

LA IMAGEN COMO OBJETO INTERDISCIPLINARIO

Elsie Mc Phail Fanger¹

Resumen

Este texto desarrolla la construcción de la mirada interdisciplinaria para estudiar la imagen en el arte y los medios de comunicación como objeto de estudio a la luz del recorrido que hizo el historiador de arte Aby Warburg a fines del siglo XIX y principios del XX. Pionero de la llamada Bildwissenschaft o ciencia de la imagen, su trabajo encuentra voces recientes que discuten sus principios y los llevan hacia nuevos caminos en el análisis. En el trabajo de Horst Bredekamp y su equipo se vuelve central el asunto de los medios, por lo cual acuña el concepto “imagen técnica” con el cual busca descifrar la relación entre las prácticas de representación visual y los principios de construcción visibles.

Palabras clave

Ciencia de la imagen, giro icónico, interdisciplina, imagen técnica

Abstract

This text presents the interdisciplinary perspective for the study of images on the basis of theoretical paths that art historian Aby Warburg chose to deal with the problem of images in art and communication media. Considered a pioneer in the so called Bildwissenschaft or picture science, his thoughts find recent voices which discuss his ideas and develop new concepts for the understanding of images. The discussion of media become central in the works of Horst Bredekamp and his team, which develop a concept “technical images” to deal with the relationship between visual representation practices and the principles of visible construction.

Keywords

Images, science, iconic turn, interdiscipline, technical image

En su novela “El mundo de las bellas imágenes”, publicada en 1969, Simone de Beauvoir hace una dura crítica a la sociedad en la que vive. Su protagonista- Laurence- se desempeña como diseñadora gráfica en una agencia de publicidad y según la autora, se asegura diariamente que las imágenes que confecciona muestren la diferencia entre las distintas clases sociales, hasta que un día su vida superficial entra en crisis cuando su hija de once años le pregunta acerca del sentido de la vida.

Para la autora, la protagonista representa un mundo en el cual las imágenes sociales y materiales son una misma cosa y en su novela actualiza una tradición de desprecio hacia las imágenes inaugurada por Platón, continuada por el marxismo y retomada por el feminismo en su definición de las imágenes como representaciones enajenantes de la mujer.

Según la primera línea de pensamiento, la imagen se encuentra al servicio de un sentido superficial de la apariencia que enajena a las personas en el reconocimiento del mundo. La segunda concibe la imagen como un documento complejo con una profundidad digna de ser analizada. Por ello un grupo de investigadores, unos en Berlín, otros en Chicago- se dieron a la tarea de estudiar la complejidad de la imagen y los fundamentos para una ciencia, cuyos prolegómenos fueron desarrollados en Alemania y Austria entre 1900 y 1933 principalmente por el historiador de arte Aby Warburg.

Después de 1970, la llamada “ciencia de la imagen” vivió un resurgimiento al estudiar no sólo las obras de arte consagradas sino aquellas que aparecían en medios de comunicación, la fotografía artística y popular, el cine, el video y la iconografía política. Posteriormente, cuando apareció la imagen digital, fue incorporada a este campo de estudio.

Para Horst Bredekamp existen dos componentes que históricamente integran la ciencia de la imagen: primero, que la historia del arte adoptó el campo en su conjunto y segundo, que las tomó como objeto de estudio científico con el mismo estatuto que las otras imágenes en la pintura, escultura, arquitectura, etc., que tradicionalmente había estudiado. Sin embargo, la proliferación de medios audiovisuales, llamados también “nuevos medios”, ha venido a complicar el consenso en torno al cual debe definirse la ciencia de la imagen

Dos cuestiones configuraron el estudio de la Bildwissenschaft como ciencia en formación: el estudio de la imagen desde la filosofía, la historia y la literatura como puntos de partida

para la reflexión y el encuentro con otras disciplinas que han estudiado la imagen. En este sentido, la ciencia de la imagen busca estudiar y mostrar las posibilidades cognitivas antes subvaluadas que están en las representaciones no verbales.

Como señala María Lumbreras, es importante aclarar que erróneamente, la *Bildwissenschaft* ha sido considerada un equivalente de los “visual studies” o estudios visuales en los Estados Unidos de Norteamérica, y aunque las diferencias entre ambos son importantes, la comparación se ha visto respaldada por una coincidencia, ya que el mismo año que W.J.T. Mitchell hablaba del “pictorial turn”- giro hacia las imágenes-, en Alemania, Gottfried Böhm acuñaba un concepto similar- “iconic turn”- giro icónico”-, para referirse a una realidad semejante. Coinciden ambos en contemplar los fenómenos de la imagen y la visualidad para procurar nuevas maneras de “pensar” y “medir” este terreno científico.

Mientras en el mundo de habla alemana e inglesa produjo gran efervescencia la discusión, en el de habla hispana tuvo poca repercusión el debate que se suscitó entre estos los pilares de la discusión teórica sobre la imagen, posiblemente debido a que de los representantes actuales más destacados de la *Bildwissenschaft* en Alemania –Hans Belting, Gottfried Boehm y Horst Bredekamp- sólo existe traducción al español del libro de éste último- *Botticelli: La primavera* (1997) y dos del primero: *¿Qué es una obra maestra?*(2002) y *Antropología de la imagen* (2007).

Ciertamente, la dificultad no sólo empieza por el dominio de un idioma y la posibilidad de su traducción, sino por las múltiples acepciones que tiene el término “Bild”, que en alemán significa imagen al mismo tiempo que cuadro, pintura, dibujo, fotografía, ilustración, idea, metáfora. Como puede apreciarse, “Bild” combina en una misma palabra la noción de imagen en su sentido abstracto e inmaterial, la imagen mental, la imagen verbal y la imagen materializada en un medio, asociada a un soporte material.

“Bild” engloba los dos sentidos que en inglés se diferencian con la pareja “image” y “picture”, dualidad que en español no encuentra equivalente.

Lumbreras señala que este matiz le da a la *Bildwissenschaft* su particularidad y sentido: su objeto de estudio es la imagen como fenómeno cultural en sus vertientes mental y corporal,

como concepción y producto, algo que la diferencia de los estudios visuales, cuyo acento se pone en el fenómeno de la visualidad y su construcción cultural.

Giro icónico

En 1994 Böhm utilizó por primera vez el concepto “iconic turn”- giro o viraje icónico, sugiriendo un desplazamiento sustancial en las ciencias hermenéuticas desde el paradigma-texto, hacia el paradigma –imagen.

Para Böhm, la ciencia de la imagen toca los fundamentos de la cultura y se pregunta sobre materiales y métodos como paradigma para comprender la imagen. Plantea exigencias novedosas a las ciencias, pues no es que suponga que la imagen y su estudio represente algo nuevo, sino que implica otra forma de pensamiento y abordaje desde la investigación interdisciplinaria a la manera en que Aby Warburg había trabajado las imágenes desde finales del siglo XIX y principios del XX.

A partir de ahí se ha buscado desarrollar metodologías y formas de análisis propias que dieran a la imagen un trato central, concebida como un lugar de condensación de ideas y cultura en un espacio histórico. Con ello se buscaba trascender el análisis semiótico que consideraba la imagen como texto y se invitaba a adquirir una mayor sensibilidad y un entendimiento más exacto del sentido propio de las imágenes y de su cualidad en sí, desligándola de su cualidad lingüística.

Por otro lado, se pretendía superar la iconoclastia- que en su acepción etimológica se refiere a la destrucción de las imágenes sagradas- que había impregnado los discursos contemporáneos sobre las imágenes, y enfrentarse a la necesidad de comprender las imágenes en la era digital a la luz de lo social y cultural.

Se buscaba no sólo abordar temas ampliamente discutidos como el poder de las imágenes o su capacidad manipuladora, sino también indagar el por qué de la existencia de las imágenes, el servicio que prestan, la manera en que producen sentido, su diferencia con las otras formas simbólicas y la manera en que se complementan entre sí. Estas eran algunas de las cuestiones que se planteaba la ciencia de las imágenes, en su etapa de consolidación.

