto emperador, nos dice, “lo imitaba en palabras y actos, según la antigua costumbre” (*imitans*). Los actores de entonces realmente aprendían a imitar con gran apego a prominentes romanos, para representarlos en la ceremonia del cadáver, como lo comenta Diodoro en su historia mundial (Libro 31, 25). La variante romana consiste únicamente en escenificar de tal modo un evento ciudadano que pareciera como si el difunto continuara aún en la vida pública. La representación y la encarnación son aquí una misma cosa. La imagen que aparece en nombre del difunto sigue siendo el antiguo “doble”, como si el giro platónico nunca hubiera acontecido.

Sin embargo, el culto privado a los muertos en Roma estaba restringido a las tumbas, donde la familia presentaba ofrendas a sus difuntos.



Figura 5.28. Máscara de cera proveniente de Cumas, siglo I a.C., Museo Nacional, Nápoles.

Las imágenes en el sepulcro son una modalidad más arcaica de un signo en imagen que las estelas con imágenes griegas, que son mucho más antiguas. El culto a los antepasados quedó como la única ancla que ligaba continuamente a los muertos con los vivos. Eran los propios parientes de sangre quienes se preocupaban por la identidad de sus difuntos. Desde que la religión del Estado penetró completamente en la vida social de la comunidad, el más allá dejó de ser un motivo para el culto a los muertos: se lo trasladó hasta el cielo de los dioses olímpicos, donde la muerte era desconocida, ubicado a la misma distancia que su contraimagen, el “inframundo”, donde los muertos deambulaban como “sombras” anónimas. La religión olímpica fue una muy hermosa abstracción cuando se desprendió de la religión ligada a la tierra de las potencias telúricas, que regían la muerte y la fertilidad. En consecuencia, el Olimpo sólo estaba destinado a los vivos, ya que su poder no tenía efecto en el oscuro Hades, a cuyo señor era preferible no mencionar por su nombre.⁸³

El cristianismo, con su topografía de cielo e infierno, continuó con el más allá dividido en dos partes: dos lugares espantosamente distintos en los que viven los muertos, cuyas almas se han fundido nuevamente con el cuerpo. A partir de ahí, el significado de la muerte individual ha sido aplazado hasta el Juicio Final. La verdadera amenaza no era la muerte, sino la “segunda muerte” en la condenación de los difuntos. Por ello, los muros de las iglesias cristianas se llenaron con pinturas de visiones del más allá, en las que los muertos aparecen bajo la imagen de futuros bienaventurados o de condenados (figura 5.29). Se trataba de un mudo recordatorio a los vivos para rescatar incesantemente las almas de los muertos, cuya salvación era incierta, por medio de rezos y obras de caridad.⁸⁴ Con la pérdida de esta iconografía eclesiástica del más allá—interrumpida por la secularización— no sólo ésta, sino todas las formas de representación del más allá se perdieron, para ser remplazadas por vistas de cementerios, de nebulosos días de noviembre y de cámaras fúnebres.⁸⁵ En contraposición, el Estado dirigió los ideales a su propia permanencia secular, la cual dejó de tomar en cuenta la muerte individual. Las utopías cristianas del más allá pronto fueron transpuestas a las utopías sociales modernas, que sólo ofrecen inmortalidad a la sociedad.

83 Cumont (1922) y Toynbee (1971).

84 Hughes (1968); Le Goff (1984), y Jezler (1994).

85 Llewellyn (1997: 131 y ss.); Macho (1987), y Ariès (1984).

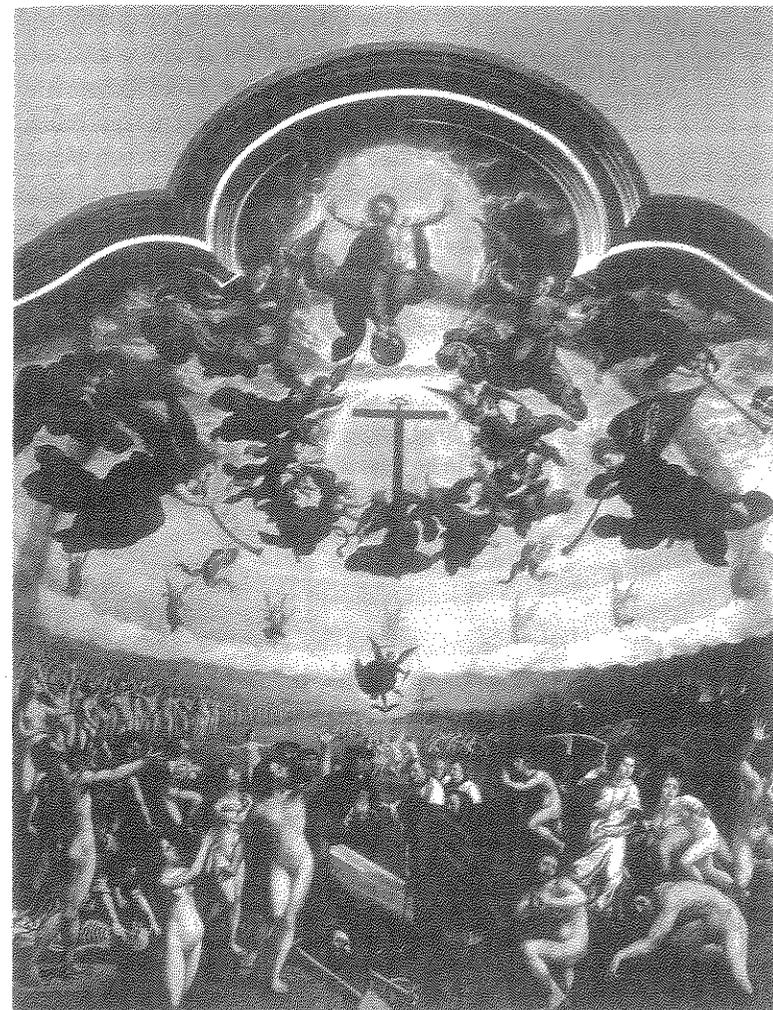


Figura 5.29. Barend van Orley, *El Juicio Final*, 1530 (tablero central del altar), Museo de Amberes, Amberes.

II. EL CONTORNO DE SOMBRA Y LA PINTURA DE SOMBRAS EN LA ANTIGÜEDAD

En la leyenda del origen de la pintura, popular entre los griegos, se menciona que ésta surgió de una despedida, con el propósito de preservar el cuerpo en la imagen de su sombra. Los escritores romanos Plinio y Quin-

tiliano coinciden en señalar que la primera imagen de una persona fue trazada siguiendo el contorno de su sombra. Todavía en el siglo II d.C., esta imagen podía ser visitada en Corinto, según el testimonio del filósofo Atenágoras, quien también relata la historia de una joven corintia que dibujó la sombra de su amado, mientras éste dormía antes de su partida (figura 5.30). El padre de la joven, que era alfarero, traspasó la imagen a una montura de barro, lo que incomodaba a Plinio cuando relató por segunda vez la leyenda en otro lugar, y haciendo referencia a la plástica.⁸⁶ En la literatura antigua no hay testimonio de relación alguna entre el contorno de sombras y la muerte, pero esto no descarta la contemplación de una sombra sin cuerpo. Tan pronto como los griegos contaron con una sombra que sólo era sombra, pudieron elaborar una metáfora que involucraba a los difuntos. Éstos vivían efectivamente en el Hades como sombras o como imágenes inmatriciales que recordaban su cuerpo perdido. Luciano ilustró esta

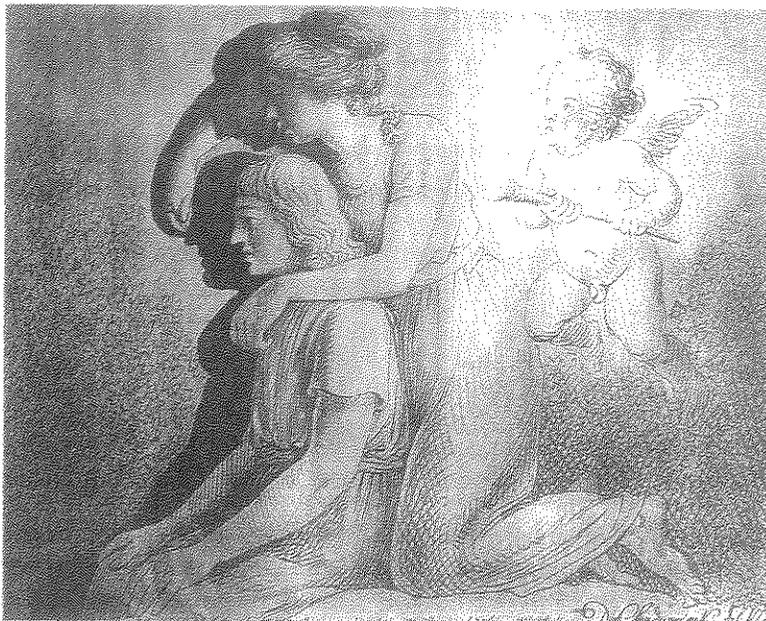


Figura 5.30. Daniel Chodowiecki, *La invención de la pintura según Plinio*, 1787.

⁸⁶ Plinio, *Historia natural*, 35, 15, y 35, 151; Quintiliano, *Instit. Orat.* 10, 2, 7; Atenágoras, *Legatio*, ed. de W. Schoedel, Oxford, 1972, N° 17.3. Sobre la representación de la leyenda en nuestra época, véanse Rosenblum (1957: 279 y ss.) y Stoichita (1997).

vieja concepción empleando su estilo irónico al escribir la “verdadera historia” de la Isla de los Bienaventurados, donde “las almas desnudas guardan semejanza con su cuerpo. Si no se las tocaba, se podría decir que lo que se veía eran cuerpos, pues son como sombras erguidas, pero no son negras”.⁸⁷

Es evidente que durante mucho tiempo los griegos no se atrevieron a trabajar con sombras al pintar personas vivas. Apenas en la generación de Sócrates, la “pintura de sombras” (*skia-graphia*), como se debería nombrar a esta revolución en el arte bidimensional, rompió con ese tabú (figura 5.31). Hasta ese momento, los perfiles oscuros, que posteriormente tuvieron colores, de la pintura griega antigua eran tan parecidos a contornos de sombra



Figura 5.31. Tumba de Perséfone, fresco, siglo IV a.C. (detalle del rapto de Proserpina por Plutón), Vergina (Macedonia).

que pudieron haber motivado la leyenda corintia del origen de la pintura. Pero esto sólo fue posible en una época en la que se pretendió explicar el arcaísmo de un dibujo de contorno puro de la figura humana. El argumento se propone en el marco de una teoría del arte preocupada por los avances tecnológicos. Por el contrario, la “pintura de sombras” es algo completamente distinto: es una pintura de ilusión que persigue la ficción (*mimesis*) de la vida, por lo que Platón, furioso, atribuía esta producción de apariencia por medio de la pintura a la mentalidad de los sofistas. En lugar de separar las sombras de los cuerpos, procuraban simular sombras en los cuerpos, con lo que podían confundirse con cuerpos vivos. Sin embargo, este proceso forma parte de un proyecto mayor. Las sombras corporales sólo tenían sentido al desprender la figura de la superficie y capturarla en un espejo del espacio en el que viven los cuerpos reales. Tal vez la invención del cuadro (*pinax*) haya sido la consecuencia última del abandono de la superficie, y también, incluso más que la pintura mural, que queda fija en un solo lugar, el primer acercamiento a una pintura especular.⁸⁸

⁸⁷ A. M. Harmon (ed.), en *Loeb Classical Library*, t. 1: 2.12.

⁸⁸ Sobre este tema: Pfuhl (1911: 12 y ss., y 1923: 674 y ss.); Rumpf (1952: 120 y ss.), y Bianchi Bandinelli (1980: 213 y ss.).

Plutarco atribuye a Apolodoro la fama de haber sido “el primero en descubrir la matización de los colores y la técnica de sombreado [*apochrosis skias*]. Y en sus obras se encuentra escrito: reprochar es más fácil que imitar”.⁸⁹ El reproche pudo haber surgido porque las sombras actúan como contradicción de la muerte en una representación pictórica de la vida. Es posible que no sólo haya sido una receta de taller el que la sombra de una figura no debía caer sobre otra figura. Los lexicógrafos refieren que a Apolodoro se lo dejó de llamar pintor de escenarios (*skenograph*) y se lo nombró pintor de sombras (*skiagraph*).⁹⁰ El pintor de escenarios Agatarcos se jactaba, en contra del pintor de sombras Zeuxis, de pintar sus bastidores más rápidamente, a lo que éste respondía que sus cuadros eran de mayor duración. Es posible que la pintura de sombras haya recibido impulso del escenario al proponerse introducir un mundo de apariencias pintado. Cuanto más se descubrían como apariencia, las imágenes debían producir más apariencia. El escenario, donde muchos fallecen, forma un tercer mundo entre la vida y la muerte, en el que los muertos no necesitan ya regresar a la vida, pues son actuados como si estuviesen vivos.⁹¹ Sólo es posible especular acerca de los influjos que tuvo la obra escénica en las artes de la imagen. En Platón, este proceso resuena todavía como un lejano eco cuando rechaza la expansión de la apariencia (*mimesis*) en nombre de la verdad.⁹²

Comprender la diferencia entre contorno de sombra y pintura de sombras, que efectivamente se oponían, puede resultar confuso. Para el contorno de sombra nos hace falta un término histórico en lo que puede llamarse literatura acerca del arte. No era un tema artístico. Por el contrario, la sombra que se ha desprendido de un cuerpo vivo se convirtió a partir de Homero en el paradigma para la relación entre imagen y muerte. En el mundo empírico, una sombra sin cuerpo sólo puede concebirse como la fijación de una sombra mediante el trazo de su contorno. Por lo demás, un griego parado bajo el sol podía entender su sombra como una premonición de la existencia como sombra en el inframundo, en donde ya no proyectaría sombra, sino que sería una sombra. Contrariamente, la llamada “pintura de sombras” era una ilusión de la vida, como en la actualidad se dice de la animación en 3-D. En esta pintura de ilusión las sombras no concernían al tema “imagen y muerte”, sino que completaban la

89 *De gloria Athenens* 2, ed. de I. Gallo y M. Mocci, Nápoles, 1992, N° 2, p. 45.

90 Reinach (1985).

91 Respecto del escenario ático, véanse Melchinger (1990) y Brauneck (1993).

92 Con respecto a los sitios con pinturas del siglo IV, véase Andronicos (1984: 84 y s.).

ficción de la vida corporal. En consecuencia, también fueron aplicadas en la representación de difuntos, a los que se representaba como se los recordaba en vida (figura 5.32). De cualquier forma, todo arte avanzado persigue su unificación lingüística y gramatical: no puede romper sus propias reglas sin poner en riesgo la unidad del mundo de apariencia que duplica. El tema “imagen y muerte” podría ser clasificado ahora en el género retratístico, del cual, sin embargo, lo que conocemos en la pintura griega proviene sólo de textos y de imágenes encontradas junto a momias. Cuanto mayor era la precisión con la que un retrato captaba la edad real del modelo, más pronto se caía en la cuenta de la irreversibilidad de la edad representada. Cuando llegaba la muerte, el retrato se convertía en una imagen para el recuerdo, pero al mismo tiempo funcionaba como doble de la sombra, la cual vivía igualmente carente de cuerpo e igualmente impalpable en el inframundo.

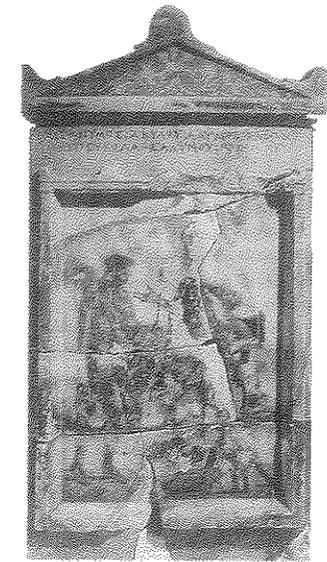


Figura 5.32. Estela funeraria del Gran Túmulo, siglo IV a.C., Vergina (Macedonia).

12. EPÍLOGO: LA FOTOGRAFÍA

En la Modernidad, la discusión sobre imagen y muerte volvió a cobrar vida con la fotografía, en la que el antiguo contorno de sombra encontró sucesor, pues reproduce un cuerpo vivo pero lo fija como índice, tal como ocurría con el contorno de sombra. Aquí también lo determinante es la luz, aunque no se requiere la mano del dibujante. La impresión de luz sobre la película, como la sombra del cuerpo contra la pared, es el soporte para el rastro de un cuerpo que ha creado su propia copia al colocarse frente a la cámara (como ocurría en la Antigüedad con la sombra proyectada contra la pared). La imagen fotográfica no es un *descubrimiento*, sino una *cosa hallada*, capaz de captar mediante luz un cuerpo de acuerdo con un tipo de verdad que solamente la técnica puede garantizar. Si la técnica no puede

equivocarse, su resultado tampoco será un error. Se reproduce así la consecuencia temporal de contorno de sombras y pintura de ilusión, pero con signos invertidos. En la cúspide de la pintura de ilusión, la simple copia en luz de un cuerpo aparece en la Modernidad como un escape de la ilusión. Por ello, la fotografía se presta para cerrar el tema a manera de epílogo.

Talbot, el inglés inventor de la fotografía, experimentó en un principio con fotogramas, en los que en cierto modo creaba calcos de formas que colocaba sobre el papel. Pero tardó un tiempo en poder fijar las “bellas imágenes de sombras”, como le agradecía su cuñada en 1834, de manera que no desaparecieran con los cambios de luz, como ocurre con las sombras verdaderas. En 1835 advirtió que si usaba papel transparente “durante el proceso fotogénico o esquiográfico, un dibujo permitía la obtención de un segundo dibujo, en el que las luces y las sombras se han intercambiado”. A partir de esta inversión, que contradecía la relación natural entre luz y sombra, se desarrolló la fotografía de negativo-positivo. Cuatro años después, ante la Royal Society, Talbot fue alabado como “el mago de nuestra magia natural”, con la cual “la cosa más perecedera de todas, una sombra, símbolo de todo lo fugaz”, se convierte en una imagen que habrá de permanecer eternamente. El negativo más antiguo, creado por él en 1835, medía únicamente 1,6 por 1,6 centímetros. Sin embargo, Talbot no llamó a su invento esquiografía, sino “*sun pictures*” o “*worlds of light*”, puesto que, al igual que la escritura, lograba que el pasado permaneciera para siempre.⁹³

El arcaísmo moderno se mostraba en la proscripción de la muerte que se esperó de las imágenes humanas, las cuales, sin embargo, condujeron a una nueva experiencia de la muerte. La persona fotografiada, con sus movimientos congelados por la toma, parecía un muerto vivo (figura 5.33). La nueva imagen, que con tanto énfasis afirmaba la vida, produjo en realidad una sombra. Se volvió imposible abandonar la imagen de uno mismo: la imagen extrae del cuerpo precisamente la vida que dibuja. Cada movimiento del cuerpo es en cierto modo un acto de habla, que en la imagen fija queda sólo como recuerdo. Desde el instante en que un cuerpo es fotografiado, el papel fotográfico comienza a amarillear. Por ello, ante este medio, se plantea con un nuevo énfasis la cuestión del ser que pierde el cuerpo con el transcurso del tiempo. La ausencia, un requisito fundamental de la imagen, aumenta en la medida en que nos impone una presencia en blanco. Así, el péndulo oscila hacia el otro extremo (figura 5.34).

En este caso, al transcurrir el tiempo de exposición, toda imagen capturada cae en la trampa del tiempo. La muerte se distingue de lo anterior en

el hecho de que es imposible tomar nuevas imágenes después de la vida. Sin embargo, si estamos vivos, morimos en el instante en el que somos captados. El dedo acciona el obturador sólo una vez. A esto se refería Roland Barthes cuando afirmaba que en la fotografía “uno se transforma rotundamente en imagen, es decir, en la muerte en persona”. La fotografía de su madre, que él contempla, proviene de una época en la que aún no la había conocido, y sin embargo la animaba con una vida secreta que sólo el recuerdo puede proporcionar.⁹⁴

Desde el principio, la Modernidad pretendió librarse de esa muerte que latía bajo la máscara de la vida, pero no pudo librarse de ese índice de la muerte. Multiplicó la fotografía en imágenes sobre papel para que, como un libro, llegara a muchas manos, y sin embargo todas las copias eran reproducciones de un solo negativo, detrás del cual se encontraba un único cuerpo mortal. Las imágenes rápidas, que captan un movimiento con tiempos de exposición cada vez menores, en cierto modo representan sólo un fragmento del flujo de la vida que nunca habrá de repetirse. Como podía esperarse, en 1852 Talbot anunció la “instantánea”, la cual pretendía capturar la vida por medio de un chispazo eléctrico, como si fuera un cazador. Los cronógrafos, que hacia fines de ese siglo captaban secuencias de movimiento y que, como los cazadores, disparaban a un ave en vuelo, y los cinematógrafos, que poco después transformaron la *imagen del movimiento* en *imagen con movimiento*, siguieron un camino que concluyó en el cine.⁹⁵ No obs-

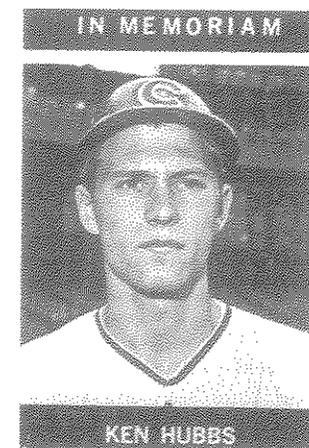


Figura 5.33. Memorial Baseball Trading Card de Ken Hubbs, 1964 (fuente: Ruby).



Figura 5.34. Rube Burdows, Lone Wolf, 1890 (fuente: Ruby).

94 Barthes (1985: 23 y 102).

95 Bellour (1990).

tante, la cacería de la vida, que consumía para el cine una masa infinita de imágenes individuales que creaban la ilusión de la vida por medio del movimiento, no alcanzó la meta de separar a la imagen de su marco y trasladarla a la vida.

Mientras tanto, somos testigos de la autodestrucción de la fotografía. Sus fronteras, que fueron trazadas a partir de la “analogía” con el cuerpo, son traspasadas por doquier. La construcción digital de cuerpos en imagen por medio de un conjunto de datos termina con la cuestión del parecido con el cuerpo real, de manera que, en sí, la distinción entre muerte y vida deja de tener sentido. La *post-fotografía* inventa cuerpos artificiales incapaces de morir.⁹⁶ Buscamos entonces rutas para escapar de la fotografía, que con tanta fuerza nos había atado a nuestros cuerpos. Al parecer, solamente con el cuerpo nos libramos de la muerte en las imágenes, en las que nos transformamos en seres inmortales. Con esto, la caza de la vida entra en un nuevo estadio. Negamos nuestra imagen en el espejo para poder inventarnos de acuerdo con nuestro propio gusto. Las imágenes electrónicas no sólo nos robaron la percepción analógica del cuerpo, supeditada siempre a las limitaciones de tiempo y espacio, sino que intercambian el cuerpo mortal por el cuerpo invulnerable de la simulación, como si en las imágenes nosotros mismos nos hubiéramos vuelto inmortales. Sin embargo, la inmortalidad medial es una nueva ficción para ocultar la muerte. En el panorama de las culturas históricas, el impulso por suprimir a la muerte de las imágenes ha sido siempre el reverso del impulso por fijar nuestro cuerpo en una imagen.

Si nos retrotraemos a los inicios de la fotografía, pronto advertimos que una fenomenología resulta insuficiente aquí para evitar que la sociedad moderna confunda el medio con su portador, con el cual llevó a cabo la cacería de la vida en el marco de una competencia tecnológica. Por el contrario, la llamada *memorial photography*, popular en los Estados Unidos en el siglo XIX, encontraba en la muerte el único motivo para fijar a una persona en imagen (figura 5.35). Nos avergüenza mirar de frente el rostro de la muerte, y por ello colocamos a las imágenes la máscara de la vida. Un muerto en imagen parece estar doblemente muerto. Por ello, los fotógrafos de entonces se especializaron en procedimientos para escenificar al muerto como si estuviera durmiendo, con el fin de que tuviera una pose de alguien vivo. En el círculo de los allegados, el difunto per-

manecía en la imagen como lo habían visto la última y por última vez.⁹⁷

La fotografía de cementerio, que nos llega de los países del sur, posee el estatus de una imagen para el recuerdo en el sentido antiguo. Una persona viva, cuya imagen pertenece a la tumba, nos mira. Sólo la vestimenta o el peinado remiten a la muerte, en contra de lo que se pretendía. La evidencia de la vida, con la que deseamos encontrarnos en la imagen, depende de que entre la imagen y su espectador prevalezca una simetría en la experiencia y en la época, para que la mirada de la vida en la imagen sea capaz de convencer. En el punto donde la vida y la muerte se intersectan, la imagen muestra un aura vital específica. No obstante, sólo la muerte proporciona a nuestra memoria el significado fundamental que alguna vez dio vida a las imágenes. Las instantáneas, con las que interrumpimos por un momento el incesante flujo del tiempo, son imágenes especulares intercambiables del yo fugaz. El recuerdo de uno mismo es únicamente un ejercicio, y no una superación de la muerte.

En otras culturas, la fotografía se insertó durante mucho tiempo en tradiciones arcaicas que, sin reparar en lo moderno del medio, aún reclaman a las imágenes su relación con la muerte.⁹⁸ Allí donde se practicara aún el culto a los antepasados, se requeriría una sola imagen en la vida para ser recordado, mientras que la multiplicación de las imágenes en Occidente combate continuamente la relación con la muerte. El culto a los antepasados requería además de otro tipo de semejanza. Marguerite Duras lo recordaba, al describir las circunstancias que vivió durante su infancia en Saigón.⁹⁹ La madre de la escritora siempre apareció en fotos familiares. Pero al envejecer, le pidió al fotógrafo que le sacara una foto a ella sola. “Los nativos pudientes también acudían al fotógrafo una vez en la vida, al sentir que la muerte se aproximaba. Las fotos eran grandes, todas del mismo



Figura 5.35. Anónimo, mujer e hijo con la fotografía de un difunto, ca. 1900 (fuente: Ruby).

⁹⁶ Véase el catálogo de la exposición *Fotografie nach der Fotografie*, Berlín y Munich, 1996, así como Mitchell (1992). La fotografía surrealista precedió a este proyecto en su ataque a la integridad de cuerpo y sujeto; véase Krauss y Livingstone (1985).

⁹⁷ Ruby (1995) y Burns (1990).

⁹⁸ Pinney (1997).

⁹⁹ Duras (1985: 160).

formato, y eran enmarcadas con hermosos marcos dorados y colgadas en el altar de los antepasados.” Pero el parecido de las fotografías resultaba confuso. Los retratos eran retocados continuamente, de manera que “los rostros se componían todos de la misma manera. Así lo deseaba la gente. La semejanza debía embellecer el camino del recuerdo a través de la familia. Cuanto más se parecieran, más evidente sería su pertenencia al orden familiar. Todos tenían la misma expresión, una expresión que todavía en la actualidad se podría reconocer”.

6

Imagen y sombra

La teoría de la imagen de Dante en proceso hacia una teoría del arte

El poder de la imagen “radica en la luz
y en su opuesto trascendental, la sombra”¹

1

Cuando Dante efectúa su viaje al más allá, “en una selva oscura” encuentra a alguien “a quien por mudo” dio, “por lo silente”. Es Virgilio, que se le aproxima desde el reino de los muertos.^{2*} Dante le suplica su ayuda: “¡Apíadate [...] de mí, ya seas sombra o seas hombre cierto!” (*od ombra od uomo certo*). La respuesta no deja lugar a dudas de que Dante no contempla un cuerpo, sino la sombra de un cuerpo: “Hombre no, que hombre ya fui”. En la imagen que tiene frente a sí, Dante ve a un muerto con el que puede hablar. Virgilio se hará cargo de conducirlo por el reino de los muertos, pero solamente en el Infierno y hasta el monte de la Purificación. Por el contrario, en el Paraíso, por el cual viaja Dante en

¹ Marin (1993: 19).

² He utilizado sobre todo la edición en seis tomos con traducción y comentarios de H. Gmelin, *Dante Alighieri, Die göttliche Komödie italienisch und deutsch* (Stuttgart, 1968, 2ª ed.). Una introducción aun más precisa en relación con todos los aspectos de la obra puede encontrarse en Buck (1987: 21 a 165). Cf. también Jacoff (1993) y Barolini (1992). En relación con la recepción contemporánea de Dante, véanse Reynolds (1981) y, sobre todo, los extraordinarios *Nuevos ensayos dantescos*, de J. L. Borges (1982).

* Las citas corresponden a la edición en español: Dante, *Divina comedia*, edición bilingüe, traducción y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg, 2003, 3 vols. [N. del. E.]

el tercer libro de su *Divina comedia*, “más que la mía existe un alma (*anima*) pura: con ella, al irme yo, te veré ir” (Infierno, 1:65-67 y 1:122-123). Se trata de Beatriz, quien culminará la purificación de Dante. Vemos que ya desde la introducción del viaje poético de Dante por el más allá aparecen dos conceptos que en dos culturas distintas caracterizaron la idea de la vida póstuma de los muertos: “sombra” en la cultura antigua, y “alma” en la cristiana.³

La pintura de sombras de Dante, que debe mucho a la travesía de Virgilio por el inframundo como modelo poético, enriqueció la imaginación europea con una figura discursiva que desde la Antigüedad casi había caído en el olvido. En la mimesis, la sombra y la imagen poseen una analogía furtiva con nuestro cuerpo, común a ambas y sin embargo sumamente distinta en cada caso. No obstante, la mimesis solamente adquiere una dimensión ontológica en el momento en el que evoca un cuerpo ausente. La producción de imágenes fue la respuesta a una amenaza existencial para los seres humanos, cuando debió confrontarse el *rostro de la imagen* con la *carencia de rostro de la muerte*. A causa de la muerte, las imágenes se enredan con el enigma de la ausencia, enigma al que deben su sentido más profundo. Su presencia en nuestro mundo como imágenes resulta algo secundario en comparación con esta ausencia primordial, que por otra parte es el tipo de presencia propia de un medio. Pero en las culturas antiguas, el conseguir que los muertos encarnaran en una imagen no era algo que se confiara únicamente al medio de la imagen, sino que requería de un ritual adicional para propiciar el vínculo formal entre el difunto y su imagen. Esta práctica mágica fue rechazada ya desde el confucianismo en favor del recuerdo misericordioso, que por su parte es también un ritual para traer de vuelta a los muertos en imagen. En efecto, el recuerdo no es más que un acto de animación. Sólo que se trata de una animación efectuada por cuerpos vivos, cuyas imágenes internas no necesitan ya de ningún estímulo exterior. Si en el primer caso el muerto, que perdió su cuerpo, regresa en una imagen que lo hace nuevamente visible en el mundo, en el otro caso regresa de manera invisible cada vez que un cuerpo vivo lo recuerda (pp. 178-179 y 214-215).

