

Magia, acción, materia: la imagen en la *Bildwissenschaft*

María Lumberas

Universidad Autónoma de Madrid. Becaria FPU

Fecha de recepción: 16 de junio de 2010

Fecha de aceptación: 22 de septiembre de 2010

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 22, 2010, pp. 241-262

ISSN: 1130-5517

RESUMEN

Bildwissenschaft es un campo de investigación dedicado al estudio de la imagen que se ha desarrollado en las últimas dos décadas en el mundo alemán. Este artículo analiza el trabajo de tres de sus autores más representativos, Hans Belting, Gottfried Boehm y Horst Bredekamp, examinando tanto su visión del campo como sus respectivas teorías de la imagen. El propósito es entender las aportaciones metodológicas de este trabajo, su vínculo con la historia del arte y sus conexiones, así como diferencias, con los estudios visuales.

PALABRAS CLAVE

Imagen. Metodología. Estudios visuales.
Bildwissenschaft.

ABSTRACT

Bildwissenschaft is a field of study developed in the last two decades in Germany and devoted to the investigation of the image. This article analyzes the theoretical work of three of its most representative authors, Hans Belting, Gottfried Boehm, and Horst Bredekamp, and discusses both their vision of the field and their theories of the image. The aim of the article is to understand the methodological contribution of this work, its special link to art history, and the way it connects with, but also differs from, Anglo-American visual studies.

KEY WORDS

Image/picture. Methodology. Visual studies.
Bildwissenschaft.

El interés por las imágenes como artefactos culturales ha dado lugar, a lo largo de las últimas dos décadas, a uno de los debates metodológicos más ricos en los que se ha visto implicada la historia del arte¹. En el mundo académico angloamericano los estudios de cultura visual han impulsado notablemente la reflexión sobre el modo en que las representaciones visuales contribuyen a configurar nuestra realidad: sobre el papel decisivo que juegan en la conformación de la cultura, independientemente de su pertenencia o no al campo del arte. La historiografía alemana también ha avanzado sustancialmente en este sentido. Desde los años noventa el término *Bildwissenschaft* –literalmente, “ciencia de la imagen”– se utiliza para referirse a un nuevo campo de investigación interdisciplinar cuyo objeto de estudio es la imagen

en el sentido más amplio del término. Qué denota este campo exactamente o cómo debe articularse su práctica son cuestiones aún debatidas entre los investigadores alemanes.

Pese a esta controvertida circunstancia, la discusión en torno a la *Bildwissenschaft* ha dado lugar a un interesante conjunto de trabajos que, sin duda, ha revitalizado de forma innovadora los estudios sobre la imagen. Este corpus parece suscitar cada día mayor interés en diferentes puntos de la geografía académica internacional²; sin embargo, apenas ha encontrado difusión en nuestro país³. Este artículo trata de aportar algo en ese sentido presentando el trabajo de tres autores en particular, Hans Belting, Gottfried Boehm y Horst Bredekamp. No en vano, ellos han sido los principales responsables de que

el pensamiento gestado en el marco de la *Bildwissenschaft* sea hoy un componente indispensable del debate internacional sobre la investigación de la imagen. Lo que me propongo a lo largo de estas páginas es entender en qué consiste esta forma de pensar la imagen, de dónde viene y qué plantea, por qué está despertando tanto interés, qué puede aportar a nuestro propio debate sobre los estudios visuales. La pregunta que el artículo trata de responder es en qué medida, con sus matices y sus diferencias, el trabajo de estos autores representa un pensamiento distinto al de buena parte de los estudios visuales y, en ese caso, cómo se articula exactamente este otro pensamiento: cuáles son sus hallazgos, dónde se encuentran sus fisuras.

En el laberinto de las palabras

En 2003 la revista norteamericana *Critical Inquiry* publicó un artículo de Horst Bredekamp cuyas primeras líneas hacían referencia al problema de la traducción. “Debido a que el significado de la palabra alemana *Bild* —explicaba Bredekamp— incluye *image, picture, figure* e *illustration*, el término *Bildwissenschaft* no tiene equivalencia en la lengua inglesa. Parece como si esta diferencia lingüística estuviera haciendo más profunda la distinción actual entre la historia del arte inglesa y la alemana”⁴. El comentario de Bredekamp pone sobre la mesa un problema, el de la lexicología⁵, que pocas veces se ha tenido en cuenta a la hora abordar la historiografía como objeto de investigación en sí mismo. Pero la relación entre lenguaje y pensamiento resulta fundamental para entender qué tipo de conocimiento se crea (o se puede crear) en cada ámbito académico. Las particularidades de la lengua marcan ciertamente una línea fronteriza de la que los autores alemanes han tomado especial conciencia. “Estamos condenados —dice Belting— a vivir en el laberinto de nuestras propias lenguas, que tan frecuentemente restringen e incluso bloquean partes del espectro semántico de lo que queremos describir y por tanto reducen no sólo nuestra terminología, sino también nuestro pensamiento”⁶.

Explicar en qué consisten las diferencias entre los estudios visuales y la *Bildwissenschaft* ha demostrado ser un asunto escurridizo, casi una trampa, porque ninguno de estos términos representa una etiqueta de algo que esté hoy por hoy claramente definido. La línea fronteriza que deseáramos trazar se desvanece a medida que intentamos delinearla, en cuanto chocamos con la realidad diversa y cambiante de las prácticas que dan vida a cada uno de estos campos. Los intentos que ha habido de mostrar las diferencias entre ambos campos basándose en la atención a los medios de masas, el papel de la semiótica o el peso concedido al enfoque histórico⁷,

todos ellos han aportado un enfoque decisivo que, sin embargo, encuentra sus limitaciones cuando llega el momento de la generalización. Las excepciones son siempre demasiado numerosas porque cada campo es en sí mismo demasiado heterogéneo. La lengua, sin embargo, a través de sus términos y del modo en que estos son entendidos y utilizados, parece abrir una vía de indagación alternativa. Marion G. Müller⁸ es quizás la investigadora que más argumentos ha aportado en este sentido al rastrear las diferencias entre la *Bildwissenschaft* y los estudios visuales en los significados de las palabras. Su pequeño pero interesante estudio etimológico de los términos *Bild, image, picture, visual* y *visuell*, muestra cómo las diferencias semánticas de estas palabras, definidas por sus usos a lo largo de la historia, influyen hoy en el tipo de trabajo que se desarrolla en cada uno de esos campos. Müller insiste, sobre todo, en el conjunto tan amplio de acepciones que ha ido acumulando el término *Bild*. *Bild* remite tanto a la imagen mental (*Vorbild*) como a las imágenes asociadas a un soporte material (*Abbild*), pues significa cuadro o fotografía, pero también idea o metáfora. *Bild* lleva además “escondidos” en su historia etimológica otros sentidos como el de su poder taumático, un significado que la relaciona con la idea de magia visual (*Bildmagie*). Igualmente *Bild* está vinculada etimológicamente a la idea de un comportamiento correcto (*Benahmen*), una forma adecuada (*Gestalt*) o las acciones de visualizar, crear o incluso educar (*bilden*)⁹.

Esta acumulación semántica es la responsable —nos explica Müller— de que hoy en día la misma palabra sirva para designar tanto las imágenes materiales como inmateriales, algo que no ocurre en inglés, donde estos dos sentidos quedan generalmente separados en el uso de las palabras *image* y *picture*, la primera de ellas ligada a las imágenes mentales o verbales, la segunda a las imágenes que se materializan en un medio¹⁰. La autora muestra finalmente cómo el léxico condiciona el tipo de pensamiento que se construye. Al elegir entre *image, picture* o *visual*, un investigador anglófono está tomando una decisión sobre la manera en que se aproxima a la imagen. “La elección misma del término [...] refleja la decisión de centrarse en un aspecto peculiar del proceso visual” —bien la realidad material de la imagen, bien su registro psicológico, bien el tipo de percepción que exige¹¹—. Por el contrario, cuando un investigador alemán utiliza el término *Bild*, éste resulta por sí mismo demasiado amplio. Es el objeto concreto del que habla (una pintura, una metáfora, un recuerdo) el que nos indica con qué sentido se está usando la palabra. La investigación alemana se caracterizaría así por una terminología más “abstracta”, aunque ésta, insiste Müller, está “enraizada en el análisis de la producción visual y, particularmente, de los productos materiales”¹². Reconocer la variedad de conexio-

nes semánticas que sugiere el término *Bild*, a diferencia de otras palabras como *image*, *picture* o *visual*, resulta especialmente importante para esta autora porque entiende que la tarea principal de la *Bildwissenschaft* es investigar las relaciones entre las imágenes mentales (*Denkbilder*) y las imágenes materiales (*Abbilder*)¹³. Hans Belting también ha insistido en ello: “la lengua alemana ignora la diferencia entre *image* y *picture*, algo que, aunque parece ser una falta de distinción, conecta lúcidamente las imágenes mentales y los artefactos físicos”¹⁴.

Aunque no todos los autores alemanes consideran que el objetivo de la *Bildwissenschaft* es estudiar el vínculo entre la imagen mental y la imagen material, mucha de la bibliografía reciente sobre el nuevo campo ha subrayado el problema del léxico. No obstante, esta conciencia sobre el significado “expandido” de la palabra *Bild* ha aparecido en los últimos años animada, probablemente, por un mayor contacto con los estudios visuales, donde también se ha reflexionado sobre cuestiones de terminología¹⁵. De hecho, la comparación que demuestra la particularidad semántica de *Bild* como concepto que conecta las imágenes endógenas y exógenas funciona especialmente bien con el inglés, pero no con otras lenguas como el francés o el español cuyas respectivas nociones de imagen tampoco distinguen entre *images* y *pictures*. No se puede negar que los diferentes campos semánticos que surgen en cada lengua en torno al concepto de imagen nos dan un punto de partida para explorar el modo en que, recíprocamente, el léxico y el pensamiento se van modelando el uno al otro. Pero el sentido y la importancia de la palabra *Bild* a la hora de entender la *Bildwissenschaft* no se reduce a una cuestión lingüística. Aunque la singularidad de este término ha condicionado el pensamiento que se ha desarrollado en Alemania en torno a la imagen, al mismo tiempo, la noción de *Bild* se ha visto remodelada y expandida al absorber todo ese pensamiento. Esto ha ocurrido a lo largo de un proceso relacionado con la construcción del objeto de estudio. Se trata de un proceso complejo, mediado por diversos intereses, en el que la semántica, aunque importante, se vuelve insuficiente por sí misma para entender la *Bildwissenschaft* y lo que la diferencia de los estudios visuales, pues no nos sirve (o no completamente) para explicar por qué la primera se ha preocupado por las imágenes (*Bilder*) mientras que los segundos se han centrado fundamentalmente en la cultura visual, que no es exactamente lo mismo.

Las decisiones que llevan a los investigadores a trabajar con un objeto u otro juegan un papel fundamental en la configuración del campo de estudio. Cada disciplina produce su objeto. Pero este “producir” no consiste exclusivamente en seleccionar un objeto u otro, sino en que “la constitución de ese objeto como objeto” es el

resultado del análisis, es decir, del encuentro entre el objeto y el investigador, y del modo en que éste último produce conocimiento¹⁶; porque los objetos nunca están dados, más bien se construyen a través de las preguntas que hacemos y la manera en que tratamos de resolverlas. La creación del objeto conlleva así cierta forma de epistemología. Por eso, analizar las diferencias entre *Bild* y *visuality* se presenta como una manera posible de entender las diferencias entre los estudios visuales y la *Bildwissenschaft*, entre sus estructuras y sus culturas académicas, entre sus paradigmas y sus horizontes interpretativos¹⁷, al menos si nos preguntamos qué interesa de estos conceptos y qué supone trabajar con ellos.

Puesto que en este artículo vamos a centrarnos fundamentalmente en la *Bildwissenschaft*, no podremos detenernos detalladamente en el proceso de “creación” de la cultura visual, un asunto ciertamente más complejo de lo que pueden evocar estas páginas. No obstante, cierta noción sobre la manera en que los estudios visuales han dado forma a ese objeto propio, que a veces se denomina cultura visual, otras visualidad, puede ayudarnos a entender –por diferenciación– lo que tiene de particular la ciencia de la imagen, tal como la conciben Bredekamp, Belting o Boehm. Nuestro objetivo no es hacer un análisis comparativo, que sería sin duda una tarea más extensa y compleja, sino crear, siguiendo una estrategia heurística, un contexto desde el que abordar la *Bildwissenschaft*. Desde este contexto la ciencia de la imagen –bredekampiana, beltingniana, boehmiana, no lo olvidemos– se presenta como un campo que, aun compartiendo multitud de inquietudes, métodos y prácticas con los estudios visuales, ha *producido* su objeto de forma sustancialmente distinta, lo cual tiene consecuencias metodológicas que pueden ser de interés para cualquiera que se acerque al estudio de las imágenes.