Algunos de los críticos de la ciencia de la imagen o Bildwissenschaft afirman que no ha podido actualizar su definición de cara a las nuevas tecnologías, y para sanjar ese debate, hubo quienes decidieron separar la historia del arte de los estudios visuales, cuestión que Bredekamp y sus seguidores vieron como inadecuada e incluso peligrosa en un momento en que la ciencia buscaba comprender el papel que las imágenes digitales tuvieron en la historia moderna y viceversa.

Fue entonces cuando surgieron algunos consensos entre los historiadores de arte comprometidos con la Bildwissenschaft, al entenderla como un proyecto de investigación abierto e inacabado que sondea las posibilidades de una iconología que debe redefinirse, desligada de la iconología panofskiana, tanto por su limitación al estudio de la obra de arte como por su carácter normalizador.

Los defensores de la Bildwissenschaft entienden el concepto de iconología de forma literal-ciencia (logia) de la imagen (eikon) y pretenden indagar allí donde la imagen en toda su amplitud y diversidad se distancia del texto y adquiere su propia identidad.

Al mismo tiempo consideran la iconología como propuesta abierta al futuro que debe actualizarse y redefinirse, integrar la interdisciplinariedad y constituirse en un campo de experimentación metodológica.

No implica la suma de aportaciones de distintas disciplinas, ni una especie de transdisciplina, es más bien una oportunidad para interconectar distintos enfoques teóricos y conceptuales, así como estrategias metodológicas de forma crítica y dar respuesta a preguntas que no pueden ser respondidas por una sola disciplina.

En ese sentido la ciencia de la imagen recoge la tradición de historiadores de arte alemanes como Warburg que extendieron los límites de la historia del arte hacia una historia cultural y antropológica de la imagen.

En la reflexión sobre la científicidad del estudio de las imágenes, Belting y Schulz y sus alumnos de la escuela de graduados de Karlsruhe en Alemania, consideran que si bien ha aportado un conocimiento fundamental al estudio histórico de la imagen y ha desarrollado métodos y formas de análisis válidos, su objeto de estudio es la obra de arte y en la que

como disciplina académica debe concentrar sus esfuerzos si no quiere renunciar a su identidad.

De cara al futuro, Belting sugiere una antropología de la imagen se plantea como una heurística articulada a través de tres coordenadas: imagen, cuerpo y medio. Recoge la perspectiva interdisciplinaria de la antropología histórica con los trabajos de Augé, Gruzinsky y Didi-Huberman, quienes pretenden abrir un nuevo campo de investigación que permita estudiar, comparar e interconectar distintos fenómenos relacionados con imágenes en diversos medios, atendiendo a sus diferencias históricas y culturales.

Para Belting, el cuerpo de la imagen desempeña un papel importante, pues hace de éste un punto de referencia central y medida de la toma de conciencia de la imagen y su representación. El cuerpo como órgano vivo, memoria, lugar para las imágenes y reconstrucción de un momento único, que aparece no sólo como objeto de representación en imagen, sino que es concebido como punto de quiebre entre la toma de conciencia del mundo óptico en las personas y la expresión en imágenes de la psique.

Warburg: pionero de la ciencia de la imagen

Bredenkamp sostiene que la historia del arte, desde su desarrollo hasta 1933 – al menos en Austria y en Alemania, fue una Bildwissenschaft en sentido moderno. El problema para él estriba en la pérdida de la memoria y por ello, dice, la historia del arte debe reivindicar su identidad como “histórica genuina”. Recupera para ello el trabajo de Warburg como fundamental y el de tantos historiadores de arte que lo influyeron para abrir las fronteras del estudio sobre la imagen.

Como pionero en esos estudios, Warburg registró la importancia de la memoria y el potencial comparativo de la forma y de las energías que liberan emociones a través de la imagen, en su capacidad de movilización de las emociones.

Recordemos que a Warburg le tocó vivir la época de Heidegger y Jung, Nietzsche y Freud, Benjamin y Bloch; es también el tiempo de Burckhardt, historiador de arte, cuya fuerte personalidad e influencia dominó el campo durante último tercio del siglo XIX.

En la biografía intelectual que realiza sobre Warburg el historiador de arte Ernst Gombrich, recorre las influencias que tuvo su pensamiento desde su ingreso a la Universidad de Bonn en 1886. Revela la admiración que Warburg sintió por Burckhardt, debido a su amplitud de miras y su acercamiento a las fuentes directas, así como la articulación que éste vislumbró entre la historia del arte y la psicología.

La evidencia visual y la evaluación formal de las obras de arte, así como la importancia de la consulta en archivo documental ya estaban presentes en los trabajos de Carl F. von Rumohr, pero fue Jakob Burckhardt quien acabó con el prejuicio que relegaba a un nivel inferior a la historia de los fenómenos culturales. Este logró estimular el debate sobre el lugar específico de la historia propiamente dicha y su ampliación hacia la historia social, la historia de las ideas y la cultura. Concibió a esta última como el reino de la transición, el medio de la mutación histórica, viendo además la necesidad de documentar una historia de la recepción en el arte y una psicología de la percepción para conocer lo que ocurre con el observador.

Entre 1886 y 1888, Warburg estudia historia del arte, historia y psicología en la Universidad de Bonn y desde el inicio de su formación académica, una de sus prioridades centrales se vuelve el estudio sobre la influencia de la antigüedad en los orígenes del Renacimiento. Por ello asiste a los seminarios de Carl Justi y Henry Thode, historiadores de arte y a los seminarios de historia de las religiones de Hermann Usener, este último de gran influencia en el pensamiento de Warburg.

Carl Justi gozaba de prestigio por su biografía sobre Johann Winkelmann (1717-1768), considerado fundador de la historia del arte y la arqueología como disciplina moderna, así como la extensa monografía sobre el pintor Diego de Velázquez publicada en 1888.

En esta última, Justi describe al pintor sobre un amplio lienzo en donde el contexto cultural importa tanto como el personaje mismo, cuestión que lo define como historiador de la civilización en la gran tradición de Burckhardt. Warburg asiste también a su seminario sobre Vasari en donde aprendió el método de su disciplina.² Usener consagraría un tercer libro a la vida y obra de Miguel Ángel y posteriormente escribiría uno sobre estética con referencia especial a las artes visuales.

Fue Usener quien introdujo a Warburg al estudio de la arqueología clásica y la historia de los mitos; por él entró en contacto con la poderosa tendencia del pensamiento decimonónico que buscaba aplicar los hallazgos de esta ciencia moderna al terreno de las humanidades y las ciencias sociales, como la psicología y la antropología. Para Usener, estas ciencias parecían albergar la clave del problema de los clásicos:

“Todos los estudios sobre el mito..., nos llevarán, finalmente, a pesar nuestro, a nuestra propia religiosidad, y esto hará progresar nuestra misma comprensión sobre el mito”³

Mientras que para algunos la mitología pertenecía al ámbito de las representaciones – Vorstellungen- de un pueblo respecto de lo sobrenatural, para Usener, la formación de mitos pertenecía al ámbito de la psicología.

Usener conocía los intentos del filósofo italiano Tito Vignoli por suministrar una teoría de la mitología basada en la psicología asociacionista, para lo cual aplicaba el análisis comparativo de la cultura basado en el estudio previo de la historia de las palabras y los conceptos.

En el pensamiento mitológico predominan las impresiones sensoriales en épocas primitivas, pero éstas experimentan un debilitamiento a medida que avanza el pensamiento lógico como fruto de contención humana.

Las lecciones de Usener encontraron continuidad en las enseñanzas de Karl Lamprecht, pues con mayor ímpetu que el primero, apoyaba el enfoque científico moderno de las humanidades. Buscaba traducir el sistema hegeliano de la historia a un método psicosocial y científico, en donde la psicología debía servir como base al asociacionismo de Hebart quien, desde principios del siglo estudiaba las impresiones sensoriales. Para él, la mente era una especie de “tabula rasa” sobre la cual los sentidos escribían su historia y la psicología debía ofrecer una explicación sobre las peculiaridades del pensamiento, la memoria, el lenguaje y el arte.