³ En relación con la sombra, véanse Gombrich (1995) y Stoichita (1997). En relación con la sombra en Dante, véanse Gilson (1965: 71 y ss.); Bynum (1995: 81 y ss.); Boyd (1993: 11 y ss.), y Lindheim (1990: 1 y ss.). En relación con el alma, véase la entrada correspondiente en el *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, así como Jüttemann *et al.* (1991); S'Jacob (1954: 111 y ss. [El alma]); D. de Chapeaurouge (1973: 9 y ss.), y Tíret (1977: 48 y ss.).

Este aspecto ontológico de la imagen está ligado a la muerte, porque sólo en este vínculo la apariencia de la imagen, tantas veces criticada, recupera el ser perdido, que es imprescindible para existir en el mundo, y que tras el fallecimiento dejó de ocupar un lugar. Sin la referencia a la muerte, las imágenes, que únicamente simulan el mundo de la vida, se vaciarían rápidamente de sentido, y en consecuencia se convertirían en un engaño manifiesto, ya que sin el parámetro de la muerte carecerían de referencia. Cuando esta ontología deja de tener validez como fundamento, se les otorga a las imágenes otro sentido, que puede resumirse bajo el concepto de tecnología, en su doble significación: como un modo de producción de imágenes cuyo virtuosismo constituye su fascinación, y como prótesis de nuestros cuerpos, en el sentido de McLuhan, con el propósito de expandir con imágenes y en imagen las fronteras de nuestra percepción natural del mundo. Incluso la animación, en la actualidad, es un campo que pertenece al ámbito de la tecnología: se la confía a aparatos que roban a los espectadores aquello que alguna vez realizaron por sí mismos en su imaginación. Actualmente se podría hablar de una tecnología de la percepción.

No obstante, en el pasado, las imágenes de los muertos eran elaboradas siempre en el centro del mundo de la vida, y para los vivos. En la tumba, las imágenes, confeccionadas a partir de materia muerta, nos invitan a hablarles a aquellos que ya no pueden hablarnos. Dante, por el contrario, en el más allá se encuentra con las imágenes de los muertos a los que alude. En cierto modo se trata de sombras vivas que él anima de tal manera que pueden entablar conversaciones con él. La experiencia de la sombra la realizamos todos, cada cual en su propio cuerpo, cuando la luz directa del sol arroja sobre el suelo una sombra que nos duplica. La sombra como expansión o proyección del cuerpo despierta durante la infancia el asombro del portador de la sombra, al sentirse perseguido por ella (figura 3.5). Su presencia es la demostración visible de la presencia de un cuerpo sin el cual no puede existir ni subsistir. Cuando, al ocurrir la muerte, se deseaba preservar la sombra capturándola en una imagen para que perdurase, ésta dejaba de ser la demostración de que un cuerpo *está ahí*, sino que más bien su rastro hace recordar que un cuerpo *estuvo ahí*. La sombra dejaba de ser el *doppelgänger* de una persona viva, para quedar tan sólo como sustituto de un difunto en el mundo.

Se requería de una intervención humana para fijar la evanescente sombra en un medio portador. Según Plinio, una joven de Corinto inventó la pintura al trazar el contorno de la sombra de su amado antes de que se marchara a la guerra (figura 5.30). De acuerdo con esta leyenda, la primera creación en imagen de la humanidad entera era la representación de una



Figura 6.1. Visitantes del Vietnam Veterans Memorial, Washington, tomado de la revista *Du*, 1997.

los ojos de Dante, tales animaciones en el medio del lenguaje poético eran superiores a las imágenes sin vida de las artes plásticas (pp. 238-239). El término *virtual* es adecuado para Dante, pues sus imágenes no existen empíricamente, sino en el más allá, por lo que con fe eclesiástica comenta que la propia alma ha insuflado la nueva “forma” de estas sombras (Purgatorio, 25:99-101). De este modo surgieron cuerpos virtuales, similares a los que en la actualidad encontramos entre los replicantes, o en el más allá tecnológico del ciberespacio.

Entre las imágenes materiales en la tumba y las imágenes virtuales más allá de la tumba se establece aquí una relación especular. Las imágenes en la tumba recuerdan a difuntos que viven en otro mundo. Las imágenes de otro mundo recuerdan, con su “ficticio cuerpo” (*corpo fitizio*, Purgatorio, 26:12), a quienes alguna vez vivieron en este mundo. En uno y otro

4 Cf. al respecto mi ensayo “Imagen y muerte” con la nota 86.



Figura 6.2. Domenico di Michelino, *Imagen conmemorativa de Dante*, 1465, catedral de Florencia.

caso, la imagen, tanto la elaborada físicamente como la elaborada poéticamente, proporciona al cuerpo muerto un nuevo medio de existencia. La pintura mural que el pueblo de Florencia encomendó en 1465 a Domenico di Michelino en el jubileo por los doscientos años del nacimiento de Dante (figura 6.2) (la tumba verdadera, que se encontraba en Ravena, debió ser remplazada por una imagen) hace evidente la ficción corporal en el hecho de que la figura pintada carece de cuerpo, y sin embargo nos muestra un cuerpo. Dante no está en el lugar donde fue pintado, y no obstante podemos verlo ahí corporalmente. De este modo, con un cambio de premisas, la pintura mural se convierte en espejo de las imágenes en sombras que habitan la *Divina comedia*.⁵

Dante corrió un riesgo al afirmar haber visto en el más allá almas de los teólogos, pues según la doctrina cristiana de las almas éstas carecían de imagen. A diferencia de las sombras de la Antigüedad, las almas no se definían como recuerdos de un cuerpo, por lo que no podían ni transformarse en la imagen de un cuerpo, ni tampoco pervivir en una de esas

5 En relación con Domenico di Michelino y su imagen de Dante, véanse Altrocchi (1931: 15 y ss.); Wanrooij (1965: 12 y ss.), y Loos (1977: 160 y ss.).

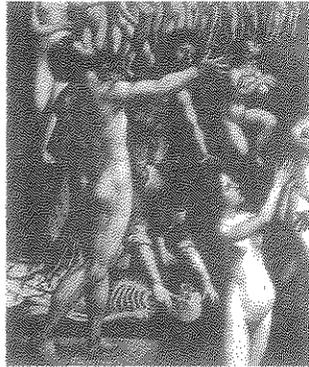


Figura 6.3. Barend van Orley, *El Juicio Final*, 1530 (tablero central del altar), Museo de Amberes, Amberes (detalle de la figura 5.29: Resurrección de los muertos y vestimenta de los esqueletos con carne nueva).

imágenes. Más bien, por el contrario, con el cuerpo perdieron su única imagen. Al cuerpo lo recuperarían el día del Juicio Final, y formarían con él una unidad renovada el día de la resurrección de los muertos. En lugar de la transmigración de las almas, que en muchas culturas se entiende como renacimiento en un cuerpo ajeno, la cultura cristiana creía en la resurrección en el propio cuerpo, por lo que no la intimidaba la idea de un cambio de cuerpo o de una pérdida definitiva del cuerpo (figura 6.3). Es conveniente mencionar que si se hace una comparación intercultural, esta creencia en las almas representa más bien una anomalía. En las creencias cristianas sobre los difuntos, Dante encontró poco respaldo para su proyecto de animar a las

almas en imágenes similares a las de la vida o en imágenes en sombras.⁶

Durante el lapso en que un alma espera la reencarnación, no debía ser encarnada en ninguna obra en imagen que los vivos dispusieran para ella como doble o sustituto del cuerpo. Así, en el culto cristiano a los difuntos (y quizá también en el culto a los santos, que ocupaba el mismo terreno) la imagen perdió una dimensión, aunque en otras culturas seguía siendo imprescindible. La fe cristiana en el más allá relegó las tumbas como simples lugares terrenales para el recuerdo. Las imágenes fijaban a los muertos en sus tumbas portando los signos sociales de su vida en este mundo.⁷ Recordaban a los vivos que rezaran por la salvación de las almas de los difuntos representados. En la cornisa de los orgullosos en el Purgatorio (12:16), Dante compara las imágenes que ve en las placas en el suelo con tumbas terrenales que retratan “lo que el muerto ha sido” (*portan segnato quel ch’elli eran pria*) (Purgatorio, 12:18). Por ello, con “la puntura” de la “remembranza” (*puntura della rimembranza*) (Purgatorio, 12:20) suscitan el llanto de los vivos. Sin embargo, las imágenes en el más allá a las que Dante alude, y que describe empleando imágenes poéticas, poseían “mejor sem-

⁶ En relación con la representación del alma en el arte cristiano, cf. la bibliografía de la nota 3.

⁷ Cf. al respecto Binski (1996) y Bauch (1976).

blanza, según el artificio” (*di miglior sembianza secondo l’artificio*) (Purgatorio, 12:22) que las imágenes en la tumba. Las descripciones de imágenes en el Purgatorio son nociones conocidas que Dante oculta refugiándose en el arte de los poetas y en su fuerza imaginativa. Sus sombras, entonces, no son fruto de la teología, sino que se plantean como un homenaje al viaje de Virgilio al más allá. Al encontrarse con sus amigos y parientes difuntos, a los que reconoce con tanto entusiasmo, el poeta anima al mismo tiempo las imágenes que de ellos guarda en su propia memoria.

2

Este experimento, precisamente, sólo pudo haber funcionado con la conquista de Dante de un nuevo terreno en la teoría de las imágenes, para lo cual siguió una doble estrategia: definió en una ocasión la imagen en *analogía con las sombras*, y en otro caso en *contraposición con el cuerpo*. Ambas definiciones están sustentadas en la relación corporal, que en la sombra está implícita. Se las podría ubicar en la misma fórmula general: la imagen es como una sombra, y por eso es diferente de un cuerpo. Se distingue de un cuerpo de manera similar a como una sombra se distingue de un cuerpo, y al mismo tiempo semeja un cuerpo de manera parecida a como lo hace una sombra. Las experiencias antropológicas que aquí se hacen presentes aparecen siempre por medio de la contemplación sensorial. La contemplación condujo primero a la imaginación, y luego al concepto.

En tanto imagen natural del cuerpo, la sombra ha estimulado e inspirado siempre a los seres humanos para producir imágenes. La sombra es simultáneamente confirmación y raptó del cuerpo, es índice, así como manifestación fugaz y mutable, negación del cuerpo, cuyos contornos y cuya sustancia disuelve.⁸ Sin embargo, para Dante el cuerpo no sólo tenía el sentido que le atribuimos en nuestra forma de hablar en términos mecanicistas al referirnos al cuerpo biológico. Por el contrario, para él el cuerpo era el cuerpo vivo de la manifestación, y, como tal, la encarnación de la *persona*: éste es ya el término que utiliza Tomás de Aquino para describir a alguien que aún vive en su cuerpo, mientras que el alma permanece, en cierto modo, sin máscara y sin cuerpo, como sombra.⁹ Dante, el pere-

⁸ Véase al respecto la bibliografía de la nota 3.

⁹ Véase el comentario de H. Gmelin (véase la nota 2) a *Infierno*, 5:101, así como Rheinfelder (1928).

grino vivo, aún poseía su *persona*, no así el difunto Virgilio, como tampoco el fallecido amigo de Dante, Casella (Purgatorio 2:110). En el segundo círculo del Infierno, Dante y su guía caminan sobre sombras que yacen en el piso. Pero éstas sólo miran desde un espejismo (*vanitate*) que parece una persona (*que par persona*, Infierno, 6:36). Las imágenes se convertían de inmediato en espejismos si se las confundía indistintamente con un cuerpo; por el contrario, tenían que ser definidas en relación *con el cuerpo*, distinguiéndolo de su sustancia.

En su ciclo sobre Dante, Robert Rauschenberg tomó las sombras del Infierno de reportajes ilustrados por los medios norteamericanos. En 34 dibujos de gran formato, que presentan un panorama de imágenes con el mismo número de cantos del “Infierno” de Dante, los habitantes del Infierno aparecen como personajes de la historia contemporánea (figura 6.4). La técnica especial de transferencia mediante el “*rubbing*” (“frotado”) permitió a Rauschenberg integrar como motivos las reproducciones, las que ya antes habían sido multiplicadas masivamente al imprimirse las revistas. Gracias a los tonos negros de la impresión, que el artista traspuso a sus dibujos, las personas se transforman, en sentido manifiesto y en sentido metafórico, en las sombras que en realidad son. Lo que vemos son instantáneas y clichés, y no las personas que ahí aparecen, aun cuando alguna vez las hubiéramos conocido *in corpore*. Las conocemos gracias a su transformación en sombras, circulando sin cuerpo en los medios de la imagen.



Figura 6.4. Robert Rauschenberg, *Dante, "Divina comedia", Canto XIV*, 1958-1960.

En efecto, éstas nos ponen frente a los ojos nuestro propio mundo en el más allá de las imágenes de una manera comparable a como Dante reprodujo su propia época en el espejo de su viaje al Infierno.¹⁰

La analogía entre imagen y sombra en Dante se ubica en un extenso campo de significados y de conceptos que colocan la imagen bajo una luz positiva o negativa, según se quiera. Así, entre Homero y Virgilio la Antigüedad elaboró una *teoría de las sombras*, que contaba en cierto modo con una contraparte en la praxis artística de la *pintura de sombras* griega (esquiografía). Si la teoría de las sombras en su forma ontológica trataba acerca de los cuerpos en sombras de los muertos, la pintura de sombras simulaba imágenes de personas vivas como fantasmas del arte. William Henry Fox Talbot dudó de si debía llamar a su invento fotografía, pintura de luz, o esquiografía, pintura de sombras.¹¹ Las fotografías emplean la luz natural para generar sombras de nuestro cuerpo sobre un papel sensible a la luz. Como garantía de la nueva técnica se aseguró que las sombras, que a primera vista parecen tan evanescentes como las sombras verdaderas, se pueden fijar en la toma de manera tan duradera como alguna vez lo fue en la Antigüedad el contorno de la sombra de una persona trazado sobre la pared (figura 6.5). En la “magia natural” (en palabras de Talbot) de una técnica creada únicamente por la naturaleza, “una sombra permanecería fija para siempre” en una situación que duró apenas un instante. A esto se lo llamó posteriormente el “efecto tanático” de la fotografía.

Sin embargo, también desde la perspectiva ontológica de Dante, el trato con las sombras/imágenes solamente se justifica por nuestra experiencia con las imágenes. Ya desde la Antigüedad, los poetas son tan incapaces de tocar a los muertos como de abrazar las imágenes. Homero fue el primero en describir este inútil abrazo: la confusión entre cuerpo e imagen conduce a la decepción. De este modo, Odiseo quiere retener en sus brazos la imagen de su madre, pero ésta se desvanece “a manera de ensueño o de

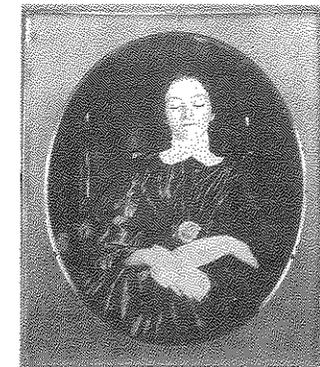


Figura 6.5. Anónimo, *Difunta con rosa*, ca. 1844 (tomado de Ruby).

¹⁰ Adriani y Greiner (1979: 25 y ss.), con ilustraciones de los 34 cantos (figuras 13-46).

¹¹ Cf. al respecto mi ensayo “Imagen y muerte” con la nota 93. Véase también Collins (1990).

sombra”.* También Eneas, en la epopeya de Virgilio, extiende los brazos alrededor del cuello de su difunto padre en el inframundo, y sin embargo “se esfumó su imagen cual sueño volador” (*manus effugit imago*).** En el purgatorio de Dante, incluso una sombra se aproxima a otra como lo haría con su cuerpo. Virgilio le advierte paternalmente que no pretenda abrazarlo: “No hagas tal –le dijo–, hermano amado, que una sombra y una sombra ves” (Purgatorio, 21:131-132). Estacio, a quien se dirige, justifica su equivocación aduciendo que a causa del amor que le profesa a Virgilio, “nuestra vanidad [existencia aparente] he olvidado” (Purgatorio, 21:135), creyéndolo “un cuerpo consistente” (*cosa salda*, Purgatorio, 21:136). En el encuentro con su difunto amigo Casella, el propio Dante se lamenta: “¡Ay sombras vanas, salvo en el aspecto” (*ohi ombre vane che ne l’aspetto*, Purgatorio, 2:79 y ss.).

La frontera entre el cuerpo y la imagen es tan infranqueable como la frontera entre la vida y la muerte. La imagen sólo deja de ser ajena por auto-sugestión del espectador. En la época actual, la iconomanía y la fuga del cuerpo se han convertido en actitudes complementarias. Ya no necesitamos ir al inframundo, sino que encontramos imágenes que confundimos con la vida en el mundo virtual de los medios. En la epopeya de Virgilio, las imágenes parlantes son consuelo y recuerdo, pero también significan decepción desde el momento en que se las malinterpreta (figura 6.6). La

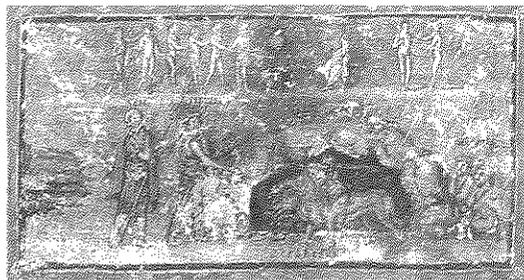


Figura 6.6. Cod. Vat. lat. 3225 (*Vergilius Vaticanus*), fol. 48v Aeneis 6.417ff: Eneas y la sibila en el inframundo, ca. 400 d.C., Biblioteca Vaticana, Roma.

sibila de Cumas recomienda a Eneas que no lance su espada en contra de los “tenues fantasmas [...] sin cuerpo” (*sine corpore vitas*) que se le enfrentan “en el vacío” (*cava sub imagine*).*** En Ovidio, lo inaprensible de la imagen se describe

en el mito de Narciso: el otro, por quien Narciso se toma, para emplear una formulación de Lacan (que ya desde antes era una formulación de Ovidio), existe únicamente en el doble incorpóreo de la autoprotección.¹² También la ninfa Eco, que engaña a Narciso “por la reproducción de la voz” (*imagine vocis*), intenta abrazarlo infructuosamente.* Narciso, sin embargo, “atraído por la imagen de la belleza contemplada, ama una esperanza sin cuerpo” (*spem sine corpore*), piensa que es un cuerpo lo que es agua”.** El poeta se dirige en el texto al joven: “Esta que ves es la sombra de tu imagen reflejada (*imaginis umbra*): nada tiene ésta de sí misma, contigo viene y se queda”.*** Al final, Narciso mismo desea abandonar su cuerpo (*a nostro secedere corpore*), para ya no seguir separado de la imagen.****

En este juego de confusiones entre la percepción de lo ajeno y de lo propio, el engaño, sin embargo, es sólo una tentación *de este lado* de la muerte. En un mundo en el que los cuerpos viven, las sombras deben ser derrotadas por los cuerpos, a no ser que, como le ocurrió a Narciso, adquieran poder sobre la conciencia del cuerpo. Sólo así se borran los contornos entre esencia y apariencia, que tradicionalmente han sido los que hay entre cuerpo y sombra. Para Dante, el umbral que existe entre ellos no representa ningún afán de *transgresión*, sino que la experiencia de la muerte es un suceso de *trascendencia*. En su maravillosa película *La nouvelle vague*, que filmó en homenaje a Dante, Jean-Luc Godard expresó la frontera entre la vida y la muerte con la metáfora del espejo de agua,¹³ haciendo que el mito de Narciso se transforme en el drama de una pareja de amantes. Uno de los miembros de la pareja, que estira el brazo buscando ayuda para no ahogarse, es cuerpo de este lado de la frontera, y del otro lado, bajo el agua, ya solamente una sombra que se hunde, mientras que al mismo tiempo se convierte en una imagen en el recuerdo del otro, que sobrevivió (figura 6.7). En la pareja gemela de imagen y sombra, la desencarnación es un requisito para convertirse en imagen.

¹² En relación con el tema de Narciso, cf. finalmente Kruse (1999), con bibliografía suplementaria, así como N. Suthor, en Preimesberger (1999: 96 y ss.).

* Las citas corresponden a la edición en español: Ovidio, *Metamorfosis*, trad. de Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias, Madrid, Cátedra, 1995, Libro III, p. 294. [N. del E.]

** *Ibid.*, p. 296. [N. del E.]

*** *Ibid.*, p. 297. [N. del E.]

**** *Ibid.*, p. 298. [N. del E.]

¹³ Silverman y Farocki (1998: 225 y ss.); Bergala (1998: 189 y ss.), y Belting y Bonnet (1998: 60 y ss.).

* Homero, *Odisea*, ed. esp. cit.: Canto XI, p. 270; Homero, *La Ilíada*, op. cit., vol. II, Canto XXIII, p. 131. [N. del E.]

** Las citas corresponden a la edición en español: Virgilio, *Eneida*, trad. de Aurelio Espinosa Pólit, Madrid, Cátedra, 1990, Libro VI, p. 356. [N. del E.]

*** *Ibid.*, p. 334. [N. del E.]

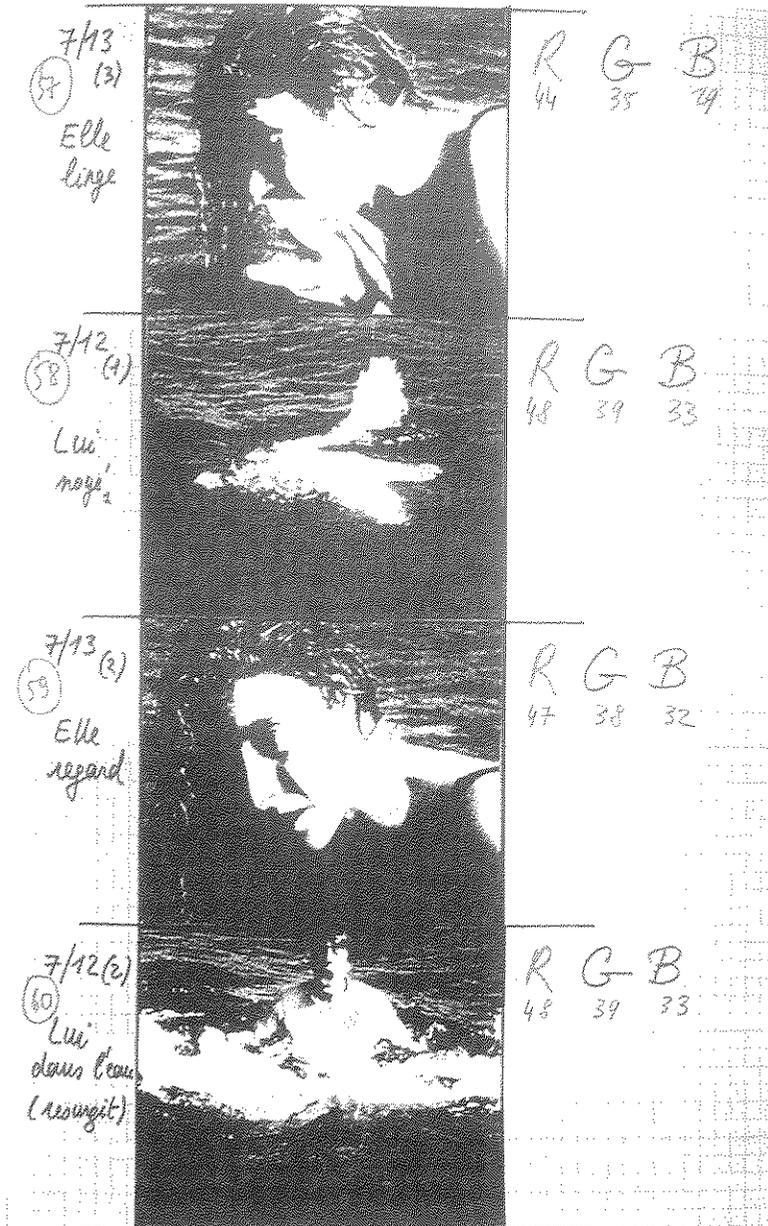


Figura 6.7. J. L. Godard, Cahier d'étalonnage de la película *La nouvelle vague*, 1990, pareja con uno de los amantes ahogándose.

3

En su relación mimética con el cuerpo la analogía entre imagen y sombra conduce exitosamente a Dante, en un segundo paso, a la diferencia ontológica entre sombra y cuerpo, una diferencia que en la cultura de los medios de la actualidad expulsamos con mucha frecuencia de nuestras conciencias. Los cuerpos vivos proyectan con sus sombras su propia imagen sobre la tierra, mientras que los difuntos, incorpóreos, no *proyectan* sombra alguna, precisamente por el hecho de que *son* sombras. Lo que es válido para la sombra, también lo es para la imagen: no produce ninguna imagen de sí misma precisamente porque ya *es* imagen: la imagen de un cuerpo que ha sido colocado a una determinada distancia en el espacio y en el tiempo. Dante demuestra la diferencia insuperable entre cuerpo e imagen al experimentarse en su propio cuerpo como “un otro” que es recibido en el mundo de las sombras exclusivamente como viajero del mundo de los vivos.

El contraste entre su cuerpo verdadero y los cuerpos virtuales del entorno que lo rodea aparece “a la luz del día” en sentido literal cuando Dante abandona con Virgilio las oscuras profundidades del Infierno y sale a la claridad del sol al pie del monte de la Purificación. Dado que el sol se encuentra a sus espaldas, Dante proyecta una sombra frente a sí en el suelo: “El sol, que, rojo, tras de mí flameaba, delante se rompió de mi figura” (*rotto*), pero no ante Virgilio, que caminaba a su lado (Purgatorio, 3:16-17), de tal modo que el guía debe tranquilizarlo diciéndole que aún continúa a su lado (figura 6.8). Virgilio le recuerda que ha perdido el cuerpo “que sombra proyectara” (*facea ombra*) (Purgatorio, 3:26). En un momento posterior, al escalar el monte, la situación se invierte, pues en esta ocasión son las almas en sombra las que preguntan sorprendidas a Dante “por qué para el sol eres pared” (*che fai di te parete al sol*, Purgatorio, 26:22), ante la cual la luz del día se quiebra. De este modo, la sombra proyectada se convierte en signo de reconocimiento del cuerpo consistente



Figura 6.8. Luca Signorelli, *Escena de Dante*, 1499-1503, capilla de san Brizio, catedral de Orvieto.

(*cosa salda*, Purgatorio, 21:136). Pero ¿qué sucede con quienes no proyectan ninguna sombra? ¿Qué es lo que Dante ve cuando divisa a Virgilio?

En este punto, Dante se enreda con el irresoluble conflicto entre la teoría de la imagen y la teoría teológica de las almas. Así, a continuación, cede a la benignidad de Virgilio la respuesta a la pregunta acerca de las sombras vivientes. Él le advierte que no intente comprender algo que por siempre será un secreto de Dios, cuya *virtu* creadora habría creado “cuerpos similares” (*simili corpi*) o imágenes de cuerpos, que a pesar de ello sufren y hablan como si fueran cuerpos: por eso recuerda Dante, en palabras de Virgilio, el espejo, en el que nuestra “imagen” (*image*) se mueve junto con nosotros cuando nos paramos delante (Purgatorio, 25:26). La comparación con la imagen especular, una experiencia natural, está relacionada con el canto 25 en el Purgatorio, en el que el poeta, no obstante, explica la creación de los cuerpos en sombras como un acto de la creación de Dios. Como lo muestra Etienne Gilson en su investigación sobre este canto, en el universo teológico, sin embargo, no existe ningún lugar para las sombras.¹⁴ Estas son en realidad una figura poética que Dante retoma de Virgilio.

En este sentido, el mismo Dante se convirtió en un “pintor de sombras”, confesando su propio orgullo artístico y mostrando simpatía por los artistas, quienes penan por su arrogancia en la cornisa más baja del monte de la Purificación. Ahí, el pintor Oderisio se lamenta de la “*vana gloria*”, de manera similar a

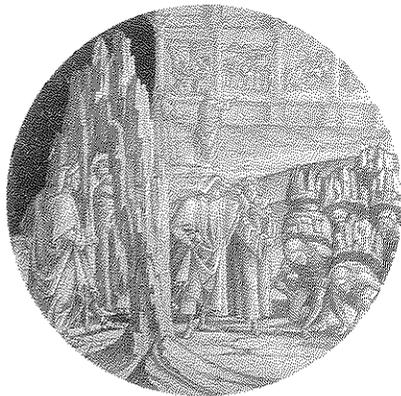


Figura 6.9. Luca Signorelli, *Escena de Dante*, 1499-1503, capilla de san Brizio, catedral de Orvieto.

como se hacía responsables a los poetas de la “gloria de la lengua” (Purgatorio, 11:91 y 97). Solamente en el más allá existen imágenes para las que todas las restricciones de las artes terrenales han sido invalidadas, puesto que han sido creadas por un arte divino (figura 6.9). De este modo, el ángel de la Anunciación, en los relieves de mármol de la misma cornisa, estaba representado de manera tan vital que parecía hablar, dejando de parecerse a una

“imagen callada” (Purgatorio, 10:39). Solamente el propio Dios pudo haber producido “aquel visible hablar” (*visibile parlare*) en un arte de las imágenes (Purgatorio, 10:95). Dante realiza aquí una peligrosa transferencia, al justificar su propia ficción poética con un mundo en el más allá, donde el mundo se transforma en una realidad supraterrrenal.¹⁵

4

En realidad, Dante se justifica únicamente por medio de la teoría de la imagen que se plantea a partir de la diferenciación categórica entre imagen y cuerpo. Para lograr esta distinción, confrontó de manera recíproca la imagen y el cuerpo de un modo más radical que sus antecesores en la Antigüedad, y lo hizo en un doble sentido: por un lado, los cuerpos nunca *son* imágenes, mientras que, por el otro, las imágenes nunca *poseen* un cuerpo. La radicalidad de esta postura no disminuye por el hecho de que Dante pinte el más allá con imágenes especulares del mundo corporal. En esto radica aparentemente una contradicción. Puesto que las sombras no pueden ser otra cosa más que *imágenes*, excluyen cualquier posible confusión con cuerpos verdaderos: únicamente el propio cuerpo de Dante, en un acto de imaginación poética, fue capaz de traspasar la frontera entre ambos mundos, entre el espacio físico y el espacio de las almas. Así llegó Dante a la imagen del más allá creada por él mismo, en la que a pesar de todo se distinguía de sus habitantes de manera visible y sensible. La relación con la muerte se añadía como perfil trascendental a la concepción de Dante de cuerpo e imagen.