La visualidad y sus paradigmas

La producción del objeto es, como decíamos, un efecto del quehacer disciplinar. Los estudios visuales¹⁸ se han caracterizado especialmente por su toma de conciencia respecto a este producir, y han hecho así de su propio objeto de estudio un elemento doblemente significativo¹⁹. Entendida como el cúmulo de “prácticas de producción de significado cultural a través de la visualidad”²⁰, la cultura visual no sólo vino a ser un objeto nuevo que aludía a un conjunto de artefactos, hábitos y experiencias distinto de los que estudian otras disciplinas. Su “constitución como objeto” –por usar de nuevo las palabras de Mason– asumía además el desafío epistemológico de los dos giros, teórico y cultural, que tuvieron lugar en los años sesenta y setenta, e incorporaba visiblemente las transformaciones profundas y revolu-

cionarias que ambos trajeron consigo. Vinculados estrechamente al postestructuralismo y la deconstrucción como corrientes que habían hecho explícitas las limitaciones del proyecto epistemológico occidental, los estudios visuales venían a proponer un modo distinto generar conocimiento²¹. Por un lado, habían hecho suya la idea de ideología inherente y debían entenderse como un proyecto fundamentalmente relativista donde objetivismo –eso que Margaret Iversen ha denominado el discurso “descorporeizado”²²– sería reemplazado por una mayor conciencia de la subjetividad del investigador, de la posición concreta, interesada y relativa desde la que escribe. Al mismo tiempo, entendían la cultura visual como un objeto que exige ser abordado interdisciplinariamente, lo cual resultaba importante no sólo porque la interdisciplinariedad contribuía a conectar de forma crítica destrezas analíticas y metodologías procedentes de diversas tradiciones disciplinares, sino porque, además, permitía repensar las condiciones epistemológicas de otras disciplinas, arrojando luz sobre el modo en que producen sus objetos²³. Así, la cultura visual ayudó a socavar eso que Georges Didi-Huberman ha llamado el *tono de certitud*²⁴ de la historia del arte, su confianza ciega en un objeto que se entiende como dado y que nunca se interroga. Al dar prioridad al valor cultural de las imágenes frente a su valor artístico, lo que la cultura visual cuestionaba era la certeza de la autonomía del arte: la seguridad de su valor estético como un valor inherente a la obra misma y el hecho de que tal valor justificase la legitimidad del objeto y de la disciplina pese a que, en el fondo, las categorías y la experiencia sobre las que se sostiene no son universales²⁵. La noción de cultura visual conducía a entender el papel de lo visual en la sociedad y en la cultura: cómo las imágenes absorben los significados que les atribuimos, de qué manera se convierten en mediadoras de nuestras relaciones cotidianas, qué papel cumplen en la creación o perpetuación de los códigos culturales en los que nos movemos; todo ello independientemente de su mayor o menor valor estético. Esto no significa que los estudios visuales dejaran de interesarse por las obras de arte, sobre las que, de hecho, muchos autores han seguido trabajando. Pero entendían –y entienden– su estatus artístico como un valor culturalmente construido.

Este enfoque habría sido impensable sin el cambio que había tenido lugar en las humanidades en el modo de entender el concepto de cultura, no como un conjunto de objetos o ideas de especial valor, sino como todo un modo de vida²⁶. El giro cultural había abierto las puertas a la consideración de las representaciones visuales como agentes en la producción cultural de significado y, por tanto, como parte integral de los procesos de socialización –del modo en que las personas se comunican y dan sentido a la realidad–. Los estudios visuales impulsaron

la concepción de la imagen como construcción cultural del mismo modo que acogieron ciertos modelos interpretativos igualmente ligados *cultural turn*. En concreto, hicieron suyos, y desarrollaron notablemente, los dos enfoques principales desde los que en otras disciplinas, y muy especialmente en los estudios culturales, se estaba abordando el concepto de representación: de un lado el enfoque semiótico, interesado en la condición de signo de toda representación, sus características formales y el modo como produce significado –lo que se ha dado en llamar la “poética” de la imagen–; del otro, el enfoque discursivo, que se interesa por el papel de las representaciones en la construcción de conocimiento, por su relación con el poder y sus efectos y consecuencias en un momento histórico particular –es decir, por su “política”²⁷.

El desafío más importante de los estudios visuales vino, sin embargo, de la creación de un nuevo concepto sin el cual la idea misma de cultura visual habría sido inconcebible. Me refiero a la *visualidad* como modo de referirse a la construcción social de la mirada. La importancia de la visualidad dentro del proyecto de los estudios visuales era doble. Por un lado suponía un desplazamiento desde la imagen (el objeto que es visto) hacia la mirada (el sujeto que ve) y la experiencia que va unida a ella (el deseo, el placer, la posesión, la vigilancia, etc²⁸), lo que permitía repensar problemas como la construcción de identidades o las relaciones de poder desde un punto de vista que reconoce la producción visual de significado como un fenómeno intersubjetivo, ligado a las personas, los actores sociales. Por otro lado, la visualidad implicaba el rechazo definitivo a la idea de que el mundo se presenta directamente a la percepción y de que la visión es un mecanismo natural²⁹. Instaba, por el contrario, a entender la acción de ver como una práctica aprendida, subrayando tanto el proceso de enculturación en el que está enraizada, como su participación ineludible en el campo de las relaciones sociales y de las mediaciones que las hacen posibles. A diferencia de la obra de arte o de la imagen, el concepto de visualidad, y por ende el de cultura visual, remitía a la configuración social del ver, a la existencia de regímenes escópicos que definen lo que puede o no puede ser visto en una determinada cultura³⁰.

Para Mitchell, “el cambio de mayor trascendencia indicado por *la búsqueda de un concepto adecuado de cultura visual* es su énfasis en el campo social de lo visual, los procesos cotidianos de mirar a otros y ser mirado” (la cursiva es mía). Entiende que “este complejo campo de reciprocidad visual no es meramente un subproducto de la realidad social sino constitutivo de ella de manera activa”³¹, por eso define la cultura visual como “el estudio de la construcción social del campo visual y la construcción visual del campo social”³². En

un sentido parecido Mieke Bal sostiene que el estudio de la cultura visual debería estar enfocado a la elaboración de una teoría social de la visualidad. Siendo éste el caso, tendríamos que hacernos preguntas del tipo “qué es hecho visible, quién ve qué, cómo se ve y cómo conocimiento y poder están íntimamente relacionados”³³. Aunque éstas no son las únicas cuestiones que han interesado a los estudios visuales, un campo que se ha expandido tanto en los últimos años que hoy nos resulta muy difícil asociarlo a un único conjunto de problemas³⁴, las preguntas de Mieke Bal ponen de manifiesto la importancia que ha tenido, para la creación de la idea de cultura visual, la teoría crítica³⁵, un término que actualmente se utiliza para referirse a la deconstrucción, la semiótica, los estudios de género, la teoría de la recepción y la teoría postcolonialista³⁶. Este paradigma teórico, sobre el que también se sostuvieron los estudios culturales, y al que se unirían el postestructuralismo y la crítica marxista, marcó desde el principio el estrecho compromiso de los estudios de cultura visual con las políticas de identidad y la crítica ideológica. Todas estas corrientes, con importantes implicaciones analíticas, teóricas y políticas, confluyeron en el concepto de visualidad, haciéndolo operativo dentro de un modo particular de abordar el estudio de las prácticas visuales. La visualidad se presenta así como un objeto de estudio *producido* desde las inquietudes de un mundo académico concreto, preocupado tanto por repensar las condiciones epistemológicas en las que trabaja, como por hacer evidente el compromiso político del investigador. El debate en torno a este concepto es una muestra de los esfuerzos puestos en la consolidación de un objeto de estudio que hasta hace apenas algo más de dos décadas no había podido concebirse como tal. Como concepto estratégico, nos habla del sentido con el que los estudios visuales nacieron en la academia angloamericana y del desafío que ha supuesto su implantación en las universidades de Estados Unidos y Gran Bretaña³⁷. También nos indica que los estudios visuales no son exactamente lo mismo que los estudios de la imagen³⁸. Aunque las imágenes formen parte de la cultura visual, el conjunto de problemas y prácticas a los que ésta última se refiere, así como sus exigencias analíticas, no son del todo coincidentes con los que designa la imagen, al menos tal y como ésta ha sido pensada en el mundo alemán. En la *Bildwissenschaft* el objeto con el que se trabaja es la imagen, pero la imagen en ese sentido tan amplio que nos da el término *Bild*. Por eso, cuando nos preguntamos por la manera en que Bredekamp, Belting y Boehm han practicado la *Bildwissenschaft*, tenemos que preguntarnos por el sentido con el que entienden y manejan ese concepto: qué les interesa de él, a través de qué preguntas y qué artefactos han ido dándole forma, cómo a partir de estas preguntas y estos artefactos han construido sus respecti-

vas teorías. La *Bildwissenschaft* ha ampliado el sentido mismo de *Bild*, que, como *visual culture*, hoy posee una densidad semántica y teórica muy alejada de las acepciones que recogen los modernos diccionarios. Esta densidad está marcada por la manera en que se ha desarrollado el propio debate alemán. De modo que haciéndonos estas preguntas nos movemos de la etimología y la semántica a la epistemología y la historia.

¿Qué es una imagen?

Para entender como el mundo alemán ha creado su propio objeto de estudio debemos entender primero cómo la imagen (*Bild*) se colocó en el centro de la academia alemana y de qué manera se hizo posible la idea de una *Bildwissenschaft*. Para ello, situémonos por un momento en Basilea a finales de los años ochenta e imaginemos a Gottfried Boehm, un historiador del arte con formación de filósofo, terminando de dar forma a un ambicioso proyecto que, espera, sea pronto publicado. Se trata de una compilación de textos cuyo primer esbozo había gestado una década atrás, a su paso por las universidades de Bochum y Gießen. No imagina que las ideas que ahora entretiene van a catapultarle hacia una exitosa carrera como pensador, menos aún que estas ideas tendrán un efecto irreversible en el devenir de la *Bildwissenschaft*.

El proyecto consistía en presentar un conjunto de escritos de diferentes autores –algunos clásicos, otros menos conocidos– como aporte vigoroso a la reflexión sobre la imagen, un tema candente que empezaba a perfilarse como asunto de extrema importancia en las décadas venideras. El libro definitivo, que por avatares editoriales no vería la luz hasta 1994, llevaba por título una pregunta: *Was ist ein Bild?* (¿Qué es una imagen?)³⁹. Este interrogante, inevitable y al mismo tiempo irresoluble, rotulaba a la perfección la vertiente ontológica e indagatoria del proyecto, cuya objetivo era, como se resume en las primeras páginas, iniciar un “diálogo académico conjunto”⁴⁰ que se enfrentase a la situación (triste, complicada) en que se encontraban los investigadores. Por su inapelable presencia mediática, las imágenes se habían convertido en un tema de plena actualidad, permanentemente en boca de iconómulos apasionados e iconoclastas recelosos, sin que, sin embargo, los estudiosos se hubiesen ocupado de abordar con rigor y plena conciencia los interrogantes que nos plantean. Así pues, esta pregunta, ¿qué es una imagen?, era ante todo una llamada a la reflexión metodológica. Con el libro, Boehm esperaba proporcionar algunos materiales básicos en este sentido. Primerísima huella de un debate (descoordinado) que, a sus ojos, llevaba años desarrollándose en el subsuelo, los textos que recogía el libro eran reveladores

de lo que el autor denominaría el “giro icónico” (*Die ikonische Wendung/Iconic turn*): el paso del texto a la imagen como nuevo paradigma en la filosofía y las humanidades en general.

Para Boehm las imágenes no eran sólo un asunto de actualidad en aquellos años noventa. Llevaban siendo el centro de las reflexiones filosóficas durante más de un siglo. Desde Kant, pasando por Nietzsche, Freud, Wittgenstein, Husserl o Heidegger “la pretensión de conocimiento y la seguridad en la cognición de la filosofía [habían empezado] a alterarse, y con ello la imagen (la fantasía, la imaginación inconsciente, la metáfora, la retórica, etc.) [había adquirido] un nuevo papel y legitimidad”⁴¹. Boehm esgrimía dos argumentos fundamentales. Por un lado, apoyándose en Nietzsche y en Wittgenstein mostraba cómo la filosofía había dejado de confiar en el poder referencial del lenguaje y cómo la metáfora –es decir, la imagen– es en realidad inherente al pensamiento. Por otro lado, partiendo de Konrad Fiedler, por ser “el primero que liberó a la visión de su rol pasivo dentro del conocimiento filosófico”⁴², Boehm hacía un recorrido por la crítica al sistema de percepción cartesiano, principal racionalizador de la visión, y apoyándose esta vez en la fenomenología de Merleau-Ponty y en la relectura que de ella hizo Lacan, subrayaba la concepción de la visión como germen creador de subjetividad, como proceso corporal e intencional que modela tanto al sujeto como al mundo. Al destacar esta desconfianza de los filósofos en la certeza epistemológica del lenguaje, Boehm revelaba un descubrimiento paralelo del valor cognitivo de la imagen. La crítica al logocentrismo era indisoluble de la teorización sobre la imagen como fundamento del pensar.

En el fondo, Boehm estaba dando a entender que el famoso “giro lingüístico” de Richard Rorty (que postulaba que lenguaje es el reducto último de la filosofía contemporánea; que toda pregunta filosófica es en última instancia una cuestión sobre lo que puede ser verbalizable) había dado paso a un giro icónico⁴³. Y si se había producido un giro hacia la imagen, por qué no asumirlo y organizar adecuadamente su investigación. Al fin y al cabo parecía que en esos primeros años noventa cada disciplina, casi como asumiendo la ubicuidad de lo visual favorecida por los medios de comunicación, había incorporado las imágenes a su quehacer académico. En este contexto, a Boehm le preocupaba que “no se [hubiera] podido formar un discurso para la imagen comparable al de la lingüística (*Sprachwissenschaft*)”⁴⁴. Y aunque estaba casi seguro de que no se debía seguir este modelo, sentía que había que pensar en la posibilidad de crear un nuevo campo de investigación. Convencido de que la pregunta sobre la imagen no se puede reducir a un único factor, común a todas las disciplinas, pero tampoco puede limitarse a la problemática de una sola de ellas,

la solución era ampliar el debate, impulsar un trabajo de indagación conjunto, interdisciplinar⁴⁵.