Considerado un prominente historiador de la cultura y el pensador más imaginativo y controvertido de la comunidad de historiadores alemanes de su época, el nombre de Lamprecht no figura en la historiografía de la historia del arte. Extraña lo anterior por el

impacto formativo que su obra tuvo sobre el desarrollo de su disciplina entre 1880 y 1890, precisamente cuando empezaba a institucionalizarse su enseñanza en las universidades alemanas.⁴

Fue pionero en la construcción de un marco teórico para la historia de la cultura, que incorporara los estudios de la psicología, la sociología, la antropología y la etnología a la historia del arte. Aunque otorgaba un papel central al arte, su concepción y práctica interdisciplinaria se encontraba a la vanguardia de la investigación histórica durante la segunda década de los 1980, perspectiva que sus maestros consideraban poco ortodoxa. Tan es así, que su programa despertó sospechas entre sus colegas, quienes consideraban a la historia de la cultura un ámbito para aficionados y no para estudiosos serios de la talla de Lamprecht.

Se abocó al estudio de la temprana Edad Media, época que se había analizado muy poco y reunió documentos históricos y artísticos sobre técnicas de dibujo, figuras de ornato, estilos de representación, gestualidad y vestuario de figuras. Esto lo llevó a pensar que si los examinaba en conjunto y estudiaba el contexto social e histórico, podría arrojar luz sobre la consciencia nacional de un pueblo o nación. En 1882 publicó un escrito que hoy en día sigue considerándose como parteaguas en el análisis de los objetos de la cultura, pues mostró a través de un análisis comparativo de letras iniciales, la evolución de una sensibilidad ornamental germánica desde el nomadismo tribal hasta la era de los Hohenstaufen, que en el año 1079 fueron emperadores del Sacro Imperio Romano Germánico, monarcas de Alemania y Sicilia. Por su frescura y vigor, este análisis transversal fue considerado sin precedentes entre sus colegas y alumnos con quienes generosamente compartía sus investigaciones.

Observó los cambios que se produjeron en la mentalidad desde la época primitiva hasta el Renacimiento en donde se disuelve el antiguo tribalismo y emerge el individualismo. Es en esa fase en donde se desarrolla el arte del retrato y mantiene su fuerza de atracción hasta el siglo XVIII, cuando el romanticismo implanta el subjetivismo o lo que llama Lamprecht “neurosis de fin de siglo”.

Considera básicas las fuerzas psicológicas en el análisis del arte, ya que a su construcción habrá que analizarlas a la luz de la psicología colectiva, teoría que emergió gradualmente durante el siglo XIX bajo el influjo de la concepción hegeliana de la historia y del interés romántico por el arte del pasado. Fueron numerosos historiadores anteriores a él los que habían estudiado el arte con herramientas de la psicología, como Taine en Francia y Schnaase y Burckhardt en Alemania. Su originalidad consiste en nutrirse de diversas disciplinas para probar la existencia de elementos comunes en todas las dimensiones de la experiencia. Consideraba que los eventos que sucedían en el ámbito material- económico, político, demográfico- proveían un catalizador para el desarrollo de las sensibilidades estéticas, los gustos y las “actitudes morales”.⁵

Más que la importancia que otorgó Lamprecht al arte como expresión de una época, le interesó a Warburg el tipo de material que eligió para su diagnóstico: en vez de centrarse en el gran arte, como habían hecho sus antecesores, eligió productos simples y aparentemente insignificantes, afirmando que el arte migra más fácilmente en las formas de arte aplicado o “pequeño arte” – Kleinkunst-, que en las formas del arte consagrado-.

Lamprecht apoyaba la realización de investigaciones comparativas entre naciones, para estimular un intercambio estrecho y continuo entre sus respectivos productos. Estas ideas aparecen también en la obra de Warburg, dando cuenta de que estaban en forma germinal en su maestro, quien lo llevó a investigar aspectos de la vida cultural generalmente olvidados, como el simbolismo, los rituales religiosos, la práctica jurídica, las costumbres populares, el papel de los actos ceremoniales en los acontecimientos de la vida familiar- nacimiento, matrimonio y muerte-, la decadencia gradual de los símbolos del poder y la importancia del gesto.

La teoría de Warburg se nutrió profundamente de las ideas de su maestro sobre la migración de las imágenes a lo largo del tiempo; de él aprendió a observar las relaciones entre gestualidad y arte y la distinción entre el simbolismo pictográfico del temprano arte medieval y la expresividad de épocas posteriores. En sus seminarios demostró que durante el período transcurrido entre el 1100 y el 1300, el arte superó la necesidad de que de la boca de los personajes salieran pergaminos escritos: las palabras fueron sustituidas por gestos, expresiones faciales y, como diría Warburg, el lenguaje visual de la pasión.

Como puede constatar, las enseñanzas de Lamprecht fueron decisivas para el desarrollo de las ideas de Warburg, debido a la importancia que otorgó a la psicología, la amplia perspectiva evolucionista, la voluntad de investigar todas las manifestaciones de la cultura y de clasificar entre éstas el arte y los demás artefactos. También le inculcó el interés por estudiar los períodos de transición y la dinámica psicológica del progreso.

Las notas de Warburg registran el creciente interés que desarrolla por el arte de su época y los temas sociales que elige para su representación: la pobreza y la enfermedad. Al mismo tiempo, se muestra renuente a someterse a convencionalismos de la belleza, mostrando una clara aversión a lo que llama “hedonismo complaciente burgués”.

Su necesidad de realizar estudios comparativos lo lleva en 1888 a Florencia para estudiar durante un semestre con el profesor Schmarsow, quien desde la arquitectura especula sobre la percepción del espacio y la tendencia humana hacia la empatía. Muestra además un especial interés por el gesto y la expresión en la pintura.

Schmarsow propone una genealogía de las distintas actividades artísticas mediante construcciones apriorísticas, en donde el gesto y el sonido anteceden al lenguaje. Encuentra que la mímica y la escultura son las actividades artísticas más tempranas, mientras que la arquitectura y la música representan un paso en la conquista del espacio y el tiempo. En el origen de la humanidad, la mímica es la más primitiva de todas, pues el gesto y la acción son una misma cosa y todo movimiento del cuerpo es a la vez un movimiento expresivo no intencionado; los gestos como medios de comunicación pertenecen a una fase secundaria.

Tal y como señala Wilhelm Wundt en su famosa obra sobre la psicología de los pueblos – *Völkerpsychologie* - :

“El señalar con el dedo es para nosotros el final de los movimientos expresivos creativos...la última fase de la relación inmediata con los objetos materiales, la renuncia al tacto inmediato. Considerado genéticamente, no es más que la acción de asir reducida a una mera insinuación... Pero esta resignación frente al acto de tocar se refiere por ello a la aprehensión óptica de la imagen lejana del mundo exterior”⁶

Schmarsow señala que, cuanto más primitiva es la reacción emocional, más partes del cuerpo intervienen en los movimientos expresivos, como el caso del “movimiento de los miembros inferiores golpeando al suelo en un mismo sitio, como muestra de intensificación externalizada del afecto”⁷

Afirma que a mayor desarrollo humano, menos afecta la expresión a distintas partes del cuerpo, llegando por ello a concentrarse en los músculos faciales. Norbert Elias lo llama control de las emociones como condición necesaria en el proceso de civilización.⁸ Otro efecto similar se produce en el movimiento elemental de pensar un objeto para llegar al autocontrol que supone su simple contemplación.

El origen de nuestras ideas sobre los objetos ha de buscarse en el ámbito del tacto que, en su forma sublimada, llega hasta nuestros movimientos faciales, mientras que su efecto básico desciende a los medios de locomoción, lo cual, “en las formas de correr y bailar sobretodo, comunica mensajes concretos de la mente primitiva.”⁹

El interés por el gesto y el movimiento, así como la estrecha relación entre mentalidad primitiva y la expresión corporal violenta, se convirtieron en elementos centrales en el sistema de pensamiento de Warburg.

Una de las investigaciones empíricas que Schmarsow encargó a su alumno fue la de realizar el registro cuidadoso de los rasgos de cada uno de los frescos en la Capilla de Brancacci en Florencia, para detectar aquéllos que representaran alguna innovación.