La teoría de las imágenes de Dante no podía pasar inadvertida para los pintores que se ocupaban de temas similares. Sin embargo, ellos debían admitir que de todos modos su asunto era realizar imágenes que, como tales, nunca podrían convertirse en cuerpos verdaderos. La importancia de Dante para la pintura italiana de su época, empero, ha sido referida desde hace mucho únicamente a las simples ilustraciones de Dante, mientras que la pintura mural ha despertado poca atención, a pesar de que en ella se planteaban de manera más determinante y más pública los problemas que suscitaban los conceptos de imágenes de Dante. En todo caso, los cuerpos en sombras de Dante podían eludirse en las pinturas murales; en todas las instancias en que los pintores podían argumentar que represen-

14 Cf. la bibliografía de la nota 3.

15 Belting (1989a: 38) y Tarr (1997: 223 y ss.). Cf. también Kahlitz (1998: 309 y ss.).

taban los cuerpos después de la resurrección, tras el Juicio Final, se contraponían a Dante, quien sólo pudo describir su propio viaje ficticio.¹⁶ Pero el problema entre la imagen y el cuerpo subsistió desde que Dante lo trajo a la conciencia de manera tan magistral. Analicemos a este respecto a tres artistas que se confrontaron con Dante mediante una teoría de las imágenes pintadas. Se trata de tres ciudadanos florentinos: Giotto, Masaccio y Miguel Ángel.

Giotto fue descrito ya por Vasari como amigo de Dante.¹⁷ Contamos con el testimonio del propio Dante de un terceto famoso acerca de la fama de Giotto, que algunos escritos sobre historia del arte rescataron al hacer comentarios sobre Dante¹⁸ (Purgatorio, 11:94-96). Sin embargo, Giotto parece contradecir la separación que hace Dante entre cuerpo e imagen, al pintar el mundo corporal de las cosas y los espacios de manera tan expresiva, que sus figuras tienen el efecto de cuerpos verdaderos. Por ello, Margaret Wertheim, en su historia del espacio, le atribuye al pintor el “*physical space*” de los cuerpos, mientras que a Dante lo entiende como poeta del “*soul-space*” de otro mundo.¹⁹ Con todo, a pesar de esta oposición y de la disimilitud de sus respectivas labores (aquí almas en el reino de las sombras, allá cuerpos en la historia bíblica), es posible reconocer cierta ambivalencia en los procedimientos, con lo cual se establece una analogía.

Dante pinta las sombras vivas con tantas características corporales que él mismo se sorprende retóricamente de cómo era posible que las sombras pudieran adelgazar. Giotto, por el contrario, incrementa por un lado la ilusión corporal hasta el engaño, pero omite las sombras que sus figuras proyectarían si fueran cuerpos verdaderos. A la rica orquestación de sombras en el cuerpo corresponde un vacío sensible en la ausencia de la sombra que éste debería proyectar. Esta circunstancia se vuelve aun más evidente al considerar que Dante creía que la sombra proyectada era la única demostración de un cuerpo. Es poco probable que esta sombra esté ausente sólo por casualidad o por desconocimiento. Es más posible pensar que Giotto

se refiera aquí a un dualismo. Dante fue el precursor de este dualismo, con la descripción del contacto corporal entre simples imágenes de cuerpos. Las figuras de Giotto, con su corporeidad enaltecida, y al mismo tiempo con su diferencia manifiesta en relación con el cuerpo, son portadoras de una contradicción de otro tipo. La equiparación de Dante entre imagen y sombra (sombra no en el sentido de una superficie negra, sino en el de una duplicación del cuerpo en su forma) también podría invertirse. Las imágenes son y siguen siendo sombras cuando se compara su sustancia con la del cuerpo.

No obstante, Giotto tenía motivos más que suficientes para encontrar un lenguaje unitario para tratar la cuestión del cuerpo en la innovadora ilusión de su pintura, y demostrar así los alcances de su medio. En la escena en la que María Magdalena aparece de rodillas frente a Jesús resucitado, se estaba refiriendo a tres tipos de cuerpos a los que no podía desligar en la representación: al cuerpo vivo de la mujer y de los guardias, al cuerpo en que se manifiestan los ángeles incorpóreos, y además al cuerpo transfigurado del resucitado, quien le impide tocarle el cuerpo (como sucede con las sombras en Homero con el abrazo fútil), dando la enigmática explicación de que todavía no se había reunido con su Padre (figura 6.10) (Juan, 20: 17). Sin embargo, Magdalena recibe la comisión de comunicarles a los apóstoles que había visto al Señor. En esta situación, el blanco es el color que utiliza como único signo para distinguir el heterogéneo cuerpo, cuyo sombreado, por lo demás, está aplicado de manera semejante al resto de las figuras.²⁰

La ilusión de la imagen en el arte de la pintura y la existencia de sombras en el reino de los muertos eran para Dante cosas distintas, a pesar de toda analogía filosófica. La ilusión

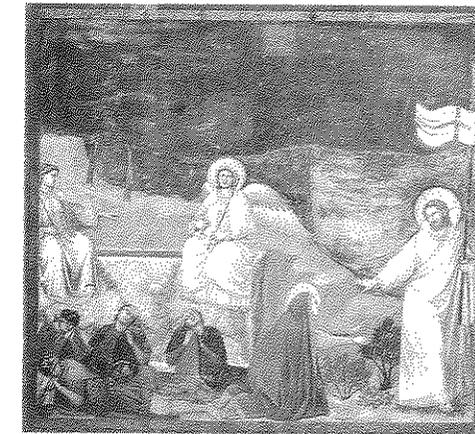


Figura 6.10. Giotto, *Noli me tangere*, ca. 1306, Capilla Scrovegni, Padua.

16 Se encuentran ejemplos en Camposanto en Pisa, en la capilla Strozzi de S. Maria Novella en Florencia y en los frescos de Oregna en S. Croce en Florencia, Belting (1989a: 52 y ss.); Kreyttenberg (1989: 243 y ss.), e Ilg (1998: 10 y ss.).

17 G. Vasari (1973: 1, 372): “Dante coetaneo ed amico grandissimo, e non meno famoso poeta che Giotto pittore”.

18 Naturalmente, el comentario de que Giotto habría superado en fama a su maestro Cimabue alude a lo precedido de la fama del artista, que Dante refería con orgullo de artista a sí mismo y a sus coetáneos. En relación con la tradición de la historiografía del arte, cf. Baxandall (1971). Cf. también Vasari (1973: 1, 256).

19 Wertheim (1999: 44 y ss. [Dante] y 76 y ss. [Giotto]). En relación con la ilusión del espacio y del cuerpo en Giotto, véase White (1967: 57 y ss.).

20 Stubblebine (1969: figura 52). En relación con el mismo tema en la capilla de Santa Magdalena, véase Poeschke (1985: figura 218).

de la imagen de los pintores podía ser realizada hasta el engaño, y sin embargo, o tal vez justamente por eso, al ser una ilusión permanecía separada del mundo de los cuerpos. Con un giro que antecede a la teoría artística de Alberti, Dante elogia una representación de Troya en el Purgatorio: “Muerto el muerto, y el vivo estaba vivo: mejor no vio quien lo verdadero que yo, que lo pisaba pensativo” (Purgatorio, 12: 67-69). Sin embargo, hace una ficción de la pintura al darle un estatus en el más allá que no posee sobre la Tierra, con el fin de sobrepasarla como poeta: “¿Qué buril o pincel daría vida a las sombras y al trazo persuasivo (*che ritraesse l'ombra e i tratti*) que al alma experta deja suspendida?” (Purgatorio, 12: 64-66). Obviamente ningún pintor vivo, y sin embargo Dante alude al principio de la pintura de Giotto al enaltecer el sombreado dentro del contorno de los cuerpos como una práctica vigente de la pintura.

Cennino Cennini describió esta tradición de Giotto en su manual.²¹ El sombreado (*ombrare*) del cuerpo es un método para modelar cuerpos y otorgarles carne, por lo que también él se refiere a una “encarnación” de las figuras pintadas. Por el contrario, nunca menciona las sombras proyectadas. No veo en esto ninguna incongruencia en el sistema de Giotto, sino una prohibición de trasponer a imagen este índice del cuerpo verdadero. De igual manera, las sombras encarnadas no dejan de ser sombras, sino que siguen siendo imágenes, incapaces de proyectar sombra. En el lenguaje ceremonioso del practicante, Cennini nos ha legado el eco de uno de los primeros debates acerca de la imagen, cuando al comienzo de su tratado escribe que la pintura representa las cosas “bajo la luz de las cosas naturales” (*sotto l'ombra de naturali*), lo cual significa que la pintura producía imágenes de sombras.²²

5

Un siglo después de Giotto, Masaccio se enfrentó nuevamente con la cuestión del cuerpo y la imagen. ¿Debía, como buen florentino, permanecer fiel a la tradición de Dante, o debería culminar la ficción corporal mediante la proyección de sombras? La ontología de la imagen en el sentido filosófico no era lo mismo que la tecnología del arte, que reconstruía la contingencia

del mundo mediante la imagen en perspectiva.²³ Masaccio se decidió por dotar a la imagen con la apariencia de la percepción según la ley general de la óptica. La percepción de la imagen se convirtió en la ficción de una percepción del mundo. La apariencia en la imagen buscaba la impresión en el espectador de no ver ya ninguna imagen, o de ver más que una imagen. La estética se volvió una estrategia para hacer evidente esta apariencia, proponiéndola como autorreflexión de la imagen. La inmanencia de esencia y apariencia se ofrecía en lugar de la trascendencia de vida y muerte.

Masaccio se decidió por la proyección de las sombras en la pintura cuando, antes de 1428, pintó la capilla familiar del comerciante de seda Brancacci en la iglesia de Santa Carmina, en Florencia. Las sombras que los cuerpos de Adán y Eva proyectan tras de sí simulan cuerpos verdaderos, los cuales, según Dante, formaban “un muro contra el sol” (figura 6.11) (p. 245). Sin embargo, la luz del sol, que se interrumpe con sus cuerpos, no surge de la pintura, sino que proviene del exterior, de la ventana verdadera de la capilla, como si la luz prosiguiera libre de obstáculos hasta el interior de la pintura. En esta ficción se ignora la frontera que separa la imagen del espectador y su mundo (figura 6.12). Si la luz natural se transforma en una luz ficticia, también el cuerpo ficticio se transforma, por oposición, en un cuerpo verdadero, que en consecuencia es capaz de proyectar su sombra. La doble ficción es necesaria para justificar esta transgresión.²⁴

La diferencia con la legendaria pared de Corinto, sobre la que un cuerpo vivo proyectó su sombra desde una posición externa, consiste en que ahora los cuerpos proyectan sombras *dentro de la pared*. Ya desde la Antigüedad, la llamada “pin-

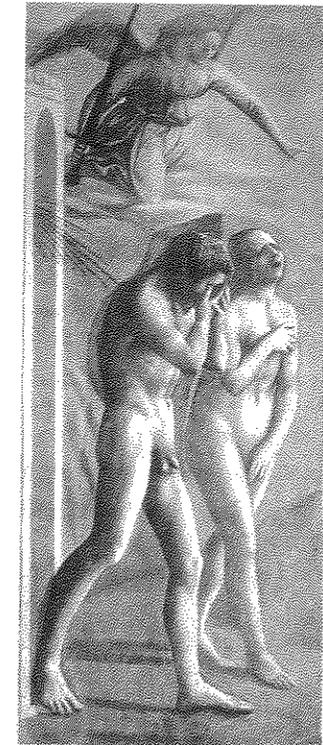


Figura 6.11. Masaccio, *Expulsión del Paraíso*, hacia 1427, Capilla Brancacci, Florencia.

21 En relación con Cennini, véanse Stoichita (1997: 48 y ss.) y Kruse (2000).

Cf. también Skaug (1993: 15 y ss.).

22 Brunello (1971: 3 y s.).

23 Véanse Damisch (1987) y Edgerton (1991).

24 Baldini *et al.* (1990); Longhi (1992: 205 y ss.), en referencia a Masaccio y a Dante; Roettgen (1996: 92 y ss., con figura 46 [Expulsión]).

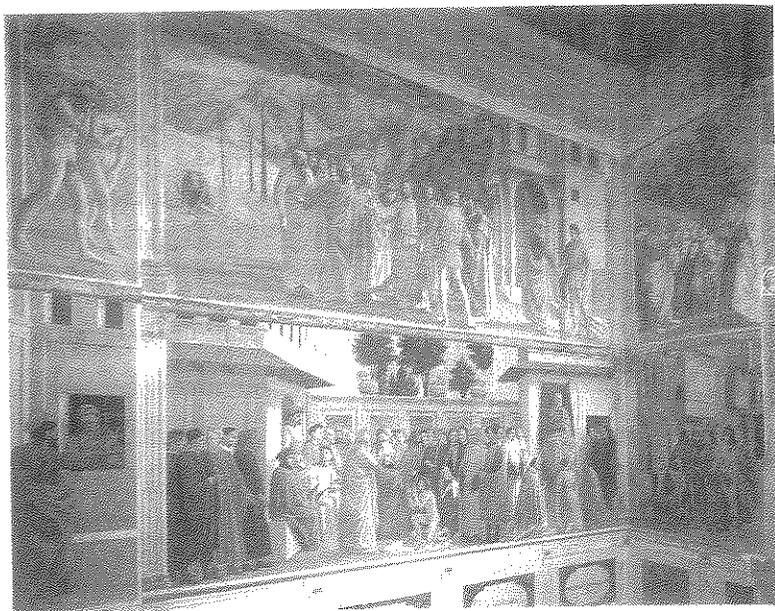


Figura 6.12. Masaccio, *Escenas de la vida de san Pedro* (pared lateral y parte de la pared del ventanal), hacia 1427, Capilla Brancacci, Florencia.

tura de sombras” inducía a inventar cuerpos ficticios en el juego de sombras. De manera más radical que entonces, en la nueva versión de la esquiagrafía, con Masaccio desapareció la frontera entre imagen y cuerpo, con lo que la imagen adquirió el protagonismo, despojándose a la vida. La simulación exitosa de cuerpos en una imagen visible que podía ser calculada y construida matemáticamente (el arquetipo de nuestras pantallas)²⁵ dio lugar a que las imágenes se entrometieran en la vida. En tanto medio de la vida, la imagen se legitimaba como tecnología de simulación, en vez de como recordatorio de la muerte. No obstante, los cuerpos de Adán y Eva se volvieron mortales con la expulsión del Paraíso, que Masaccio representó (figura 6.11). Al caminar se dirigen hacia su propia muerte, que los espera en el mundo, por lo que será necesario elaborar imágenes de ellos para poder recordarlos.

No es casual que Masaccio haya pintado directamente junto a la ventana la poco representada curación que realiza la sombra de san Pedro, relatada en los Hechos de los Apóstoles (5). Según este relato, se llevaba a

los enfermos y a los decrepitos a las cercanías del templo, “para que viniendo Pedro, a lo menos su sombra (*umbra*) tocase en algunos de ellos (*obumbraret*)” y los sanara (figura 6.13). En este caso, la sombra no sólo era una extensión del cuerpo, sino también de su campo de acción.²⁶ La escena forzó a Masaccio a representar la sombra proyectada, y esto fue asimismo la obertura del subsecuente mundo de imágenes que haría uso del mismo principio. En la escena, no solamente ambos apóstoles, Pedro y Juan, proyectan una sombra. También lo hacen los tullidos, e igualmente los voladizos de los techos, que, en tanto “*cosa salda*”, se oscurecen donde interrumpen la luz. En el tercer libro de su *Tratado de Pintura*, Leonardo escribe que la sombra es una privación (*privatione*) de la luz, por lo que debe utilizarse para representar cuerpos opacos y sólidos de manera convincente (Nº 111).²⁷ Por último, Vasari elogia a Masaccio diciendo que antes de él era necesario poner nombre a las cosas pintadas, mientras que en su arte se mostraban tan “vitalés, naturales y verídicas”, que parecía que eran más que pintura.²⁸ Con el tiempo, los cuerpos en la imagen usurparon la vida de los cuerpos ante la imagen.

Con esto parece perder validez la antítesis de Dante entre imagen y cuerpo. Masaccio pudo haber argumentado que Dante había refinado el concepto de imagen en la misma medida en que lo había hecho con el concepto de cuerpo. Desde entonces, una imagen debía, en primer término, producir mágicamente la ficción de un cuerpo, en vez de tomar posesión del cuerpo en cada circunstancia en que la imagen lo reprodujera. Además, el mismo Dante trabajó a partir de la ficción de haber estado él mismo en contacto con imágenes vivas, a las que llamó sombras para distinguirlas de su propio cuerpo. Lo que se le va apareciendo a lo largo de su viaje al más allá se manifiesta, de modo patente, en un viaje en imágenes en el aquí mismo del lenguaje, cuyo *trompe l'oeil* ha sido reclamado para sí desde entonces por los posteriores movimientos de la tecnología de los medios de la imagen. Lo que para Dante había sido una ficción poética, se convertía ahora en una ficción pintada que, no obstante, estaba referida al privilegio que le otorgaba la nueva comprensión del arte. Mientras tanto, sabemos que en la misma medida en que las imágenes se cargan con la apariencia de la vida, en sentido inverso vuelven insegura la percepción fehaciente del

26 Stoichita (1997: 54); Kretzenbacher (1961: 231 y ss.), y Horst (1977: 204 y ss.). Respecto de la toma de rayos X de la capilla Brancacci, véase Roettgen (1996: figura 55).

27 Richter (1970, p. 164 del prólogo a los seis libros sobre luz y sombra).

28 Vasari (1973: II, 288).

25 Manovich (1996: 124 y ss.).

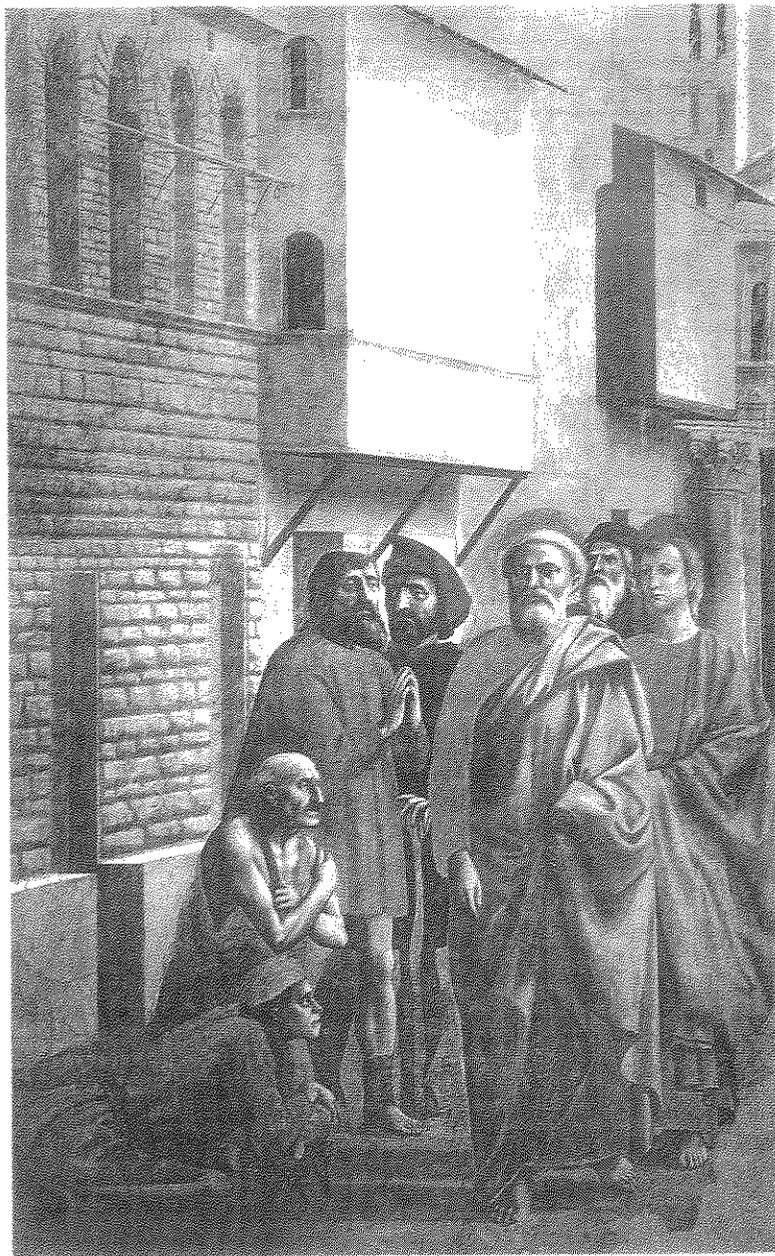


Figura 6.13. Masaccio, *San Pedro cura a los enfermos con su sombra*, hacia 1427, Capilla Brancacci, Florencia.

mundo corporal, de manera que precisamente por medio de la ficción de la vida traen la muerte al mundo. Lo que aún en la época de Masaccio era un primer triunfo de la ficción artística, se convirtió después en un motivo de melancolía para un espectador que ya sólo podía sentir seguridad en el mundo a través de sus imágenes.

Pero la encarnación que ocurría en las imágenes tuvo además otra consecuencia, que amerita un breve excursus. Dado que la encarnación transformó a las imágenes en su conjunto, desterró de la pintura todo intento y toda forma de representación de los muertos, mediante un *modus* completamente distinto, incorpóreo y por lo tanto trascendental. El recién instituido principio de unidad de la imagen pintada prohibió, a partir de entonces, la representación de dos tipos de cuerpos: cuerpos de los vivos y cuerpos en los que los muertos se mostraran como muertos en otro mundo. Si alguna vez la representación en pintura estuvo supeditada a la ley de la percepción empírica, con esta prohibición perdió la capacidad de establecer una diferencia simbólica, convirtiéndose en sombra del mundo. Los muertos ya no podían aparecer como almas con forma de sombras en otro mundo, sino que sólo satisfacían a la mirada escudriñadora si eran representados como cadáveres. Los cráneos y los cadáveres confirmaban la horrenda mirada de la muerte, que se dirige a los vivos en el mundo. En la pintura de los inicios de la Modernidad, el cráneo fue introducido junto con el retrato fiel, y como su acompañante indispensable (figura 6.14).²⁹ La inmanencia de la percepción, que se repetía en las imágenes como en un espejo pintado, culminó en la pared de la muerte. Pero también los retratos de los vivos fueron llamados por la muerte, cuando morían aquellos a quienes representaban. No obstante, su muerte tuvo lugar en el espacio de los vivos, mientras que el más allá hacia donde se dirigieron no podía ser representado (de todos modos, con el tiempo se encontraron para ello ficciones retóricas y visionarias). También la medición del mundo como un universo físico sin salida comenzó muy pronto en las imágenes.



Figura 6.14. Alberto Durero, *Retrato de San Jerónimo*, 1521, Museo de Arte, Lisboa.

²⁹ Belting y Kruse (1994: 75 y s.) y Pommier (1998: 43 y ss.).

6

El cuerpo vivo, el verdadero ideal del nuevo arte de la imagen, expulsó a las imágenes de sombras incluso del más allá. El *Juicio Final* de Miguel Ángel, que fue celebrado como la respuesta del Renacimiento a la poesía de Dante, ubica la cuestión ontológica acerca de la imagen y la muerte bajo la perspectiva de la resurrección del cuerpo.³⁰ Con el privilegio eclesiástico del encargo papal, Miguel Ángel superó a Dante, al serle permitido plasmar un escenario del futuro absoluto en el que las almas en sombra han regresado a sus propios cuerpos, viéndose entonces como cuerpos y no como imágenes (figura 6.15). Sin embargo, tales cuerpos, que habían desaparecido con la muerte, exigían imágenes más allá de cualquier proporción humana, y por lo tanto imágenes con un añadido de corporeidad, lo que contradecía la disminución de corporeidad de las imágenes de sombras.

En la primera mención del proyecto, en febrero de 1534, no se habla del Juicio, sino de la "Resurrección", con lo que la cuestión del cuerpo, como interrogante acerca del futuro cuerpo inmortal de los muertos, ocupaba el primer plano.³¹ Miguel Ángel aprovechó el hecho de que él, en tanto artista moderno, podía proponer su ficción pictórica en el terreno de la fe eclesiástica como una visión permitida, cuya legitimación no era únicamente responsabilidad suya. En el campo de tumbas que diseñó, los cadáveres en cierto modo se yerguen de sus sepulturas frente a nuestros ojos, se plantan en las lápidas, se despojan de sus sudarios y visten sus esqueletos con carne nueva (figura 6.16). De ahí se alzan como cuerpos musculosos en un éxtasis de movimientos de vuelo que aún tienen lugar en el espacio físico, aunque en ese momento lo sobrepasan. Su corporeidad tuvo un efecto tan agresivo en sus contemporáneos, que ya no fue posible inscribirla dentro de la tradición de imágenes del alma desnuda, sino que se reaccionó ante ella como frente a la desnudez de otros cuerpos.

Las imágenes de cuerpos son irremediablemente recuerdos de cuerpos, como también lo son las sombras que presuponen un cuerpo capaz de proyectar sombras. Por ello, Miguel Ángel invirtió esta relación lineal entre modelo y copia en un acto de fuerza sin parangón, al dibujar imágenes de *cuerpos prospectivos*, que todavía ni siquiera existen. En su creación de imágenes utilizó de antemano un segundo acto de la creación de



Figura 6.15. Miguel Ángel, *El Juicio Final* (detalle con bienaventurados), Capilla Sixtina, Roma.

Dios, al mostrarnos cuerpos inmortales que por lo pronto pueden ser representados en la pintura únicamente como cuerpos virtuales. En una mezcla incomparable de orgullo y miedo, el papel del artista como mimesis del demiurgo divino se expresa en el autorretrato de Miguel Ángel sobre la piel desvestida de san Bartolomé (figura 6.17).³² El apóstol, que tras la resurrección ha recuperado su carne, muestra el cuchillo que lo convirtió en mártir de la fe, mientras que en la otra mano, en su piel vieja, el pintor se ofrece a nuestra mirada con sus manos lánguidas, desfallecidas, como un mártir del arte. De este modo, Miguel Ángel se integra a la imagen sin compararse con los cuerpos de los resucitados.

30 De Tolnay (1971: 19 y ss. y 42 y ss.); Gizzi (1995), y Barnes (1998).

31 De Tolnay (1971), con demostraciones.

32 Barnes (1998: 106). Cf. también E. Wyss (1996).

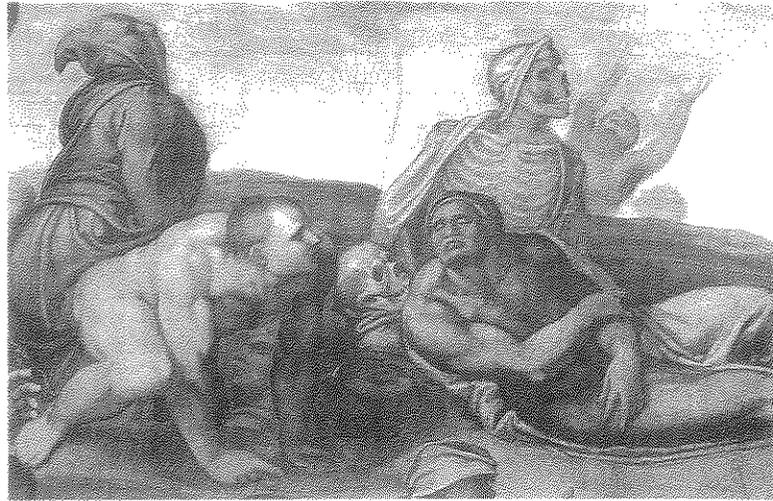


Figura 6.16. Miguel Ángel, *El Juicio Final* (detalle: campo de tumbas con resucitados), Capilla Sixtina, Roma (véase figura 6.3).