La ingeniosa fórmula del *iconic turn* sirvió para reafirmar las inquietudes del momento –compartidas también por Boehm en aquellos años noventa– sobre la necesidad de encontrar el modo adecuado de estudiar las representaciones visuales. El pensamiento de Boehm resultó decisivo para la implantación definitiva de la *Bildwissenschaft* –un término que ya aparecía como tal en su libro aunque su origen y puesta en circulación se han atribuido a Horst Bredekamp⁴⁶– precisamente porque supo recoger los intereses latentes en el mundo académico de su momento y encauzarlos en un discurso que los justificaba. El giro icónico se convirtió así, no sólo en “una llamada al refinamiento metodológico de las herramientas de análisis”⁴⁷, sino también –quizás sobre todo– en un concepto operativo que legitimaba la idea misma de una *Bildwissenschaft*. Como ha apuntado Susanne von Falkenhausen, una vez anunciado el *iconic turn* empezaron a “crecer en torno a la imagen” numerosos grupos de investigación que aprovecharon oportunamente la proclamación de este nuevo paradigma⁴⁸. La enorme proyección que ha tenido el *iconic turn* nos hace creer, retrospectivamente, que su formulación puso en marcha la ciencia de la imagen, aunque en el fondo sólo estaba dando inicio a una nueva fase⁴⁹, un nuevo amanecer en el que la ontología de la imagen empezaría a perfilarse como asunto de primer orden.

Se puede conceder a Boehm el mérito de haber colocado el interrogante ontológico de la imagen en el centro del debate⁵⁰. Como ha afirmado Birgit Mersmann, después de ¿qué es una imagen? han venido otras preguntas: la pragmática (¿para qué sirven las imágenes), la intencional (¿qué quieren las imágenes?), la pregunta sobre el proceso por el que se crean imágenes o la pregunta sobre sus posibilidades de comunicación⁵¹. *Was ist ein Bild?* fue, no obstante, el primer gran interrogante y dio inicio a esa vía heurística que ha caracterizado la *Bildwissenschaft*. En este sentido, podemos decir que el libro de Boehm jugó un papel muy importante en la construcción del objeto de estudio. Preguntar qué es una imagen era una manera de poner en duda nuestro propio conocimiento sobre las representaciones visuales, o al menos el tipo de conocimiento que se estaba desarrollando en aquellos momentos cuando la semiótica y la teoría del simulacro parecían desdibujar el sentido de que lo que se entendía por *Bild*.

Was ist ein Bild? situaba a la imagen en el centro del debate exigiendo una reflexión sobre lo que es específicamente icónico frente a lo lingüístico, que Boehm considera externo a ella. Esta elección tuvo sus consecuencias. Como ha señalado Gaby Dolff-Bonekämper, la *Bildwissenschaft* no ha dejado de dar vueltas en torno a “la pregunta sobre la imagen” (*die Frage nach dem*

Bild), lo que en el fondo se revela como “la caza de una ficción”⁵². El problema, a los ojos de Hans Belting, es 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 profundidades de la comprensión”⁵³. El problema aquí está más en la pregunta que en respuesta. Y la abstracción del concepto *Bild* que señalaba Marion Müller lo agrava notablemente porque, a no ser que uno especifique de qué imágenes habla, el sentido tan poco concreto del término *Bild* no ayuda a responder la pregunta de Boehm. Por el contrario, uno corre el riesgo de quedarse en puras divagaciones sobre el concepto de imagen como si se tratara de una noción genérica y abstracta. En este sentido, la pregunta de Boehm resulta engañosa, pues “*la imagen*”, como concepto esencial, no existe en la práctica⁵⁴. Plantear la *Bildwissenschaft* como el estudio de *la imagen* sólo puede conducir al equívoco o inducir a que el término imagen se convierta, como indica Belting, en un fetiche del discurso. El mismo Boehm se ha hecho consciente de ello con los años y ha insistido en que la ontología no indica para él la búsqueda de esencias, sino la comprensión de la imagen en su singularidad, por lo que es importante referirse a las imágenes en plural⁵⁵. Pero el deseo de entender la naturaleza de las imágenes, qué comparten unas con otras y en qué se diferencian de otros artefactos culturales, ha dirigido en ocasiones el debate alemán hacia un terreno excesivamente conceptual, sostenido en la reflexión filosófica y tendente a lo que Belting denomina una “metafísica de las imágenes”⁵⁶. El trabajo del filósofo Klaus Sach-Hombach representa especialmente bien esta tendencia, pues conjuga la reflexión sobre el concepto de imagen con un enfoque claramente semiótico —la imagen entendida como signo, aunque se trate de un signo percibido visualmente—, y con una idea totalizadora de la *Bildwissenschaft* —la ciencia de la imagen como una megadisciplina—⁵⁷.

La *Bildwissenschaft*, tal y como la conciben Bredekamp y Belting, se ha desarrollado en sentido inverso. De hecho, podríamos fácilmente entenderla como una reacción a la visión sach-hombachiana del campo. Ellos también se han enfrentado a la pregunta sobre el ser de la imagen pero su enfoque es completamente distinto. Sus respectivas visiones de la *Bildwissenschaft* conectan con el interés general del mundo académico alemán por la ontología de las imágenes, y se plantean igualmente la necesidad de indagar en la naturaleza de lo visual (*bildlich*). Pero, como veremos, su modo de encarar el interrogante ontológico trata de evitar el problema del esencialismo a través de un fuerte apego a la concreción histórica y material de las imágenes. Belting se ha referido a su trabajo como “una física

de las imágenes” —en oposición a la metafísica de Sachs-Hombach— y ha hablado de la necesidad de desmontar la imagen como concepto general⁵⁸; Bredekamp, por su parte, ha ensalzado la tradición de la historia del arte, entregada al objeto y a su realidad material⁵⁹. Ambos coinciden en su posición antisemiótica y abogan por una concepción plural de la *Bildwissenschaft*. No obstante, trabajar con imágenes ha supuesto un cambio sutil e importante. “La *obra* en el arte —dice Belting— es más inteligible que la imagen. Es, en sentido literal, existente y aprehensible, pues se deja colgar y proveer con una cartela. La imagen no juega habitualmente con estas ventajitas. ¿Cómo es posible aproximarse a un concepto de imagen tan inseguro e incierto?”⁶⁰.

La magia de las imágenes

El paso de la obra de arte a la imagen significa, en el fondo, mucho más que el paso de un concepto concreto y manejable a otro inseguro e incierto. Este desplazamiento supone ante todo un movimiento ideológico, una toma de posición. Para Belting, asumir la imagen como objeto de estudio fue una manera de reaccionar ante una historia del arte metodológicamente atascada en cuestiones de estilo e iconografía que de poco servían a un bizantinista preocupado por la función social de los iconos. En *Imagen y culto*⁶¹ había insistido en que la idea de arte tiene una historia concreta que se inicia en el Renacimiento, por lo que, incluso en Occidente, este concepto no puede aplicarse alegremente a las imágenes de épocas anteriores. Belting desmontaba así, de manera revolucionaria, esa certitud en el objeto de estudio de la historia del arte que los estudios visuales, al otro lado del Atlántico, también empezaban a poner en jaque. Para Bredekamp, que en sus comienzos se interesó por una historia del arte de corte marxista, la elección de trabajar con imágenes tuvo que ver, en cambio, con el descubrimiento de las luchas en torno a la imagen religiosa como un terreno especialmente fértil para abordar los conflictos entre clases sociales⁶². Este *Achtundsechziger* que algunos consideran el T.J. Clark alemán⁶³, daría a lo largo de los años setenta y ochenta un verdadero vuelco a la historia del arte alemana al mostrar que las imágenes tienen un interés histórico y cultural que no puede reducirse a su mera valoración estética. No obstante, para Bredekamp, trabajar con imágenes no ha supuesto, como veremos, una ruptura radical con la disciplina en la que se formó.

En cualquier caso, además de una toma de posición, el paso de la obra de arte a la imagen supone un cambio importante en cuanto al tipo de interrogantes que el objeto de estudio plantea al investigador. La pregunta de Belting acerca de cómo abordar un concepto de imagen

“tan inseguro e incierto” remite al conjunto de exigencias e implicaciones que trae consigo el estudio de las imágenes, especialmente a la dificultad que entraña, teórica y metodológicamente hablando, abordar esa doble dimensión, material y mental, que posee el concepto alemán *Bild*, y que caracteriza de forma ineludible el objeto de estudio de la *Bildwissenschaft*.

Para entender el modo en que Bredekamp y Belting han lidiado con esta cuestión, resulta útil revisar la trayectoria de su respectivo trato con las imágenes, pues revela tanto el modo en que han ido tomando conciencia de los interrogantes que plantean las *Bilder*, como los cambios que se han producido en su forma de abordarlos. En especial, me interesa revisar el modo en que sus respectivas teorías de la imagen conectan, dependen y se sostienen en la idea de *Bildmagie*, un concepto que nos permitirá comprender de dónde viene el interés de estos dos autores por el poder de las imágenes, cómo la cuestión del poder se articula para pensar la imagen desde un punto de vista fenomenológico, y cómo este enfoque va a repercutir, pero también cómo va a redefinirse, al enfrentarse al interrogante ontológico.

La *Bildmagie* o magia de las imágenes es un concepto que, como vimos, Müller había rastreado en la etimología de la palabra *Bild*. Es una idea relacionada originalmente con el conjunto de antiguas creencias sobre el poder taumatúrgico de las imágenes: su facultad de realizar milagros, llorar, sangrar, *encarnar*, en definitiva, la presencia de Dios⁶⁴. La magia visual tiene que ver con la manifestación de la presencia divina en la imagen y puede decirse que es consustancial a la función religiosa de los iconos⁶⁵. En un sentido más amplio y sin duda moderno, la *Bildmagie* puede relacionarse con la capacidad de cualquier imagen para encarnar aquello que representa. En esta segunda acepción, la magia visual tiene que ver con eso que David Freedberg entendió como el poder de las imágenes para generar respuestas “psicológicas y de conducta” por parte del espectador, actitudes que manifiestan tanto la vitalidad de las imágenes como los deseos y las expectativas de aquéllos que las miran⁶⁶. La idea de magia visual conecta con la capacidad de las imágenes para actuar de forma autónoma, escapando al designio de su creador o a las doctrinas marcadas por aquellos que tratan de regular su uso. Es un concepto que desafía tanto la idea de que el significado reside únicamente en la intención de quien produce la imagen, como aquella otra que considera las imágenes exclusivamente como construcciones culturales de un momento histórico concreto, fuera del cual pierden su sentido, o como proyecciones de una ideología dominante que define de antemano y de forma tácita sus posibilidades de actuación. El concepto de magia visual funciona de alguna manera como alternativa a una concepción excesivamente sociologizada de la imagen. Puesto que

indica tanto nuestra tendencia a animar las imágenes, como la sensación que éstas transmiten de poseer lo que en inglés se denomina *agency* –capacidad de intervenir, de producir un determinado efecto–, la *Bildmagie* siempre implica una relación con el espectador, lo que nos recuerda la posibilidad de que las imágenes sigan actuando de formas muy diversas a lo largo de la historia. De ahí que se considere un concepto ligado a la estética de la recepción⁶⁷. Al mismo tiempo, puede ponerse en relación con eso que W.J.T. Mitchell ha denominado “el valor añadido” de las imágenes⁶⁸ y Keith Moxey su “presencia”⁶⁹, ideas que nos sirven para comprender el estatus de realidad de las imágenes frente a su condición meramente reproductiva o representativa.

Teniendo en cuenta que Bredekamp y Belting se ocuparon en sus inicios de estudiar la imagen de culto, parece factible pensar que este interés por el estatus vital de las imágenes, algo que hoy nos parece vanguardista metodológicamente hablando, estuvo condicionado desde el principio por el objeto de estudio con el que ambos comenzaron trabajando y al que era inherente. Las cosas son, como veremos, más complejas, pues aunque la cuestión de la vitalidad de las imágenes estaba presente en algunos de sus trabajos de los años noventa, ha sido el debate posterior sobre la ontología de la imagen el que ha permitido desarrollarla en toda su densidad teórica. Aun así, no hay que menospreciar la relación original de este concepto con la imagen religiosa, pues puede apreciarse, incluso, en el trabajo de Gottfried Boehm. Su teoría de la imagen toma como fundamento las consideraciones de Hans-Georg Gadamer sobre “la valencia óptica de la imagen”, cuyo epítome era precisamente la imagen religiosa⁷⁰. Ella constituye el ejemplo máximo (y probablemente la fuente) de la capacidad que Gadamer atribuye a las imágenes para establecer y expandir el sentido (el “rango óptico”) de aquello que representan. En la imagen religiosa lo representado (la presencia divina) sólo existe en tanto manifestación a través de la propia imagen. Trasladando esta idea a las representaciones visuales en general, Gadamer habla de un “incremento de ser” al abordar la ontología de la imagen porque considera que el hecho mismo de la representación aporta siempre algo distinto y nuevo que se suma, y con ello caracteriza, define, “constituye”, lo representado. Boehm toma esta idea de la imagen como “incremento de ser” (*Zuwachs an Sein*) para elaborar su concepto de la diferencia icónica (*Ikonische Differenz*) y nos recuerda, como ya había hecho Gadamer, que la palabra griega *zoon* significaba tanto imagen como vida⁷¹. Incluso la fórmula del giro icónico invoca –apunta sagazmente Keith Moxey– “la noción de presencia divina inmanente en el concepto de icono religioso [...] y captura de manera más eficaz tal vez, el sentido de vida atribuida a los objetos visuales [...]”⁷². No debe extrañar-

nos este papel basilar de la imagen religiosa en la teoría de la imagen contemporánea si pensamos que los debates sobre la imagen de culto han tenido, en general, una importancia decisiva en el desarrollo de la teoría occidental de la imagen⁷³.