Warburg tenía la encomienda de prestar especial atención a la representación del movimiento y a la expresión facial exaltada, a los ropajes ondulantes y al detalle de la gesticulación en los frescos sobre la vida de San Pedro, elaborados por Masaccio y Massolino entre 1425 y 1428 y concluidos por Filippo Lippi entre 1481-1482. Entre las cosas que detecta durante la primera parte del siglo XV es el movimiento del ropaje sin impacto aparente sobre el cuerpo, como movimiento contrario a la naturaleza. En la segunda mitad del período detecta el movimiento que va más en busca del deseo de satisfacción egoísta, una división del trabajo y la creación de la forma.

Se le adelantaron otros historiadores de arte, quienes ya habían reparado en el carácter y la fuerza comunicativa del arte del Renacimiento, pues los artistas habían hecho un uso cada vez más frecuente de figuras extraídas de sarcófagos romanos, estatuas, monedas, restos arquitectónicos e inscripciones antiguas. En especial fueron Giovanni y Nicola Pisano, Pisanello y Masaccio quienes habían aislado figuras particularmente expresivas y gestos característicos, despojándolos de su contenido antiguo. Warburg se abocaría a tratar de desentrañar su significado excepcional y la verdadera circunstancia y sentido de su reutilización.

El fenómeno que le interesaba particularmente ya se había dado en el arte antiguo griego y su reaparición en el Renacimiento no podía ser casual, cuestión que lo llevó a preguntarse si se debía a la mentalidad hedonista que ambos períodos compartieron.

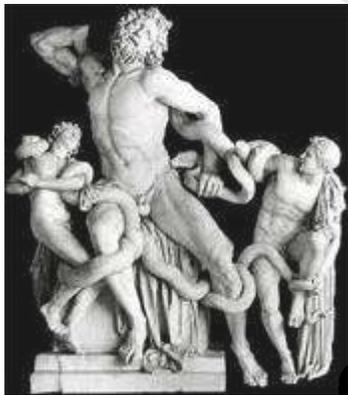
Lo interesante de este movimiento ondulante en la gestualidad y la vestimenta que compartía el Renacimiento con la Antigüedad, se contraponía con aquello que Warburg había aprendido de sus maestros Justi y Thode, quienes vieron en el arte renacentista un movimiento espontáneo en el que poco había influido la antigüedad. Para fundamentar su teoría, se apoyó en el ensayo “Nachleben del Antike”- Supervivencia de la antigüedad- escrito en 1867 por Anton Springer, uno de los historiadores del arte alemanes más importantes de la época. Sus reflexiones sobre la supervivencia de los objetos de la antigüedad y su presencia y reutilización en la edad Media, sirvieron a Warburg para estudiar el ropaje de las esculturas románicas en los sarcófagos, marfiles y materiales preciosos y su supervivencia, lo cual parecía dar continuidad a la tradición de la superstición que rodeaba a los objetos. Disintió de la concepción idealizada de la antigüedad en Springer, como belleza serena y sosegada, al afirmar que entre 1400 y 1420 la pintura había dejado de ser una mera ilustración de la biblia y sus leyendas, para representar la vida real, tal como era.

Estos estudios lo llevaron a afirmar su interés por la arqueología clásica y para ello buscó a Hubert Janitscheck en la Universidad de Estrasburgo, quien lo condujo por textos sobre teoría del arte, psicología, mitología, las ilustraciones de Viti sobre el mito de Medea y los manuscritos medievales sobre psicomagia. Su vista estaba puesta en las cuestiones de método.

Revisó la obra de Botticelli y el aparente viraje que había realizado el artista en su línea recta hacia el progreso. Eligió dos de sus obras, “Primavera” y “Nacimiento de Venus”, que para Warburg encarnaban la esencia misma del Renacimiento florentino por la forma de expresar en el arte el nuevo espíritu renaciente del paganismo, como inicio de una nueva era. En dichas obras debía resultar claro el papel que desempeñó en la historia del arte renacentista el nuevo interés por la antigüedad.

Al revisar cuidadosamente los archivos florentinos de la época, Warburg llegó a la conclusión de que Poliziano- secretario privado de Lorenzo de Médicis- mecenas de Botticelli- había influido en el artista para que añadiera las marcas características de la imaginación clásica en los ropajes y los cabellos ondeando a merced del viento. Si el artista buscaba modelos en el arte antiguo que le ayudaran a visualizar estas fórmulas descriptivas, encontraría suficientes ejemplos de movimiento en los sarcófagos y relieves neoáticos. Quedaba claro que para el siglo XVIII la grandeza de la Antigüedad residía en su quietud, en la imperturbada serenidad de su belleza mayestática, mientras que para el Renacimiento del siglo XV, el interés por la antigüedad residía en las cualidades de un movimiento gracioso y apasionado.

Otras lecturas que despertaron el interés de Warburg por las imágenes clásicas de movimiento y pasión, fueron los estudios de Goethe y de Lessing sobre el Laocoonte y el trabajo sobre los centauros combatientes que expuso su maestro Kekule durante un seminario. Sendos textos antecedieron sus estudios sobre las imágenes de pasión y sufrimiento que el Renacimiento recogía de la antigüedad.



Warburg consulta la obra que el poeta Lessing escribe en 1766 sobre la misma imagen y su función dentro de la jerarquía de los signos; plantea el problema de la expresión visual del sufrimiento, comedimiento y abandono en estados emocionales extremos, plasmados en el arte. Describe esa sensación de movimiento que este objeto escultórico del siglo 2 a.C logra transmitir a los espectadores y a partir de su estudio sobre el grito del Laocoonte propone una poética sobre el arte.¹⁰

Lessing señala que el artista no puede elegir más que un solo momento y un punto de vista para representar un instante y Winckelmann califica esta escultura como un ejemplo de serenidad estática que refleja una contradicción entre la apariencia serena del rostro del héroe, sus extremidades oprimidas por las serpientes y una imagen de dominio y control sobre el dolor.

En su texto escrito en 1798, Goethe alude al dinamismo de la escultura al proponer que el espectador se coloque a una distancia razonable y cierre y abra los ojos intermitentemente para poder percibir el mármol en movimiento. Asegura que al hacerlo, advertirá un estímulo artificial en la percepción que logra la activación de la imagen desplegada frente a los ojos como efecto del pestañeo de los párpados.¹¹

Warburg invita a una lectura sobre “Nachleben”, supervivencia o vida posterior de las esculturas, pues así como para Goethe las artes plásticas representan un paisaje patético en el sentido más elevado del término, y el Laocoonte un relámpago fijo en el horizonte, así para Warburg, la ninfa de Botticelli suspendida en el espacio representa un cuerpo y su potencial movimiento cuya representación dinámica permite imaginar una vida posterior.

El movimiento lo llevó a reconstruir el desplazamiento de la figura explorando por etapas los pasajes que conducen del mundo de las cosas estáticas al de las imágenes en movimiento y lo que esto ejerce sobre el espectador.

En un texto sobre el tema del desnudo publicado en 1954, Clarke señala que no hay otro desnudo que comunique la emoción con un dominio tan absoluto de los medios y que “la angustiada fuerza del Laocoonte pretende acrecentar su efecto por contraste con el agotado relajamiento del hijo más joven”

Las críticas de Winckelmann y Lessing indican que una gran obra puede disparar más de un resorte y el primer impacto no basta para apreciarla, pues esta gesticulación teatral, generalmente asociada con el Barroco, se percibe en la retórica muscular de algunas obras clásicas como Pollaiuolo, en Piero de la Francesca y otros que utilizaban un modelo clásico para representar acontecimientos del Renacimiento.¹²

Por ello señaló que ni la Edad Media era del todo negativa ni el Renacimiento era del todo positivo: la idea de que los artistas del Renacimiento fueron sacados de las oscuras bóvedas medievales por la ola del progreso renacentista no se ajustaba a la evidencia que encontraba en las imágenes analizadas.

La imagen para Warburg no es un campo cerrado de conocimiento, sino una fuerza centrífuga en donde son tan importantes los aspectos centrales de la imagen, como los que no lo son tanto. Los llama *bewegtes Beiwerk* u obra accesoria en movimiento, concepto que repasa en el goce de las líneas onduladas, los ropajes movidos por el viento y los cabellos en espiral.