Su retrato sobre la piel desvestida recuerda al sátiro Marsias, que tocando la flauta perdió la competencia de arte con Apolo, y por ello fue castigado de manera horrible. En Ovidio, Marsias entero se transforma en una única herida, y se lamenta de las intenciones de Apolo: “¿Por qué me arrancas de mí mismo? (*quid me mihi detrahis*).”^{*} La leyenda del artista se convierte en leyenda del cuerpo cuando la competencia con rivales divinos termina con el artista perdiendo su cuerpo. Miguel Ángel alude aquí a Dante, que comienza el tercer libro de la *Divina comedia* con un recuerdo de la competencia de Apolo con Marsias (Paraíso, 1:13). En esta introducción, Dante implora inspiración al dios de las musas para su “último lavoro”, para el cual requería del apoyo divino. De manera sutil, el pintor de 70 años hace propia esta apelación de Dante, al solicitar la ayuda del poeta divino para su “última obra” en una metáfora vuelta imagen.³³

Al igual que Dante, Miguel Ángel hace valer la libertad permitida en la ficción poética, lo que lo libró igualmente de un conflicto con las verdades teológicas. En realidad, con quien compite es con Dante, a quien Miguel Ángel dedicó varios sonetos. Por eso introduce en el tema eclesiástico del Juicio de Dios motivos de Dante, como el barquero Caronte, que guía el

^{*} Ovidio, *Metamorfosis*, ed. esp. cit.: Libro vi, p. 404. [N. del E.]
33 Barnes (1998: 69).

timón para conducir a los condenados al Infierno. Tales motivos son en este caso, donde carecen de la referencia a un texto, alusiones poéticas que no son ilustraciones de Dante, sino que invitan a entender el panorama pintado del más allá como una visión poética en el sentido de la *Divina comedia*. Los contemporáneos del artista estaban completamente conscientes de esto. Así se explica también que el “divino Aretino” se ofreciera desde Venecia como poeta para escribir una especie de guión para la pintura de Miguel Ángel, quien no tuvo otra salida que rehusar el ofrecimiento con el pretexto de que su obra estaba ya muy avanzada, pues de lo contrario hubiera refutado su propio planteamiento poético.³⁴

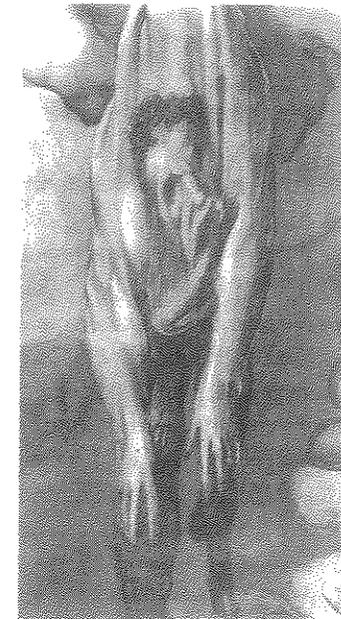


Figura 6.17. Miguel Ángel, *El Juicio Final* (detalle: autorretrato de Miguel Ángel sobre la piel de san Bartolomé), Capilla Sixtina, Roma.

7

A partir de Dante, las imágenes que nos conducen en el ámbito de la muerte se convirtieron en tema del arte. Ya fuera en la poesía o en la pintura, su planteamiento era producto de la fantasía artística. La carencia de verdad de las imágenes se compensaba por medio de la ficción profesional. Pero incluso la ficción no podía evitarse en los casos en que las imágenes hacían lo obvio y duplicaban el empirismo como en un espejo. La *apariciencia visual*, con la que estamos seguros del mundo, no puede desligarse de la *apariciencia*, que de antemano reside en nuestra mirada. Igualmente las sombras, en cuanto aparecen en nuestra mirada, se desprenden de los cuerpos a los que pertenecen. Incluso los cuerpos no se nos manifiestan como *son*, sino del modo en que los *vemos*, o sea bajo una mirada ajena a la que, creyentes, interpretamos como hecho. La distancia hacia la ima-

34 Aretino (1957: I, 64 y 113, y II, 15 y 21); cf. también la respuesta de Miguel Ángel en *Michelangelo Letters* (1963, N° 53).

gen no surge apenas con la contemplación, sino que se estableció ya desde la generación de la imagen.

Únicamente las imágenes técnicas parecieron eludir este dilema debido a su automatismo (aunque de inmediato las convertimos nuevamente en prótesis de nuestra mirada). Alguna vez se hizo alabanza de la fotografía por remplazar la mirada humana mediante el mecanismo de la cámara. El cuerpo fotografiado producía aquí en cierto modo su propia imagen de manera similar a como había proyectado siempre su propia sombra. La imagen natural y la técnica se encuentran más próximas entre sí que en relación con la imagen que ha pasado por un observador humano: por eso Fox Talbot llamó a la fotografía el “lápiz de la naturaleza”.³⁵ No obstante, precisamente en la mayor proximidad al cuerpo, la imagen se transforma en un fantasma que no es ni imagen ni cuerpo. Es ahí donde se inserta la antigua magia que durante tanto tiempo ha servido a la sombra. La impresión corporal y la figura de cera, en tanto imágenes técnicas, son ya antecedentes de la fotografía en lo referente a esta ambivalencia.

Sin embargo, la fotografía captura nuestra sombra en este mundo y a partir del cuerpo vivo. O bien capta a los muertos solamente como cadáveres, o por el contrario transforma de inmediato a los vivos en muertos, es decir, en irrepetibles imágenes para el recuerdo de sí mismos. Aunque continuamente se pretenda enseñar a las imágenes a correr y proporcionarles sonido (en la cinematografía), es imposible repetir el tiempo, que ya se ha escapado de las imágenes. Las transmisiones en vivo en tiempo real se disuelven como ilusión cuando en la tv miramos cinco minutos más tarde la misma secuencia de imágenes repetida en otro canal. En la paradoja entre cuerpo e imagen, la frontera entre la vida y la muerte se ha convertido en una experiencia del mundo de los vivos. Percibimos las sombras de Dante en este mundo. Cuanto más simulan las imágenes nuestros cuerpos, más los despojan de la diferencia con la que garantizan su propia realidad.

Únicamente la falta de semejanza con el cuerpo saca a las imágenes del laberinto en el que les otorgamos el intercambio con nuestros cuerpos. Por esto, la imaginación libre, que contradecía cualquier reproducción, era una vía de escape de la inmanencia. El mundo virtual se ha convertido actualmente en una de esas vías de escape. En su libro *The pearly gates of cyberspace*, Margaret Wertheim, que comienza su historia de la representación del espacio con Dante, contempla el mundo de la “ciberutopía” como regreso a un dualismo que habíamos perdido desde

Dante.³⁶ En una concepción del mundo en la que el cosmos puede cartografiarse a sí mismo sin dejar ningún hueco como espacio físico, como inmanencia sin fronteras, la tecnología de las imágenes virtuales, según Wertheim, se habría vuelto un lugar para antiguas necesidades espirituales que han perdido su base religiosa. Por eso considera la fuga del cuerpo como una fuga en las imágenes, con el fin de encontrar ahí un más allá que aún no haya sido ocupado por la inmanencia.

35 Wiegand (1981: 45 y ss.).

36 Wertheim (1999: 283 y ss.).

7

La transparencia del medio La imagen fotográfica

1. EL ESPECTÁCULO DE LAS IMÁGENES

La cuestión de la imagen suele manejarse de manera especial en el caso de la fotografía, pues en ella la imagen se entiende ya sea como un fragmento que la cámara arrancó al mundo, o bien como el resultado de una técnica aplicada al aparato fotográfico de acuerdo con determinado método. En un caso, la imagen es un rastro del mundo; en el otro, una expresión del medio que la produce; la “imagen fotográfica” se ubica dentro de los parámetros que su método comprende, esto es, entre la toma de la fotografía y la producción de la copia. Por eso es conveniente hablar de imágenes en sentido antropológico. De este modo, las imágenes se entienden como imágenes del recuerdo y de la imaginación con las cuales interpretamos el mundo; así es como hemos entendido la fotografía y, en la actualidad, las técnicas digitales. Esto se debe, precisamente, a que la fotografía no es “contingencia pura”, y a que tampoco capta solamente lo que encuentra en el mundo.¹ Bajo nuestra mirada, el mundo tampoco es contingencia pura, sino que, como dice Susan Sontag en relación con la fotografía, lo representamos con imágenes de nuestra propia imaginaria.² En palabras de Vilém Flusser, las imágenes se ubican “entre el mundo y el ser humano. En vez de simplemente presentar el mundo, lo muestran de manera dislocada, hasta que finalmente el ser humano comienza a vivir en función de las imágenes creadas por él mismo”. Flusser advierte que también las imágenes pronto acaban inmersas en el “tiempo circular de la magia”; sin embargo, a la imagen técnica, y por tanto a la fotografía, le adjudica un estatus dis-

¹ Barthes (1985: 38).

² Sontag (1977: “The image world”).

tinto.³ Esta diferencia será cuestionada a continuación en determinados aspectos extremos.

Roland Barthes buscaba una “evidencia de la fotografía” que fuera específica de ésta, deseaba encontrar qué es lo que “la distingue de cualquier otro tipo de imagen”. Y, sin embargo, debió admitir que él mismo tuvo experiencias antropológicas a partir de la sensación temporal, al ver una fotografía vieja, de que, paradójicamente, volvía a experimentar la vivencia de una época pasada. Algo similar ocurre con la consabida pregunta del espectador acerca de la “verdad de la imagen”. Debido a esto, Barthes buscó también fotografías de personas que había conocido y de las que él mismo contaba con imágenes interiores propias, a las que comparó con las fotografías. Así refutó su propia afirmación de que la fotografía era “un nuevo objeto en sentido antropológico”. Finalmente, él mismo propone reflexionar “acerca de la relación antropológica entre la muerte y la nueva imagen, que invoca a la muerte al pretender preservar la vida”. Y cita a Maurice Blanchot con la tesis de que el “ser de la imagen [consistiría en estar] oculto y sin embargo abierto a esa presencia-ausencia que constituye la seducción y la fascinación de las sirenas”.⁴ Barthes no desarrolló propiamente ninguna teoría de la fotografía, sino que, casi en contra de su voluntad, expandió las fronteras mediales de la fotografía, que tanto le fascinaba, a las cuestiones generales de la imagen. Al coleccionarlas, al intercambiarlas o al valorarlas como símbolos del recuerdo, las fotografías se presentan como muestras antropológicas, similares a los afanes del pasado por pretender hacer inteligible el mundo, con la creencia de que se apropiaban de él en la imagen. Con esto hemos descrito de manera general el experimento que sigue. En modo alguno intento cuestionar las teorías de la fotografía que disfrutaron del mayor éxito como teorías mediales de la imagen; lo que pretendo es proponer otro camino, refiriendo las imágenes al espectador y a sus experiencias de vida o a sus obsesiones, a las que se entrega en imágenes, en sus propias imágenes, incluso cuando éstas adoptan la forma de fotografías.

Estas imágenes son las imágenes simbólicas de la imaginación, que han recorrido un largo trecho antes de llegar a incursionar en este medio técnico. Si se nos permite forzar un poco el asunto, el cuestionamiento está dirigido más bien hacia las vertientes de las imágenes dentro de la fotografía. La fotografía, el medio moderno de la imagen por antonomasia, funciona desde esta perspectiva como un nuevo espejo en el que

aparecen las imágenes del mundo. La percepción humana siempre se ha adecuado a las nuevas técnicas de la imagen, pero trasciende sus fronteras mediales de acuerdo con su naturaleza. Las propias imágenes son intermediales: continúan transitando entre los medios históricos de la imagen inventados para ellas. Las imágenes son los nómadas de los medios. Desmontan su campamento en cada medio nuevo que se establece en la historia de las imágenes, antes de mudarse al siguiente medio. Sería un error confundir las imágenes con esos medios. Los propios medios son un archivo de imágenes muertas, a las que sólo animamos con nuestra mirada. Las imágenes fotográficas también tienen su lugar en el antiguo espectáculo al que podemos llamar teatro de las imágenes. Aquí han aparecido en escena diversos medios, aunque siempre ha sido sólo una aparición temporal.

Las imágenes fotográficas simbolizan tanto como las mentales nuestra percepción del mundo y nuestro recuerdo del mundo. Desde su invención el desarrollo interno de la fotografía no se ha dado en modo alguno de manera automática. Ya desde aquí es posible percibir el juego libre de la interacción entre imagen y medio. Ambos tienen un origen distinto: el medio como una invención técnica y la imagen como el sentido simbólico del medio. Desde los inicios de la fotografía, la imagen del mundo de la Modernidad se ha transformado fundamentalmente. En la historia de la fotografía hemos dejado atrás las modas del realismo, el naturalismo y el simbolismo.⁵ La sociedad industrial en el sentido clásico llegó y se marchó. La imagen fotográfica fue compañera de este desarrollo, proporcionando espejos contemporáneos a los que sus espectadores deseaban asomarse.

Sin embargo, Flusser introdujo una distinción estricta que únicamente tiene sentido cuando se aplica, no entre imagen antigua e imagen técnica, sino entre imagen y medio. “El significado de las imágenes es mágico.” Pertenecen a un “mundo en el que todo se repite”, y por lo tanto forman patrones antropológicos. De éstos se distingue la “linealidad histórica” de los medios y las técnicas. Flusser contempla la fotografía “como una imagen de conceptos”, lo cual, sin embargo, se puede decir de la mayoría de las imágenes, si se llega a un acuerdo en cuanto a la esencia de los conceptos. En el caso de la fotografía, las imágenes significan “conceptos dentro de un programa”. Son, al mismo tiempo, conceptos del mundo que el fotógrafo “captura en imágenes”. “Lo verdadero no es el mundo allá afuera”, sino la fotografía, con la cual lo internalizamos. “La transformación es informa-

3 Flusser (1992: 10).

4 Barthes (1985: 70, 96, 103 y 117).

5 Newhall (1980: 159 y ss., 1964: 59 y ss.); Wiegand (1981: 173 y ss.), y Kemp (1980: 1, 169 y ss.).

tiva, la costumbre, redundante.” Por lo tanto, en la fotografía se trataría del desafío de “contraponer imágenes informativas a este flujo de redundancia”. Información, sin embargo, significa información acerca del mundo, y además información nueva, un tipo de información que es almacenada por el programa de los aparatos. “Encontrarse en el universo de la foto significa tener la vivencia del mundo en función de fotos.” La “filosofía de la fotografía” lleva a cabo una “crítica del funcionalismo en todos sus aspectos antropológicos, científicos” y otros. Lo que a él le interesa es propagar la libertad con respecto a la coacción de la fotografía, la “libertad de actuar en contra del aparato”.⁶ Se trata de un proyecto distinto del que este ensayo persigue. En lo que sigue, el asunto será redescubrir la inextricable interacción entre imagen y medio en la fotografía ante un horizonte mayor de la historia de la imagen.

2. LA IMAGEN DEL MUNDO

La fotografía fue alguna vez el *vera icon* de la Modernidad. Ésta es la hipoteca que desde entonces continúa pagando. Pero el “mundo expandido allá afuera” se volvió durante el transcurso de la Modernidad cada vez más sospechoso o incierto. La imaginación dejó de preocuparse por la verdad del exterior. Por eso, pronto dejó de tener utilidad el hecho de poder fotografiar el mundo. No obstante, una técnica antigua sólo se vuelve obsoleta cuando su motivo se hace dudoso. La fotografía ya no enseña cómo es el mundo, sino cómo era cuando todavía se creía que era posible poseerlo en fotos. La mirada moderna prefirió dirigirse hacia lo imaginario, y poco después hacia un mundo virtual, para el que el mundo real constituye un obstáculo. La fotografía fue alguna vez una mercancía de la realidad. Pero tampoco en el pasado reproducía el hecho de la realidad, sino que sincronizaba nuestra mirada con el mundo: la fotografía es nuestra mirada cambiante al mundo, y a veces también una mirada a nuestra propia mirada.

Tales son los argumentos contemporáneos en contra de la fotografía como signo indexal.⁷ También puede serlo: una impresión y un rastro de las cosas con las que alguna vez entró en contacto; el indicio de que las cosas y los acontecimientos tuvieron que haber existido en el momento

en que fueron fotografiados. Sin embargo, éstos, sobre la placa fotográfica, son arrancados del flujo de la vida y “conjurados” en la imagen, como es propicio decir en referencia a las prácticas mágicas, a manera de recuerdos aislados de la realidad. Pero la fotografía únicamente adquiere este significado en su búsqueda de rastros cuando persigue la realidad de las cosas y nuestras experiencias con las cosas. La referencia de la que pueden ser portadoras las imágenes fotográficas pierde su significado cuando han perdido su significado las cosas con las cuales pretendemos apropiarnos del mundo. La pérdida del referente, como ocurre en el empleo actual de la fotografía, tiene su origen en nosotros mismos, pues mientras tanto preferimos soñar con mundos incorpóreos, y acaso también con sombras del tipo de las que ya no requieren de cuerpo para existir.

Pero la técnica es dócil. Ya desde sus inicios se colocó a la fotografía en contra de su sentido supuesto o verdadero. Con ella es posible reproducir incluso aquello que no se puede reproducir, sino únicamente imaginar. No sirvió de nada dirigir la cámara hacia el mundo: allá afuera no hay imágenes. Únicamente en nuestro interior las elaboramos (o las tenemos) siempre. Por eso se repite siempre la vieja disputa entre pictorialismo y documentalismo, que, en el movimiento pendular de la eterna búsqueda de imágenes, adoptan como programa o bien la belleza, o bien la verdad de la fotografía (en un caso la impresión subjetiva y en el otro la expresión objetiva del mundo).⁸ Cuando la fotografía se adecuó a la pintura, no fue simplemente una mimesis realizada por otro medio.⁹ Debido a que se le reconoció a la pintura el gran aporte histórico como productora de imágenes, lo que se imitaba no era la pintura, sino la eficacia de sus imágenes. En vez de repetir la vieja comparación con la pintura, que por lo demás garantizaría únicamente el carácter artístico de la fotografía, resulta de mayor interés transmitir el sentido actual que tiene la imagen fotográfica para sus productores y para sus espectadores. El sentido puede radicar ya sea en extraer del mundo una imagen hermosa y autónoma, o, por el contrario, en analizar el mundo por medio de imágenes. En un caso el mundo era el motivo, en el otro la imagen era una llave del mundo. En ambos casos, la percepción de la imagen fotográfica es distinta en términos programáticos. Si la imagen conlleva intrínsecamente su sentido propio, se trata de una composición. Pero si muestra lo ópticamente desconocido con el fin de abarcar el mundo con una mayor precisión visual que nuestros ojos, entonces representa un medio que intercalamos entre nosotros y el mundo.

6 Flusser (1992: 9, 13, 32 y ss., 59 y ss. y 66 y ss.).

7 La cualidad de índice de la fotografía se remonta a Peirce (1955: 106 y ss.).

Cf. Krauss (1985: 87 y ss.). Cf. también Durand (1995: 126 y ss.).

8 Cf. la nota 5.

9 Schmoll (1970) y Billeter (1977).

La fotografía establece un breve intervalo de tiempo al hacer una copia del mundo. Pero el mundo se ha transformado ante nuestros ojos desde que fue fotografiado (figura 7.1). El mundo después de la invención de la fotografía (*The world after photography*), como lo ha llamado el artista conceptual norteamericano Robert Smithson, se convierte en sí mismo en una especie de museo.¹⁰ La fotografía geometriza, nivela y clasifica. Los lugares se vuelven lugares fotográficos, y como tales se encuentran encerrados en el rectángulo de la toma fotográfica sin poder escapar del empirismo, pero a cambio están confinados en un tiempo que pertenece al pasado, como lo ha formulado Régis Durand, ampliando lo dicho por Smithson.¹¹ Sólo puede resultar consecuente que Smithson haya intentado crear nuevos lugares en la naturaleza, en vez de hacer copias de ellos. En la actualidad contamos con un archivo de fotografías que no sólo son recuerdo de la época en que fueron tomadas, sino que también hacen recordar el motivo que fue captado en otra época. Tal motivo permanece en un tiempo perdido, y con él envejece. El mundo rehúye rápida y fundamentalmente la semejanza con la toma fotográfica, que sin embargo fue tomada a causa de la semejanza. Así, el mundo permanece en la fotografía únicamente de la manera en que alguna vez fue.



Figura 7.1. Anónimo, Alfred Stieglitz sobre un puente, fotografiando, 1905.

Ya desde antes de la invención de la fotografía, el mundo ofrecía dos perspectivas completamente diferentes. Era, por un lado, el mundo actual, y al mismo tiempo era el antiquísimo mundo de los geólogos y los arqueólogos. Había en el mundo construcciones milenarias que eran fotografiadas por primera vez. Maxime Du Camp hizo de ello su tema cuando llegó a Egipto en 1850 en compañía de Gustave Flaubert. Flaubert escribió cartas de viaje desde Oriente con el fin de publicarlas como libro de viajes, describiendo en ellas un mundo exótico y a la vez muy antiguo. Maxime Du Camp “pasaba y gastaba sus días”

¹⁰ Véase *The writings of Robert Smithson*, en Holt (1979); cf. también Durand (1995: 151 y ss.).

¹¹ Durand (1995: 153).

ocupado en documentar fotográficamente los monumentos egipcios, con la intención de compilar sus fotos “en un álbum muy hermoso”, como escribe Flaubert (figura 7.2). De la gran esfinge, hacia la que cabalgaron con impaciencia, “ningún dibujo que yo conozca puede dar una idea, pero ahora esto será diferente gracias a la excelente toma [*épreuve*, en el doble sentido de prueba y ensayo] que de ella ha hecho Maxime”.¹² El templo de Abu Simbel hacia el que dirigió su cámara en aquel momento ha sido reconstruido en la actualidad en un lugar completamente distinto. El lugar que vemos en la fotografía ya no existe.

El mundo en la fotografía se convierte en un archivo de imágenes. Lo perseguimos como si fuera un fantasma y solamente lo poseemos en las imágenes, de las cuales siempre se ha escapado ya. También las imágenes fotográficas permanecen como recuerdos mudos de nuestras miradas perecederas. Solamente las animamos cuando nos traen de vuelta nuestros propios recuerdos. Las miradas de dos espectadores ante la misma fotografía divergen en la misma medida en que divergen los recuerdos. La mirada “recordante” del espectador actual es diferente de la mirada recordada que condujo hacia la fotografía, y en ella se cosificó. Pero el aura de un tiempo irrepetible que ha dejado su rastro en una fotografía irrepetible conduce a una animación peculiar, que produce una compenetración afectiva en el espectador. La diferencia entre imagen y realidad, en la que radica el enigma de una ausencia hecha visible, regresa en la fotografía a través de la distancia con relación al tiempo que llega *post factum* hasta nuestros ojos. Si bien en la fotografía confundimos “la lógica de mimesis y analogía, que es

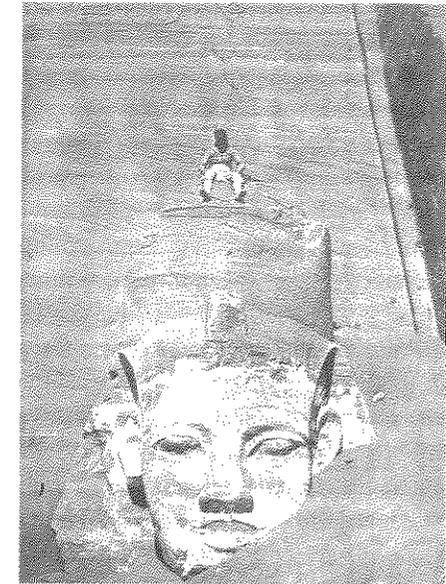


Figura 7.2. Maxime Du Camp, Coloso, templo de Re en Abu Simbel, 1850.

¹² Flaubert (1973: 519 y ss., especialmente pp. 560, 570 y 609); en relación con el proyecto de Egipto de M. Du Camp, véase Dewitz y Schuller-Procopovici (1997).

de naturaleza metafórica, con la lógica del contacto y del rastro, que pertenece a la metonimia, es imposible separarla del acto que la produjo; es un *image-act*, o sea una incisión aguda en el sentido espacial y temporal”.¹³

3. LA FOTOGRAFÍA EN EL MUNDO

Si la fotografía es un lugar de imágenes inciertas, por otro lado es también un lugar incierto para las imágenes. Nunca sabemos dónde dejar las fotos que hemos tomado. ¿Debemos exponerlas, colgarlas o coleccionarlas en un álbum? Rosalind Krauss nos ha hecho recordar que en los inicios de la fotografía, la estereografía era un medio masivo, y las fotos se manipulaban para que resultaran las “*views*” en los aparatos estereoscópicos.¹⁴ Ya en 1857, la London Stereoscopic Company había vendido quinientos mil estereoscopios, y dos años más tarde ofrecía más de cien mil motivos en sus catálogos de venta. Las campañas fotográficas se emprendían entonces para producir documentos, no arte. Para las fotografías comerciales, los álbumes eran un artículo de lujo en el mercado. En el siglo xx, los medios impresos introdujeron la rotativa, que difundió masivamente las imágenes fotográficas, aunque se tratara de reproducciones y no propiamente de fotografías, y aunque fuera a través de un medio distinto al fotográfico. Así, la revista ilustrada se convirtió en el lugar para la foto pública, y el álbum en el lugar para la foto privada. Actualmente, la foto en el ámbito público es una expresión secundaria, y aparece como imagen impresa o filmada.¹⁵

La “*Great American Magazine*” que se publicaba con el título *Life*, y que fue fundada en 1936, formó con su fotoperiodismo la mirada fotográfica de toda una generación. Llegó a tener una tirada de ocho millones, y no obstante tuvo que suspender su aparición en 1972, debido a que sus reportajes en imágenes de la guerra de Vietnam fueron sobrepasados por un medio más joven: la televisión.¹⁶ La impresión de imágenes se había vuelto demasiado cara y demasiado lenta. En tanto lugar de reunión y de

desecho de las imágenes, la televisión también modificó la percepción de la imagen individual. En su calidad de marco para imágenes precedentes, la televisión libera espacio para nuevas imágenes continuamente, imágenes que no tenemos que conservar ni que comprar, ya que son suministradas y eliminadas simultáneamente dentro del flujo continuo. Los noticiarios con imágenes, que se transmitían cada noche de manera gratuita, y que poco después empezaron a hacerlo en tiempo real, con su estructura de difusión y sus contenidos despojaron a la fotografía individual de su estatus y de su sentido como documento del mundo, pues hasta ese momento la fotografía había condensado una totalidad de información en un solo símbolo. Ahora es el espectador quien decide tomarse el tiempo para apreciar para sí mismo la foto individual como expresión de algún reportero gráfico famoso.¹⁷

A partir de esta modificación de la percepción, era previsible que la foto se transformara en un arte museal. Con esto me refiero a un proceso que no debe confundirse con la vieja ambición de los fotógrafos de crear arte. Más bien aludo aquí a una retirada de la fotografía que la lleva a adquirir un aura, con la que se desprende de la competencia con los medios masivos. Contemplamos fotografías como antes contemplábamos pinturas, y las vemos reproducidas en su correspondiente formato en las paredes de los museos o en el catálogo de una exposición. Pero no culmina aquí la “*forme tableau*” a la que se refiere Jean-François Chevrier,¹⁸ sino que también hemos magnificado el propio hecho fotográfico, algo que frecuentemente negamos. En esta transformación, la foto se disimula como el fetiche que realmente es. En tanto objeto (copia en papel), requiere de un lugar sobre el que pueda reposar o ser colgada, un lugar de conservación. No sólo deja de tener validez la vieja relación entre negativo y copia, ese testimonio de la referencia técnica impecable. Igualmente vemos cómo la foto desaparece de la manera en que se conocía antes, tanto en el gran formato museal, como por otro lado en el archivo del almacenamiento electrónico de datos, donde “*reposa*” hasta que alguien se conecte y la llame. Únicamente sobre las pantallas parece haberse resuelto el problema del almacenamiento y la presentación de fotos. Por lo tanto, no se trata sólo del hecho de que las fotos hayan dejado de reproducir el mundo. Tampoco queremos dejarlas ya en el mundo, sino que las escond-

13 Durand (1995: 74).

14 Krauss (1989: 288 y ss.).

15 En relación con la fotografía y los medios impresos, véanse Freund (1976); Baynes (1971), y Mott (1968).

16 Cf. la nota 15. En relación con los medios impresos y con la impresión de imágenes, véase el primer estudio fundamental de M. McLuhan (1951), *The mechanical bride*.

17 En relación con la exposición de fotografía, véase C. Phillips, en Bolton (1989: 14 y ss.) y T. Osterwold, en Joly (1990: 133 y ss.); en relación con la televisión, Zielinski (1989) y Doelker (1989).

18 Chevrier (1980: 9 y ss.); cf. en contraposición Chevrier, en Joly (1990: 153 y ss.).

demos en el código de datos de una *black box*, como si de este modo las expulsáramos del mundo.¹⁹

En esto se hace evidente el trato simbólico y a veces mágico que tenemos con la foto. Ocultamos la existencia física de las imágenes técnicas, como si pretendiéramos transferirles la expresión de nuestra imaginación. Dado que en la actualidad preferimos desconfiar de lo real, nos engañamos pensando que podemos eliminar la vieja barrera entre la visibilidad y la invisibilidad de nuestras propias imágenes. También abrigamos el temor de que la imagen fotográfica, en tanto evidencia (índice) del mundo, pudiera convencernos de una mayor realidad (*bonjour dans la réalité*) de la que queremos admitir. La fotografía fue y sigue siendo un lugar para la exhibición y el intercambio de imágenes: de nuestras propias imágenes y de las imágenes del mundo. De aquí proviene también la ambivalencia entre mirada y motivo, que no podrá ser resuelta por ninguna técnica, mientras sigamos dependiendo de los propios aparatos. La mayoría de las veces ya no nos preguntamos qué es lo que las fotografías nos muestran, ya que este “qué” se ha vuelto un privilegio de las veloces imágenes en movimiento (imágenes “live”).

En la foto preferimos encontrarnos con un mundo que haya sido escenificado artísticamente como imagen. Esto ha dejado de ser una mera estrategia artística, y corresponde ahora también al patrón de percepción que emplean en la actualidad los espectadores ante la foto en exhibición. Éstos pretenden descubrir ahí un enigma que se oponga a la percepción rápida y superficial que normalmente tienen. Para esta función, la imagen fotográfica no es tanto un documento, sino más bien un recuerdo de un herético y casi perdido sentido del mundo. Esta función se cumple de dos maneras opuestas: ya sea apareciendo bajo un gesto teatral y como performance, o bien como un motivo casual que suscita una mirada desacostumbrada. Con esto, la propia fotografía se ha vuelto una forma de recuerdo. Recuerda la pintura, el cine o el teatro, y su propia historia, cuando todavía era el “*dernier cri*” de las imágenes.