Pero volvamos a la cuestión de la magia visual. En el caso de Belting, la *Bildmagie* impregna por completo el argumento de *Imagen y culto*, un libro cuyo objetivo era explicar el sentido histórico y social de los iconos. En esta obra hoy clásica, Belting se ocupa de estudiar las prácticas culturales que se definen en el trato del creyente con la imagen sagrada, pues entiende que el significado de estas imágenes se revela en el uso que se les da⁷⁴. Al plantear la historia del icono desde el punto de vista del uso –lo que otras veces ha denominado la *praxis de la imagen*– Belting se enfrenta al problema de cómo estas imágenes adquieren y ejercen ese poder sugestivo que hace que los fieles las traten como a verdaderas personas⁷⁵. Los iconos permitían que la presencia divina se hiciera manifiesta y podían convertirse incluso en instrumento de su intervención, realizando milagros que les conferían poderes especiales. Para explicar cómo se produce este fenómeno, que no es sino la proyección de ciertos deseos colectivos en una materialidad a la que inconscientemente se está insuflando vida, Belting propondría un concepto clave: la semejanza, es decir, la correlación entre la imagen y su prototipo. La apariencia visual que ofrece el icono permite hacer visible lo que ya no está presente (un santo; el Emperador) o lo que directamente no se puede ver (Dios). Así, es la semejanza (*likeness*) lo hace posible la presencia (*presence*), la magia visual. En el universo conceptual de Belting la semejanza no tiene que ver con el realismo, es decir, con el artificio de la representación, sino con una equivalencia entre la imagen y aquello que representa. No se refiere a la copia perfecta, sino a la manifestación visual de lo representado, de modo que remite a la mimesis en un sentido puramente funcional y no (tanto) estético. La magia visual se produce por una identificación inconsciente de imagen y prototipo por parte del creyente, un fenómeno al que David Freedberg se ha referido como la “inherencia”⁷⁶. Pero Belting nos recuerda que “el efecto sugestivo no surge sólo porque el observador individual se enfrenta a un interlocutor individual”, sino que se trata de un efecto reforzado por la presencia física del objeto y su “dramatización” durante el culto⁷⁷. A diferencia de Freedberg, que considera la inherencia un mecanismo básico en nuestra relación con cualquier imagen, Belting insistía en *Imagen y culto* en que el poder de los iconos depende siempre de una práctica social concreta, el culto, desde la que es tanto absorbido como pretendidamente regulado por parte de los teólogos. Su interés en delimitar la particularidad cultural e histórica de los iconos, y en subrayar la diferencia entre imagen religiosa e

imagen artística, le impediría, tal como explica Freedberg en un lúcido artículo dedicado al tema, entender la *Bildmagie* como un fenómeno generalizable a cualquier imagen⁷⁸. Al concebir la magia visual como el resultado del culto y no como algo que nace de la psicología de la respuesta, Belting no es capaz de concebir la *Bildmagie* como parte de la ontología de las imágenes –incluidas, claro, las imágenes artísticas–. Aun así, su interpretación de los iconos integra los elementos fundamentales para comprender la imagen como fenómeno de naturaleza doble, material y mental, que se define en la relación con el espectador, y que depende de un proceso de identificación mediado por la semejanza. Porque los iconos son –nos dice Belting– “imágenes materiales que, no obstante, se hallan investidas de imágenes mentales”. Y añade: “surgen para proporcionar una semejanza visual (*visual likeness*) de lo que representan”, que siempre es una persona ausente o invisible⁷⁹. Estos son algunos elementos teóricos básicos que se reforzarán en la aproximación más reciente de Belting a la imagen. Lo interesante es que es el fenómeno de la *Bildmagie* el que articula la relación entre la imagen como objeto material, la proyección mental del espectador, que es la que le da vida, y el contexto del ritual en el que todo cobra sentido.

Con el tiempo, la posición de Belting frente a la imagen ha ido acercándose cada vez más a la de Freedberg. Su modo de aproximación se ha desplazado, en cierta medida, de lo histórico a lo transhistórico y de lo social a lo antropológico. Esto significa que la *Bildmagie* ha dejado de ser un fenómeno exclusivo de la imagen religiosa para pasar a entenderse como principio intrínseco a la respuesta humana hacia las *Bilder*. Este enfoque se materializa en Antropología de la *imagen*, un compendio de textos diversos en el que Belting aborda, subrepticamente aunque fundamentalmente, el problema del interrogante ontológico. El objetivo del libro era “diseñar una teoría general de los medios de la imagen”⁸⁰, y para ello, Belting decide apoyarse en un modelo explicativo que le permite entender el funcionamiento básico de las *Bilder*: cómo surge la imagen y qué es exactamente lo que la define como tal⁸¹. Belting parte de la idea de que todas las imágenes, endógenas o exógenas, necesitan estar asociadas a un medio para poder hacerse visibles. Los medios funcionan como portadores, como los cuerpos que permiten materializarlas, guardarlas o transportarlas, haciéndolas accesibles al espectador. Sólo cuando son animadas en el acto de la percepción, las imágenes se convierten de verdad en imágenes, lo que significa que una imagen sólo existe en el proceso por el que, al ser percibida, deja de ser externa para convertirse en imagen interna –apropiada, conservada y transformada por el cuerpo del espectador–. Pero la percepción sin más no es, según Belting, condición suficiente para que se pro-

duzca una imagen. Las imágenes son ante todo el resultado de “una simbolización personal o colectiva” en la que lo percibido cobra sentido para el espectador una vez ha sido interiorizado y registrado en la memoria⁸². Están sujetas tanto a la censura personal como a la percepción colectiva –eso que Michael Baxandall denominó el “ojo de la época”– de modo que se transforman histórica y culturalmente. Mientras que los medios en los que se hacen visibles las imágenes exteriores son siempre soportes materiales, las imágenes interiores utilizan el cuerpo del espectador. El medio se convierte así en una metáfora del cuerpo al tiempo que nuestro propio cuerpo actúa como medio de las imágenes internas. Por un lado, la imagen queda definida como algo similar a una idea o al alma, algo inmaterial (mental) capaz de migrar de un medio a otro⁸³. Por otro, la imagen siempre depende de la posibilidad de materializarse, es decir, de encarnarse en un medio. Todo se basa finalmente en una metáfora animista que enfatiza el status vital de la imagen: “Animamos a las imágenes, como si vivieran o como si nos hablaran, cuando las encontramos en sus cuerpos mediales”⁸⁴.

El modelo explicativo de Belting se sostiene, como vemos, en la interrelación de tres conceptos fundamentales: imagen, medio y cuerpo. Este modelo tiene su sentido en la concepción beltingiana de la *Bildwissenschaft* por diversos motivos. En primer lugar, porque estudiando las distintas variaciones de la relación entre imagen, medio y cuerpo, tal como se produce en cada caso particular, es posible construir una historia de las imágenes que resuelve algunos de los grandes problemas a los que se ha enfrentado el debate reciente sobre la *Bildwissenschaft*, muy especialmente la relación histórica entre las *images* y las *pictures*. Éste es un problema difícil de resolver sin una noción de imagen que ayude a entender su extraña naturaleza, condicionada por tener que estar siempre asociada a un medio y por hallarse en constante transformación al pasar de un medio a otro⁸⁵. Según Belting, disciplinas como la historia del arte, los *media studies* o los estudios de cine no han podido hacer frente a este dilema porque manejan conceptos de medio diferentes y restringidos, no una noción general de medio, intrínseca a la definición misma de la imagen⁸⁶. Al plantear el concepto de medio visual como medio portador, Belting ha dado una solución razonable porque el medio funciona de la misma manera en cualquier tipo de imagen –es parte de su naturaleza visual (*bildlich*)–, lo que evita establecer una cesura entre imágenes materiales y mentales, o entre la imagen analógica y la imagen digital, basada en el tipo de medio que utilizan. La idea de medio portador contribuye a conectar distintos fenómenos relacionados con la imagen en diferentes momentos y permite observar tanto sus diferencias en cuanto a la relación medio-imagen, como sus vínculos

formales, culturales, conceptuales, etc. El valor estratégico de este concepto “mínimo” de medio está en que permite elaborar no sólo una teoría general de los medios visuales, sino también una historia de la imagen “que continúa, que no termina con la aparición de la tecnología digital”⁸⁷.

Podríamos pensar que Belting está traicionando su propia convicción sobre la necesidad de desmontar cualquier concepto general de imagen. Pero, en realidad, nuestro autor no propone una definición de la imagen; más bien procede de manera inductiva dándonos la descripción del mecanismo que explica su eclosión, un mecanismo según el cual las imágenes se nos presentan, ante todo, como acontecimientos. Las imágenes –nos dice– “no existen por sí mismas, sino que *ocurren; tienen lugar*”⁸⁸. *Sucedan* porque dependen de su relación con los medios y los cuerpos. Y esta relación es diversa y cambiante. Es, en consecuencia, profundamente histórica.

Tal concepción de la imagen revela enseguida su deuda con la teoría de la respuesta elaborada por Wolfgang Iser, donde es la relación entre el texto y la experiencia de la lectura la que da lugar a la obra literaria. Ésta es, como la imagen para Belting, algo virtual: “la obra literaria no coincide completamente con el texto o con la realización del texto, sino que se halla en efecto a medio camino entre los dos”⁸⁹. De forma parecida, para Belting “las imágenes se originan en nuestra mirada a este lado del medio. No se permiten estar situadas ‘allí’ en el lienzo o la foto, o ‘aquí’ en la cabeza del espectador. La mirada revela las imágenes en el intervalo entre el ‘aquí’ y el ‘ahí’”⁹⁰. Para Iser es el lector en su relación con el texto el que “pone la obra en marcha” y “este proceso da lugar a que despierten respuestas en él.” La lectura se encarga “de que la obra despliegue su carácter inherentemente dinámico”⁹¹. Este mismo carácter móvil, que acontece, que tiene lugar en la experiencia de mirar y animar la imagen, define la teoría beltingiana, que es también, en el fondo, una teoría basada en la respuesta.

Por otro lado, el concepto de medio beltingiano, en tanto “portador”, remite a la materialidad y a la técnica, y esto es igualmente importante para su visión de la *Bildwissenschaft*. El medio no es aquí conceptual e incorpóreo, como en el discurso de la semiótica, que se interesa por las imágenes en su condición de signos, lo que significa que, en cierto modo, concibe las representaciones visuales como entes descorporeizados. En la semiótica la percepción cobra sentido como un proceso cognitivo más que sensorial, pues lo importante es la transmisión o creación de significado y no la experiencia fenomenológica del ver. El concepto de medio que propone Belting es justamente la antítesis de esta noción. De ahí su énfasis en lo corporal. Por otro lado, el medio portador resulta fundamental en la consecución de la imagen

precisamente porque conecta con la percepción, lo que permite concebir la producción y la recepción de las imágenes como dos procesos interrelacionados. Belting evita así el dualismo que separa las imágenes internas y externas. Al presentar un enfoque donde, como vimos, las imágenes sólo existen en el acto de animación, que es en el fondo un acto de interiorización, es capaz de explicar la dependencia mutua entre imágenes endógenas y exógenas. Esta perspectiva abre el camino para distinguir las complejas relaciones de retroalimentación que mantienen conectadas las *Abbilder* y las *Vorbilder* a lo largo de la historia.

Finalmente, el modelo triangular imagen-medio-cuerpo tiene un importancia decisiva a la hora de explicar cómo se produce la *Bildmagie*. También para reafirmar que esta magia es inmanente a la función antropológica de la imagen. El modelo explicativo de Belting define las imágenes no como cualquier tipo de acontecimiento, sino como actos de animación, de modo que la creación de cualquier imagen consiste, esencialmente, en la acción de darle vida. Aquí es donde entra en juego la antropología⁹². Más que las imágenes en sí, su producción o su resultado final como objetos —artísticos o del tipo que sea—, lo que interesa a Belting es la relación que tienen con el hombre: por qué necesitamos imágenes, qué servicio nos prestan, cómo nos manejamos con ellas. La antropología —dice— “indaga en los orígenes buscando comprender los mecanismos simbólicos que seguimos en nuestro trato con las imágenes”⁹³. Para dar consistencia a esta idea, Belting rastrea los inicios de lo que llama “la praxis de la imagen” y descubre que el trato del hombre con las representaciones visuales estuvo marcado desde el principio por el uso de la imagen como sustituto de algo que no está, que ya no existe o que no es visible. La clave se encuentra para él en la *Todesbild* o imagen funeraria: la colocación de un cuerpo ficticio que sustituye al fallecido y lo reinserta, física y simbólicamente, en el espacio social. La *Todesbild* marca para Belting el origen de la producción de imágenes y por eso “señala el sentido arcaico de lo que la imagen es”⁹⁴. El ser de la imagen se relaciona aquí con la necesidad antropológica de llenar el vacío que deja lo que ya no está. Y si la imagen puede llenar este vacío es porque le atribuimos la capacidad de encarnar aquello que representa. La *Todesbild* nos brinda así “[la] definición indiscutible de lo que una imagen es: la presencia de una ausencia”⁹⁵.

La semejanza sigue teniendo un peso incalculable en el argumento de *Antropología de la imagen*, pues el modelo de la *Todesbild* se basa en la relación analógica entre la imagen y el referente al que sustituye. Como indica Christopher Wood, “[s]u *Bild*, como los términos griegos *eidolon* (simulacro) y *eikon* (copia), pone el acento en la similitud y en el parecido (*resemblance*)” lo

que “reconfigura toda la producción de imágenes (*picture making*) como un conjunto juegos en psicología de la percepción del parecido”⁹⁶. Aquí, la función antropológica de la imagen se basa, al igual que en los trabajos de David Freedberg, en el principio de inherencia. La *Bildmagie* se convierte así en una propiedad inmanente a la imagen. Como vemos, aunque en *Antropología de la imagen* Belting se ha movido desde el icono a la imagen funeraria, los fundamentos en los que se apoya para explicar las *Bilder* siguen siendo los mismos. No obstante, desde *Imagen y culto* ciertas ideas han cambiado porque, lo que allí eran inquietudes fundamentalmente históricas y sociales, en *Antropología de la imagen* se han transformado en inquietudes más bien relacionadas con la ontología. Es posible que Belting se haya visto acuciado por la necesidad, o por el desafío, de dar respuesta a aquella pregunta elusiva, pero recurrente, que había lanzado Boehm: *Was ist ein Bild?* Y Belting parece tenerlo claro: “la pregunta por la imagen es antropológica”⁹⁷.