Es evidente la influencia de Lamprecht sobre Warburg en su concepción de la historia del arte como puerta de acceso privilegiado a las representaciones mentales de una sociedad, aspecto que desarrolla en algunas conferencias impartidas durante la época.

Al igual que Vignoli, continuó su formación interdisciplinaria al incorporar a la antropología, la etnología y la biología para la comprensión del fenómeno artístico.

Consciente de la influencia de Darwin en el pensamiento del siglo XVIII, Warburg se acercó a su estudio sobre “Los orígenes animales de la expresividad humana” que incluyen el principio de la expresión antitética, concepto de gran validez comunicativa y didáctica hasta el día de hoy. Darwin sostiene que hasta que la humanidad dominó la posición erecta y la aplicación intencional de la fuerza corporal, no pudo haber desarrollado el gesto antitético de encoger hombros como signo de impotencia o paciencia o los brazos alzados y extendidos como señal de estupor. Al observar el control cada vez mayor de las expresiones en las obras de Masaccio y Masaccio, Warburg recurrió a sus escritos para encontrar un vocabulario apropiado. Según Darwin, los movimientos humanos expresivos se pueden remontar en la cadena evolutiva hasta aquellos que en los animales son intencionados. Define el concepto de evolución como sinónimo de diferenciación y deslinde de las acciones de su impulso inmediato y considera por ello que las expresiones faciales son los “residuos simbólicos” de lo que algún día fue un acto biológicamente útil. Lo que vemos en el seño fruncido de los animales, es aquello que en otras épocas le sirvió para proteger sus ojos del sol durante el combate.

Su lectura de la obra “El símbolo”, escrita en 1887 por el teórico de arte y filósofo hegeliano Friedrich Vischer, le permitió apuntalar la articulación entre la psicología y la cultura. Vischer propone un uso ampliado de la noción hegeliana, ya que en su significado original, el símbolo es una imagen visual que representa algo similar o distinto, tal y como se usa en la literatura. Sostiene que en las religiones primitivas, el nexo entre el símbolo y el significado es irracional, oscuro y libre. Incluye en el simbolismo de los sueños la expresión facial, ampliando dicha concepción con los textos de Carlyle, quien sostenía que a través de los símbolos los seres humanos se sienten guiados por la fortuna o por el infortunio.

Warburg aprendió de ambos a reconocer en el simbolismo un aspecto de la cultura humana en la que lo racional está más próximo a la superficie y lo irracional permea tanto a la religión como al arte, noción que lo acerca más a una psicología de la cultura.

El fenómeno de la *empatía* en la percepción estética como forma específica de vinculación lo retoma de Siebeck, así como su teoría sobre lo bello y el arte.

Las lecturas Vignoli y Darwin lo llevan a precisar su método de observación para mostrar la supervivencia de las funciones psicológicas, distinguiendo dos períodos: el primero, en donde el ser humano enfrenta toda cosa viva con hostilidad y a partir de ahí decide con respecto a ella y el segundo, en donde examina toda cosa viva en función de su capacidad de movimiento y fuerza.

Estas precisiones lo llevan a confirmar que existe una distancia entre impulso y la aprehensión del objeto; de ahí la importancia que le atribuye al desapego que el artista debe lograr frente a su obra, tan necesario como en el análisis desapasionado del científico que debe contemplar las imágenes, su gestualidad y su lenguaje.

Sus investigaciones sobre la obra accesoria o *Beiwerk*, lo llevan a estudiar a Semper, gran arquitecto y pionero en los estudios sobre el *ornato* fijo y móvil, que se encuentra en el movimiento del vestuario, el cabello, las cintas, los pies elevados del suelo. Es característico de las representaciones femeninas y juveniles frente al atuendo estático y pesado que acentúa la severidad de una figura solemne- masculina. Semper otorga gran

importancia a la ornamentación y a la decoración como medios para dirigir el foco de atención del espectador.

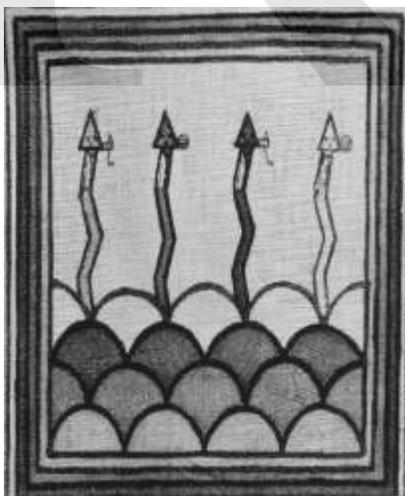
El concepto de *polaridad* lo encontró también en un escrito del poeta J.W. von Goethe, en donde discutía con otros filósofos, especialistas en el campo de la lingüística, sobre el contrasentido de las primeras palabras o palabras primigenias señalado por Ader en su obra “Vom Gegensinn der Urworte”- “Acerca del contrasentido de las palabras originarias”. Esta llevó a Freud a señalar el contenido contradictorio de las palabras originarias cuyos significados se albergan en el inconsciente.

Todo parece indicar que Warburg no tuvo contacto con las ideas de Freud sino hasta más tarde, así que probablemente su idea de polaridad se deriva de la concepción nietzscheana sobre lo dionisiaco y apolíneo en la antigüedad.

Aunque Warburg se mantuvo alejado del autor por la dependencia de Nietzsche a las cuestiones oníricas más que antropológicas, su obra seminal “El origen de la tragedia” ejerció importante influencia no sólo en Warburg, sino entre sus contemporáneos. Su admiración por Nietzsche se debía a que ofrecía el mejor abordaje de la estética desde la psicología, mismo que lo llevó a modificar gradualmente su modelo evolucionista de pensamiento.¹³

En 1891 Warburg se traslada a Berlín para tomar los cursos de medicina del profesor Ebbinghaus, especialmente aquellos sobre ilusión óptica y estructura del sistema nervioso. Sus enseñanzas lo ayudan a comprender “esas formas evanescentes de imaginaria” presentes en las representaciones teatrales, en diversos festejos, o en aquello que llamaría Burckhardt la “transición entre la vida y el arte.” El concepto de polaridad le ayudará a precisar el papel relevante de la herencia clásica en la civilización occidental, ya que se adaptaba bien a la expresión de las tensiones de la propia psique. Al mismo tiempo busca paralelismos etnológicos en la consulta sobre Spencer, lo cual prelude su contacto posterior con la antropología en su visita entre 1895 y 1896 a los indios Pueblo y Navajo en América del Norte, en donde estudió las costumbres, festividades, así como distintas representaciones tribales de los Oirabi. Allí observó la función del símbolo en una cultura impregnada por las creencias mágicas y confirmó lo dicho por Vischer sobre el ritual de la

serpiente: más que el signo del rayo, la serpiente se funde con éste en representación onírica. Por ello, dominar la serpiente es dominar el rayo, la lluvia y las tormentas. El paganismo que vio en el Renacimiento italiano cobró nueva vida a través del ritual de la serpiente que observó en América del Norte y su interés por la fuerza de los símbolos almacenados en la memoria de una civilización lo llevó a solicitar que algunos niños de la región dibujaran una tormenta para saber cómo representaban el rayo. El resultado fue que doce niños más internalizados en la cultura norteamericana contemporánea pintaran el rayo en forma de zigzag, mientras que los otros dos lo dibujaron en forma de una serpiente con cabeza y flecha.



Al pronunciar su conferencia muchos años después, señalaría diferencias entre la cultura clásica europea y la de los indios norteamericanos, así como el contraste de ésta con la modernidad, ya que

“la serpiente de cascabel ya no causa temor al americano contemporáneo: lejos de idolatrarla como sus ancestros, la extingue...El rayo apresado dentro del cable y la electricidad encadenada han creado una cultura que aniquila el paganismo”¹⁴

En Berlín se adentra en los estudios de la psicología, para problematizar las enseñanzas de sus maestros sobre los mitos y la función y disfunción del lenguaje (Usener), la concepción del desarrollo de la cultura humana como un enriquecimiento del conjunto de asociaciones almacenadas en la humanidad (Lamprecht) y sobre las ideas evolucionistas sobre la naturaleza del gesto en el arte (Darwin , Schmarsow).