4. IMÁGENES INTERMEDIALES

La fotografía no sólo plagió o asimiló a la pintura (lo que por otra parte también hizo la pintura en sentido contrario). Además, tomó en pres-

¹⁹ En relación con la fotografía en los medios digitales, véase el ensayo “La imagen del cuerpo como imagen del ser humano” en este libro, con las notas 55 a 57.

tamo la mirada de un medio distinto, con el fin de proporcionar a sus imágenes mayor profundidad y mayor sentido general, y así trascender la frontera técnica del medio. En sus inicios, poco después de su invención, los paisajes marinos de Gustave Le Gray cautivaron a las miradas contemporáneas, que habían sido lanzadas hacia la naturaleza por la pintura romántica (figura 7.3). La pintura había monopolizado la percepción del mundo en la mirada y el espíritu de su época, hasta que la fotografía se volvió un medio conductor en ese sentido. Algo similar es válido para el retrato en esa época.²⁰ Desde siempre, los medios históricos se han medido mutuamente y se han definido recíprocamente, aplicando en la imagen no sólo la reproducción sino también la producción de una mirada que ha simbolizado y modelado la percepción de una determinada época.

Nos volvemos conscientes del conocimiento propio de nuestra mirada cuando en una fotografía convergen diversos medios, los cuales se superponen como sedimentos de nuestra experiencia con imágenes. En una de sus series, André Kertész fotografió naturalezas muertas, que es un motivo que proviene de la pintura y que requiere de un tipo de mirada que fue formada en la pintura. En algunas ocasiones, como en una fotografía del año 1951, hacía que alguna de tales naturalezas muertas, en este caso un platón con manzanas, estuvieran cercanas a una pintura antigua, poniendo así en juego otro género de la pintura, el paisaje, y proponiéndolos para su comparación (figura 7.4).²¹ Al mismo tiempo, entre la pintura y la naturaleza muerta, Kertész establece una diferencia temporal que se contrapone a la exhibición simultánea de ambas en el mismo espacio. Lo que mi-



Figura 7.3. Gustave Le Gray, *Paisaje marino*, 1856.

²⁰ Véanse Janis (1987) y los comentarios a Gray en el catálogo *Copier créer* (Posselle, 1993: 416). Cf. también el catálogo *The walking dream. Photography's First Century* (Hambourg et al., 1993: figura 64, N° 64).

²¹ En relación con las naturalezas muertas de A. Kertész, véase Kertész (1971: figura de p. 48).

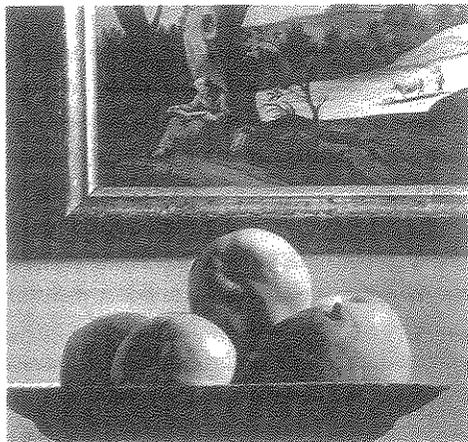


Figura 74. André Kertész, *Naturaleza muerta*, 1951.

pectador sobrepasa las fronteras mediales, y se compone de una síntesis entre imágenes de la percepción e imágenes del recuerdo. El medio primario y el secundario (la foto fáctica y la pintura citada) liberan a la imagen de sus exigencias mediales.

En sus *Museum photographs*, Thomas Struth utilizó como tema la mirada que los visitantes de un museo dirigen a las pinturas. Miramos personas que miran imágenes y que también han entrado en la imagen. Al estar frente a las fotografías de Struth, colgadas igualmente en museos, se intensifica la sensación de haber adoptado la postura de los espectadores que aparecen en la imagen y de estar parados a sus espaldas (figura 7.5). Nos comunicamos tanto con los espectadores como con aquello que su mirada capta. Únicamente en el instante de una alucinación y de la pérdida de la noción de lugar somos absorbidos dentro del libre flujo de imágenes separadas de sus medios. Esta experiencia podría resumirse en la fórmula de que la imagen antecede a la fotografía, parafraseando la formulación del pintor norteamericano Alex Katz: “*The image comes before the painting*”.²²

Con una estrategia intermedial similar, la artista norteamericana Cindy Sherman trajo a colación la experiencia cinematográfica de sus espectadores con el propósito de engañar a la mirada y cuestionarla. En sus *Untitled film stills*, una serie que realizó en la década de 1970, su asunto no era la manera en que se cree en las fotos fijas de una película, sino realizar tomas

22 En relación con Struth, véase Belting (1993); en relación con Katz, véase Belting (1989b).



Figura 75. Thomas Struth, *Visitantes del Art Institute of Chicago*, de la serie *Museum photographs*, 1990.

fijas ficticias y montadas para hacernos creer que son fotos de películas.²³ Las fotos fueron escenificadas de modo que parecieran haber sido hechas en un set y de acuerdo con un guión (figura 7.6). De manera automática, les otorgamos animación con un tratamiento filmico en el que completamos la situación mostrada hacia adelante y hacia atrás en el tiempo, interpretándola como un fragmento de una continuidad que no puede ser capturada en una foto única. En este caso es importante el hecho de que la fotógrafa, que en la imagen es su propio modelo, se comporta como si fuera una actriz, y no como una persona posando para un retrato (parece estar posando para una cámara de cine). Sin embargo, resulta más relevante el que la fotografía utilice aquí un cliché perceptivo que proviene del cine. Percibimos las fotografías de manera distinta a como percibimos las imágenes cinematográficas, y les adjudicamos tareas de representación diferentes. No obstante, no es preciso que veamos ninguna película real para identificar las imágenes que corresponden al cine. La producción mental de imágenes (y el recuerdo mental en imágenes) del espectador se ve enga-

23 En relación con el estilo de Cindy Sherman, véase Sherman (1990), con prólogo de Arthur C. Danto.

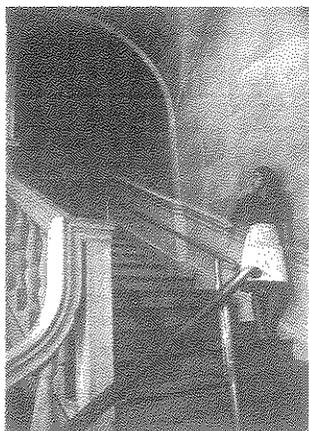


Figura 7.6. Cindy Sherman, *Untitled film still N° 56, 1980*.

la imagen que vemos. Si bien sabemos que la cámara fue accionada por un fotógrafo que le proporcionó su mirada, no dudaríamos en identificar una mirada en la fotografía si la cámara se colocara ciegamente y al azar en el mundo. No podemos más que considerar la cámara como el medio de una mirada que se fija en la imagen, tomando en cuenta que se trata de una mirada ajena que se transfiere a nuestra propia mirada cuando nos plantamos frente a la imagen final. La percepción simbólica que empleamos cuando estamos frente a fotografías consiste en un intercambio de miradas. Recordamos la mirada que a su vez es recordada en una foto. En este sentido, la fotografía es un medio entre dos miradas. Por ello resulta importante considerar el tiempo que ha transcurrido entre la mirada captada y la mirada que reconoce. Vemos el mundo a través de otra mirada, a la que no obstante le concedemos que podría haber sido nuestra propia mirada. Pero el mismo mundo se ve distinto, pues fue visto en otra época. Miramos el mundo en una imagen que no fue inventada, y que al mismo tiempo otorga duración a la mirada con la que realizamos también nuestras vivencias del mundo.

La interacción entre mirada y medio, que traduce la imagen técnica en una imagen mental, puede explicarse con dos ejemplos que sintetizan la experiencia temporal en imágenes muy diferentes. A pesar de que la técnica empleada es casi la misma, lo que resulta antitético es justamente el tiempo simbólico. La *Carrera de coches del Grand Prix*, tomada por Jacques-Henri Lartigue en 1912, captura en una instantánea la velocidad, que no se per-

ñada al confundir dos medios, pero al mismo tiempo se ve confirmada al apropiarse de las imágenes y comportarse de manera autónoma con relación a la contradicción entre imágenes de medios distintos. Al mismo tiempo, la interacción de imagen y medio libera las imágenes, que dejan de ajustarse a un esquema técnico.

5. EL TIEMPO EN LA IMAGEN

La fotografía reproduce la mirada que lanzamos al mundo. Esta impresión se establece sobre el presupuesto de que la cámara carece de mirada cuando captura

cibe borrosa debido a la obturación de la cámara (figura 7.7).²⁴ Una mirada completamente diferente se nos ofrece en la sala de enfermos del viejo Hospice de Beaune, en donde Kertész fotografió en 1928 a una anciana leyendo en una de las camas (figura 7.8), que por cierto era una cama construida a fines de la Edad Media.²⁵ En este caso, la temporalidad implícita en el motivo limita ya con el estado de intemporalidad. A partir de que las convertimos en nuestras propias imágenes, estas dos fotografías nos muestran una contradicción, independientemente de las especificaciones técnicas del medio. El tiempo de exposición, por muy distinto que haya sido, no explica este contraste. Más bien se trata únicamente del motivo (velocidad o lentitud) que la cámara conjuró sobre la placa. La razón de que veamos las imágenes tan disímiles no reside en que fueron fotografiadas a diferentes velocidades, sino en que poseen una forma temporal

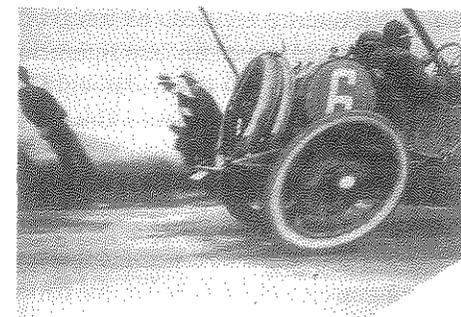


Figura 7.7. Jacques-Henri Lartigue, *Carrera de coches del Grand Prix, 1912*.



Figura 7.8. André Kertész, *Mujer leyendo en el hospital Beaune, 1928*.

²⁴ Hambourg et al. (1993: figura 156, N° 196).

²⁵ Kertész (1971: figura de p. 63).

distinta en nuestro recuerdo en imágenes y en nuestra concepción de imagen; es decir, que en un caso significan temporalidad y en el otro lo opuesto. La duración extremadamente larga o extremadamente breve del tiempo es algo que tenemos almacenado como imagen ya antes de que relacionemos una foto con una imagen que inmediatamente asociamos en nuestra memoria.

La duración del tiempo se vuelve, a fin de cuentas, una imagen del recuerdo, una imagen de la cual la muerte ya se había apoderado de antemano. En un ejemplo de la India, que retomo del hermoso libro de Christopher Pinney, un fotógrafo reprodujo el original de una imagen conmemorativa pintada que un matrimonio encargó quizás el mismo día de su boda, con el fin de pervivir para siempre en una imagen (figura 7.9).²⁶ Una imagen es incapaz de morir, y por ello presta su existencia como medio a un cuerpo mortal. Sin embargo, en nuestro caso la fotografía no es la imagen a la que la pareja le confió su pose para la eternidad, sino únicamente un estudio técnico previo para proporcionar a un pintor vitalidad en su motivo. La pintura tenía evidentemente una función simbólica en la tradición local de la pareja, una función aún no alcanzada por la fotografía, ya que es un producto moderno de importación, a pesar de que fue introducida en la India casi desde sus inicios. En consecuencia, a cada uno de los medios se le atribuyen aquí significados diferentes. Nos encontramos con dos culturas de la mirada distintas. El tiempo fotográfico, que documenta el instante de la toma fotográfica, se encuentra en contradicción con el tiempo del recuerdo, que se sintetiza en la mirada de la pareja, contradicción que el espectador occidental pasaría por alto.

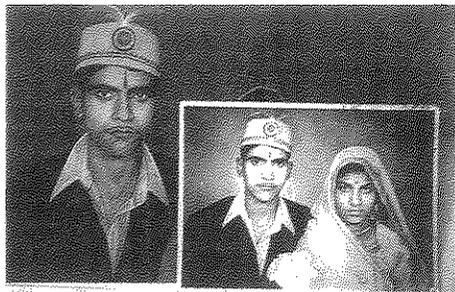


Figura 7.9. Pareja retratada en una pintura con modelo fotográfico, India (Saga Studio), 1996 (tomado de Pinney, 1997).

26 Pinney (1997: 139 y figura 78).

Pero al converger en una mirada del recuerdo, la situación intermedial de foto y pintura es más compleja de lo que parece en esta descripción. La mirada del matrimonio, que de nosotros depende caracterizarla como a una mirada del recuerdo, no posa aquí para la foto, sino para un medio distinto. Pero en ese tiempo, en la

India, la fotografía ya era reconocida también como medio de la imagen por derecho propio, luego de retomar convenciones de la pintura. En otro ejemplo que extraigo del mismo libro, un hombre hizo que le tomaran una foto ante la fotografía enmarcada de su padre, en el acto de rendirle el homenaje fúnebre con las palmas de las manos juntas (figura 7.10).²⁷ La mirada a la foto es una mirada al padre. Al acto de fe le resulta indiferente si el padre aparece representado en la foto con un sentido ritual. En el hecho de que un antiguo culto de la imagen se trasponga al culto de la fotografía podemos advertir que los medios se transforman en imágenes únicamente a partir del uso simbólico que les demos.

El significado intercultural de la fotografía se expresa en una toma que hizo el inglés William Johnson en 1863 de un grupo de hombres en la India.²⁸ La intención aquí era la de compilar en el medio fotográfico un álbum de las *Oriental races*, para el cual posaron estos señores. No representan individuos, sino una raza (figura 7.11). Los bastidores ante los que fueron fotografiados siguiendo la costumbre de la época subrayan el cliché al que Johnson llegó, recurriendo al inusual medio de reproducir su motivo de acuerdo con el estilo de las pinturas de libros de la antigua India: los respetables personajes están dispuestos con la intención estricta de establecer un paralelismo, como si aparecieran en una antigua pintura mural. La fotografía sincroniza el motivo exótico con el estilo local bajo el cual se acostumbraba verlo. La imagen que se esperaba admirar de la India fue transpuesta al medio técnico, en el que sólo adquirió calidad de invitada. La intención de Johnson era disimular el medio nuevo con el fin de concebir una imagen de la India, en el doble sentido de un motivo de la India y de una mirada al mundo de la India.



Figura 7.10. M. Bharatiya ante una foto de su padre, India, 1991 (tomado de Pinney, 1997).

27 Pinney (1997: 145 y figura 83).

28 Pinney (1997: 28 y 42 y ss., y figura 19).



30 'Rhoas' (including Nansi Parpai, 1863, from *The Oriental Races and Tribes, Residents and Visitors of Bombay*, 1863).

Figura 7.11. William Johnson, *Oriental races & tribes*, tomo 1, 1863.

modo si lo hubiera visto con sus propios ojos. Súbitamente, los jeques se encuentran sentados en un lugar con profundidad espacial y utilizan un vívido lenguaje corporal, que, en cierto modo, parece congelado en la estilización del arte hindú. A pesar de tratarse del mismo motivo, surgió aquí una imagen distinta, capaz de satisfacer los hábitos visuales occidentales. Rembrandt analizó el modelo extranjero y plasmó un aspecto tal como él lo entendía. Así, las premisas de dibujo y fotografía parecen haberse intercambiado. En la escenificación de su motivo, el dibujo aplica una mirada occidental, y la fotografía una mirada oriental.

6. LA MIRADA AL MUNDO

Las imágenes surgen a lo largo de una historia de los medios visuales, y aunque aparecen desligadas entre sí, durante el tiempo de su vigencia han

29 Maison (1960: figuras 122 y 123).

Un resultado muy distinto tuvo el intento de Rembrandt de apropiarse del mundo indio de su época y representarlo según su propia perspectiva. En 1655, en una subasta en Amsterdam, adquirió una miniatura mogola como la que mucho tiempo después también empleó Johnson como referencia histórica (figura 7.13). Muestra a cuatro jeques en lujosos trajes sentados ante un bastidor con una escena de la naturaleza. Rembrandt, empero, sustrajo el motivo de su idioma hindú y lo tradujo a un temperamental dibujo a pluma que representa su propia idea de la imagen (figura 7.12).²⁹ Habría pintado el mismo motivo hindú del mismo

sufrido transformaciones internas. Y sin embargo la historia de los medios se vincula con una historia de la mirada, la cual puede leerse nuevamente en dicha historia de los medios. La transformación del medio y la transformación de la mirada han mantenido su dinámica gracias a un efecto recíproco. Si bien la percepción, en tanto estilo y patrón, ha sido el sello de los medios de la imagen, este sello funciona igualmente en sentido contrario, por muy difícil que resulte comprobar su influencia sobre los medios. Las imágenes solamente pueden legitimar una mirada que busque verse confirmada en ellas. La mirada, que nunca descansa y nunca se repite, ha transformado asimismo a las imágenes, en los casos en los que se exigía de las imágenes una representación objetiva del mundo tal cual es. Como es sabido, la realidad es el resultado de una construcción que nosotros mismos realizamos.³⁰ Con la transformación de la mirada se modifica también el trato con el medio que representa la producción de imágenes de una época.

En la década de 1950, la exposición *The family of man* recorrió el mundo entero (figura 7.14). Edward Steichen, ya de edad avanzada, hizo la selección, que supuestamente sería la última palabra de una fotografía objetiva.³¹ Su credo era el ideal de un reportaje en imágenes fiel a la verdad, con lo que pregonaba la confianza en una solidaridad mundial de la "huma-

30 Berger y Luckmann (1969).

31 Steichen (1955). Cf. además C. Phillips, "The judgement seat of photography", en Bolton (1989: 28), así como Lury (1998: 41 y ss.); en relación con la fotografía de prensa, véase la nota 15.



Figura 7.12. Rembrandt, *Cuatro jeques*, dibujo a pluma tomado de la figura 7.13, ca. 1655.

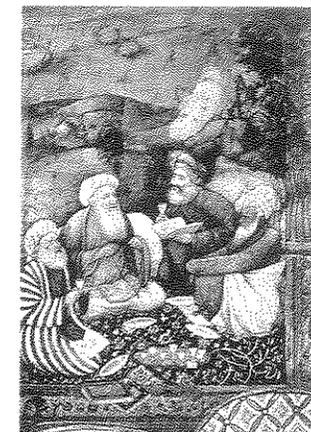


Figura 7.13. *Cuatro jeques*, pintura de libro mogola, ca. 1630.



Figura 7.14. Vista interior de la exposición *The family of man* (1955), Museum of Modern Art, Nueva York.

nidad”. También los fotógrafos de Magnum se aproximaron con esto a la ilusión de pretender reproducir el mundo en fotografías que lo captaran a la manera de relatos lineales. En cada fotografía individual, la historia en imágenes de los seres humanos debía encontrar una continuación ininterrumpida. En todas partes del mundo se dirigió una mirada similar a las personas, con lo que se debía certificar la verdad de la fotografía.

Esta mirada idealista recibió una respuesta polémica por parte de Robert Frank, cuando, gracias a una beca Guggenheim, viajó por gran parte de los Estados Unidos en 1955, con el fin de producir un “reporte en imagen” del país. El resultado no se mostró en una exposición, sino que se publicó en el libro *The Americans*, aunque éste apareció en 1959, después de una tenaz resistencia, y con una introducción de Jack Kerouac.³² Frank, que había participado en la exposición *The family of man* con siete trabajos, con su gran serie dirigía ahora una mirada subversiva a los Estados Unidos, en la que enfocó también la subcultura. El mundo aparecía a los ojos del artista demasiado complejo como para intentar representarlo en imágenes que supusieran conceptos generales de la realidad. Un ejemplo de esto lo pro-

³² Frank (1997; véase en la p. 11 la foto con la bandera). Véase también Greenough y Brookman (1994: 110 y ss. e ilustración de p. 175).



Figura 7.15. Robert Frank, frontispicio de la serie *The Americans*, 1955-1956, Desfile en Hoboken, Nueva Jersey

porciona la conocida foto que desconstruye las pretensiones simbólicas de la bandera norteamericana (figura 7.15). En cierto modo, en la imagen la bandera impide ver a las dos mujeres estadounidenses que permanecen en la sombra, detrás de sus ventanas. En la mirada brutal al entorno banal del que, sin embargo, surge una fotografía inmaculada, la congruencia entre imagen y mirada sufre una ruptura. Al mismo tiempo, la ilusión de una verdad única a través de la imagen colapsa. El mundo no posee imágenes de sí mismo, que simplemente se le puedan arrancar. Las imágenes surgen a partir de una mirada que persigue una visión nueva y personal. Son las imágenes de quien mira el mundo.

La cámara está atada a lo que existe en el entorno independientemente de nuestra voluntad. Y sin embargo la voluntad participa en la elaboración de imágenes, pues la aplica una persona atenta al proceso. De manera paradójica, la voluntad interviene en mayor medida cuando pretende que la mirada fotografiada sirva como medio de comprobación de lo real en el mundo. La conservación de rastros es una trampa de la fotografía, abierta al interior del medio incorruptible. La incertidumbre y el uso malintencionado de las imágenes es algo que también se hace patente de manera irrestricta en la fotografía. En este caso no es ni siquiera necesario pensar en un uso malintencionado por motivos ideológicos, como el que se lleva a cabo en regímenes totalitarios al retocar fotos oficiales, utilizando la

verdad del medio para ocultar una mentira.³³ Las imágenes también pueden referirse mutuamente y contradecirse recíprocamente. En este sentido, que en literatura se conoce como intertextual, las series de Robert Frank rivalizan con otros proyectos fotográficos en lo que se refiere a una “imagen” fehaciente del mundo norteamericano.

La impaciencia propia de la mirada al mundo, siempre insatisfecha y continuamente refutada, la caza de la imagen verdadera y nunca vista, ha sido común entre los reporteros gráficos más famosos, quienes utilizan su cámara como un arma para apresar sus motivos. Fueron los héroes de la aventura fotográfica, hasta que fueron remplazados por los reportajes en vivo de las compañías de medios de la actualidad. La metáfora de la caza (de la imagen) se hace patente ya desde el habla coloquial cuando se dice que las fotografías se “disparan”. En este modo de entender la fotografía reaparece la antigua función masculina de capturar presas. En la famosa fotografía que Erich Salomon tomó en 1931 al político francés Aristide Briand, éste señala con el brazo extendido al fotógrafo que ha apuntado su arma hacia él, identificándolo como el “rey de la indiscreción” (*le Roi des Indiscrètes*) que había penetrado sin invitación en la resguardada sala (figura 7.16). La situación se dramatiza en el momento del contacto entre la víctima y el victimario.³⁴

Como contraparte involuntaria se plantea la última imagen que tomó el fotógrafo sueco Leonardo Hendricksen, antes de ser asesinado por el



Figura 7.16. Erich Salomon, *Aristide Briand sorprendido por el fotógrafo*, 1931.

individuo que tenía enfrente (figura 7.17). Los papeles de víctima y victimario se intercambiaron en este caso. Durante los preparativos para un golpe militar en Chile en junio de 1973, el fotógrafo se colocó enfrente de su asesino. Puso en imagen su propia muerte cuando el soldado golpista respondió a la intromisión fotográfica

con un disparo mortal contra el hombre detrás de la cámara. La imagen, en la que la pistola y la cámara se apuntan entre sí (es decir, dos armas frente a frente), fija el último instante (la última mirada) en la vida de quien la tomó. Al apresar esta imagen, el cazador de imágenes perdió la vida.³⁵

En su película *Blow up*, Antonioni filmó una escena en 1966 (figura 7.18) en la que un fotógrafo de publicidad y de modas penetra formalmente en el cuerpo de la modelo. El camarógrafo en la película se apodera aquí de un espacio que sería privado si la llamada “modelo” ofreciera su propio cuerpo y no se presentara como motivo anónimo para una foto. No obstante, el trabajo de la cámara revela la analogía con un ataque sexual. El fotógrafo no registra un cuerpo, sino que conquista desde un cuerpo distinto una serie de fotografías para las que aquel cuerpo es sólo materia prima. La cámara recurre en este caso a la violencia para lograr imponerse sobre el motivo, y viola al mundo para transformarlo en una imagen. En palabras de Salman Rushdie, la



Figura 7.17. L. Hendricksen, *Foto de su propia muerte en Chile*, 1973.

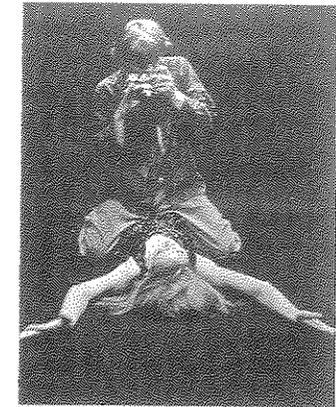


Figura 7.18. Escena de la película *Blow up*, de Michelangelo Antonioni, 1966.

33 En relación con los retoques en la fotografía política, véase Jaubert (1989). En relación con la foto como instrumento político, véase Freund (1976: 171 y ss.).

34 Salomon (1931); cf. Barents (1981) y Freund (1976: 116 y ss.).

35 En relación con L. Hendricksen, véase en internet:

<http://www.cnn.com/SPECIALS/cold.war/episodes/18/script.html>. Cf. también E. M. Hagen, en *Zeitmagazin* del 22 de abril de 1999.

pornografía en la muerte de Lady Diana radica en que murió durante un sublime ataque sexual. Por medio de su huida, hizo valer su derecho a seguir siendo un sujeto. Como objeto de los fotógrafos, escapó por un sendero “en el que encontró la muerte”.³⁶

Al parecer, al dirigir su mirada al mundo el fotógrafo exige únicamente para sí mismo el derecho a ser sujeto. Su autoría radica en la disposición personal con relación a una imagen en la que se declara observador autónomo del mundo. Y no obstante, el papel autorial se encuentra en contradicción con la dependencia de un motivo y con el acto técnico de la copia en el que la reproducción del mundo se establece como programa. El conflicto entre la mirada y el motivo sólo puede ser superado de vez en cuando, y para cada imagen de manera individual, mediante el cultivo de la mirada. El “hacer imágenes”, con el que normalmente los autores se asumen como artistas o narradores, se pone en duda con el carácter demostrativo indexal del medio fotográfico. Por este motivo, los fotógrafos artísticos persiguen desde hace una generación liberarse del hecho visual, con el propósito de separar a la imagen de la contingencia que el material del mundo le opone al sujeto. Escenifican el mundo con intenciones de apropiárselo, sin esperar a captarlo en imagen, sino ya, de antemano, al tomarlo como motivo. Con esto, el mundo se convierte en materia de la imaginación. Sin embargo, esta transformación sólo ha sido posible a partir de que la fotografía reveló su estatus medial y se cuestionó a sí misma en tanto medio; únicamente de este modo fue capaz de comenzar una nueva carrera. Y al mismo tiempo, con esto perdió vigencia la característica que la había separado del resto de las artes.

7. LA MIRADA ESCENIFICADA: JEFF WALL

El artista canadiense Jeff Wall responsabiliza de este cambio al arte conceptual de la década de 1960. Hasta ese momento, la fotografía “aún no había cumplido con la exigencia de su autodestronamiento o desconstrucción, como lo habían hecho otras artes como parte integral de su desarrollo”. En la confrontación con el arte conceptual, la elaboración de imágenes se habría vuelto a introducir en un nuevo plano de reflexión y con una intencionalidad asumida, con lo que la ficcionalidad en el concepto de imagen se habría reincorporado también al medio analógico de la repro-

ducción técnica.³⁷ En sus imágenes en cajas de luz, que incrementan la antigua fascinación de la fotografía, y que al mismo tiempo se contraponen a la fotografía, el artista establece un diálogo con la pintura, que las antecedió en el tiempo, y con el cine, para el que en cierto modo son un legado.³⁸

Al traspasar las fronteras mediales, Wall provoca una migración de imágenes, a las que intenta someter. La liberación de las imágenes tiene lugar mediante su liberación de la ley convencional del medio. La pintura brinda su libertad con respecto a la creación de imágenes, y así se corta el cordón umbilical con la contingencia. El cine proporciona su capacidad narrativa a fotografías que no se emplean ya como elementos de una secuencia cinematográfica, sino que representan una *story* completa en una imagen única. En la primera ola de las imágenes en movimiento, la imagen fija entró en la competencia por la narración. “Me interesa el juego entre lo que es fotografía y lo que aparece como fotografía”, apunta Jeff Wall en una entrevista.³⁹ El “movimiento detenido, en comparación con el cine, incrementa su intensidad”. La escenificación se vuelve plástica en la medida en que rechaza manifiestamente la resolución de la historia relatada (figura 7.19). “Únicamente en el juego de la incertidumbre” se constituiría el ser de la imagen, que, por otro lado, Jeff Wall equipara con excesivo idealismo a la historia del

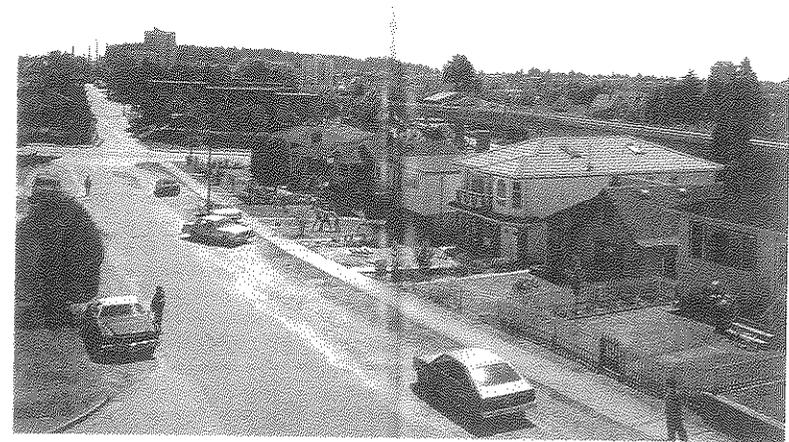


Figura 7.19. Jeff Wall, *Eviction struggle*, 1988.