Esta respuesta es importante para nosotros porque va a permitirnos entender las diferencias entre el enfoque de Belting y el de Bredekamp, del que nos ocuparemos en unos instantes. Que la pregunta por la imagen sea antropológica quiere decir que es el trato con el espectador-usuario el que define el sentido que tienen las imágenes. Esto implica que es la praxis, el uso, en definitiva, el mecanismo simbólico, el que desencadena la *Bildmagie*. Recientemente Belting ha expresado que “hay muy variadas relaciones entre los rituales de la imagen (*Bildritualen*) privados o públicos que debemos conocer para poder hacer afirmaciones sobre el sentido de las imágenes”. Esto es fundamental para él porque está convencido de que “[estas relaciones] no son sólo legibles en [el] aspecto (*Aussehen*) [de la imagen]”⁹⁸. Al mencionar que el sentido de la imagen no puede extraerse exclusivamente del aspecto, es decir, de sus cualidades visibles, Belting parece estar respondiendo directamente, casi como en un diálogo, a Bredekamp y Boehm.

Bredekamp aborda la cuestión de la *Bildmagie* de una manera completamente distinta a la de Belting⁹⁹. Si para Belting el poder de la imagen está cifrado en su uso, para Bredekamp es algo que nace de la imagen misma a través del diseño de sus formas¹⁰⁰. Para entender este enfoque hay que conocer primero el contexto intelectual en que se inserta. La atención de Bredekamp a la magia visual surge de un ambiente en el que “el debate teórico [estaba] marcado por una paradoja: ciertamente se ha centrado la atención en las formas de expresión visuales (*visuelle Ausdruckformen*), pero los medios para analizarlas siguen estando determinados por una semiótica de corte lingüístico”¹⁰¹. A esta paradoja se sumaban tanto la preocupación de la crítica, en aquellos años noventa, por una cultura dominada por los medios de masas, como la

desconfianza en la capacidad de la imagen para conectar con la realidad. En un momento en que el concepto de representación se había relacionado con las propiedades del signo y el texto, con la idea de simulacro y con las prácticas discursivas y las relaciones de poder, Bredekamp se plantea que, antes que “cuestionarla por principio”, es necesario recuperar la idea de representación desde “la complejidad de sus testimonios visuales”¹⁰². El *enfant terrible* de la historia del arte alemana reaccionaría intentando restaurar el análisis de la imagen como una actividad crítica que no depende necesariamente ni de un alarmismo catastrofista que llama lapidariamente a la distopía (el mundo como puro simulacro), ni de intrincados modelos semióticos que ensombrecen la capacidad de la imagen para generar sentido de forma propiamente visual. La vía que siguió Bredekamp fue la misma que había tomado Carlo Ginzburg unos años antes en un artículo cuyo propósito era precisamente “destruir la falsa familiaridad que tenemos con palabras tales como ‘representación’”¹⁰³. Con la agudeza que le caracteriza, Ginzburg había vuelto sobre uno de los dos sentidos originales de este vocablo, rescatando así la idea de representación no como re-presentación, sino directamente como *sustituto*, como *presencia de una ausencia*.

Bredekamp también regresa a esta idea para ponerla en relación con la magia visual. Pero trata el asunto de la *Bildmagie* como un problema de la forma (*Formproblem*). A través del análisis de imágenes concretas —obras de arte consagradas que aborda de una manera particular, poco habitual en la historia del arte y, sin embargo, puramente histórico-artística— nos muestra cómo la configuración formal de la imagen no sólo determina su aspecto, sino que tiene además una potencia retórica capaz de crear significado por sí misma, de movilizar, incluso perturbar al espectador. El grupo escultórico *Judith y Holofernes* de Donatello le sirve como punto de partida para desentrañar las relaciones entre *Repräsentation* y *Bildmagie* en el Renacimiento italiano. Como concepto, la magia visual sale de su contexto habitual, la imagen religiosa, para convertirse en marca del poder (psicológico, emocional, semántico) de imágenes laicas. Con sus gestos elocuentes y su violenta postura, *Judith y Holofernes*, tal como los presenta Donatello, transmiten mucho más de lo que le presupone la función simbólica —política y moral, por tanto, representativa— concedida por las autoridades de la ciudad. El efecto perturbador de sus formas, que trastoca los valores cívicos compartidos, despertando ansiedades antes soterradas, induce a que la imagen sea retirada de su lugar original, el espacio público.

Si Bredekamp puede explicar este efecto de las formas es porque la imagen sigue apelando a nosotros en el presente cuando la miramos. Su análisis, aunque respaldado por el conocimiento histórico, se apoya, sin embar-

go, fundamentalmente, en la propia experiencia fenomenológica del autor. Bredekamp mira y deja que las formas le hablen como espectador contemporáneo. Su mirada, muy alejada del ojo renacentista pero, en cualquier caso, visualmente alfabetizada, le permite entender el gesto inseguro de Judith, vacilante ante el horror del crimen que en nombre de la libertad se le exige cometer. Como escultura representativa, Judith debería mostrar claramente el triunfo de la libertad y de la república a las que simbólicamente personifica. Pero la expresión que le confiere Donatello la convierte, a los ojos de los ciudadanos florentinos, en un símbolo de la muerte (*Todeszeichen*), inapropiado, perturbador. Las formas contradicen el contenido que se espera transmita la imagen: “Ella [Judith] no es sólo heroína, sino también asesina; Holofernes no es sólo bárbaro, sino también mártir, y el acto de dar muerte es atravesado por el deseo de la unión”¹⁰⁴. El análisis de Bredekamp muestra que esta autonomía de la representación visual, concretada en la factura —la organización de la materia; la configuración de las superficies—, provoca una aguda tensión entre lo que la imagen *debe decir* y lo que *hace o consigue* por sí misma. El poder inmanente a las formas y su efecto sobre el espectador interfieren en la función de la imagen como *Repräsentation* y, consecuentemente, en su sentido y su uso social.

En tanto “problema de la forma”, la *Bildmagie* es para Bredekamp un asunto tan central como antiguo en la historia del arte. La deuda de Bredekamp con los *Pathosformeln* de Warburg es evidente. Su trabajo ulterior ha seguido explorando esta capacidad de la imagen para actuar¹⁰⁵, apoyándose en la tradición analítica de la disciplina en la que se formó. Con los años Bredekamp se ha ido reafirmando en la idea de que la historia del arte, al menos en su desarrollo desde el siglo XIX, se ha caracterizado por la constante expansión de su campo de estudio y por su capacidad para desarrollar métodos analíticos eficaces a la hora de examinar lo que es propiamente visual (*bildlich*)¹⁰⁶. Michael Cole se ha referido por eso al trabajo de Bredekamp como una forma de “neodisciplinariedad”. Frente a los estudios visuales, donde parece haber primado el interés por el mundo contemporáneo y por la teoría, Bredekamp —nos recuerda Cole— ha dado prioridad a la historia y ha sabido conectar el estudio de las prácticas visuales contemporáneas con el de las imágenes del pasado. Sus referentes no son ni Barthes ni Foucault, sino la tradición alemana de la historia del arte con nombres fundamentales como Warburg, Riegl o Panofsky¹⁰⁷.

Es posible identificar en las investigaciones recientes de Bredekamp dos inquietudes que se encuentran interconectadas y en cuyo vínculo se hace evidente la importancia que todavía tiene la historia del arte para arrojar nueva luz sobre imágenes no necesariamente artísticas.

Por un lado, Bredekamp se ha ocupado del pensamiento visual, de cómo las imágenes producen conocimiento. Esto le ha llevado a estudiar el papel de las imágenes en campos tan singulares como la teoría política de Thomas Hobbes¹⁰⁸, los descubrimientos de Galileo Galilei¹⁰⁹, el teatro de la naturaleza de Gottfried Wilhelm Leibniz¹¹⁰ o la teoría de la evolución de Charles Darwin¹¹¹. Por otro lado, sus esfuerzos se han centrado en defender la relevancia del análisis formal como método irrenunciable a la hora de explicar la función cognitiva de la imagen.

Si la forma había sido, como acabamos de ver, un asunto central en concepción bredekampiana de la *Bildmagie*, su vínculo específico con el estatus epistemológico de las imágenes es algo muy ligado al pensamiento de Gottfried Boehm. Boehm fue, como hemos visto, uno de los iniciadores del debate sobre las diferencias entre imágenes y textos. En *Was ist ein Bild?* había insistido en que las representaciones visuales ofrecen una forma específica y autónoma de pensar. Proponía la independencia de lo visual como desafío a la visión tradicional según la cual la imagen ocupa una posición subalterna respecto a la palabra. Para Boehm las imágenes crean conocimiento siguiendo una lógica propia que se basa en “la producción consistente de significado por medios genuinamente visuales”¹¹². Bredekamp tiene una concepción similar: “las imágenes no son ilustraciones, sino cosmos que ofrecen una semántica creada de acuerdo a sus propias leyes, [una semántica] que se concreta de forma extraordinariamente expresiva”¹¹³. Esta es la respuesta de ambos al gran interrogante ontológico: las imágenes son medios del conocimiento. Bredekamp se había convencido de ello en su ensayo sobre la *Kunstkammer*, publicado un año antes de que saliese a la luz *Was ist ein Bild?* En él no sólo había hablado de un “giro copernicano” por el que la antigua “dominación del lenguaje” habría dado paso a una reciente y cada vez más llamativa “hegemonía de la imagen” –una idea que nos resulta cercana al *iconic turn* de Boehm–¹¹⁴. Había insistido además en el poder cognitivo de la imagen argumentando que la organización de estas colecciones permitió entender en fechas muy tempranas, y en términos propiamente visuales, la historicidad de la naturaleza y del arte. El libro mostraba asimismo cómo la experiencia visual que ofrecían estos espacios tuvo una importancia enorme en el pensamiento de la época: en el modelo tridimensional de cosmos de Kepler, en la tabula rasa de Locke, en la utopía de la Nueva Atlantis de Bacon o la identificación de Descartes entre las máquinas y los objetos de la naturaleza.

Lo curioso es que en *Was ist ein Bild?* Boehm había identificado esos medios genuinamente visuales por los que la imagen crea significado con su estructura y su articulación formal, dando por hecho que son los aspectos formales los que nos informan de las características pro-

piamente icónicas de las imágenes. En esto Bredekamp también parece estar de acuerdo: “nuestro concepto de crítica visual –decía junto a Gabriele Werner en el Editorial de la revista *Bildwelten des Wissens*– empieza por el análisis de las formas, por tanto, por aquello que constituye lo específico de las imágenes”¹¹⁵. Después de largos años en los que la historia social del arte había reiterado una y otra vez que el significado de la imagen se encuentra en la red de relaciones e intercambios de los que ésta participa cotidianamente, Boehm vuelve a sus aspectos más inmanentes para mostrar que el significado nace, fundamentalmente, de la imagen misma. A diferencia de la semiótica, que con frecuencia se apoyó en el análisis formal, entendiendo que las formas son la base del *lenguaje* visual¹¹⁶, Boehm recurre a una perspectiva fenomenológica para dismantelar la idea de la imagen como signo. Para él, el significado no está codificado en las formas ni se oculta detrás de la imagen. No es algo que está escondido y que debemos descubrir con astucia siguiendo las pistas que nos ofrece el contenido. Tampoco se trata de un sentido construido exteriormente que se adhiere a la imagen o que la imagen absorbe y refleja. El significado está, por el contrario, agarrado a la superficie: “de la materia surge el significado”. Pero esto ocurre porque, según explica Boehm, “las valencias visuales reaccionan mutuamente en el acto de la contemplación (*Betrachtung*)”¹¹⁷. La metáfora química se entiende mejor si pensamos que la lógica propia de las imágenes, tal como es descrita por el autor del giro icónico, no es predicativa, así que no tiene lugar verbalmente, sino a través de la percepción. La creación de significado consiste en un acto performativo que depende de la tensión entre el potencial semántico de la materia –esas “valencias visuales”– y el carácter indeterminado de lo icónico –el hecho de que lo visual no actúa como un código–. “Resulta decisivo para la lógica de las imágenes [...] que cada imagen saque su fuerza de determinación (*Bestimmungskraft*) de su relación con lo indeterminado”¹¹⁸. En eso consiste precisamente lo que Boehm denomina la “diferencia icónica”, pues en esto la imagen se diferencia del modo en que el lenguaje produce significado. En nuestro encuentro con la imagen es la percepción, o más exactamente la imaginación, la que, enfrentándose a este juego de fuerzas, transforma la materia en significado. La imaginación es el catalizador que agiliza la reacción semántica. Pero ésta sólo es posible, según Boehm, cuando se pone en marcha la “asimetría” entre la “figuración” –lo concreto de la imagen, lo que es visible en primer plano– y el “horizonte indeterminado” –lo que queda oculto detrás, lo que se resiste a ser semantizado, la mudez de lo visual–. Para Boehm, la imagen implica siempre un juego entre lo visible y lo invisible. No sólo el significado, sino también otras “propiedades específicamente visuales (*bildspezifisch*)” como la vitalidad, el

afecto o la narración¹¹⁹, dependen de esta tensión entre lo que la imagen *muestra* y lo que es capaz de *decir*. Boehm entiende que el poder de las imágenes equivale al poder de mostrar, lo que en alguna ocasión ha llamado su “potencial deíctico”¹²⁰. Precisamente porque lo que la imagen muestra no se reduce a lo que dice, mucho menos a lo que nosotros somos capaces de decir de ella, siempre existe un “excedente” en la creación visual de significado¹²¹. “Él [este excedente] hace de las circunstancias materiales algo significativo y pone en marcha un diálogo con el ojo, en el que la imagen halla sus condiciones de posibilidad”¹²². Lo que la imagen puede decir se ve en el fondo restringido o superado por el carácter indeterminado de la lógica icónica. “Quien [...] se ocupe de la lógica de las imágenes, chocará inevitablemente con las sombras del lenguaje que yacen sobre lo icónico”¹²³.