En su libreta de apuntes adoptó la costumbre de anotar aforismos en los márgenes, mismos que databa cuidadosamente y colocaba en orden cronológico.

Otra influencia importante para Warburg fue la de Adolf Bastian, decano de etnología y fundador en Berlín del *Völkerkunstmuseum*- museo para el estudio del arte de los pueblos-. Como defensor del trabajo de campo al servicio de la psicología cultural, Bastian practicaba el método inductivo que se nutría de una minuciosa recopilación de datos vertidos en una “estadística de las ideas”, con la cual pensaba que se podría prestar una mayor atención a las variaciones observadas.

En 1893 sus reflexiones culminan en la publicación de su texto “El nacimiento de Venus y la Primavera en Sandro Botticelli, una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad durante el primer Renacimiento italiano”.

Imagen técnica

A la ciencia de la imagen tal y como la conciben Bredekamp y su equipo en sus trabajos publicados durante la primera década del siglo XXI, no le interesa la discusión por la competencia, que tantas veces acaba por convertirse en una cuestión de retórica, ni defiende posturas más conservadoras que niegan la posibilidad de una historia del arte como *Bildwissenschaft*. Por ello centra la reflexión sobre lo que puede aportar la historia del arte al estudio de los medios modernos de comunicación desde la perspectiva histórica de las imágenes.

La diferencia específica de la ciencia de las imágenes con otras ciencias, reside en que, como señaló Warburg, se propone rebasar las fronteras de las disciplinas para estudiar relaciones culturales de percepción, producción humana, técnica, instrumental y óptica de representación de imágenes, así como diversos aspectos no visuales de la cultura. Por ello no le interesan tan sólo los conceptos cambiantes de la percepción, sino la relación entre las prácticas de representación visual y los principios de construcción visibles. Al igual que las

ciencias duras, la ciencia de las imágenes se encuentra ligada a la dimensión simbólica y por medio de su enfoque interdisciplinario, se abre la posibilidad de cruzar certezas propias, sin renunciar a las fortalezas que cada disciplina contiene o aporta.

Ahora y siguiendo el trabajo pionero de Warburg, el objeto de la ciencia de las imágenes no es sólo la imagen, sino un conglomerado amplio de artefactos de todo tipo, desde obras de arte, imágenes mediáticas, objetos de cultura popular, edificios, imágenes de telescopios, microscopios, redes virtuales, cartas geográficas y astrales en satélite de tierra y mar, prácticas sociales, mandatos de las neurociencias, monumentos, transmisiones televisivas, formas culturales del habla- por ejemplo, la de la historia del arte, la de los medios, formas distintas de almacenamiento de imágenes –museos, redes, colecciones personales y locales, entre otras.

Las sociedades modernas han tejido redes de conocimiento sobre el mundo y el ensamblaje de ciencias que tiene lugar en las universidades e institutos de investigación, debe espejear, no una estructura fija del mundo cuyos elementos singulares ayudan a descubrir la humanidad, sino el resultado de relaciones sociales complejas que conducen al desplazamiento de nuevos y distintos intereses sobre el conocimiento.

Es cierto que la reflexión en torno a esta ciencia no cuenta con todos los criterios que la consolidan como tal, pues a pesar de que existe una gran cantidad de reuniones, conferencias, publicaciones, seminarios, especialidades y centros de gravedad en la investigación que la estudia y construye, todavía no logra estatuto de ciencia en institutos de investigación que aseguren su anclaje duradero. Lejos de perjudicarla, esta situación de “flotación” impregna no sólo el plano de las instituciones, sino hace definitorio el proyecto fuera de ellas y posibilita el aumento de sus múltiples aristas.

Al no contar con un estrecho conjunto de teorías o métodos u objetos encuentra difícil empatar con convocatorias académicas. A escala internacional tampoco parece que exista una posible canonización del proyecto, lo cual puede llegar a que se le repruebe como una ciencia carente de disciplina o por el contrario, le dé la bienvenida a su complejidad.

Más que encasillar la ambigüedad de significados que conlleva el concepto imagen en su articulación con lo histórico, lo cultural y social, se sugiere que hagan de la práctica el fundamento de esta ciencia en formación y a partir de ahí se reoriente la reflexión.

Es el caso del estudio de las neurociencias por ejemplo, que articuladas al estudio sobre los medios de comunicación y la cultura, permiten plantear otras preguntas sobre la imagen. Las investigaciones del cerebro informan sobre el comportamiento neuronal de la percepción óptica y aún cuando los instrumentos de medición y las imágenes que emanan de éstas, se encuentran sujetas al cambio cultural muestran un gran acercamiento hacia otras formas materiales de su tiempo. Así mismo, buscan trabajar sobre la producción de imágenes ancladas en sistemas de conocimiento impregnados culturalmente, que aportan explicaciones sobre dimensiones biológicas en la definición sobre la imagen.

Desde esta óptica, la ciencia de las imágenes concita a los trabajos empíricos, la historia de la cultura y la crítica ideológica, así como el análisis histórico de las imágenes, y con ello abre oportunidades de acercamiento desde muchos ángulos, buscando rebasar los intereses de la investigación de la especificidad disciplinaria.

En el año dos mil se inició en la Universidad Humboldt en Berlín un área de investigación bajo el nombre de “technische Bild” – imagen técnica-, con el objeto de investigar las imágenes científicas. El supuesto que subyace a esta área de investigación implica que éstas no son menos importantes que el contenido escrito que las explican y en las cuales se apoyan para ilustrar su punto.

Según el equipo de investigación coordinado por Bredekamp, las imágenes de las ciencias naturales muestran resultados no de manera pasiva, sino que son trasmisoras de información, resultados y conocimiento, son imágenes que participan activamente en la constitución del saber y la cultura. Por la riqueza de su acervo aportan conocimiento de primera orden para comprender la importancia de la técnica como proceso cultural.

Debido al potencial analítico que ofrece el estudio de la materialidad, la forma, la semántica de las imágenes en sentido amplio, el área trabajó primero con métodos de la historia del arte. Por un lado se consideró cada visualización en su aparición formal para explorar por

encima de las fronteras del arte y hacia la historia, sus maneras de producir efectos y funciones. Por el otro se exploró su aparición fenomenológica.

Partiendo de la base de que la forma de la imagen tiene capas poco exploradas que impregnan el objeto de investigación, se buscó la ayuda de otras disciplinas para entenderlas. Sería impensable por ejemplo el desarrollo de la investigación genética sin la existencia de las imágenes como modelo de la doble hélice o los rayos equis.

El proyecto del área busca determinar más allá del carácter construido de las imágenes, su efecto y campo de acción. La meta de quienes estudian la imagen técnica radica en considerar a las imágenes no como representaciones ilustrativas, apoyos al texto principal, sino en su fuerza productiva como elemento autónomo, único, con múltiples capas de conocimiento que aún están poco exploradas.

Corresponde especialmente al principio de disyunción de la representación científica y pretende entender la paradoja de que una imagen científica está construida con mayor fuerza, entre más natural parece su objeto en la reproducción. Se observa que la cuestión técnica se invisibiliza una vez que se vuelve de uso común en la práctica científica.

Para una comprensión del papel constructivo de las imágenes científicas deben contemplarse las condiciones que contribuyen a la forma de la imagen y a su carácter artificial, que tiene a olvidarse. También es necesario entender que las imágenes no son productos cerrados, por lo cual debe considerarse el conjunto de componentes que se involucraron en su factura, como son las técnicas, las impresiones, contextos, actores, espacios, tiempos, contornos, etc.

En su análisis debe hacerse visible aquello que en el proceso se hizo invisible a la mirada, como huellas de realismo: las fotos de algún presidente o diputado, previas al evento televisado, en donde por ejemplo charla con el equipo de televisión, se arregla la corbata o se le aplica el maquillaje antes de entrar a escena.

Esto no sólo apunta hacia artefactos y aparatos que hicieron posible la invisibilidad o la visibilidad, a la posibilidad de escenificar para lograr como fin último una ilusión o “efecto de realidad”, sino que apela al trastocamiento entre ciencia y conocimiento. También

recuerda el carácter mágico de la imagen que se articula con la propia experiencia de ver y mirar.