37 Wall (1997: 376, “Photographie und Konzept-Kunst”); cf. también Wall (1990: 57 y ss.).

38 Wall (1984 y 1996); Friedel (1996), y Brougher (1997).

39 Entrevista en *Neue Bildende Kunst*, 1996: 4, p. 41.

36 Véase S. Rushdie, en *Die Zeit* del 26 de septiembre de 1997.

tableau compuesto en el arte occidental.⁴⁰ El proceso intermedial no consiste tan sólo en que la fotografía se aproxime a otros medios, sino en otorgar al espectador una libertad nueva para realizar un intercambio entre las imágenes que capta y las imágenes que él mismo proyecta en un medio.

En su conocida obra *The storyteller*, que presentó por primera vez, según su costumbre, como una diapositiva de gran formato en una caja de luz en 1986 (figura 7.20), el relato del mundo como un antiquísimo dominio de la imagen se convierte discretamente en su tema.⁴¹ Debajo de un puente en una autopista de Vancouver, nativos indígenas de la Columbia Británica se asentaron literalmente a un lado y a la sombra del mundo moderno, con el fin de relatarse mutuamente historias acerca del pasado del mundo. La espontaneidad de la mirada es engañosa. En realidad, Jeff Wall se comportó como director de cine: “Escenificó imágenes para definir la verdad oculta detrás de las imágenes”. Tal vez sería mejor decir que se trata de una verdad que únicamente radica en las imágenes. “Para que las mudas imágenes puedan hablar, la ficción debe demostrarse. Los actores principales ocupan sus puestos.” Así, escenificaciones de ese tipo se convierten en “reconstrucciones de la realidad” fotográficas. Cada pose forma parte de un guión. A la ficción se le atribuye una verdad sublime bajo la máscara del



Figura 7.20. Jeff Wall, *The storyteller*, 1986.

⁴⁰ Demostraciones en Brougher (1997) y Pelenc (1989).

⁴¹ Linsey y Auffermann (1992); véase también Friedel (1996: cuadro 5).

medio técnico neutral, verdad que es legitimada por el medio a los ojos del espectador. Con esto, el gesto fotográfico se vuelve autónomo. Puesto que solamente puede mostrar lo que existe frente a la cámara, lo que produce es realidad, sin que importe de qué manera se lleve a cabo. El mundo debe ser escenificado primeramente, antes de que pueda proporcionar las imágenes con las que entenderemos más acerca de él de lo que nos ofrece su superficie. La narradora, al borde de la escena captada, es en cierto modo la encarnación y un medio vivo de las imágenes que surgen de su narración. Con su parlamento, que no podemos oír sino que contemplamos desde la distancia, genera en sus escuchas imágenes cuyo entorno se encuentra detrás del horizonte de la situación fotografiada. De este modo, el inventario visual de un lugar se vincula con la exhortación a nuestra imaginación para trascenderlo.

8. LA PREGUNTA POR LA IMAGEN: ROBERT FRANK

En su conocida autobiografía, *The lines of my hand*, cuya primera edición es de 1972, Robert Frank plantea el interrogante acerca de la imagen en retrospectiva a su propia obra como fotógrafo. “Pensar en el tiempo que nunca volverá. Un libro de fotografías me está mirando.” En ese momento habían transcurrido más de diez años desde que dejara de trabajar como fotógrafo y se iniciara como cineasta. Al final del libro, afirma al respecto que ya no quería seguir siendo la persona inactiva detrás del obturador, sino participar activamente en la imagen “que pasa frente a la lente”. Sin embargo, con el tiempo su trabajo como director de cine resultó no ser la solución, sino un escape a un medio diferente.⁴² En su propio medio, Frank ya había comenzado entonces a liberarse del imperativo de la imagen individual, al desconstruirla obstinadamente con gran fantasía. Rompía fotografías, las reproducía varias veces en el mismo papel, hacía collages con ellas, hacía inscripciones en los negativos y acomodaba tiras de contacto de negativos como historias ilustradas que escenificaban una historia per-

⁴² Véase *The lines of my hand* de R. Frank (1972), página con texto entre las fotografías desde el autobús y las páginas sobre las películas al final del libro. Se trata de la segunda edición (la primera norteamericana), tras la edición de Tokio. La tercera edición, de R. F. y W. Keller, apareció en 1989 en Nueva York y en Zurich. Agradezco a Ilka Herrmann, quien preparó un trabajo magistral sobre la primera edición. Cf. también Greenough y Brookman (1994: 118 y ss.), con numerosas demostraciones, así como Hagen (1973: 4 y s.).

sonal, lo que también realizó en su libro fotográfico considerando éste como un todo. En el proceso, el antiguo reportero gráfico trabajó y “editó” su propia obra de un modo semejante al de los artistas en video.

A Robert Frank se lo ha comprendido como representante de la “fotografía subjetiva”, pero lo que nos interesa a continuación no es el asunto de su estilo fotográfico, sino la cuestión acerca de su concepto de imagen. Este interrogante sólo tiene que ver de manera indirecta con el arte fotográfico. Más precisamente, apunta a la reflexión que Frank planteó acerca de la imagen en la relación entre la imagen medial (fotografía) y la imagen mental (vivencia, sentimiento y autoexpresión). El asunto es adecuar la transparencia de la fotografía para una imagen de distinto tipo que tiene su lugar en el sujeto. La analogía acostumbrada entre imagen y motivo se intercambia aquí por una analogía con el sujeto, que simboliza el mundo en mirada e imagen. Frank consideró sus propias fotografías de más de dos décadas atrás como las líneas de su mano, parafraseando el título del libro.⁴³ En esta escenificación, las imágenes adquieren una animación melancólica. Regresan como imágenes de una mirada pretérita que alguna vez Frank dirigió al mundo. La autonomía radica en que ninguna mirada puede ser repetida. Frank sólo pudo recordar su propia mirada al reencontrarla entre las viejas imágenes. Las imágenes almacenan el tiempo de su creación primeramente de manera invisible, volviéndose visibles sólo al contemplarlas con los ojos del recuerdo. Considerándolo en retrospectiva, el desarrollo fotográfico refleja el desarrollo biográfico durante el cual se modificó la idea de imagen. La primera página doble del libro muestra un collage de instantáneas de los amigos fallecidos, donde las imágenes conmemorativas se forman como las nuestras, transitando fluidamente de imagen en imagen, de persona en persona. Las verdaderas secuencias de imágenes comienzan entonces con una nueva selección de fotografías sacadas de uno de los primeros álbumes, que hasta entonces había sido privado, *Black, white and things*. En 1952 Frank había compilado tres ejemplares de él con fotografías originales, uno de los cuales obsequió a Edward Steichen.⁴⁴

En el mismo libro se anexa en seguida una segunda retrospectiva, la que se refiere a su famosa serie *The Americans* (pp. 282-283). En este caso, las imágenes fueron remplazadas por tiras de contacto de los rollos de esa serie (figura 7.21), que muestran la espontaneidad de la producción de imágenes de entonces como una continuidad dentro de un proceso de vivir y

43 Cf. la nota 42.

44 Véase *Black, white and things* de R. Frank (1994). Se trata de doce fotos de las series de 1952, que fueron retomadas en orden diferente en la autobiografía de 1972.

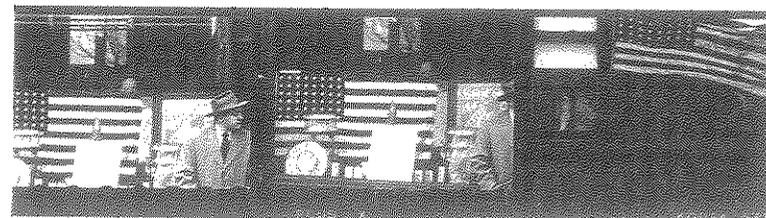


Figura 7.21. Robert Frank, tira de contacto de la serie *The Americans*, en *The lines of my hand*, 1972.

viajar. Los montajes y los collages tienen aquí el sentido de separar la serie original de su vínculo con el libro fotográfico de 1959, donde se publicó, y devolverlo a la libre disposición del artista. A continuación aparece dentro del orden cronológico del libro el ciclo de las *Bus photographs*, de 1958 (figura 7.22). Frank se había hartado entonces de la mirada personal y se volcó al automatismo de la cámara, dirigiéndola al azar desde un autobús neoyorquino hacia la calle que pasaba. Los resultados son a su manera un testimonio del conflicto entre el aparato y la mirada. Al pretender ser ya sólo una cámara en movimiento, Frank pudo justificar sus conflictos en esta autonegación con la firma de su propia percepción del mundo. “Estas fotografías representan mi último proyecto fotográfico”, comenta más de diez años después.⁴⁵ “Al seleccionar y ordenar las imágenes, supe que había llegado al final de un capítulo.” Por eso concluye el libro con una mirada a las películas del autor que surgieron desde entonces.

Sin embargo, las imágenes de las dos últimas páginas vuelven a introducir la fotografía por la puerta trasera. Muestran dos veces el paisaje de Nueva Escocia, en Canadá, donde Frank vivía en esa época (figura 7.23). La vista panorámica, compuesta de trozos y recortes de fotografías, cuestiona igualmente la

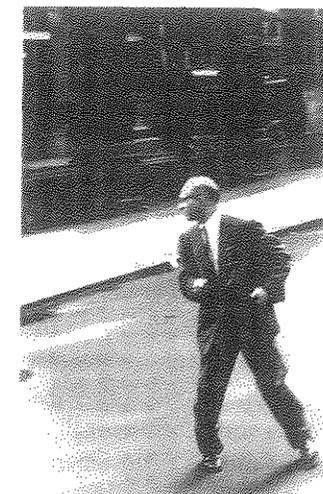


Figura 7.22. Robert Frank, de la serie *Bus photographs*, 1958, en *The lines of my hand*, 1972.

45 Portada de las *Bus-Photographs*; véase también en relación con éstas, Greenough y Brookman (1994: 204 y ss.).

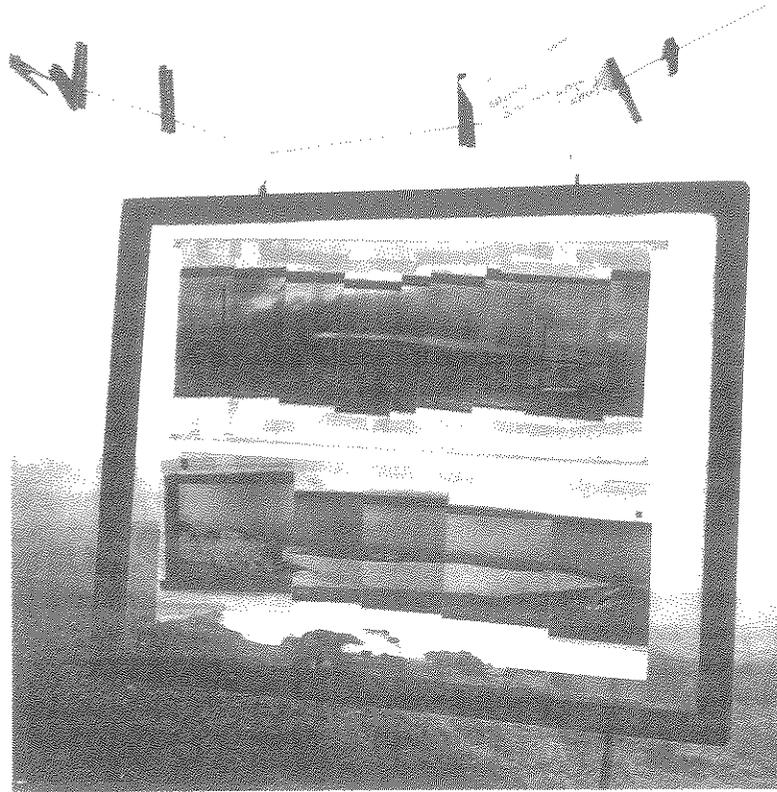


Figura 7.23. Robert Frank, *Paisaje en Nueva Escocia*, 1971, en *The lines of my hand*, 1972.

equiparación de imagen y mirada, así como la de imagen y motivo.⁴⁶ En otras palabras, Frank rompe la igualdad de la toma fotográfica y la imagen que se puede ver en ella. Como lo mencionó en una entrevista, hasta 1952 Frank “había intentado todavía crear una imagen que en verdad lo dijera todo”.⁴⁷ Pero poco después ya no quiso “depender de esta foto única: uno debe desarrollarse”, como comenta en otra parte.⁴⁸ Manipulaba y editaba furiosamente sus fotos en collages y en series completas “con el fin de no quedar pegado a esa sola imagen”, que siempre perma-

46 Véase también Greenough y Brookman (1994: 230).

47 Véase Greenough y Brookman (1994: 96 y ss.), con numerosas comprobaciones. Véase, en especial, de R. Frank (1989: 38), “The pictures are a necessity”; cf. también la entrevista con D. Wheeler, en *Criteria* 3:2, junio de 1977, pp. 1 y ss., y con M. Glicksman, en *Film Comment* 23:4, 1987, pp. 32 y ss.

48 Greenough y Brookman (1994: 97).

necería sólo como un fragmento de un flujo de recuerdos. “Para mí, la imagen ha dejado de existir.”⁴⁹ Este comentario sólo puede entenderse si se lo relaciona con el fetiche en imagen que la cámara produce. La mirada que otorga animación debe guardar distancia con el medio que la convierte en cosa. Así, Frank trabaja con el medio en contra del dominio del medio. “Simplemente debe haber diversas imágenes” para que pueda suscitarse una imagen en el espectador. Si bien para él las imágenes eran “una necesidad, depende de cómo las presentes. Al espectador le debe quedar algo que hacer”, para que pueda revivir lo que la fotografía experimentó en el momento de accionar la cámara.⁵⁰ En este proyecto, la foto se convirtió, con un nuevo sentido, en un medio entre la imagen en el productor y la imagen en el espectador.

El paisaje de Nueva Escocia con el que termina el libro no sólo recordaba en este sentido un lugar en el mundo. Más bien debía “mostrar mi interior ante el paisaje, mostrarme a mí mismo”, sin que Frank en persona apareciera en la imagen.⁵¹ Las dos vistas de la misma bahía, una tomada en invierno y la otra en la estación cálida, fijan los dos lugares desde los que Frank contempló el motivo. Con el mismo panorama inicia la continuación de la autobiografía aumentada que Frank publicó casi dos décadas después, en 1989. Pero ahora ambas fotografías han sido colocadas como un *objet trouvé* de otra época en un marco, que cuelga de una cuerda de tendadero junto con una tarjeta de visita del fotógrafo. Por lo demás, la secuencia de imágenes de la edición de 1989 presenta vistas de distintas instalaciones (la foto funciona aquí como apunte) en las que Frank expuso y escenificó sus propias imágenes. Ahora han sido incorporadas al libro impresiones de imágenes de video, así como microhistorietas con texto e imagen, que en el libro proporcionan el marco biográfico.

La cuestión no es si el proyecto de Frank es representativo de la fotografía, como acaso me esté reprochando el lector. Lo que me interesa es más bien la manera en que Frank libera a la “imagen” de la concepción implícita en el medio de la imagen fotográfica. Esta labor culmina en el volumen de 1989 con una segunda toma, con la que continúa su autobiografía. Proviene de la serie *Words, Nova Scotia*, que elaboró en 1977.⁵² En

49 Véase la entrevista con D. Wheeler, p. 4.

50 Frank (1989: 164); cf. Greenough y Brookman (1994: 107 y ss. y 119), con referencias a las conversaciones entre Walker Evans y Robert Frank, en *Still 3*, New Haven, 1971, pp. 2 y ss.

51 Greenough y Brookman (1994: 120).

52 Véase la tercera edición, de 1989, de *The lines of my hand* de R. Frank, con “in Nova Scotia, Canada” en la portada. S. Greenough (Greenough y Brookman

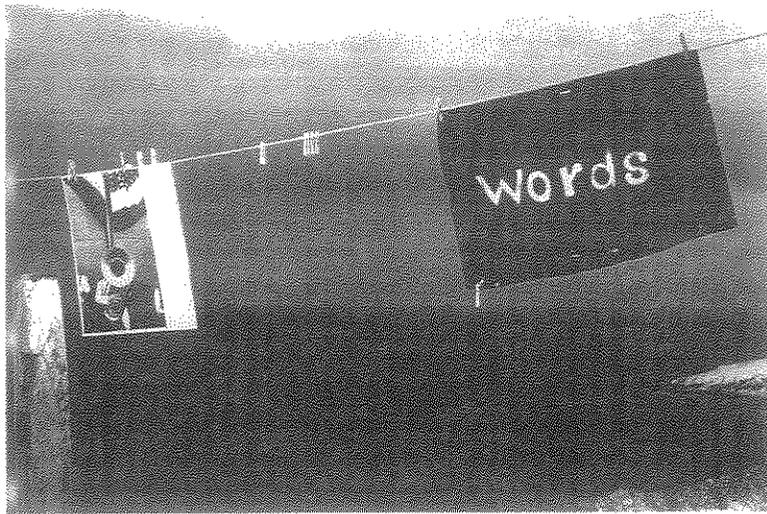


Figura 7.24. Robert Frank, foto de la serie *Words*, Nova Scotia, 1977 (con foto de la serie *The Americans*, 1955), en *The lines of my hand*, edición de 1989.

esta imagen autorreflexiva, Frank propone también una comparación con la escritura (figura 7.24). Antes incluso de que nuestra mirada alcance el paisaje, se encuentra a la mitad de la imagen con una vieja foto de la serie *The Americans*, que cuelga, junto a una hoja con la inscripción “Words”, de una cuerda de las que se emplean para secar las impresiones en el laboratorio fotográfico. En otra toma de la misma serie cuelgan dos fotos de distintas fechas frente al mismo paisaje. Originalmente, la hoja con la inscripción también era una foto, tomada en diciembre de 1971 antes de marcharse de Nueva York, y que revela, debido al negativo de la inscripción, que procede del cuarto oscuro.⁵³ Es imagen en sentido literal y en sentido transpuesto, ya que es sabido que la escritura es una imagen del lenguaje: lo que vemos nunca son palabras, sino signos de escritura. La única palabra escrita escapa en este caso, al formar el plural “palabras”, de la analo-

gía entre escritura y contenido. Vemos una sola palabra, que sin embargo significa un número indefinido de palabras.

De manera similar, en el fragmento de la serie *The Americans* encontramos un instante fijo que representa numerosos instantes en la continuidad de las imágenes. Contemplamos la copia de una fotografía que recuerda un instante del viaje por los Estados Unidos de 1955-1956. La imagen de la palabra invita a compararla con la imagen de una vieja mirada. En este discurso intermedial se revela la cosificación de lo que se ve o de lo que se habla: de las imágenes vistas y de las palabras habladas surgieron objetos. Entre una fotografía y su cualidad de imagen se establece una diferencia similar a la que hay entre escritura y cualidad lingüística. Pero en nuestro caso no existe ninguna relación lineal entre ambos medios, aunque pendan de la misma línea narrativa. La imagen de recuerdo de la serie norteamericana permanece como una narración tan incierta y discontinua como la inscripción con el término colectivo indefinido “palabras”. La foto vieja, por su parte, se ha convertido ahora en un motivo para la cámara. La igualación entre mirada y medio, así como la igualación entre imagen y foto, ha desaparecido en el proceso. La liberación de la imagen de su materialidad y de su técnica primarias es la intención de esta imagen dentro de la imagen. La reflexión acerca de la imagen, incluso si ésta surge únicamente a partir de medios fotográficos, abre las fronteras del medio. Suponemos que damos animación al medio para recuperar de él nuestras propias imágenes.

(1994: 128) presenta otra toma; Hall y Knape (1997: 46), una tercera toma. Véanse también Sullivan y Schjeldahl (1987: 260 y 261), con una instalación de 1985 en el estudio de Boston, en la que aparece una de las fotos; Di Piero (1989: 146 y ss., especialmente p. 161), y Tucker y Brookman (1986).

⁵³ Greenough y Brookman (1994: 228), con reproducciones de los rollos de película del 23 de diciembre de 1971, que Frank envió a Brodovitsch a manera de despedida.

Bibliografía

- Adam, C. y Tannery, P. (eds.) (1986), *Œuvres de Descartes*, París, t. x.
- Adler K. y Pointon, M. (eds.) (1993), *The body imaged. The human form and visual culture since the Renaissance*, Cambridge.
- Adriani, G. y Greiner, W. N. (eds.) (1979), *R. Rauschenberg. Zeichnungen, Gouachen, Collagen* [R. Rauschenberg. Dibujos, acuarelas, collages], Tubinga.
- Affergan, F. (1997), *La pluralité des mondes. Vers une autre anthropologie*, París.
- Alberti, L. B. (1975), *De pictura*, introducción al libro, 2ª ed. de C. Grayson, Roma.
- Albus, V. y Kriegskorte, M. (1999), *Kaufmich. Prominente als Message und Markenartikel* [Cómprame. Celebridades como mensaje y artículo de marca], Colonia.
- Aldred, C. (1965), *Egypt to the end of the Old Kingdom*, Londres.
- Alster, B. (ed.) (1980), *Death in Mesopotamia*, Copenhagen.
- Altrocchi, R. (1931), "Michelino's Dante", en *Speculum* 6, pp. 15 y ss.
- Amelunxen, H. v. (1989), *Die aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch W. H. Fox Talbot* [El tiempo relevado. La invención de la fotografía por W. H. Fox Talbot], Berlín.
- Amelunxen, H. v. et al. (eds.) (1996), *Fotografie nach der Fotografie* [Fotografía tras la fotografía] (exposición en Munich), Dresde.
- Amelunxen, H. v. y Pohlmann, U. (eds.) (1997), *Les lieux du Non-lieu. Eine Bestandsaufnahme der zeitgenöss. französischen Fotografie* [Los lugares del no-lugar. Un inventario de la fotografía francesa actual], Dresde.
- Andrews, C. (1984), *Egyptian mummies*, British Museum, Londres.
- Andronicos, M. (1984), *Vergina. The Royal Tombs*, Atenas.
- Anzelewsky, F. (1971), *A. Dürer. Das malerische Werk* [A. Durero. Obra pictórica], Berlín.
- Arasse, D. (1997), *Leonardo da Vinci. Le rythme du monde*, París.
- Arendt, H. (1978), *The life of the mind*, Nueva York [trad. esp.: *La vida del espíritu*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 1984].
- Aretino, P. (1957), *Lettere sull'arte*, ed. de E. Camesasca, Milán.
- Ariès, Ph. (1984), *Bilder zur Geschichte des Todes* [Imágenes para la historia de la muerte], Munich.
- Aristóteles, *Parva Naturalia (Peri Aistheseos)*, en *Aristotle* (1936), The Loeb Classical Library, t. 8, pp. 215 y ss.
- Assmann, A. (1999), *Zeit und Tradition* [Tiempo y tradición], Munich.

- Assman, J. (1990), *Maat. Gerechtigkeit und Unsterblichkeit im alten Ägypten* [Maat. Justicia e inmortalidad en el antiguo Egipto], Munich.
- (1991), *Stein und Zeit* [Piedra y tiempo], Munich.
- Assmann, A. y J., y Hardmeier, C. (eds.) (1993), *Schrift und Gedächtnis* [Escritura y memoria], Munich.
- Augé, M. (1988), *Ein Ethnologue in der Metro*, Frankfurt [trad. esp.: *El viajero subterráneo: un etnólogo en el metro*, Barcelona, Gedisa, 1998].
- (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París [trad. esp.: *Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1993].
- (1994), *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, París [trad. esp.: *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, Barcelona, Gedisa, 1995].
- (1997a), *La guerre des rêves. Exercices d'ethno-fiction*, París [trad. esp.: *La guerra de los sueños: ejercicios de etno-ficción*, Barcelona, Gedisa, 1998].
- (1997b), *L'impossible voyage. Le tourisme et ses images*, París [trad. esp.: *El viaje imposible: el turismo y sus imágenes*, Barcelona, Gedisa, 1998].
- (1998), *Les formes de l'oubli*, París [trad. esp.: *Las formas del olvido*, Barcelona, Gedisa, 1998].
- Aumont, J. (1990), *L'image*, col. Fac-Cinema, París.
- Baader, H. (1999), "Anonym: sua cuique persona. Maske, Rolle, Porträt" [Anónimo: sua cuique persona. Máscara, rol, retrato], en Preimesberger (1999: 239 y ss.).
- Baldini, U. et al. (eds.) (1990), *La Cappella Barancacci*, Milán.
- Baltrusaitis, J. (1986), *Der Spiegel* [El espejo], Huyesen.
- Barasch, M. (1992), *Icon. Studies in the history of an idea*, Nueva York.
- Barck, K. H. et al. (eds.) (1990), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik* [Aisthesis. Percepción en la actualidad o perspectivas de otra estética] Leipzig.
- Barents, E. (ed.) (1981), *Dr. E. Salomon. Aus dem Leben eines Fotografes* [Dr. E. Salomon. Desde la vida de un fotógrafo], Munich.
- Barkhaus, A. et al. (eds.) (1996), *Identität, Leiblichkeit, Normativität* [Identidad, corporeidad, normatividad], Frankfurt.
- Barloewen, C. von (ed.) (1996), *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen* [La muerte en las culturas y en las religiones del mundo], Munich.
- Barnes, B. (1998), *Michelangelo's Last Judgement. The Renaissance response*, University of California.
- Barolini, T. (1992), *The Undivine Comedy. Detheologizing Dante*, Princeton.
- Baron, E. (ed.) (1996), *Catalogues du Louvre: Sculpture Française 1, Moyen Âge*, París.
- Barthes, R. (1985), *Die helle Kammer, Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt [trad. esp.: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995].
- Baschet, J. y Schmitt, J. C. (eds.) (1996), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident medieval*, París.
- Bauch, K. (1976), *Das mittelalterliche Grabbild* [La imagen sepulcral del Medioevo], Berlín.
- (1994), "Imago", en Böhm (1994: 276 y ss.).
- Baudrillard, J. (1976), *L'échange symbolique et la mort*, París.
- (1981), *Simulacres et simulations*, París.
- Baxandall, M. (1971), *Giotto and the orators*, Oxford.
- (1977), *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts* [La realidad de las imágenes. Pintura y experiencia en la Italia del siglo xv], Frankfurt.
- Baynes, K. (1971), *Scoop Scandal and Strife. A study of photography in newspapers*, Londres.
- Beck, H. (ed.) (1990), *Polyklet. Der Bildhauer der griech. Klassik* [Policleto. El escultor del período clásico griego] (catálogo de la exposición), Liebighaus, Frankfurt.
- Bellour, R. (1989), "De la nouveauté des nouvelles images", en Mounier (1989: 190 y ss.).
- (1990), *L'entre-images. Photo-cinema-vidéo*, París.
- Belting, H. (1981) *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter* [La imagen y su público en el Medioevo], Berlín.
- (1989a), "Das Bild als Text. Wandmalerei und Literatur im Zeitalter Dantes" [La imagen como texto. Pintura mural y literatura en la época de Dante], en Belting y Blume (1989: 23 y ss.).
- (1989b), *Alex Katz. Bilder und Zeichnungen* [Alex Katz. Imágenes y dibujos], Galería B. Klüser, Munich.
- (1990), *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst* [Imagen y culto. Una historia de la imagen antes de la época del arte], Munich.
- (1993), *Thomas Struth: Museum Photographs*, Munich.
- (ed.) (1994), *Bildgeschichten. Ein Projekt des Faches Kunstwissenschaft* [Historias de imagen. Un proyecto del departamento de Historia del arte], Karlsruhe.
- (1995a), *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach 10 Jahren* [El fin de la historia del arte. Una revisión tras 10 años], Munich.
- (1995b), "Gary Hill und das Alphabet der Bilder" [Gary Hill y el alfabeto de las imágenes], en Vischer (1995).
- (1996a), "Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen" [Desde la sombra de la muerte. Imagen y cuerpo en los comienzos], en Barloewen (1996: 92 y ss.).
- (1996b), "Die Ausstellung von Kulturen" [La exposición de las culturas], en *Jahrbuch des Wissenschaftskollegs 1994-95*, Berlín.
- (1996c), "Bildkultur und Textkultur" [Cultura de la imagen y cultura del texto], en Gadamer (1996).
- (1998a), "In search of Christ's body. Image or imprint?", en Kessler y Wolf (1998: 1 y ss.).
- (1998b), *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst* [La obra maestra invisible. Los mitos modernos del arte], Munich.
- (2000a), "Idolatrie heute" [Idolatría hoy], en Belting y Kamper (2000: 273 y ss.).
- (2000b), "The theater of illusion", en Sugimoto, H., *Theaters*, Nueva York.
- (2001), *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* [Antropología de la imagen. Esbozos para una ciencia de la imagen], Munich.
- Belting, H. y Blume, D. (1989), *Malerei und Stadtkultur der Dantezeit* [Pintura y cultura ciudadana en el tiempo de Dante], Munich.
- Belting, H. y Bonnet, A. (1998), "Histoire d'images", en *Le siècle de J. L. Godard. Guide pour "Histoire (s) du Cinéma"* (1998).
- Belting, H. y Groys, B. (1993), *Der Ort der Bilder. Jai Young-Park* [El lugar de las imágenes. Jai Young-Park], Munich.