Ante esta inconmensurabilidad de lo visual, Bredekamp se agarra al análisis de las formas como a un clavo ardiendo. Entiende, como Boehm, que el significado nace de la imagen, de su estructura formal. Esto es algo que *Judith* y *Holofernes* ya habían hecho ostensible. Pero el problema es explicar cómo ocurre esto exactamente. El primer problema se concentra así en la descripción de la imagen¹²⁴. En tanto “puente entre lo que vemos y lo que decimos”¹²⁵, el análisis formal parece ofrecernos una herramienta útil que permite explicar la imagen desde su propia (y específica) realidad visual. En este sentido, es un método que se adapta muy bien a las exigencias metodológicas del *iconic turn*. Pero enraizado como está en una larga tradición intelectual que ha demostrado ser en muchos aspectos restrictiva, el análisis formal también tiene sus limitaciones. Bredekamp trata de salvar estos problemas asumiendo que la forma es en realidad inseparable de otras cuestiones como la materialidad, la técnica, la factura, la semántica, la función o la percepción¹²⁶, porque en ella convergen tanto el proceso técnico y conceptual de creación de la imagen, como el de su recepción por parte del espectador. La pregunta que se hace tiene tanto que ver con “por qué las imágenes son como son (*look the way they look*) en los términos de lo que han sido concebidas para hacer”¹²⁷, como con aquello que consiguen hacer por ellas mismas debido precisamente a como son, a lo que muestran. La forma tiene para Bredekamp un sentido cercano a eso que en alemán se nomina *Bildlichkeit*, la cualidad de imagen. Pero entender esta cualidad implica siempre entender un recorrido y un efecto: cuál es el proceso que lleva a la imagen; cómo la imagen actúa. El análisis formal supone así, para Bredekamp, abordar la imagen en su *procesualidad*¹²⁸. Sólo desde esta perspectiva se hace posible entender el estatus de la imagen como forma visual significativa y como herramienta en la creación de conocimiento.

La minuciosidad con la que Bredekamp se sumerge en la *Bildlichkeit* hace que algunas de sus páginas nos recuerden, por un momento, esa mirada penetrante y exquisitamente detallada del mejor *connoisseur*. Así se muestra, por ejemplo, en el análisis del frontispicio del *Leviatán* de Thomas Hobbes, un grabado que interpreta como una imagen-pensamiento (*Denkbild*). Bredekamp se pregunta “por qué Hobbes no es capaz de pensar el estado moderno sin hacerse una imagen de él”¹²⁹ y descubre que esta imagen concreta, con su compleja y cuidada iconografía, con la elocuencia de sus formas, surge en el desarrollo del argumento de Hobbes como apoyo insustituible ante la desconfianza del filósofo en el lenguaje. El lenguaje puede ser malinterpretado. Con su poder visual, la imagen de *Leviatán*, que desde la primera página introduce al lector en el argumento del libro, contribuye a conducir el pensamiento convirtiéndose en “su protector”¹³⁰, en un medio que no sustituye, sino que afianza las ideas expresadas en palabras. Inquietudes como ésta han dirigido las investigaciones de Bredekamp hacia el territorio de lo que Mitchell denomina *hypericons*: imágenes que canalizan, estructuran, finalmente posibilitan el pensamiento. Pero es quizás en su análisis de las imágenes de la luna y el sol de Galileo Galilei donde Bredekamp penetra con mayor contundencia en la *Bildlichkeit* a través del análisis estilístico. El propósito de reconstruir la “inteligencia gráfica” (*zeichnerische Intelligenz*) de Galileo, que resultó ser fundamental en las investigaciones astronómicas del famoso científico, lleva a Bredekamp a examinar las líneas y las manchas de sus dibujos con una paciencia inagotable. Gracias a una mano entrenada y especialmente dotada para el dibujo, Galileo desarrolló, afirma Bredekamp, un tipo de “pensamiento manual” en el que las formas nunca son neutrales. En los trazos se revela un estilo particular que se convierte, en sí mismo, en la principal herramienta para la demostración o negociación de observaciones revolucionarias¹³¹. Las formas, aquello que Belting negaba como única vía hacia el sentido de la imagen, cobran aquí una importancia incomparable. Desde un punto de vista teórico, sirven, como el medio portador en *Antropología de la imagen*, para conectar la percepción (y la imagen mental) con la materialidad de las imágenes externas. Al mismo tiempo, las formas, nos recuerda insistentemente Bredekamp, están sujetas a ciertas tradiciones representativas, lo que no sólo permite historizar las imágenes, sino también observar sus vínculos y entender los diversos modos en que actúan, generando significado en su encuentro con el espectador. Las formas, como elemento medular de la *Bildlichkeit*, se convierten en un factor irrenunciable a la hora de aproximarse a la imagen; el análisis formal juega entonces papel clave en una concepción de la *Bildwissenschaft* tan histórica como fenomenológica.

Iconocentrismo

Las respectivas teorías de la imagen de Bredekamp y Belting siguen, como vemos, caminos distintos. El poder de la imagen, que para Bredekamp es inmanente, se muestra en el argumento de Belting como algo externo que depende del uso. El primero pone el acento en las formas; el segundo en nuestro trato con la imagen. Ambos, sin embargo, entienden que la teoría de la imagen debe trabajar en la relación entre la producción, el artefacto y el espectador, un vínculo estrecho, aunque históricamente cambiante, que nos devuelve una noción dinámica de las *Bilder*: como acontecimiento, como proceso. Esta concepción de la imagen ha tenido una importancia decisiva a la hora de entender la relación fundamental e inextricable entre las imágenes materiales y las imágenes mentales, entre la imagen y el medio, así como entre imagen y espectador. La forma en que Bredekamp y Belting han afrontado “la pregunta por la imagen” ha contribuido innegablemente a integrar en nuestra comprensión de los artefactos visuales esa tensión dialéctica entre su particularidad histórica –el modo en que pertenecen y responden al momento en que fueron creados– y su forma específica de apelar a nosotros en el presente, en ese encuentro fenomenológico donde se inicia la labor hermenéutica.

No obstante, tanto en el caso de Belting como en el de Bredekamp se observa un cambio significativo en la manera de abordar el estudio de la imagen desde que el interrogante ontológico se colocase en el centro del debate alemán. Lo que se aprecia es un giro teórico que ha desplazado sus inquietudes iniciales sobre la función social de las imágenes hacia cuestiones que tienen más que ver con la naturaleza de lo visual, con la *Bildlichkeit*. Este giro, que ha contribuido notablemente a crear el objeto de estudio –a consolidar la imagen como objeto de reflexión–, ha sido importante en el desarrollo de la *Bildwissenschaft* no sólo por el hecho de haber dinamizado el debate, sino porque ha servido, además, para demostrar que querer entender qué hace a las imágenes ser imágenes, qué comparten, qué las caracteriza, dónde reside y cómo actúa su cualidad visual (*bildlich*), no implica olvidarse de los artefactos materiales ni de su historia, como han apuntado otros autores alemanes¹³². Así, las respectivas teorías de la imagen de Bredekamp y de Belting, cada una a su manera –y quizás más que la de Boehm, que no ha tenido una dimensión histórica tan significativa– han dirigido las inquietudes de la *Bildwissenschaft* no sólo hacia una nueva forma de iconología¹³³, sino sobre todo hacia una *Bildgeschichte*, una historia de la imagen bien atada a lo tangible, que revela la formación histórico-artística de ambos autores. Este énfasis en lo físico y en la historia hace de la imagen, “ese concepto tan inseguro e incierto”, una realidad casi

tan aprehensible como la obra de arte. Pero, como vimos, lo hace subrayando al mismo tiempo su naturaleza lingüísticamente inconmensurable, teórica y críticamente ilimitada.

Es cierto, sin embargo, que aunque este giro teórico se ha mantenido fuertemente anclado a una “física de las imágenes”, el cambio que ha supuesto incorporar a la *Bildwissenschaft* la reflexión sobre la ontología de la imagen ha condicionado, paralelamente, un abandono progresivo de esa otra reflexión centrada en la dimensión política y social de las representaciones visuales¹³⁴. La reivindicación de un análisis que tenga especialmente en cuenta lo específico de la imagen se ha dirigido hacia un mayor interés en su materialidad y su “condición como ser que existe”¹³⁵. Pero indagar en el ser de la imagen, especialmente cuando el interrogante ontológico se plantea como un modo de evitar una consideración textual o semiótica de las *Bilder*, conlleva –nos recuerda Susanne von Falkenhausen– un atrincheramiento en la imagen que deja otros asuntos ciertamente importantes al otro lado de la zanja¹³⁶. Porque cuando la pregunta es *Was ist ein Bild?*, la *visualidad*, es decir, la configuración social de la mirada, la práctica cotidiana de ver y ser visto, o los regímenes escópicos no pueden formar parte del objeto de estudio porque no están incluidos en la pregunta, como no lo están tampoco todos aquellos asuntos que iban ligados, de alguna manera, al *linguistic turn*: las políticas de identidad, las relaciones de poder, las cuestiones de ideología. Es quizás en este aspecto donde mejor se observan, a la hora de poner cara a cara los estudios visuales y la *Bildwissenschaft*, las consecuencias que tiene trabajar con objetos producidos desde inquietudes, prácticas, paradigmas teóricos y mundos académicos distintos. Desde “tradiciones interdisciplinares” distintas. A diferencia de lo que propone el concepto de cultura visual, la teoría de la imagen que construyen Belting, Bredekamp y Boehm ha seguido una tendencia que, tomando prestada una expresión de Christopher Wood, podemos calificar de iconocéntrica¹³⁷, pues no se ocupa tanto de los regímenes escópicos como de la imagen en sí misma, del modo en que tiene lugar y actúa. Esto no significa que nuestros tres autores se desentiendan por completo del contexto social. Pero en sus trabajos se hace visible cómo la definición de la imagen como objeto social, y por tanto como objeto ideológico, ha perdido protagonismo en favor de un tipo de reflexión que se concentra casi exclusivamente en la propia imagen, como si ésta poseyera cierta autonomía. De hecho, lo que queda fuera no es tanto la dimensión social en un sentido baxandalliano, como la consideración de aquello que podríamos llamar su dimensión discursiva, es decir, su pertenencia al sistema ideas y valores que subyace y regula nuestra experiencia con ella. Digamos que la imagen de Bredekamp, Belting y Boehm no llega a entrar en

el campo social de Bourdieu que, como nos recuerda Allan Langdale, remite al “conjunto regulador pero dinámico de relaciones sociales” que nos permiten observar cómo la institución actúa, cómo se encarga de perpetuar “ideas, valores y costumbres –es decir, la ideología– de aquellos que controlan el capital”¹³⁸. Si el espectador está claramente integrado en los enfoques de nuestros autores, que han incorporado, más o menos explícitamente, las aportaciones de la fenomenología y de la teoría de la respuesta, lo cierto es que éste se tiene en cuenta en tanto es fundamental para la comprensión de la naturaleza de la imagen. Esta relación está muy lejos de las inquietudes de la cultura visual por el cúmulo de relaciones sociales en las que imagen, espectador y *episteme* visual se ven inextricablemente enredados. Aun preocupándose por el contexto social, esta *Bildwissenschaft* iconocéntrica no ha hecho del todo suya esa conexión que el concepto de régimen escópico traza entre la imagen como representación, sus condiciones de posibilidad y sus efectos políticos e ideológicos.

Esto se explica en parte por el poco peso que han tenido el postestructuralismo, la deconstrucción o la teoría crítica en el pensamiento de Bredekamp, Belting y Boehm. Ciertamente ese no ha sido nunca el paradigma teórico desde el que han trabajado. Su “iconocentrismo” se entiende mejor al observar el modo en que el mundo académico alemán ha desarrollado su propio debate en torno al estudio de la imagen, la manera en que su objeto, *die Bilder*, fue tomando cuerpo al compás de las diferentes respuestas a la pregunta *Was ist ein Bild?* y a medida que se iba tomando conciencia de las exigencias metodológicas del *iconic turn*. El *pictorial turn* de Mitchell no tuvo las mismas consecuencias porque, aunque también se entendía como un “redescubrimiento postlingüístico y postsemiótico de la imagen (*picture*)”, se trataba, sin embargo, de un redescubrimiento de la imagen “como una compleja interacción entre *visualidad*, aparato, instituciones, discurso, cuerpo y figuración”¹³⁹. Por tanto, como un tira y afloja entre la imagen y las prácticas discursivas que la circunscriben. Estas prácticas quedaron fuera del modo en que Bredekamp, Belting y Boehm entendieron la pregunta por la imagen¹⁴⁰. El giro icónico, como indica Boehm, no fue tanto *ideologiekritisch* como *bildkritisch*¹⁴¹.

Es por esto que algunos autores –principalmente W.J.T. Mitchell y Keith Moxey– han querido ver en este iconocentrismo un contrapunto liberador frente a una corriente crítica que se ha vuelto dominante en los estudios visuales. La *Bildwissenschaft* de Bredekamp, Belting y Boehm surgió en cierta manera como reacción a la tendencia de buena parte de la historiografía a descomponer lo icónico en un entramado de mediaciones e intercambios donde lo que prima es el proceso de creación de significado, o bien a ver la imagen como un

mecanismo de representación arbitrario y represor que da una apariencia engañosa de naturalidad a aquello que en el fondo esconde, distorsiona o espectaculariza¹⁴². El mundo angloamericano ha mostrado, como indica el propio Mitchell, una especial inclinación a interpretar las imágenes no sólo desde los modelos lingüísticos en los que se apoya la semiótica o el postestructuralismo, sino también “como proyecciones de la ideología, tecnológicas de la dominación a las que se hace frente a través de una crítica perspicaz”¹⁴³. De forma parecida, Keith Moxey¹⁴⁴ considera uno de los paradigmas interpretativos dominantes en los estudios visuales aquel que concibe la imagen en tanto representación, es decir, como constructo cultural de significado variable y fácil manipulación ideológica, que se encarga de producir los fenómenos que al mismo tiempo regula y limita¹⁴⁵. Representación tiene aquí un sentido que sólo podemos comprender si asumimos la importancia del pensamiento francés y los estudios culturales en la configuración de la cultura visual.