El significado de la imagen es también mágico y cualquier contradicción que se perciba, tiene que ser vista a la luz de esta magia. Como el mundo no es del todo accesible a nosotros, lo representamos por medio de imágenes que “explican” nuestro mundo.

A continuación se presentan algunos ejemplos del texto publicado en 2008.

Ecosonografías

La iconología prenatal es un buen ejemplo para ilustrar lo anterior. Supongamos que el ser humano “surge” en la imagen, ésta circula entre los padres, familiares y amigos como autoridad que constata la presencia del ser en formación. Se trata de esquemas tomográficos que para el usuario común reposan más en creencias que en conocimientos científicos sobre la imagen percibida, que algunos colocan en un álbum con el nombre “primera foto de Paquito” utilizándola como ícono del futuro bebé.

Al vincular la imagen con la magia que produce, la cuestión es de carácter antropológico, ya que nos enfrentamos ante los cultos más antiguos de la humanidad, mucho antes de la simbolización del mundo por medio de la escritura.

Nuestra relación con la imagen se pone en evidencia, cuando creemos más en la imagen que en la palabra; a veces apasionada y a ratos fóbica —ésta ocupa las capas más profundas de la psique y está fuera de nuestro control.

La búsqueda de un orden histórico tiende a llevar los fenómenos a conceptos y elevarlos a modelos de reconocimiento: objetividad, documentación, evidencia, son ejemplos de conceptos que desempeñan un papel importante en el orden que lleva el material.

Sin embargo, el proyecto “imagen técnica” recorre el camino inverso al dejar asomar los conceptos fenomenológicos para ver la forma de las imágenes, su materialidad en las modas, los modos, las modalidades de presentación y representación de artefactos.

La red

La transición de una persona experta en programación de comandos hacia el usuario común de la computadora es algo que a las nuevas generaciones se les olvida, pues la comunicación del usuario con estructuras en imagen se da desde 1980. Las imágenes se muestran sobre una pantalla como superficie de interacción y con ello se expande su popularidad por la difusión, no ya como texto sino como imagen.

En 1983 Mac Intosh produjo una computadora no sólo para los especialistas, sino para el resto de los mortales-“the rest of us”-. Con ello la sacaba de la esfera de la élite de expertos a la escena del público común, creando una superficie para el usuario con elementos de imagen. Se ideó un sistema de ventanas –ambiente Windows- con una semejanza en las estructuras básicas que lleva a un pleito a Apple y a Microsoft.

Ajenos a esta disputa, los consumidores pudieron utilizar indistintamente imágenes y texto. Las bases para la imagen interactiva construida como especie de infraestructura para el sistema visual de múltiples aplicaciones tuvo su origen en el laboratorio de investigación de Xerox Park; las máquinas copiadoras Xerox habían inaugurado el centro de investigaciones en Palo Alto, California- Palo Alto Research Center- para investigar sobre el tema de “la oficina del futuro” como metáfora visual.

En un ambiente de aprendizaje y concebido como “small talk” – chat o charla intrascendente- Alan Kay y su “Learning Research Group”, grupo de élite dentro de su disciplina, desarrollaría los fundamentos de la interacción de imágenes en computadora.

Una aportación importante la había hecho Ivan Sutherland con su programa “sketchpad” o libreta de bosquejos, que desde 1963 había logrado hacer la transición entre texto/programación a interacción gráfica. Basado en ella y en los “dynabooks” de Kay, consistentes en un cuaderno de notas o “notebook” portátil, se desarrolló en Xerox una computadora para uso personal conocida familiarmente como “P.C.”.

Kay desarrolló la metáfora del escritorio o “desk-top” como representación visual en donde sobre la base del mismo, se apila una gran cantidad de documentos individuales como hojas de papel engrapados. La posibilidad de hojearlas- abriendo y cerrando- avanzando o

retrocediendo le dio la clave para utilizar la metáfora de ventanas traslapadas u “overlapping windows”.

Según escribe Kay en el artículo “Computer Software” publicado por la revista Scientific American en septiembre de 1984, su proyecto buscaba desarrollar una “mentalidad icónica”- concepto que descansa en el supuesto de que una imagen se lee más fácilmente que un texto escrito. Con ello buscaba ampliar el volumen de usuarios y reducir la complejidad,

La reflexión sobre la interacción entre diversas analogías- “notas” y “cuaderno de notas” para no expertos y “desk top” llevó a más preguntas sobre la representación y la ilusión como conceptos clave. Esto se expresó en el interés del equipo por estudiar diversas teorías pedagógicas en textos de Montessori, Bruner, Dewey y la Gestalt, así como las teorías de recepción de la imagen de Arnheim y Gombrich.

Se plantearon preguntas sobre la intuición ante la imagen y el pensamiento del usuario ante la divisa llamada WYSIWYG-“what you see is what you get”- lo que ves es lo que obtienes-, que reposa en un principio fundamental: “la imagen en la pantalla es una representación fiel de la ilusión del usuario”.

Al manipular la imagen de cierta manera se crea algo que el usuario espera de la máquina, de ahí su naturaleza “intuitiva”. Kay subraya no sólo la representación de la ilusión a través de la imagen en la pantalla, sino sobre una nueva estética característica de lo que él llama “momentos mágicos,” y para lo cual utiliza el concepto “user illusion”, -ilusión de los usuarios- concepto acuñado por el equipo para describir algo que involucra el diseño de la interfase en su visualidad.

Al hablar de una nueva estética, Kay establece correspondencia entre aquello que sucede y que requiere de una referencia cognitiva, y con ello sienta otra base que está íntimamente relacionada con la imagen: la magia de la imagen y su capacidad de copiarse y reproducirse en imágenes analógicas. Lo anterior apela a la relación máquina- ser humano como articulación importante para comprender la capacidad que tiene el usuario de comprender y recordar imágenes- más que textos escritos- lo que supone una comprensión más intuitiva e inmediata del ser humano con la imagen.

Las superficies gráficas concebidas por Xerox y Park en sus años juveniles se concibieron, como ya se dijo antes, a manera de ventanas encimadas- overlapping Windows y en su materialidad se representan con múltiples capas de ventanas rectangulares sobre la superficie de la pantalla, como espacio visual sin perspectiva.

Dan la impresión de un espacio con múltiples imágenes cuya profundidad no puede definirse con exactitud, ya que se produce una especie de collage parcial ordenado de forma ortogonal.

Esta representación alude a los principios ordenadores de la imagen y a la representación en un tablero a la manera clásica en las ciencias naturales. Utilizados en un contexto científico y pedagógico como panorámicas, se colocaban elementos visuales sobre una pizarra, un objeto de la zoología en varios estadios de desarrollo, altura, ángulos. De esa manera se establecen comparaciones y se hacen visibles relaciones, correlaciones, que debido a razones físicas no puede ver el ojo humano.

Imágenes en cadena

Las cadenas de representación son otro buen ejemplo para comprender la importancia de las imágenes técnicas en el avance de la ciencia, como es el caso de la investigación de Darwin sobre cadenas de evolución.

En el año 1835 visitó las islas Galápagos en busca de un eslabón: se trataba de un ave que una vez muerta, la clasificó, etiquetó y envió a su colega John Gould, curador de la Zoological Society de Londres, quien la identificó como parte del género pinzones.

Gould realizó un bosquejo del ave y encargó a su mujer que lo dibujara y luego lo trasladara a una litografía. Darwin tomó ésta y otras que ya poseía y con el objeto de compararlas, las recortó y las dispuso sobre un tablero en donde colocó cuatro imágenes sucesivas que representaban las cabezas, ojos y los picos de las aves. Sólo a través de esta disposición se hizo visible la modificación gradual que experimentó el ave y con ello probar su hipótesis evolutiva.

Rayos equis

Con el descubrimiento en 1895 de los rayos Röntgen, llamados así por el inventor y rebautizados como rayos “X”, se produjo un acontecimiento visual, cuyas implicaciones y aplicaciones están todavía por determinarse.