- Belting, H. y Haustein, L. (1998), *Das Erbe der Bilder. Kunst und moderne Medien in den Kulturen der Welt* [La herencia de las imágenes. Arte y medios modernos en las culturas del mundo], Munich.
- Belting, H. y Kamper, D. (eds.) (2000), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion* [La segundo mirada. Historia de la imagen y reflexión de la imagen], Munich.
- Belting, H. y Kruse, C. (1994), *Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert niederländischer Malerei* [La invención del cuadro. El primer siglo de pintura holandesa], Munich.
- Belting-Ihm, C. (1995), "Imagines Maiorum", en *Reallexikon für Antike und Christentum*, t. 17.
- Benz, E. (1969), *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt* [La visión. Formas de experiencia y mundo de las imágenes], Stuttgart.
- Bergala, A. (ed.) (1998), *J. L. Godard par J. L. Godard*, París, t. 2.
- Berger, P. L. y Luckmann, Th. (1969), *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, con introducción en la edición alemana de Helmuth Plessner, Frankfurt [trad. esp.: *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu, 1999].
- Besançon, A. (1994), *L'image interdite. Une histoire intellectuelle de l'icône*, París.
- Bianchi Bandinelli, R. (1980), *La pittura antica*, Roma.
- Billeter, E. (1977), *Malerei und Photographie im Dialog von 1840 bis heute* [Pintura y fotografía en diálogo desde 1840 hasta hoy], Zurich.
- Binski, P. (1996), *Medieval death. Ritual and representation*, Londres.
- Blanc, N. (1998), *Au royaume des ombres. La peinture funéraire antique*, París.
- Blanchot, M. (1955), *L'espace littéraire*, París [trad. esp.: *El espacio literario*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992].
- Boehm, G. (1985), *Bildnis und Individuum* [Retrato e individuo], Munich.
- (1994), *Was ist ein Bild? [¿Qué es una imagen?]*, Munich.
- (1999), "Vom Medium zum Bild" [Del medio a la imagen], en Spielmann y Winter (1999: 165 y ss.).
- Böhmisch, F. (1998), "Die religiöse Sprache des Internet" [La lengua religiosa de internet], en *Animabit Multimedia CD-ROM* Ed. N° 1.
- Bohn, V. (ed.) (1990), *Bildlichkeit* [Figuratividad], Frankfurt.
- Bolshakov, A. (1991), en *Journal of the Museum of Fine Arts*, Boston.
- Bolton, R. (ed.) (1989), *The contest of meaning. Critical histories of photography*, MIT Press.
- Bolz, N. (1990) *Theorie der neuen Medien* [Teoría de los nuevos medios], Munich.
- Bolz, N., Kittler, F. y Tholen, C. (eds.) (1994), *Computer als Medium* [La computadora como medio], Munich.
- Borges, J. L. (1982), *Nuevos ensayos dantescos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Bottéro, J. (1992), *Mesopotamien*, Chicago.
- Boyde, P. (1993), *Perception and passion in Dante's Comedy*, Cambridge.
- Brandt, R. (1999), *Die Wirklichkeit des Bildes* [La realidad de la imagen], Munich.
- Brauneck, M. (1993), *Die Welt als Bühne* [El mundo como escenario], Stuttgart, t. 1.
- Bredenkamp, H. (1975), *Kunst als Medium sozialer Konflikte* [El arte como medio de conflictos sociales], Frankfurt.
- (1993), *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Geschichte der Kinstkammer* [Anhelos de lo antiguo y creencia en la máquina], Berlín.
- (1995), *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem* [Representación y magia de la imagen del Renacimiento como problema de la forma], Munich.
- (1997), "Das Bild als Leitbild" [La imagen como modelo], en Hoffmann et al. (1997: 225 y ss.).
- (1999), *Thomas Hobbes visuelle Strategien* [Las estrategias visuales de Thomas Hobbes], Berlín.
- Bredenkamp, H. y Diers, M. (eds.) (1998), *Aby Warburg. Die Erneuerung der heidn. Antike* [Aby Warburg. La renovación de la antigüedad pagana], Berlín.
- Breibach, O. (1999), "Innere Welten – Interne Repräsentationen" [Mundos internos. Representaciones internas], en Schäfer y Wimmer (1999: 107 y ss.).
- Breibach, O. y Clausberg, K. (eds.) (1999), *Video ergo sum. Repräsentation nach innen und aussen zwischen Kunst- und Neurowissenschaften* [Video ergo sum. Representación hacia adentro y hacia afuera entre la ciencia del arte y la neurología], Hamburgo.
- Brilliant, R. (1991), *Portraiture*, Londres.
- Brock, O. (1996), "Mediale Artefakte im Zivilisationsprozess" [Artefactos mediales en el proceso de civilización], en Müller-Funk y Reck (1996: 5 y ss.).
- Brougher, K. (ed.) (1997), *Jeff Wall*, Zurich.
- Brown, P. (1977), *Relics and social status in the age of Gregory of Tours*, Reading.
- Brückner, W. (1966), *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies* [Retrato y uso. Estudios sobre la función de efigie], Berlín.
- Brunello, F. (ed.) (1971), *Cennino Cennini. Il Libro dell'Arte*, Vicenza.
- Bryson, N. (ed.) (1994), *Visual culture. Images and interpretations*, Hannover.
- Buck, A. (1987), "Die Commedia", en A. Buck (ed.), *Die italienische Literatur im Zeitalter Dantes und am Übergang vom Mittelalter zur Renaissance* [La literatura italiana en la época del Dante y en la transición entre el Medioevo y el Renacimiento], Heidelberg, 1987.
- Burckhardt, M. (1997), *Metamorphosen von Raum und Zeit. Eine Geschichte der Wahrnehmung* [Metamorfosis de espacio y tiempo. Una historia de la percepción], Frankfurt y Nueva York.
- Burns, S. B. (1990), *Sleeping beauty. Memorial photography in America*, Altadena, CA.
- Busch, B. (1989), *Belichtete Welt. Eine Wahrnehmungsgeschichte der Fotografie* [El mundo expuesto. Una historia de la percepción de la fotografía], Munich.
- Bynum, C. (1995), "Faith imagining the self: Somatomorphic soul and resurrection body in Dante's Divine Comedy", en S. H. Lee (ed.), *Faithful imagining. Essays in honor of R. R. Niebuhr*, Atlanta, 1995, pp. 81 y ss.
- Caillois, R. (1987), "Images, images. Essais sur le rôle de l'imagination", en Caillois, *Obliques*, París, 1987, pp. 17 y ss.
- Calvino, I. (1985), *Die unsichtbaren Städte*, Munich [trad. esp.: *Las ciudades invisibles*, varias ediciones].
- Campbell, L. (1996), "Campin's portraits", en S. Forster y S. Nash (eds.), *Robert Campin: New directions in scholarship*, Londres, 1996.
- (1998), *Renaissance Porträts*, Londres.
- Capon, A. (ed.) (1997), *Body*.
- Cassirer, E. (1923-1929), *Philosophie der symbolischen Formen I-III*, Hamburgo [trad. esp.: *Filosofía de las formas simbólicas I-III*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998].
- (1922), *Vorträge der Bibliothek Warburg 1, 1921*, Hamburgo.

- (1923), *Vorträge der Bibliothek Warburg 1, 1921-1922*, Leipzig.
- Caubet, A. y Bernus-Taylor, M. (1991), *Les antiquités orientales et islamiques*, París, Louvre.
- Cauvin, J. (1972), *Religions neolithiques de Syro-Palestine*, París.
- (1975), *Les premiers villages de Syrie-Palestine*, Lyon.
- Chapeaurouge, D. de (1973), “Die Rettung der Seele” [La salvación del alma], en *Wallraf Richartz Jb.* 35, pp. 9 y ss.
- Chastel, A. (1990), *L. da Vinci. Sämtliche Gemälde und die Schriften zur Malerei* [Leonardo da Vinci. Obra pictórica completa y escritos sobre pintura], Munich.
- Chastellain, G. (1865), *Œuvres*, ed. de K. de Lettenhove, t. 7.
- Chevrier, J. F. (1980), “Les aventures de la forme tableau dans l’histoire de la photographie”, en U. Zeller (ed.), *PhotoKunst* (catálogo), Stuttgart.
- Cipoletti, M. S. (1989), *Langsamer Abschied* [Lenta despedida], Frankfurt.
- Claassen, U. y Tietmeyer, E. (eds.) (1999), Catálogo de exposición, *Faszination Bild* [Imagen-Fascinación], Museo Berlinés de las Culturas Europeas, Berlín.
- Clair, J. (ed.) (1995), *Identità e alterità. Figure del corpo* (catálogo de la Bienal de Venecia), Venecia.
- Clarke, G. (ed.) (1992), *The portrait in photography*, Londres.
- Clausberg, K. (1995), “Perspektivität als Interface-Problem” [Perspectividad como problema de interface], en Dencker (1995: 10 y ss.).
- (1996), “Der Mythos der Perspektive” [El mito de la perspectiva], en Müller-Funk y Reck (1996: 163 y ss.).
- (1999), *Neuronale Kunstgeschichte* [Historia del arte neuronal], Viena y Nueva York.
- Clayton, M. (1992), *The anatomy man*, Houston.
- Clifford, J. (1988), *Predicament of culture. 20th century ethnography, literature and art*, Cambridge, MA.
- Collins, K. (1990), *Shadow and substance. Essays on the history of photography*, Bloomfield Hills.
- Conkey, M. W. et al. (eds.) (1997), *Beyond art. Pleistocene image and symbol*, San Francisco (“Wattis Series in Anthropology”).
- Contenson, H. de (1992), “Les coutumes funéraires dans le Néolithique syrien”, en *Bull. Soc. Préhistorique Française*, N° 6.
- (1993), *Syrie; Memoire et civilisation* (catálogo), París.
- Coolidge-Rousmaniere, N. (1997), *H. Sugimoto*, Norwich.
- Coote, J. y Shelton, A. (eds.) (1992), *Anthropology, art and aesthetics*, Oxford.
- Coplans, J. (1997), *A self-portrait*, Nueva York.
- Corradini, E. (1998), “Medallic portraits of the Este”, en Mann y Syson (1998).
- Crary, J. (1996), *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert* [Técnicas del observador. El mirar y la modernidad en el siglo XIX], Dresde.
- Cumont, F. (1922), *Afterlife in Roman paganism*, Bruselas.
- Därman, I. (1995), *Tod und Bild. Phänomenologische Untersuchungen* [Muerte e imagen. Investigaciones fenomenológicas], Munich.
- Damisch, H. (1987), *L’origine de la perspective*, París.
- Danto, A. C. (1994), “Abbildung und Beschreibung” [Reproducción y descripción], en Boehm (1994: 125 y ss.).
- (1997), *After the end of art*, Princeton [trad. esp.: *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1999].
- (1999), *The body / body problem. Selected essays*, University of California Press [trad. esp.: *El cuerpo. El problema del cuerpo*, Madrid, Síntesis, 2003].
- Debray, R. (1992), *Vie et mort de l’image. Une histoire du regard en Occident*, París [trad. esp.: *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1998].
- (1997), *Transmettre*, París.
- Deleuze, G. (1990), *Das Bewegungs-Bild (Kino 1)*, Frankfurt [trad. esp.: *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2003].
- (1991), *Zeit-Bild (Kino II)*, Frankfurt [trad. esp.: *La imagen-tiempo: estudios sobre cine II*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996].
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1992), “Das Jahr Null. Die Erschaffung des Gesichts”, en *Tausend Plateaus*, Berlín [trad. esp.: *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos, 2004].
- Dencker, K. P. (ed.) (1995), *Weltbilder – Bildwelten – Computergestützte Visionen* [Imágenes del mundo. Mundos de imagen. Visiones basadas en computadora], Hamburgo (“Interface 2”).
- Derrida, J. y Stiegler, B. (1996), *Échographies de la television*, París.
- Descartes, R. [1647] (1855), *Meditationes VI*, en *Œuvres morales et philosophiques de Descartes*, edición de A. Prevost, París.
- Destins de l’image* (1991), *Nouv. Revue de Psychanalyse* 44, París, 1991.
- Dethlefs, H. J. (1985), *C. E. Konstruktion und Zerschlagung einer ästhetischen Theorie* [C. E. Construcción y desmantelamiento de una teoría estética], Frankfurt.
- De Tolnay, Ch. (1971), *Michelangelo. The final period*, Princeton.
- Dewitz, B. von y Schuller-Procopovici (eds.) (1997), *Die Reise zum Nil-Maxime Du Camp und Gustave Flaubert in Ägypten* [El viaje al Nilo. Maxime Du Camp y Gustave Flaubert en Egipto], Colonia.
- Didi-Huberman, G. (1990), *Devant l’image*, París.
- (1991), “Le visage et la terre”, en *Artstudio* 21, París.
- (1994), “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari”, en *Melanges de l’École Française de Rome* 106, pp. 383 y ss.
- (1996), “Pour une anthropologie des singularités formelles”, en *Genèses* 24, pp. 145 y ss.
- (1997), “La ressemblance par contact”, en G. Didi-Huberman, *L’empreinte*, París, Centre Pompidou, 1997.
- (1998), *Phasmes. Essais sur l’apparition*, París.
- (1999a), *Ouvrir Vénus. Nudité, rêve, cruauté*, París [trad. esp.: *Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad*, Madrid, Losada, 2005].
- (1999b), *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*, [Semejanza y contacto. Arqueología, anacronismo y modernidad de la copia], Colonia.
- Diers, M. (1997), *Schlagbilder. Zur politischen Ikonographie der Gegenwart* [Imágenes de impacto. Una iconografía política del presente], Frankfurt.
- Di Piero, W. S. (1989), “Not a beautiful picture”, en *TriQuarterly* 76, pp. 146 y ss.
- Disdéri, A. (1981), “L’Art de la photographie”, en Wiegand (1981).
- Doelker, C. (1989), *Kulturtechnik Fernsehen. Analyse eines Mediums* [Técnica cultural, televisión. Análisis de un medio], Stuttgart.
- Drerup, A. (1980), “Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern” [Máscara mortuoria e imagen de los antepasados en los romanos], en *Mitteilungen des DAI* 87.

- Dülberg, A. (1990), *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung* [Retratos privados. Historia e iconología de un género], Berlín.
- Durand, R. (1995), *Le temps de l'image*, París [trad. esp.: *El tiempo de la imagen*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998].
- Duras, M. (1985), *Der Liebhaber*, Frankfurt [trad. esp.: *El amante*, Barcelona, Tusquets, 1985].
- Durero, A. (1993), *Schriften und Briefe* [Escritos y cartas], ed. de E. Ullmann, Leipzig.
- Düring, M. v. et al. (1999), *Encyclopaedia Anatomica, Museo di storia naturale dell'università di Firenze, sezione di zoologia La Specola*, Colonia.
- Eastman, G. [1888] (1981), "Die Kodak", en Wiegand (1981).
- Eco, U. (1972), *Einführung in die Semiotik*, Munich [trad. esp.: *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1972].
- Edgerton, S. Y. (1991), *The heritage of Giotto's geometry: Art and science on the eve of the scientific revolution*, Nueva York.
- Edwards, E. (ed.) (1992), *Anthropology and photography*, Yale University Press.
- Einstein, C. (1929), "Aphorismes méthodiques", en *Documents*, N° 1, París.
- Elbert, J. (1911), *Die Sunda-Expedition* [La expedición a Sunda], Frankfurt.
- Elkins, J. (1996), "The art history and images that are not art", en *Art Bulletin*, pp. 553 y ss.
- (1999), *The domain of images*, Cornell.
- (2000), *How to use your eyes*, Londres.
- Erlande-Brandenburg, A. (1975), *Le roi est mort*, Ginebra.
- Ewing, W. A. (1994), *The body. Photographs of the human form*, San Francisco [trad. esp.: *El cuerpo: fotografías de la configuración humana*, Madrid, Siruela, 1996].
- Falkenhausen, L. von (1990), "Ahnenkult und Grabkultur im Staat Qin" [Culto a los antepasados y cultura sepulcral en Qin], en el catálogo de L. Ledderose y A. Schlombs, *Jenseits der Grossen Mauer*.
- Fassler, M. (ed.) (1999), *Alle möglichen Welten. Virtuelle Realität – Wahrnehmung – Ethik der Kommunikation* [Todos los mundos posibles. Realidad virtual, percepción, ética de la comunicación], Munich.
- (2000), *Ohne Spiegel leben. Sichtbarkeiten und posthumane Menschenbilder* [Vivir sin espejo. Visibilidades e imágenes de hombres posthumanas], Munich.
- Faulkner, R. O. (1972), *The Ancient Egyptian Book of the Dead*, Londres.
- Faulstich, W. (1997), *Das Medium als Kult* [El medio como culto], Gotinga.
- (1998), *Medien zwischen Herrschaft und Revolte* [Medios entre dominación y revuelta], Gotinga.
- Feher, M. (ed.) (1989), *Fragments of a history of the human body*, Nueva York, t. I y II [trad. esp.: *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1990 y 1991, t. I y II].
- Felderer, B. (ed.) (1996), *Wunschmaschine Welterfindung. Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert* [Máquina de deseo. Invención del mundo. Una historia de las visiones de la técnica desde el siglo XVIII], Viena y Nueva York.
- Filsler, B. (1997), *F. L. und Ballet Mécanique*, Magisterab, Karlsruhe.
- Fischer-Elfert, H. W. (1998), *Die Vision von der Statue im Stein* [La visión de la estatua en piedra], Heidelberg.
- Flaubert, G. (1973), *Correspondance*, ed. de J. Bruneau (Bibl. de la Pléiade), París, t. I.
- Fleckner, U. (ed.) (1995), *Die Schatzkammern der Mnemosyne* [La tesorería de Mnemosyne], Dresde.
- Flessner, B. (ed.) (1997), *Die Welt im Bild. Wirklichkeit im Zeitalter der Virtualität* [El mundo en la imagen. Realidad en la época de la virtualidad], Friburgo.
- Florschuetz, Th. (1994), *Plexus*, Neuer Berliner Kunstverein.
- Flusser, V. (1992), *Für eine Philosophie der Fotografie*, Gotinga [trad. esp.: *Una filosofía de la imagen*, Madrid, Síntesis, 2001].
- (1995), *Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader* [La revolución de las imágenes. El lector de Flusser], Mannheim.
- Foster, H. (1988), *Vision and visibility*, Seattle.
- Foucault, M. (1990), "Andere Räume", en Barck et al. (1990: 34 y ss.).
- Frank, R. (1972), *The lines of my hand*, Rochester, N.Y.
- (1989), "The pictures are a necessity", en W. S. Johnson (ed.), *Rochester film and photo occasional papers*, 1989.
- (1994), *Black, white and things*, nueva edición, National Gallery of Art, Washington, y Scalo, Zurich.
- (1997), *The Americans*, con prólogo de Jean Kerouac, Zurich (la edición de París es de 1958 y la de Nueva York de 1959).
- Freedberg, D. (1985), *Iconoclasts and their motives*, Maarsen.
- (1989), *The power of images. Studies in the history and theory of response*, Chicago [trad. esp.: *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, Cátedra, 1992].
- Freud, S. (1972), *Die Traumdeutung*, Frankfurt [trad. esp.: *La interpretación de los sueños, Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 2000, t. 4 y 5].
- Freund, G. (1976), *Photographie und Gesellschaft* [Fotografía y sociedad], Munich (RoRoRo, 1979).
- Friedel, H. (ed.) (1996), *Jeff Wall. Space and vision*, Munich.
- Frobenius, Leo (1929), *Monumenta Africana*, Berlín, t. 6.
- Gadamer, H. G. (1996), *Die Moderne und die Grenze der Vergegenständlichung* [La modernidad y el límite de la objetivación], Munich.
- P. Galassi, *Before photography. Painting and the invention of photography*, Nueva York, 1981.
- Gamboni, D. (1983), *Un iconoclasm moderne. Theorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique*, Lausana.
- (1997), *The destruction of art*, Londres.
- Garb, T. (1998), *Bodies of Modernity*, Londres.
- Gauthier, A. (1993), *L'impact de l'image*, París.
- Gebauer, G. (ed.) (1998), *Anthropologie*, Leipzig.
- Gebauer, G., Kamperm D. et al. (eds.) (1989), *Historische Anthropologie*, Hamburgo.
- Gebauer, G. y Wulf, C. (eds.) (1992), *Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft* [Mimesis. Cultura, arte, sociedad], Hamburgo.
- Geertz, C. (1995), *After the fact. Two countries – four decades – one anthropologist*, Harvard University [trad. esp.: *Tras los hechos: dos países, cuatro décadas y un antropólogo*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996].
- Gehlen, A. (1961), *Anthropologische Forschung* [Investigaciones antropológicas], Rowohlt.
- Gennep, A. van (1981), *Übergangsriten (Les rites de passage)*, Frankfurt [trad. esp.: *Los ritos de paso*, Madrid, Taurus, 1986].
- Gentili, A. (ed.) (1989), *Il ritratto e la memoria*, Roma.
- Gibson, W. (2000), *Neuromancer*, con posfacio de N. Spinrad, Munich [trad. esp.: *Neuromante*, varias ediciones].

- Gilson, E. (1965), "Trois études dantesques. Qu'est-ce qu'une ombre?", en *Archives d'histoire doctrinale et littéraire du Moyen Âge* 40, pp. 71 y ss.
- Ginzburg, C. (1992), "Repräsentation – das Wort, die Vorstellung, der Gegenstand" [Representación: la palabra, la idea, el objeto], en *Freibeuter* 53, pp. 2 y ss.
- (1998), *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milán [trad. esp.: *Ojazos de madera, nueve reflexiones sobre la distancia*, Barcelona, Península, 2000].
- Gizzi, C. (ed.) (1995), *Michelangelo e Dante*, Milán.
- Goddard, S. H. (1984), *The Master of Frankfurt and his shop*, Bruselas.
- Gombrich, E. H. (1960), *Art and illusion*, Princeton [trad. esp.: *Arte e ilusión*, Barcelona, Debate, 1998].
- (1970), *Aby Warburg. An intellectual biography*, Londres [trad. esp.: *Aby Warburg: una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, 1992].
- (1980), "Standards of truth. The arrested image and the moving eye", en *Critical Inquiry* 7.2.
- (1995), *Shadows. The depiction of cast shadows in Western art*, Londres.
- (1999), *The uses of images. Studies in the social function of art and visual communication*, Londres [trad. esp.: *El uso de las imágenes*, Barcelona, Debate, 2003].
- Gordon, D. (ed.) (1993), *Making and meaning. The Wilton Diptych*, National Gallery, Londres.
- Görg, M. (1998), *Ein Haus im Totenreich. Jenseitsvorstellungen in Israel und Ägypten* [Una casa en el reino de los muertos. Representaciones del más allá en Israel y Egipto], Düsseldorf.
- Grau, O. (1999), "Into the belly of the image. Historical aspects of virtual reality", en *Leonardo*, t. 2, pp. 365 y ss.
- Greenberg, C. (1961), *Art and culture*, Boston [trad. esp.: *Arte y cultura*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2002].
- Greenough, S. y Brookman, Ph. (1994), *Robert Frank* (catálogo), National Gallery of Art, Washington.
- Gruzinski, S. (1990), *La guerre des images de Christophe Colomb à "Blade Runner"*, París [trad. esp.: *La guerra de los imágenes: de Cristóbal Colón a "Blade Runner"*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994].
- Guthke, K. S. (1997), *Ist der Tod eine Frau? Geschlecht und Tod in Kunst und Literatur* [¿Es la muerte una mujer? Género y muerte en el arte y la literatura], Munich.
- Gutmann, J. (1977), *The image and the word*, Missoula.
- Haack, F. W. (1988), *Spiritismus*, Munich.
- Haas, V. (1982), *Hethitische Berggötter und hurritische Steindämonen* [Dioses de montaña hititas y demonios de piedra hurritas], Mainz.
- Hagen, C. (1973), "Robert Frank. Seeing through the pain", en *Afterimage* 1:5.
- Hall, L. y Knape, G. (1997), *Framing by Robert Frank*, Göteborg.
- Hall, S. (1999), "Kulturelle Identität und Globalisierung" [Identidad cultural y globalización], en Hörning y Winter (1999).
- Hallo, W. W. (1992), "Royal ancestor worship in the Biblical world", en M. Fishbane y E. Tov, *Shaarei Talmon*, Winona Lake, 1992.
- Halpert, P. H. (1994), "The blank screens of H. Sugimoto", en *Art Press* 196.
- Hambourg, M. M. et al. (eds.) (1993), *The walking dream. Photography's First Century* (catálogo), Metropolitan Museum, Nueva York.
- Hart Nibbrig, C. L. (ed.) (1994), *Was heisst Darstellen? [¿Qué quiere decir representar?]*, Frankfurt.
- Haubl, R. (1991), *Unter lauter Spiegelbildern. Zur Kulturgeschichte des Spiegels* [Entre imágenes especulares. Para una historia cultural del espejo], t. 1 y 2, Frankfurt.
- Hawkins, J. D. (1980), "Late Hittite funerary monuments", en Alster (1980: 213 y ss.).
- Hayles, N. K. (1999), *How we became posthuman. Virtual bodies in cybernetics, Literature and informatics*, Chicago.
- Hegel [1835] (1971), *Vorlesungen über die Ästhetik*, ed. de H. G. Hotho, t. 1 [trad. esp.: *Estética*, trad. de Raúl Gabás, Barcelona, Península, 1989, 2 vols.].
- Heidegger, M. [1938] (1980), "Die Zeit des Weltbildes", en *Holzwege*, Frankfurt [trad. esp.: "La época de la imagen del mundo", en *Caminos de bosque*, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza, 1996].
- Heller, A. (1982), *Der Mensch in der Renaissance*, Colonia [trad. esp.: *El hombre del Renacimiento*, Barcelona, Ediciones 62, 1985].
- Heller, H. B. et al. (eds.) (2000), *Über Bilder sprechen. Positionen und Perspektiven der Medienwissenschaft* [Hablar sobre imágenes. Posiciones y perspectivas de la ciencia de los medios], Schären.
- Hemken, K. H. (ed.) (1996), *Gedächtnisbilder* [Imágenes de la memoria], Leipzig.
- Hetzler, Th. (1998), *Zur Geschichte des Bildes von der Antike bis Cézanne* [Para una historia de la imagen desde la Antigüedad hasta Cézanne], Basilea.
- Hinz, B. (1974), "Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses" [Estudios sobre la historia del retrato matrimonial], en *Marburger Jahrbuch für Kunstwiss.* 19.
- Hoffmann, U., Joerges, B. et al. (eds.) (1997), *Log Icons. Bilder zwischen Theorie und Anschau* [Log Icons. Imágenes entre teoría y mirada], Berlín.
- Hofmann, W. (1983), *Köpfe der Lutherzeit* [Cabezas de la época de Lutero], catálogo de la exposición, Hamburgo.
- Holt, N. (ed.) (1979), *The writings of Robert Smithson*, Nueva York.
- Horkel, W. (1963), *Geist und Geister. Zum Problem des Spiritismus* [Espiritu y espíritus. El problema del espiritismo], Stuttgart.
- Hörning, K. H. y Winter, R. (eds.) (1999), *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung* [Culturas rebeldes. Estudios culturales como desafío], Frankfurt.
- Hornung, E. (1979), *Das Totenbuch der Ägypter* [El libro de los muertos de los egipcios], Zurich.
- Horst, P. W. van der (1977), "Peter's Shadow", en *New Testament Studies* 23, pp. 204 y ss.
- Hughes, R. (1968), *Heaven and hell in Western art*, Nueva York.
- (1993), *The culture of complaint*, Nueva York [trad. esp.: *La cultura de la queja: trifurcas norteamericanas*, Barcelona, Anagrama, 1994].
- Hünneckens, A. (1997), *Der bewegte Betrachter. Theorien der interaktiven Medienkunst* [El observador movido. Teorías del arte de los medios interactivos], Colonia.
- Hung, Wu (1996), *The double screen. Medium and representation in Chinese painting*, Londres.
- Husserl, E. (1950), *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, La Haya [trad. esp.: *Meditaciones cartesianas*, México, El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1942].
- Ilg, U. (1998), "Andrea di Cione Fresko in S. Croce", en *Pantheon* 56, pp. 10 y ss.
- Iser, W. (1970), *Spencers Arkadien* [La Arcadia de Spencer], Colonia.
- (1991), *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* [Lo ficticio y lo imaginario. Perspectivas de una antropología literaria], Frankfurt.

