

Antropología de la imagen

Del mismo autor

¿Qué es una obra maestra?, Barcelona, 2002

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

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

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

Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen, Munich, 2005

Anthropologies of art, Massachusetts, 2005

Hieronymus Bosch: Garden of earthly delights, Munich, 2005

Hans Belting
Antropología de la imagen

Traducido por Gonzalo María Vélez Espinosa

Primera edición, 2007

© 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

1. 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: tholön kunst

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

Índice

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



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

1

Medio – Imagen – Cuerpo

Introducción al tema

1. PLANTEAMIENTO DE INTERROGANTES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 Stiegler (1996: 182).

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

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

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

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

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

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

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

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

2. LOS CAMINOS INTERRUMPIDOS HACIA UNA CIENCIA DE LA IMAGEN

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

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

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

¹⁰ Gombrich (1999: 50 y ss.).