La inmensa fascinación de una nueva visualidad sobre el propio cuerpo y sus “entrañas óseas”, puso en juego diversas esferas- científica, cultural, y técnica y de entretenimiento-. Latía en el ambiente la inquietud por entender esa imagen que traslucía huesos del esqueleto humano y las preguntas eran varias. ¿Qué mostraban esas imágenes? ¿inspecciones, transparencias, proyecciones? ¿Cómo podía vincularse a otras formas de representación conocidas para hacerlas comprensibles al gran público?

Düinkel echa mano de artículos de la época para mostrar que el advenimiento de esta nueva técnica producía una tensión entre la idea eufórica de una mirada sobre los rayos X y la conciencia crítica de la construcción de imágenes a manera de proyecciones de sombras, tuvo gran impacto en el público lector.

La autora diseña la imagen en tres planos para su análisis:

1. Con un contexto monocromo, en la periferia de la mano aparecen los huesos oscuros. Sobre esta superficie aparecen los anillos metálicos sobre el dedo en forma de óvalo, con fronteras claramente trazadas. Mientras que el contorno de la mano como silueta apunta hacia una forma reconocible, logra la presencia de los huesos como capa interna, una apariencia nueva. Las sombras del contorno de la mano dan la impresión de profundidad.
2. Nada vincula la periferia de las manos con los huesos, de tal suerte que la capa de piel de la mano le da un carácter flotante. Los huesos destacan plásticamente porque su exterior es más claro que su interior
3. En este plano, los anillos parecen planos y oblicuos y como oscilando en el aire; al mismo tiempo su perspectiva es reducida.

Si contemplamos la fotografía de la mano que se encuentra en los anales de la medicina anatómica, puede decirse que la leyenda que aparece al calce da a la imagen da el aura

como prueba de memoria y verdad: “Mano del decano doctor en anatomía von Kölliker en Würzburg”.

A través de ella se vuelve al acontecimiento de la sesión en donde el profesor Röntgen demuestra su invento ante la comunidad de científicos de la Universidad de Würzburg. Mientras que el esqueleto se asocia con la muerte, la leyenda y la firma con el nombre del inventor, demuestra que se trata de la mano de un hombre vivo. V. Kölliker, famoso especialista en anatomía y decano de la universidad había prestado su mano para tal experimento.

Por un lado reconocemos la imagen conocida de la mano y por el otro la imagen con huesos y sombras; el marco y la leyenda al pie de la fotografía se reconcilia con el observador de la mano.

Diez años tardaron en nombrar ese nuevo invento: se le llamó rayos Roentgen, luego diagrafía, -imagen transparente, squiagrafía – imagen de sombras- y finalmente se optó por radiografía- imagen de rayos.

Colofón

A la luz del trabajo pionero de Aby Warburg y las influencias de las que abrevó para construir los primeros pasos para la ciencia de la imagen, los ejemplos actuales basados en ella muestran el potencial que el análisis de la imagen técnica desarrollada por Bredekamp y su equipo tiene para los teóricos actuales de la imagen.

El giro icónico como concepto lleva a considerar la imagen como paradigma, en donde la imagen se entiende como logos, acto generador de sentido. A partir de ahí debe preguntarse qué implica la imagen y la interacción de ésta con los espectadores, qué fue lo que desplazó el acento hacia el artefacto, qué fue lo que fascinó al espectador y qué sentido produjo dicha imagen.

A partir de ahí podemos cuestionarnos si tiene sentido preguntar sobre la existencia de una “inteligencia icónica” a la luz de una supuesta lógica de los mensajes.

También es necesario señalar que el giro icónico no implica que la imagen se analice sin ayuda del lenguaje, sino que busca diferenciarse de él y encontrar sus propias leyes, pues la imagen, al igual que el ojo, está ligada a sus propios contextos de pensamiento.

Plantearse la pregunta sobre la imagen es necesario y urgente en este momento de efervescencia en los medios digitales, su ejercicio y práctica de flexibilidad, omnipresencia y usabilidad sin precedentes. Estas nuevas y variadas experiencias con la imagen y su cercanía nos han hecho recordar que la imagen desempeña un papel esencial en el mundo y que no es algo dado.

El giro icónico trajo la imagen al centro de la discusión entre aquellas disciplinas interesadas en la imagen- la historia de la ciencia, la historia del arte, la historia de los medios de comunicación, la historia de las imágenes, la psicología de la imagen, la antropología de la imagen, entre otras. Como efecto importantísimo, abrió el diálogo entre facultades y disciplinas sociales y humanísticas y las ciencias naturales.

Por ello, lo icónico adquiere la universalidad que antes no poseía la imagen como objeto y experiencia, a la manera como se entiende el concepto “Bild” en alemán. La lógica que se desprende de ello es que debemos pensar en las imágenes no como un significado cerrado, o como espejos de un significado externo. La reflexión debe apuntar hacia la potencia / fuerza que la imagen tiene para mostrar, enseñar, señalar su condición visible o invisible.

En el centro de esta discusión, está la comprensión de la imagen en su procesualidad implícita, su especificidad icónica, con la cual se articula el sentido sin tener que depender necesariamente a las figuras lingüísticas como la retórica o la sintaxis.

Bibliografía adicional

Belting, Hans (2007), *Antropología de la imagen*, Buenos Aires y Madrid, Katz

Böhm, Gottfried (ed.), *Was ist ein Bild?*, München, W. Fink, 1994.

Bredenkamp, Horst (2007), *Bilder bewegen. Von der Kunstammer zum Endspiel*, Berlin, Wagenbach

Bredenkamp, Horst, Birgit Schneider; Vera Dünkel eds. (2008), *Das technische Bild: Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin, Akademie Verlag

Dünkel, Vera (2008), „Röntgenbild als Schattenbild“, en H. Bredenkamp, et.al. *Das Technische Bild*, Berlin, Akademie Verlag

Frank, Gustav y Barbara Lange(2010), *Einführung in die Bildwissenschaft*, Darmsadt, WBG

Gombrich, Ernst (1992). *Aby Warburg, una biografía intelectual*. México, Alianza

Kay, Alan (1984). „Computer Software“, en *Scientific American*, sept. pp.40-47

Lumbreras, María (2008), Una iconología para el futuro, en Congreso Nacional de Historia del Arte, Madrid, 22 de septiembre, *mimeo*

Schulz, Schulz (2009), *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, München, Wilhelm Fink

¹ Licenciatura y Maestría en comunicación social (Universidad de Cornell, Ithaca, Nueva York, EEUU) /Doctorado en Ciencia Política (FCPyS/ UNAM, México, D.F.)/Segunda maestría en Historia del Arte (IIE/ FFyL/ UNAM) Profesora e investigadora del Departamento de Educación y Comunicación/ colaboradora de la Maestría en Estudios de la Mujer en la UAM Xochimilco Correo: mcphail.elsie@gmail.com

² Giorgio Vasari (1511-1575), célebre por sus biografías de artistas italianos, sus métodos, anécdotas y rumores sobre su vida.

³ Forster, K.W.(2005). “Introducción”, *El Renacimiento del paganismo*, Madrid, Alianza Op.cit.,p18

⁴ Brush, K.(2001). “Aby Warburg and the Cultural Historian Karl Lamprecht”, en Woodfield, ed.(2001). *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*, Amsterdam, G+B Arts, p. 65-92

⁵ Brush, *Op.cit.* p. 74

⁶ Gombrich, E (1992). *Aby Warburg, una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, p. 51

⁷ *Ibid.* p. 51

⁸ Elias, N. (1977). *El proceso de civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, FCE

⁹ Gombrich, *op.cit.* p. 51

¹⁰ G.E. Lessing (1729-1781), considerado el poeta alemán más importante de la ilustración; en Gombrich, *Op.cit.* p. 35

¹¹ J.W. von Goethe (1749-1832), poeta, novelista, dramaturgo, científico alemán, que influyó profundamente en el romanticismo

¹² Clark, K. (1956). *El desnudo: un estudio sobre la forma ideal*, México, Alianza, p.76

¹³ Woodfield, R. (2005). *Art History as Cultural History. Warburg's Projects*. The Netherlands, G+B Arts, *Ibid.*, p. 267

¹⁴ Warburg, A. (2008). *El ritual de la serpiente*, México, Sexto piso, p.65-66