Los estudios visuales, concentrados en ese tipo de “crítica perspicaz” al que alude Mitchell, han perdido de vista con cierta frecuencia ese aspecto material e indeterminado de la imagen sobre el que trabaja la *Bildwissenschaft*. Esto explica por qué Mitchell y Moxey se han decantado por otros enfoques que, como los de Bredekamp, Belting y Boehm, subrayan las propiedades físicas de las imágenes, dejando temporalmente a un lado su condición de representaciones y su función social. Es una estrategia de choque que permite repensar las herramientas analíticas y los conceptos al uso. En el caso de estos dos autores norteamericanos, lo que se ha producido, sin embargo, es un distanciamiento progresivo de cuestiones que no sólo habían sido habituales en los estudios de cultura visual, sino que también fueron, durante algún tiempo, objeto de su propio interés: la crítica ideológica en caso de Mitchell; la semiótica en el de Moxey¹⁴⁶. Su interés reciente por esta *Bildwissenschaft* iconocéntrica revela el espacio teórico alternativo que el trabajo de Bredekamp, Belting y Boehm representa para el mundo de la cultura visual.

La pregunta para nosotros es en qué medida el interrogante ontológico condiciona a priori la exclusión de aquellos asuntos que van ligados a la idea de visualidad ¿Es acaso incompatible la indagación en el ser o en la presencia de las imágenes con la consideración de su vida social y sus efectos políticos? ¿Hasta qué punto esta *Bildwissenschaft* iconocéntrica puede también involucrarse en una teoría social de la visualidad? Es difícil responder estas preguntas si consideramos el trabajo de nuestros tres autores exclusivamente como una respuesta a su objeto de estudio y no como discursos que se integran dentro de un debate metodológico en el que actúan como respuestas al trabajo de otros investigadores. Las

respectivas teorías de la imagen de Bredekamp, Belting y Boehm pusieron el acento en las imágenes mismas porque este enfoque era consistente tanto con la reacción antisemiótica que implicaba el *iconic turn*, como con la necesidad de dar respuesta al interrogante ontológico sin caer en un puro conceptualismo. La consecuencia directa fue que estas teorías se volvieron relativamente indiferentes a la acción de los discursos y las prácticas de las personas que tratan con las imágenes, es decir, los actores que, en última instancia, las vuelven significativas dentro del espacio social¹⁴⁷. Nuestros autores se arriesgaron a naturalizar la imagen, aun si esto significaba despolitizarla, para encontrar un camino alternativo al giro lingüístico. Pese a asumir el papel de las imágenes como agentes con capacidad de actuar, el apego al objeto como estrategia metodológica —e ideológica, no lo olvidemos— ha impedido que su trabajo se dirija hacia la construcción de una teoría social de las imágenes donde éstas no sólo estén definidas por sus cualidades materiales, sino también por su pertenencia a esa red de relaciones en la que lo social se une a lo cultural, lo político y lo económico. Esto no significa que el camino hacia una teoría social de la imagen no esté abierto o sea incompatible. Como nos recuerda Keith Moxey, “las formas en que los objetos nos atraen, su animación, su aparente autonomía, sólo derivan de su asociación con nosotros. Insistir en su agencia ‘secundaria’, no es sólo un medio de reconocer su independencia, sino también su dependencia de la cultura humana”¹⁴⁸. El “valor añadido” de las imágenes queda cercenado si sólo contemplamos el entorno en el que las representaciones visuales surgen y “coexisten

pasivamente” con las personas que las miran —si sólo nos preocupamos de la reconstrucción de su contexto social y cultural originario—, porque con ello corremos el riesgo de olvidar su capacidad para actuar¹⁴⁹. Olvidamos el hecho de que las imágenes siguen vivas en el tiempo, que no sólo reflejan su contexto o median en él, sino que lo modifican constantemente, escapando a los significados que les atribuimos y con los que tratamos de dominarlas. Pero no es posible entender la vida de las imágenes si no es como una vida social, con implicaciones políticas e ideológicas. Que en su modo de enfrentarse a las imágenes nuestros tres autores hayan obviado estas implicaciones no supone, como parece indicarnos la cita de Keith Moxey, que sus teorías de la imagen no puedan ampliarse para empezar a tenerlas en cuenta. Lo que ocurre más bien es que, de momento, esta *Bildwissenschaft* ha preferido concentrarse en explicar qué y cómo son las imágenes¹⁵⁰. Pero estas teorías no niegan tales efectos políticos e ideológicos, como tampoco el hecho de que la imagen pueda, incluso deba entenderse, fundamentalmente, como un objeto social. El mismo concepto de *Bildmagie* deja el terreno preparado para este tipo de reflexión en tanto alude al efecto de la imagen sobre el espectador. El desafío está probablemente en encontrar el modo de analizar esa dimensión social e ideológica de las imágenes desde modelos específicamente pensados para las *Bilder*; modelos que, sin olvidar el papel de las personas como agentes sociales, reconozcan la naturaleza de las imágenes mismas; es decir, esa *Bildlichkeit* material, activa e indeterminada sobre la que indaga la *Bildwissenschaft*.

NOTAS

¹ Este artículo ha sido escrito gracias a una beca predoctoral del Programa de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación. Quiero expresar mi agradecimiento a Felipe Pereda, Charlotte Klonk y Anne Fahß por su ayuda.

² Algunos autores norteamericanos han incorporado la noción de *Bildwissenschaft* como concepto fundamental en sus últimas reflexiones sobre los estudios visuales. Cf. Keith MOXEY, “Los estudios visuales y el giro icónico”, *Estudios Visuales*, 6 (2009), pp. 8-27; y W. J. T MITCHELL, “Image Science”, en Bernd HÜPPAUF; Peter WEINGART (eds.), *Science Images and Popular Images of the Sciences*, New York-London, 2008, pp. 55-67. Mitchell ya había hablado de una “ciencia de la imagen” (image science) en *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, 2005, p. 77, y en “Visual Literacy or Literary Visualcy?”, en James ELKINS (ed.), *Visual Literacy*, New York-Oxon, Routledge, 2008, p. 14. James Elkins ha mostrado igualmente un gran interés por la *Bildwissenschaft*, cf. James ELKINS, “Nuevos modelos de interdisciplinariedad para los estudios visuales”, *Estudios Visuales*, 2 (2004), pp. 55-61, así como “Un seminario sobre la teoría de la imagen”, en *Estudios Visuales*, 7 (2010), pp. 132-173. En Francia se ha impulsado recientemente un diálogo entre autores franceses y alemanes. Véase el número 1 de la revista digital *Trivium*, publicado en 2008 y titulado ““Iconic Turn” und gesellschaftliche Reflexion / “Iconic Turn” et réflexion sociétale”: <http://trivium.revues.org/index223.html> (30.03.2010).

³ Uno de los principales problemas en la difusión de la *Bildwissenschaft* ha sido obviamente el idioma. Es relativamente poco lo que se ha traducido al castellano. De los tres autores de los que vamos a ocuparnos aquí, sólo Belting cuenta con dos de sus obras más significativas traducidas: *Antropología de la imagen* (Buenos Aires-Madrid, Katz, 2007) e *Imagen y culto. Una historia de la imagen antes de la era del arte* (Madrid, Akal, 2009). De Bredekamp tan sólo *Boticelli; La Primavera* (México D.F., 1997). No obstante, buena parte de sus trabajos está disponible en inglés, fran-

- cés o italiano. Aunque no he realizado una investigación sistemática, no conozco ningún texto de Boehm en castellano. Es posible acceder a algunas de sus ideas a través de la traducción que la revista *Estudios Visuales* ha hecho del debate moderado por James Elkins “Un seminario sobre teoría de la imagen”. Es previsible que esta situación cambie notablemente en los próximos años.
- ⁴ Horst BREDEKAMP, “A Neglected Tradition? Art History as “Bildwissenschaft””, *Critical Inquiry*, 29/3 (2003), p. 418. Sobre la dificultad de traducir el término *Bild* en castellano véase el comentario de los traductores de Hans-Georg GADAMER, *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Salamanca, Sígueme, 1996, p. 182, nota 1. Excepto que se especifique lo contrario, todas las traducciones de citas literales son mías.
 - ⁵ Sobre el concepto de lexicología: Pedro ÁLVAREZ DE MIRANDA, “Introducción”, en *Palabras e ideas: el léxico de la Ilustración temprana en España (1680-1760)*, *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, vol. 51, Madrid, 1992, pp. 1-18. Agradezco a Pedro Álvarez de Miranda su amabilidad al ayudarme con cuestiones de lexicografía.
 - ⁶ Hans BELTING, “Toward an Anthropology of the Image”, en Mariët WESTERMANN (ed.), *Anthropologies of Art*, New Haven-London, Clark Art Institute, 2005, p. 50.
 - ⁷ Cf. Michael ZIMMERMANN, “Review: Martin Schulz: Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die *Bildwissenschaft*”, en *Sehepunkte*, 7/3 (2007): <http://www.sehepunkte.de/2007/03/11530.html> (24.05.2010) y Tom HOLERT, *Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit*. Köln, Oktagon, 2000. Una visión crítica de las consideraciones de este último sobre la diferencia entre *Bildwissenschaft* y estudios visuales se encuentra en: Birgit MERSMANN, “Bildkulturwissenschaft als Kulturbildwissenschaft? Von der Notwendigkeit eines inter- und transkulturellen Iconic Turn”, en *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 49/1 (2004), pp. 92-93.
 - ⁸ Marion MÜLLER, “What is Visual Communication. Past and Future of an Emerging Field of Communication Research”, en *Studies in Communication Sciences*, 7/2 (2007), pp. 7-34. La referencia a la etimología se encuentra concretamente en las páginas 10-12.
 - ⁹ *Ibid.*, p. 10
 - ¹⁰ Sobre la diferencia entre *image* y *picture*: W.J.T. MITCHELL, *op.cit.*, 2005, p. 85 y “What is an image?”, en *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago, 1986, pp. 7-46.
 - ¹¹ M. MÜLLER, *op.cit.*, 2007, p. 12.
 - ¹² *Ibid.*
 - ¹³ Marion MÜLLER, *Grundlagen der visuellen Kommunikation. Theorieansätze und Analysemethoden*, Tübingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, pp. 260-261 y pp. 18-20.
 - ¹⁴ Hans BELTING, “Image, Medium, Body: A New Approach to Iconology”, *Critical Inquiry*, 31/2 (2005), p. 303.
 - ¹⁵ Especialmente W.J.T. MITCHELL, *op.cit.*, 1986, pp. 7-46; 2005, pp. 84-85; y 2008, pp. 18 y ss.
 - ¹⁶ Peter MASON, *Deconstructing America: Representations of the Other*, London-New York, 1990, p. 13. Mason se refiere concretamente a la Antropología y toma la idea de la producción del objeto del antropólogo Johannes Fabian. Siguiendo también a Fabian, Mieke Bal entiende que el objeto de los estudios visuales debe nacer de la “interacción performativa” entre objeto, teoría y analista. Mieke BAL, “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”, *Estudios Visuales*, 2 (2004), p. 39.
 - ¹⁷ Susanne VON FALKENHAUSEN, “Verzwickte Verwandtschaftsverhältnisse: Kunstgeschichte, *visual culture*, *Bildwissenschaft*”, en Philine HELAS; Maren POLTE; Claudia RÜCKERT; Bettina UPPENKAMP (eds.), *Bild/Geschichte*, Berlin, 2007, p. 3.
 - ¹⁸ En lo sucesivo seguiré la convención habitual de utilizar la expresión “estudios visuales” para referirme al campo de estudio y “cultura visual” para aludir a su objeto de estudio.
 - ¹⁹ La bibliografía sobre el concepto de cultura visual y sobre sus implicaciones teóricas y metodológicas es demasiado amplia como recogerla aquí de forma detallada. El debate en torno al tema se inició con el cuestionario organizado por la revista *October* en 1996 (A.A.V.V., “Cuestionario sobre Cultura Visual”, *Estudios Visuales*, 1 (2003), pp. 83-126). Algunos textos que siguen siendo fundamentales para comprender tanto el concepto de cultura visual, como el desafío de los estudios visuales son: W.J.T. MITCHELL, “What Is *visual culture*”, en LAVIN, Irving (ed.), *Meaning in the Visual Arts: Views from the Outside. A Centennial Commemoration of Erwin Panofsky (1892-1968)*, Princeton, 1995, pp. 207-217; Keith MOXEY, “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la Historia del Arte con los Estudios Visuales”, en *Estudios Visuales*, 1 (2003), pp. 41-59; James ELKINS, *Visual Studies: A Skeptical Introduction*, New York, Routledge, 2003; W. J. T. MITCHELL, “Mostrando el ver. Una crítica de la Cultura Visual”, en *Estudios Visuales*, 1 (2003), pp. 17-40; M. BAL, *op. cit.* y Margaret DIKOVITSKAYA, *Visual Culture. The Study of the Visual After the Cultural Turn*, Cambridge, Mass, 2005. Este debate ha tenido cierta penetración en nuestro país. Cf. Jesús CARRILLO, “El futuro historiador del Arte frente a los estudios de cultura visual”, en *El historiador del Arte hoy*. Actas del Simposio, Soria, Caja Duero/CEHA, 1997, pp. 15-29; del mismo autor: “Los estudios de cultura visual que merecemos”, texto de la ponencia impartida en el Curso de Humanidades Contemporáneas “Cultura Visual e Historia del Arte”, el 21 de febrero de 2004 en la Universidad Autónoma de Madrid, inédito; José Luis BREA (ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, así como el segundo número de la revista *Estudios Visuales* (2004) dedicado a “La polémica sobre el objeto de los estudios visuales”.
 - ²⁰ José Luis BREA, “Estética, Historia del Arte, Estudios Visuales”, en *Estudios Visuales*, 3 (2006), p. 10.
 - ²¹ K. MOXEY, *op. cit.*, 2003.
 - ²² Margaret IVERSEN, “Retrieving Warburg’s Tradition”, en *Art History*, 16/4 (1993), pp. 541-553.
 - ²³ Para Mitchell, lo interesante de la interdisciplinariedad es que ha de traer consecuencias autorreflexivas tanto para los estudios visuales como para el resto de disciplinas implicadas. Cf. “Interdisciplinarity and *visual culture*”, en *Art Bulletin*, LXXVII/4 (1995), pp. 540-544. Sobre la interdisciplinariedad cf. el número citado de *Art Bulletin*, así como M. BAL, *op. cit.*, 2004 y las respuestas al mismo, publicadas en *Estudios Visuales* 2 (2004), esp. la de J. ELKINS, pp. 55-61.