- Iversen, M. (1986), "Models for a semiotics of visual art", en A. Rees y F. Borzello (eds.), *The new art history*, Londres, 1986.
- Jacoff, R. (ed.) (1993), *The Cambridge companion to Dante*, Cambridge.
- Jammer, M. (1993), *Concepts of space: the history of theories of space in physics*, Nueva York.
- Janis, E. P. (1987), *The photography of G. Le Gray*, Chicago.
- Jarosch, K. (1995), *Wurzeln des Glaubens. Zur Entwicklung der Gottesvorstellung* [Raíces de la fe. Para un desarrollo de la representación de Dios], Mainz.
- Jaubert, A. (1989), *Fotos, die lügen. Politik mit gefälschten Bildern* [Fotos que mienten. Política con imágenes falseadas], Frankfurt.
- Jeudy, P. (1987), *Die Welt als Museum* [El mundo como museo], Berlín.
- Jezler, D. (ed.) (1994), *Himmel, Hölle, Fegefeuer. Das Jenseits im Mittelalter* [Cielo, infierno, purgatorio. El más allá en el Medioevo], Munich.
- Joly, J. B. (ed.) (1990), *Die Photographie in der zeitgenössischen Kunst* [La fotografía en el arte actual], Stuttgart.
- Jones, C. y Gallison, P. (eds.) (1998), *Picturing science producing art*, Nueva York.
- Joos, B. (1999), *Lebende Bilder. Körperliche Nachahmung von Kunstwerken in der Goethezeit* [Imágenes vivientes. Imitación corporal de las obras de arte en la época de Goethe], Berlín.
- Jordanova, L. (2000), *Defining features. Scientific and medical portraits*, Londres.
- Jüttemann, G. et al. (eds.) (1991), *Die Seele. Ihre Geschichte im Abendland* [El alma. Su historia en Occidente], Weinheim.
- Kablitz, A. (1998), "Jenseitige Kunst oder Gott als Bildhauer" [Arte del más allá o Dios como escultor], en A. Kablitz y G. Neumann (eds.), "Mimesis und Simulation", *Rombach Litterae*, vol. 52, pp. 309 y ss.
- Kaemmerling, E. (ed.) (1979), *Ikonographie und Ikonologie* [Iconografía e iconología], Colonia ("Bildende Kunst als Zeichensystem" [Arte figurativo como sistema de signos], t. 1).
- Kamper, D. (1999), *Ästhetik der Abwesenheit* [Estética de la ausencia], Munich.
- Kamper, D. y Wulf, C. (eds.) (1982), *Die Wiederkehr des Körpers* [El retorno del cuerpo], Frankfurt.
- (1994), *Anthropologie nach dem Tode des Menschen* [Antropología tras la muerte del hombre], Frankfurt.
- Kantorowicz, E. H. (1957), *The king's two bodies. A study in mediaeval political theology*, Princeton [trad. esp.: *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza, 1985].
- Keel, O. (1990), *Früheisenzeitliche Glyptik in Palästina/Israel* [Escultura en la temprana edad de hierro en Palestina/Israel], Friburgo.
- Kees, H. (1956), *Totenglauben und Jenseitsvorstellungen der alten Ägypter* [La creencia en los muertos y las representaciones del más allá en el antiguo Egipto], Berlín.
- Kellein, Th. (1995), *Hiroshi Sugimoto. Time exposed*, Basilea.
- Kemp, W. (ed.) (1980), *Theorie der Fotografie 1-11* [Teoría de la fotografía 1-11], Munich.
- (1983), *Der Anteil des Betrachters* [La parte del observador], Munich.
- (ed.) (1985), *Der Betrachter ist im Bild* [El observador está en la imagen], Colonia.
- Kenyon, K. M. (1981), *Excavations at Jericho*, Londres, t. 3.
- Kerckhove, D. de (1995), *Schriftgeburt. Vom Alphabet zum Computer* [Nacimientos de la escritura. Desde el alfabeto hasta la computadora], Munich.
- Kertész, A. (1971), *On reading*, Nueva York.
- Kessler, H. L. y Wolf, G. (eds.) (1998), *The Holy Face and the paradox of representation*, Bolonia.
- Kittler, F. (1985), *Aufschreibesysteme 1800-1900* [Sistemas de notación 1800-1900], Munich.
- (1986), *Grammophon, Film, Typewriter* [Gramófono, film, escritura a máquina], Berlín.
- , "Fiktion und Simulation" [Ficción y simulación], en Barck et al. (1990: 196 y ss.).
- Kittler, F., Schneider, M. y Wentzel, H. (eds.) (1994), *Gutenberg und die neue Welt* [Gutenberg y el nuevo mundo], Munich.
- Koerner, J. L. (1993), *The moment of selfportraiture in German Renaissance art*, Chicago.
- Konrad, G. et al. (eds.) (1981), *Asmat, Leben mit den Ahnen* [Asmat, vivir con los antepasados], Glashütten.
- Krämer, S. (1997), "Zentralperspektive, Kalkül, Virtuelle Realität" [Perspectiva central, cálculo, realidad virtual], en Vattimo y Welsch (1997: 26 y ss.).
- Krauss, R. (1985), "Notes on the Index", en R. Krauss, *The originality of the avantgarde and other modernist myths*, MIT Press, 1985, pp. 87 y ss. [trad. esp.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Madrid, Alianza, 1996].
- (1989), "Photographie's discursive spaces", en Bolton (1989: 288 y ss.).
- Krauss, R. y Bryson, N. (1993), *C. Sherman 1975-1993*, Munich.
- Krauss, R. y Livingstone, J. (1985), *Lamour fou: Photography and surrealism*, Washington.
- Kretzenbacher, L. (1961), "Die Legende vom heilenden Schatten" [La leyenda de la sombra curadora], en *Fabula* 4, pp. 231 y ss.
- Kreyttenberg, G. (1989), "L'enfer d'Orcagna", en *Gaz. Beaux-Arts* 114, pp. 243 y ss.
- Kris, E. y Kurz, O. (1939) (1980), *Die Legende vom Künstler*, Frankfurt [trad. esp.: *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982].
- Kristeva, J. (1989), "Holbeins dead Christ", en Feher (1989: 1).
- Krüger, K. (1997), "Geschichtlichkeit und Autonomie" [Historicidad y autonomía], en Oexle (1997: 55 y ss.).
- Kruse, C. (1999), "Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziss an der Quelle" [Autoconocimiento como conocimiento de los medios. Narciso en el estanque], en *Marburger Jahrbuch für Kunstgeschichte* 26, pp. 99 y ss.
- (2000), "Fleisch werden, Fleisch malen: Malerei als incarnatione. Mediale Verfahren im Libro dell'Arte von C. Cennini" [Hacerse carne, pintar carne: pintura como incarnatione. Procedimientos mediales en *Libro dell'Arte* de C. Cennini], en *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Munich, 2000.
- Kubler, G. (1962), *The shape of time. Remarks on the history of things*, Yale University [trad. esp.: *La configuración del tiempo*, San Sebastián, Nerea, 1988].
- Kurz, D. y Boardman, J. (1971), *Greek burial customs*, Londres.
- Lacan, J. (1949), "Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion", en J. Lacan, *Schriften*, Weinheim, 1986, t. 1, pp. 61 y ss. [trad. esp.: *Escritos I y II*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1985].
- (1975), *Schriften*, Baden-Baden, p. 67.
- (1994), "Was ist ein Bild/Tableau" [¿Qué es un cuadro/tableau?], en Boehm (1994: 75 y ss.).

- Lalvani, S. (1996), *Photography, vision and the production of modern bodies*, Nueva York.
- Lanza, B. (ed.) (1979), *La cere anatomiche della Specola*, Florencia.
- Le Goff, J. (1984), *Die Geburt des Fegefeuers*, Stuttgart [trad. esp.: *El nacimiento del Purgatorio*, Madrid, Taurus, 1989].
- Lepp, N. et al. (eds.) (1999), *Der neue Mensch. Obsessionen des 20. Jahrhunderts* [El hombre nuevo. Obsesiones del siglo xx], catálogo de la exposición, Stuttgart.
- Leroi-Gourhan, A. [1964] (1988), *Hand und Wort. Die Evolution von Technik, Sprache und Kunst* [Mano y palabra. La evolución de la técnica, la lengua y el arte], Frankfurt.
- Le siècle de J. L. Godard. Guide pour "Histoire (s) du Cinéma"* (1998), suplemento especial de *Art Press*, noviembre de 1998.
- Lévi-Strauss, C. (1962), *La pensée sauvage*, París [trad. esp.: *El pensamiento salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964].
- (1978), *Traurige Tropen*, Frankfurt [trad. esp.: *Tristes trópicos*, Buenos Aires, Eudeba, 1970].
- [1958] (1977), *Strukturelle Anthropologie*, Frankfurt [trad. esp.: *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1968].
- (1983), *Le regard éloigné*, París [trad. esp.: *La mirada distante*, Cerdanyola, España, Argos Vergara, 1984].
- Lindheim, N. (1990), "Body, soul and immortality: Some readings in Dante's Commedia", en *MLN* 105.1, Baltimore, pp. 1 y ss.
- Linsey, R. y Auffermann, V. (1992), *Jeff Wall. The storyteller* (catálogo), Museum für Moderne Kunst, Frankfurt.
- Lippold, L. (1993), *Macht des Bildes – Bild der Macht. Kunst zwischen Verehrung und Zerstörung bis zum ausgehenden Mittelalter* [El poder de la imagen, la imagen del poder. Arte entre veneración y destrucción hasta el final del Medioevo], Leipzig.
- Lista, G. (1995), *Katal. Biot*.
- Llewellyn, N. (1997), *The art of death. Visual culture in the English death ritual ca. 1500-1800*, Londres.
- Longhi, R. (1992), *Masolino und Masaccio*, Berlín.
- Loos, E. (1977), "Das Bild als Deutung von Dichtung" [La imagen como explicación de la poesía], en *Festschrift für O. von Simson*, Berlín, 1977.
- Lury, C. (1998), *Prosthetic culture. Photography, memory and identity*, Londres.
- Macho, Th. (1986), "Notizen zur Verlarvungsgeschichte der menschlichen Mimik" [Notas para una historia de la larvización de la mímica humana], en *Kaum* 2, pp. 95 y ss.
- (1987), *Todesmetaphern* [Metáforas de la muerte], Frankfurt.
- (1996a), "Gesichtsverluste" [Pérdidas del rostro], en *Ästhetik und Kommunikation* 25, pp. 25 y ss.
- (1996b), "Vision und Visage. Überlegungen zur Faszinationsgeschichte der Medien" [La visión y la facha. Reflexiones para una historia de la fascinación de los medios], en Müller-Funk y Reck (1996: 87 y ss.).
- [1987] (1994), "Vom Skandal der Abwesenheit" [Del escándalo de la ausencia], en D. Kamper y C. Wulf (1994).
- (1999a), "Ist mir bekannt, dass ich sehe?" [¿Sé qué veo?], en Breidbach y Clausberg (1999: 99 y ss.).
- (1999b), "Das prominente Gesicht. Vom Face-to-Face zum Interface" [El rostro famoso. Del face/to/face al interface], en Fassler (1999: 121 y ss.).
- Maison, K. E. (1960), *Themes and variations: five centuries of master copies and interpretations*, Londres.
- Malsch, F. (1995), "Von der Präsenz des Körpers im videographischen Werk G. Hills" [De la presencia del cuerpo en la obra videográfica de G. Hills], en Vischer (1995).
- Mann, N. y Syson, L. (eds.) (1998), *The image of the individual. Portraits in the Renaissance*, Londres.
- Manovich, L. (1996), "Eine Archäologie des Computerbildschirms" [Una arqueología de la pantalla del monitor], en *Kunstforum* 132, pp. 124 y ss.
- Marche, Olivier de la (1884), *Mémoires*, ed. de H. Beaune y J. D'Arbaumont, París, t. 2.
- Marcus, G. E. y Myers, F. R. (eds.) (1995), *The traffic of culture. Refiguring art and anthropology*, University of California.
- Marek, J. (1986), *In the shadow of the pyramids*, Oklahoma Press.
- Marin, L. (1993), *Des pouvoirs de l'image*, París.
- (1994), "Die klassische Darstellung" [La representación clásica], en Hart Nibbrig (1994: 375 y ss.).
- Marschall, W. (ed.) (1990), *Klassiker der Kultur-Anthropologie* [Clásicos de la antropología cultural], Munich.
- Matthew, A. (1994), "E. Léger and the spectacle of objects", en *Word and Image* 1, pp. 1 y ss.
- Mayo, G. (ed.) (1990), "The verbal and signal sign", *Word and Image* 6.3.
- McLuhan, M. (1951), *The mechanical bride*, Nueva York [trad. esp.: *La novia mecánica*, Buenos Aires, Paidós, 1967].
- (1962), *The Gutenberg galaxy. The making of typographic man*, Toronto [trad. esp.: *La galaxia Gutenberg: génesis del homo typographicus*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1993].
- (1964), *Understanding media: The extensions of man*, Nueva York [trad. esp.: *Comprender los medios de comunicación: las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996].
- (1996), *Reflections on and by M. McLuhan*, ed. de P. Benedetti, MIT.
- (1997), *Media research*, ed. de M. A. Moos, Amsterdam.
- Medosh, A. (1996), "Understanding media – extensions of media. Der Körper als Datenlandschaft und Prothese der Medien" [El cuerpo como paisaje de datos y prótesis de los medios], en *Kunstforum* 133.
- Meiss, M. (1951), *Painting in Florence and Siena after the black death*, Princeton.
- Melchinger, S. [1974] (1990), *Das Theater der Tragödie* [El teatro de la tragedia], Munich.
- Merleau-Ponty, M. (1965), *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlín [trad. esp.: *Fenomenología de la percepción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957].
- (1984), *Das Auge und der Geist*, Hamburgo [trad. esp.: *El ojo y el espíritu*, Buenos Aires, Paidós, 1977].
- (1986), *Das Sichtbare und das Unsichtbare*, Munich [trad. esp.: *Lo visible y lo invisible*, Barcelona, Seix Barral, 1966].
- Metken, G. (1977), *Spurensicherung. Kunst als Anthropologie und Selbsterforschung* [Aseguramiento de las huellas. Arte como antropología y autoinvestigación], Colonia.

- Metz, C. (1997), *Le significant imaginaire*, París [trad. esp.: *Psicoanálisis y cine: el significativo imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979].
- Meyrowitz, J. (1987), *Die Fernseh-Gesellschaft. Wirklichkeit und Identität im Medienzeitalter* [La sociedad de la televisión. Realidad e identidad en la época de los medios], Weinheim.
- Michelangelo Letters (1961), ed. de R. N. Linscott, Princeton.
- Mitchell, W. J. T. (ed.) (1974), *The language of images*, Chicago.
- (1986), *Iconology: Image, text, ideology*, Chicago.
- (1992), *The reconfigured eye. Visual truth in the post-photographic era*, MIT.
- (1994a), *Picture theory*, Chicago.
- (1994b), “Repräsentation”, en Hart Nibbrig (1994: 17 y ss.).
- Mondzain, M. J. (1996), *Image, icône, économie. Les sources Byzantines de l’imaginaire contemporain*, París.
- Morley, D. (1999), “Wo das Globale auf das Lokale trifft” [Donde lo global acierta a lo local], en Hörning y Winter (1999).
- Morris, S. P. (1992), *Daedalus and the origins of Greek art*, Princeton.
- Mott, F. L. (1968), *A history of American magazines*, Cambridge, MA, t. I-V.
- Mounier, M. (ed.) (1989), *Comment vivre avec l’image*, París.
- Mühlner, I. von zur (1998), *Bild und Vision. P. P. Rubens und der “Pinsel Gottes”* [Imagen y visión. P. P. Rubens y el “pincel de Dios”], Frankfurt.
- Müller, A. (1997), *Die ikonische Differenz. Das Kunstwerk als Augenblick* [La diferencia icónica. La obra de arte como momento], Munich.
- Müller-Funk, W. y Reck, H. U. (eds.) (1996), *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien* [Imaginación escenificada. Aportes para una antropología histórica de los medios], Viena y Nueva York.
- Newhall, B. (1964), *The history of photography*, Nueva York [trad. esp.: *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002].
- (ed.) (1980), *Photography. Essays and images*, Nueva York.
- Noble, D. F. (1997), *The religion of technology*, Nueva York.
- Nooy-Palm, H. (1979 y 1986), *The Sa’dan Toraja*, La Haya, t. 1 y 2.
- Nora, P. (1990), *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* [Entre historia y memoria], Berlín.
- (ed.) (1997), *Les lieux de mémoire (La République, La Nation, La France)*, París.
- Oexle, D. G. (ed.) (1997), *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch* [La mirada a las imágenes. Historia del arte e historia en el diálogo], Gotinga.
- Os, H. van (1999), *The power of memory*, 10th H. Gerson Lecture, Groningen.
- Otten, H. (1958), *Hethitische Totenrituale* [Rituales mortuorios hititas], Berlín.
- Otto, E. (1960), *Das ägyptische Mundöffnungsritual* [El ritual egipcio de la apertura bucal], Wiesbaden, t. I y II.
- Panese, F. (ed.) (1997), “Image(s)”, en *Equinoxe. Revue des Sciences Humaines* 18.
- Panofsky, E. (1927), “Perspektive als symbolische Form” [Perspectiva como forma simbólica], en *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-25*, Leipzig, pp. 258 y ss.
- (1939), *Studies in iconology*, Princeton [trad. esp.: *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1992].
- (1951), en *Journ. Warburg and Courtland Institutes* 14.
- [1924] (1960), *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlín [trad. esp.: *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1989].
- (1969), “Erasmus and the visual arts”, en *Journ. Warburg and Courtland Institutes* 32.
- (1979), “Ikonographie und Ikonologie”, en Kaemmerling (1979: 207 y ss.).
- Paravicini, W. (1998), “Gruppe und Person. Representation durch Wappen im späteren Mittelalter” [Grupo y persona. Representación mediante blasones en el Medievo tardío], en O. G. Oexle y A. von Hülsen-Esch, *Die Repräsentation der Gruppen. Texte – Bilder – Objekte* [La representación de los grupos. Texto, imágenes, objetos], Gotinga, 1998, pp. 327 y ss.
- Parlasca, K. (1966), *Mumienporträts und verwandte Denkmäler* [Retratos de momias y monumentos afines], Wiesbaden.
- Pastoureaux, M. (1997), *Traité d’heraldique*, París.
- Peirce, C. S. (1955), “The theory of signs”, en J. Buchler (ed.), *C. S. Peirce, Philosophical writings*, Nueva York, 1955, pp. 106 y ss.
- Pelenc, A. (1989), “Interview mit Jeff Wall”, en *Jeff Wall*, publicado en *Parket* 22.
- Pfeiffer, K. L. (1999), *Das Mediale und das Imaginäre. Dimensionen kulturanthropologischer Medientheorie* [Lo medial y lo imaginario. Dimensiones de una teoría de los medios antropológico-cultural], Frankfurt.
- Pfohl, G. (1972), *Inschriften der Griechen* [Inscripciones de los griegos], Darmstadt.
- Pfohl, E. (1911), “Apollodoros der Skiagraph” [Apollodoro el esquiágrafo], en *Jb. Dt. Archäol. Inst.* 25, pp. 12 y ss.
- (1923), *Malerei und Zeichnung der Griechen* [Pintura y dibujo de los griegos], Munich, t. II.
- Pinney, C. (1997), *Camera Indica. The social life of Indian photographs*, Londres.
- Plessner, H. (1982), *Ausdruck und menschliche Natur* [Expresión y naturaleza humana], ed. de G. Dux et al., *Ges. Schriften*, Frankfurt, t. VII.
- (1982), “Zur Anthropologie des Schauspielers” [Para una antropología del actor], en Gebauer (1988).
- Poeschke, J. (1985), *Die Kirche S. Francesco in Assisi und ihre Wandmalerei* [La iglesia de San Francisco de Asís y su pintura mural], Munich.
- Poggesi, M. (1999), “Die Wachsfigurensammlung des Museums La Specola” [Colección de figuras de cera del museo La Specola], en Düring et al. (1999).
- Pommier, E. (1998), *Theorie du portrait*, París.
- Posselle, L. (ed.) (1993), *Copier créer* (catálogo), París.
- Preimesberger, R. et al. (ed.) (1999), *Porträt*, Berlín.
- Quéau, Ph. (1993), *Le virtuel. Vertus et vestiges*, París [trad. esp.: *Lo virtual: virtudes y vértigos*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995].
- Rank, O. [1925] (1993), *Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie*, ed. de M. Dolar, Viena [trad. esp.: *El doble*, Buenos Aires, Orión, 1976].
- Rebel, E. (1990), *Die Modellierung der Person. Studien zu Dürers Bildnis des H. Kleberger* [La modelización de la persona. Estudios del retrato de Durero a H. Kleberger], Stuttgart.
- Reck, H. U. (1996), “Zur Programmatik einer historischen Anthropologie der Medien” [Programática de una antropología histórica de los medios], en Müller-Funk y Reck (1996: 231 y ss.).
- (1997), *Erinnern und Macht. Mediendispositive im Zeitalter des Techno-Imaginären* [El recordar y el poder. Dispositivos de los medios en la época del imaginario tecno], Viena.
- (1999), “Kunst als Kritik des Sehens” [Arte como crítica del ver], en Breidbach y Clausberg (1999: 235 y ss.).

- Sepper, D. L. (1996), *Descartes' imagination. Proportion, images and the activity of thinking*, University of California.
- Sherman, C. (1990), *Untitled film stills*, Munich.
- Silverman, K. y Farocki, H. (1998), *Von Godard sprechen* [Hablar de Godard], Berlín.
- S'Jacob, H. (1954), *Idealism and realism. A study of sepulchral symbolism*, Leiden.
- Skaug, E. (1993), "Notes on C. Cennini", en *Arte Cristiana* 81, pp. 15 y ss.
- Smith, S. (1925), "The Babylonian ritual for the consecration [...] of a divine statue", en *Journal R. Asiatic Society*.
- Snell, B. (1975), *Die Entdeckung des Geistes*, Gotinga [trad. esp.: *El descubrimiento del espíritu*, Barcelona, Fax, 1968].
- Sontag, S. (1973), *On photography*, Nueva York [trad. esp.: *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Sudamericana, 1977].
- Spielmann, Y. y Winter, G. (eds.) (1999), *Bild – Medium – Kunst* [Imagen, medio, arte], Munich.
- Stafford, B. M. (1996), *Good looking. Essays on the virtue of images*, MIT.
- Steinbrenner, J. y Winko, U. (eds.) (1997), *Bilder in der Philosophie und in anderen Künsten und Wissenschaften*, [Imágenes en la filosofía y en otras artes y ciencias], Munich.
- Steichen, E. (1955), *The family of man. The photographic exhibition created by E. Steichen for the Museum of Modern Art*, Nueva York.
- Stiegler, B. (1996), "L'image discrète", en Derrida y Stiegler (1996: 165 y ss.).
- Stock, A. (1996), *Keine Kunst. Aspekte der Bildtheologie* [No es arte. Aspectos de la teología de la imagen], Paderborn.
- Stoichita, V. I. (1995), *Visionary experience in the Golden Age of Spanish art*, Londres.
- (1997), *A short history of shadow*, Londres [trad. esp.: *Breve historia de la sombra*, Madrid, Siruela, 2006].
- (1998), *Das selbstbewusste Bild. Vom Ursprung der Metamalerei* [La imagen autoconsciente. Del origen de la metapintura], Munich.
- Strasberg, R. E. (1994), *Inscribed landscapes. Travel writing from Imperial China*, University of California.
- Stroo, C. y Syfer d'Olne, P. (eds.), (1966), "The Master of Flemalle: Rogier van der Weyden", en *The Flemish primitives*, Bruselas, 1966, t. 1, pp. 87 y ss.
- Strunk, M. (ed.) (1998), *Bildgedächtnis. Gedächtnisbilder* [Memoria de imágenes, imágenes de la memoria], Zurich.
- Stubblebine, J. H. (1969), *Giotto: The Arena Chapel Frescoes*, Londres.
- Sullivan, C. y Schjeldahl, P. (1987), *Legacy of light*, Nueva York.
- Süssmuth, H. (ed.) (1984), *Historische Anthropologie. Der Mensch in der Geschichte* [Antropología histórica. El hombre en la historia], Gotinga.
- Tacke, N. (1999), "Frühe Porträtkunst in Ägypten? Zur Entwicklung der Mumienmaske im Alten Reich" [¿Un temprano arte del retrato en Egipto? Para el desarrollo de la máscara de momias en el viejo imperio], en *Antike Welt* 30.2.
- Tarr, R. (1993), "Visible parlare. The spoken word in 14th. cent. central Italian painting", en *Word and Image* 13.3, pp. 223 y ss.
- Taylor, J. (1998), *Body horror. Photojournalism, catastrophe and war*, Manchester.
- Thevoz, M. (1985), *Der bemalte Körper* [El cuerpo pintado], Zurich.
- Thomas, L. V. (1985), *Rites de mort*, París.
- Thomson de Grummond, N. (1975), en *Art. Bull.* 57, pp. 346 y ss.
- Tiret, C. (1977), "L'image de l'âme au Moyen Âge", en *Connaissance des arts* 302, pp. 48 y ss.
- Topitsch, E. [1958] (1972), *Vom Ursprung und Ende der Metaphysik* [Del origen y el fin de la metafísica], Munich.
- Toynbee, A. (1971), *Death and burial in the Roman World*, Londres.
- Tripps, J. (1996), *Das handelnde Bildwerk in der Gotik* [La obra plástica activa del período gótico], Berlín.
- Tucker, A. W. y Brookman, Ph. (1986), *Robert Frank: New York to Nova Scotia* (catálogo), Boston.
- Turkle, S. (1995), *Life on the screen. Identity in the age of internet*, Nueva York.
- Turner, V. (1987), *The anthropology of performance*, Nueva York.
- Ucko, P. J. "Anthropomorphic figurines from predynastic Egypt", London R. Anthropol. Inst. Occas. Paper, núm. 24.
- Vaivre, J. B. de (1975), en *Cahiers d'heraldique* 2, pp. 179 y ss.
- Vandenbroeck, P. (1983), en *Jahrb. kgl. Museum voor Schone Kunsten*, pp. 15 y ss.
- Vasari, G. [1878] (1973), *Le opere*, ed. de G. Milanesi, Florencia.
- Vattimo, G. y Welsch, W. (eds.) (1997), *Medien – Welten – Wirklichkeiten* [Medios, mundos, realidades], Munich.
- Velden, H. van der (1998), "Medici vorive images and the scope of likeness", en Mann y Syson (1998).
- Vermeule, E. (1979), *Aspects of death in early Greek art and poetry*, Los Ángeles.
- Vernant, J. P. (1989), *L'individu, la mort, l'amour*, París [trad. esp.: *El individuo, la muerte y el amor en la antigua Grecia*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2001].
- (1990a), *Mythe et pensée chez le Grecs*, París [trad. esp.: *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1974].
- (1990b), *Figures, idoles, masques*, París.
- Viola, B. (1992), *Unseen images*, catálogo, Düsseldorf.
- (1995), *Reasons for knocking at an empty house. Writings 1973-94*, ed. de R. Violette, Londres.
- Virilio, P. (1994), *Die Eroberung des Körpers* [La ocupación del cuerpo], Munich.
- (1989), "Ästhetik des Verschwindens" [Estética del desaparecer en P. Virilio], *Der negative Horizont* [El horizonte negativo], Munich.
- Vischer, Th. (ed.) (1995), *Gary Hill, Arbeit am Video* [Gary Hill, trabajo en video], Basilea.
- Waldmann, S. (1990), *Die lebensgrosse Wachsfigur* [La figura de cera de tamaño natural], Munich.
- Wall, J. (1984), *Transparencies*, Basilea.
- (1990), "My photography production", en Joly (1990: 57 y ss.).
- (1996), *Landscapes and other pictures*, Wolfsburg.
- (1997), *Szenarien im Bildraum der Wirklichkeit. Essays und Interviews* [Escenarios en espacio de imagen de la realidad. Ensayos y entrevistas], ed. de G. Stemmerich, Dresden.
- Wanrooij, W. C. (1965), "Dom. di Michelino", en *Antichtà Viva* 4, t. 24, pp. 12 y ss.
- Warburg, (1979), *Ausgewählte Schriften und Würdigungen* [Escritos escogidos y valoraciones] ed. de D. Wutke, Baden-Baden.
- (1988), *Schlangenritual. Ein Reisebericht* [El ritual de serpientes. Un informe de viaje], ed. por U. Raulff, Berlín.
- (1991), *Akten des internationalen Symposiums* [Actas del simposio internacional], ed. de H. Bredekamp et al., Weinheim.
- Warden, J. (ed.) (1982), *Orpheus. The metamorphosis of a myth*, Toronto.
- Warnke, M. (1984), *Cranachs Luther*, Frankfurt.

- Florschuetz, Th., 113
 Flusser, V., 53, 263, 265
 Foucault, M., 23, 81, 85, 101
 Fra Angelico, 129
 Frank, R., 282, 284, 289-295
 Freedberg, D., 7, 10
 Freud, S., 89-90
- Galassi, P.**, 61
 Gibson, W., 105
 Giotto, 248, 249
 Godard, J. L., 61, 99, 100, 243, 244
 Gombrich, E., 18
 Greenberg, C., 43
 Gruzinski, S., 68, 95
 Guadalupe (virgen), 68, 95
- Hartl, L.**, 10
 Haustein, L., 9
 Hegel, G. F., 33
 Heidegger, M., 136
 Hendricksen, L., 284
 Heródoto, 183, 210
 Hetzer, Th., 20
 Hill, G., 137, 138
 Hitchcock, A., 104
 Holbein, H. (el joven), 124
 Homero, 195, 207, 211, 226, 241
- Iser, W.**, 94
- Jericó**, 47
 Jesús, 121-124
 Johnson, W., 279
- Kantorowicz, E.**, 121
 Katz, A., 274
 Kertesz, A., 273
 Kessler, H. S., 8
 Klee, P., 37
 Krauss, R., 270
 Kris, E., 185
 Kubler, G., 35
 Kurz, O., 185
- Lacan, J.**, 49, 110, 243
 Lartigue, J. H., 276
 Le Gray, G., 273
 Leger, E., 112
- Leonardo da Vinci, 32, 125-127, 253
 Leroi-Gourhan, A., 46
 Lévi-Strauss, C., 45
 Lutero, M., 122
- Macho, Th.**, 47, 48
 Malraux, A., 100
 Manovich, L., 50, 55, 58
 Mapplethorpe, R., 134
 Marche, O. de la, 151
 Marin, L., 181
 Masaccio, 250, 253
 McLuhan, M., 35, 40, 43, 63, 235
 Melanchthon, 172
 Metz, C., 94
 México, 66, 92
 Meyrowitz, J., 79
 Miguel Ángel, 256-259
 Mitchell, W. J. T., 19
- Nora, P.**, 78, 85
- Ovidio**, 243, 258
- Pacy, M. de**, 147
 Paik, N. J., 62
 Paleotti, G., 60
 Panofsky, E., 19
 Peirce, Ch. S., 135
 Pinney, C., 278
 Platón, 83, 159, 178, 196, 211-216, 219, 225, 226
 Plessner, H., 118
 Plinio, 220, 223, 235
 Plutarco, 226
 Polibio, 220
 Policeto, 117
 Portmann, A., 112
 Pot, Ph., 154
- Rauschenberg, R.**, 240
 Reed, D., 104
 Rembrandt, 280, 281
 Richter, G., 61, 115
 Rodin, A., 114
 Rodtschenko, A., 141
 Rolin, N., 164
 Romanyshyn, R. D., 111
 Rubens, P. P., 61
- Rushdie, S., 285
 Ruskin, J., 82
- Salomon, E.**, 284
 San Bavo, catedral de, Gante, 151
 Santa Annunziata, catedral, Florencia, 128, 131
 Sartre, J. P., 7
 Schlosser, J. von, 21
 Schopenhauer, A., 21
 Schulz, M., 8
 Seitter, W., 146
 Sherman, C., 139, 274
 Smithson, R., 268
 Sontag, S., 82, 263
 Steichen, E., 281, 290
 Stiegler, B., 16, 52
 Struth, Th., 274
 Suetonio, 121
 Sugimoto, S., 97-98, 140, 141
 Susini, C., 130
- Talbot, W. H. Fox**, 228, 229, 241, 260
TV Buddha, 62
 Topitsch, E., 217
- Vasari, G.**, 22, 248, 253
 Vernant, J. P., 233, 239, 245
 Verónica, santa, 120
 Viola, B., 59
 Virgilio, 233, 239, 245
 Virilio, P., 116
 Vitruvio, 126
- Wall, J.**, 286, 287, 288
 Warburg, A., 20, 65
 Wertheim, M., 50, 104, 261
 Weston, E., 134
 Weyden, R. van der, 149, 164
 Wilde, O., 107
 Wind, E., 20
 Winkler, H., 10