- ²⁴ Georges DIDI-HUBERMAN, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, París, 1990.
- ²⁵ K. MOXEY, *op. cit.*, 2003, p. 45.
- ²⁶ Cf. M. DIKOVITSKAYA, *op. cit.*
- ²⁷ Tomo la descripción de estos dos enfoques, así que como los términos “poética” y “política”, de Stuart HALL (ed.), *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London-Thousand Oaks, 1997, p. 6.
- ²⁸ Uno de los ejemplos más evidentes de este desplazamiento es el encuentro que organizó Hal Foster en la Dia Art Foundation en 1988 del que nació el famoso libro *Vision and Visuality*, (Seattle, Bay Press, 1988). En él se recogen los conocidos artículos de Jonathan Cary y Martin Jay sobre la modernización de la visión y los regímenes escópicos, hoy convertidos en textos clásicos de los estudios de cultura visual.
- ²⁹ Norman BRYSON, *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, 1991 [1983].
- ³⁰ Sobre el concepto de régimen escópico cf. Martin JAY, “Scopic Regimes of Modernity”, en Hal FOSTER (ed.), *op. cit.*, 1988, pp. 3-23. Véase también Miguel A. HERNÁNDEZ-NAVARRO, “La configuración del ver. Del ojo de la época al régimen escópico”, en *El archivo escotómico de la Modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*, Madrid, 2007, pp. 35-48.
- ³¹ W.J.T. MITCHELL, *op. cit.*, 2005, p. 47.
- ³² W.J.T. MITCHELL, “El oscuro objeto de la cultura visual”, en *Estudios Visuales*, 2 (2004), p. 86. Cf. además W.J.T. MITCHELL, *op. cit.*, 2003.
- ³³ M. BAL, *op. cit.*, p. 33.
- ³⁴ Cf. Michael Ann HOLLY; Keith MOXEY, *Art History, Aesthetics, Visual Studies*, Williamstown, Mass, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2002.
- ³⁵ Tomo la definición del concepto de Donald PREZIOSI (ed.), *The Art of art history: A critical anthology*. Oxford-New York, Oxford University Press, 1998, p. 229.
- ³⁶ Sigo aquí la interpretación de Michael Ann Holly, una autora que ha insistido en la importancia del cambio teórico que se produjo en los años sesenta y setenta, y su influencia en la historia del arte, a la hora de entender el nacimiento de los estudios visuales. Igualmente Margaret Dikovitskaya ha considerado el inicio de los estudios visuales como el resultado del encuentro de distintas disciplinas –la historia del arte, la antropología, los estudios de cine, la lingüística y la literatura comparada– con el postestructuralismo y los estudios culturales, que fueron, no lo olvidemos, el principal terreno de acción de la teoría crítica. Cf. Mark A. CHEETHAM; Michael Ann HOLLY; Keith MOXEY, “Estudios visuales, Historiografía y Estética”, *Estudios Visuales*, 3 (2006), p. 111; M. DIKOVITSKAYA, *op. cit.*, p. 1.
- ³⁷ Sobre este asunto cf. M. DIKOVITSKAYA, *op. cit.*
- ³⁸ W.J.T. MITCHELL, *op. cit.*, 2003, p. 39.
- ³⁹ Gottfried BOEHM, *Was ist ein Bild?*, München, 1994.
- ⁴⁰ *Ibid.*, p. 7.
- ⁴¹ Gottfried BOEHM, “Die Wiederkehr der Bilder”, en G. BOEHM (ed.), *op. cit.*, 1994, p. 12.
- ⁴² *Ibid.*, p. 17.
- ⁴³ Mitchell había propuesto una idea parecida en 1992. Sobre las diferencias entre el pictorial turn y el iconic turn cf. Gottfried BOEHM; W. J. T MITCHELL, “Briefwechsel: Gottfried Boehm und Tom Mitchell”, en Hans BELTING (ed.), *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch*, Munich, 2007, pp. 27-46
- ⁴⁴ Gottfried BOEHM, “Vorwort”, en G. BOEHM (ed.), *op. cit.*, 1994, p. 7.
- ⁴⁵ Esta idea, obviamente, no era nueva. Hans Belting, por ejemplo, también había insistido al comienzo de *Imagen y culto* (p. 11) en que las imágenes pertenecen a todas las disciplinas y a ninguna exclusivamente.
- ⁴⁶ M. MÜLLER, *op. cit.*, 2003.
- ⁴⁷ Horst BREDEKAMP, “Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn”, en Christa MAAR; Hubert BURDA (eds.), *Iconic Turn: Die neue Macht der Bilder*, Köln, 2004, p. 16.
- ⁴⁸ S. VON FALKENHAUSEN, *op. cit.*, p. 5. El mismo Boehm ha criticado este abuso: “El *iconic turn* fue originalmente el intento de establecer una marca. El hecho de que haya hecho carrera no le ha hecho bien en absoluto y, sobre todo cuando se emancipa, uno quisiera no haberlo dicho nunca”. Entrevista a Gottfried Boehm, en Klaus SACHS-HOMBACH, *Wege zur Bildwissenschaft: Interviews*, Köln, 2004, p. 20.
- ⁴⁹ B. MERSMANN, *op. cit.*, p. 91.
- ⁵⁰ Mitchell había titulado el primer capítulo de su libro *Iconology* (Chicago, 1986) con esta misma pregunta (*What is an image?*), pero el efecto que ha tenido en el desarrollo de la cultura visual –en la construcción de su objeto– ha sido, comparativamente, mucho menor.
- ⁵¹ Birgit MERSMANN, “Bildkulturwissenschaft als Kulturwissenschaft?”, p. 91.
- ⁵² Citado en H. BELTING, “Die Herausforderung der Bilder...”, *op. cit.*, 2007, p. 15.
- ⁵³ H. BELTING, *Antropología de la imagen*, *op. cit.*, 2007, p. 13. La cursiva es del autor.
- ⁵⁴ H. BELTING, “Die Herausforderung der Bilder”, *op. cit.*, 2007, p. 11.
- ⁵⁵ Cf. los comentarios de Boehm en J. ELKINS, *op. cit.*, 2010.
- ⁵⁶ H. BELTING, *Antropología de la imagen*, *op. cit.*, 2007, p. 13.
- ⁵⁷ Cf. Klaus SACHS-HOMBACH, *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*, Köln, Von Halem, 2003; así como *Bildwissenschaft: Disziplinen, Themen, Methoden*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005, esp. pp. 11-20. Lambert Wiesing también considera el interrogante ontológico de la imagen como un asunto que atañe particularmente a la filosofía, aunque su enfoque no es semiótico como el de Sachs-Hombach, sino fundamentalmente fenomenológico. Cf. Lambert WIESING, *Artifizielle Präsenz. Studien zur Philosophie des Bildes*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2005 (hemos consultado la edición en inglés: *Artificial Presence. Philosophical Studies in Image Theory*, Stanford, Stanford University Press, 2010). Para una visión crítica de la definición de imagen que da Sachs-Hombach cf. Martin SCHULZ, *Ordnungen der Bilder. Eine Einführung in die Bildwissenschaft*, München, 2009, pp. 113-115.

- ⁵⁸ Respectivamente, H. BELTING, *Antropología de la imagen*, op. cit., 2007, p. 13 y del mismo autor “Die Herausforderung der Bilder”, op. cit., 2007, p. 15.
- ⁵⁹ Horst BREDEKAMP, “Bildwissenschaft”, en Ulrich PFISTERER (ed.), *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*, Stuttgart-Weimar, J.B Metzler, 2003, pp. 56-58.
- ⁶⁰ Hans BELTING, “Die Herausforderung der Bilder...”, op. cit., 2007, p. 15.
- ⁶¹ Hans BELTING, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, 2009 [1990].
- ⁶² Horst BREDEKAMP, *Kunst als Medium sozialer Konflikte. Bilderkämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1975. Sobre la historia del arte marxista en Alemania cf. Jutta HELD, “New Left Art History and Fascism in Germany”, en Andrew Hemingway (ed.), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, Londres-Ann Arbor, 2006, pp. 196-212.
- ⁶³ Michael Cole ha dicho de Bredekamp que “en los inicios de su carrera [...] representó en Alemania lo que T.J. Clark en el mundo angloparlante; fue un Achtundsechziger, un estudioso que escribía historia de un modo que respondía a su experiencia de la política y el tumulto de 1968”. Michael COLE, “Review: Galilei der Künstler: Die Zeichnung, der Mond, die Sonne”, en *Art Bulletin*, 91/3 (2009), p. 381.
- ⁶⁴ Thomas MACHO, “Hitchcocks Bildmagie”, en P. HELAS; M. POLTE; C. RÜCKERT; B. UPPENKAMP (eds.), op. cit., 2007, p. 235. Sobre el concepto de Bildmagie cf. Gerhardt WOLF, “Bildmagie”, en U. PFISTERER (ed.), op. cit., 2003, pp. 48-56 y Horst BREDEKAMP, *Repräsentation und Bildmagie der Renaissance als Formproblem*, München, 1995.
- ⁶⁵ Felipe PEREDA, *Las imágenes de la discordia. Política y poética de la imagen sagrada en la España del Cuatrocientos*, Madrid, 2007, p. 154, nota 15.
- ⁶⁶ David FREEDBERG, *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid, p. 1992.
- ⁶⁷ T. MACHO, op. cit., p. 235.
- ⁶⁸ W. J. T MITCHELL, “The Surplus Value of Images”, en *What Do Pictures Want?*, pp. 76-106.
- ⁶⁹ K. MOXEY, op. cit., 2009.
- ⁷⁰ Hans-Georg GADAMER, “La valencia óptica de la imagen”, en *Verdad y Método I*, op. cit., pp. 182-193. “[...] es evidente que sólo la imagen religiosa permitirá que aparezca plenamente el verdadero poder óptico de la imagen. Pues la manifestación de lo divino hay que decir realmente que sólo adquiere su ‘imaginabilidad’ en virtud de la palabra y de la imagen. El cuadro religioso posee así un significado ejemplar. En él resulta claro y libre de toda duda que la imagen no es copia de un ser copiado, sino que comunica ópticamente con él. Si se lo toma como ejemplo se comprende finalmente que el arte aporta al ser, en general y en un sentido universal, un incremento de imaginabilidad. La palabra y la imagen no son simples ilustraciones subsiguientes, sino que son las que permiten que exista enteramente lo que ellas representan” (p. 192).
- ⁷¹ G. BOEHM, op. cit., 1994, p. 33.
- ⁷² K. MOXEY, op. cit., 2009, pp. 14-15.
- ⁷³ No es posible recoger aquí la vasta bibliografía sobre este tema. Cito simplemente los pioneros y hoy clásicos artículos de Gerhardt LADNER, “Origin and Significance of the Byzantine Iconoclastic Controversy”, en *Mediaeval Studies*, 2 (1940), pp. 127-149 y “The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy”, en *Dumbarton Oaks Papers*, 7 (1953), pp. 1-34; así como el moderno estudio de Marie-José MONDZAIN, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l’imaginaire contemporain*, Paris, Editions du Seuil, 1996, que aborda el papel de los debates en torno al icono en la gestación de una filosofía de la imagen, así como su conexión con las inquietudes contemporáneas sobre el poder de lo visual.
- ⁷⁴ Cf. el prólogo de la edición norteamericana: Hans BELTING, *Likeness and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1994, p. xxii.
- ⁷⁵ H. BELTING, op. cit., 2009, p. 70.
- ⁷⁶ *Ibid*, p. 47. David FREEDBERG, “Holy Images and Other Images”, en Susan C. SCOTT (ed.), *The Art of Interpreting*, University Park, The Pennsylvania State University, 1996, p. 68-87. Véase también del mismo autor *El poder de las imágenes*. Gadamer ha subrayado igualmente la importancia de la identificación o inherencia: “El que la magia de las imágenes, que reposa sobre la identidad y la no distinción de la imagen y lo que ésta reproduce, sólo aparezca al comienzo de la historia del cuadro, como quien dice como parte de su prehistoria, no significa que se haya ido diferenciando progresivamente una conciencia de la imagen cada vez más alejada de la identidad mágica, y que pueda acabar por liberarse enteramente de ella”, en *Verdad y Método I*, p. 188
- ⁷⁷ H. BELTING, op. cit., 2009, p. 70.
- ⁷⁸ David FREEDBERG, op. cit., 1996, p. 71.
- ⁷⁹ Sigo aquí la traducción inglesa porque en la española se ha perdido la expresión “ semejanza visual”. Hans BELTING, op. cit., 1994, p. 42.
- ⁸⁰ *Ibid*, p. 18.
- ⁸¹ La teoría de la imagen que propone Belting queda esbozada fundamentalmente en el primer capítulo de *Antropología de la Imagen*: “Medio – Imagen – Cuerpo. Introducción al tema”, pp. 13-70. Cf. especialmente los epígrafes “Producción metal y física del imágenes”, “La analogía entre cuerpos y medios” y “La diferencia entre imagen y medio”, pp. 25-44.
- ⁸² *Ibid*, p. 14.
- ⁸³ Christopher S. WOOD, “Review: Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft”, *The Art Bulletin*, 86/2 (2004), p. 371.
- ⁸⁴ H. BELTING, *Antropología de la Imagen*, op. cit., 2007, p. 16.
- ⁸⁵ Esta es una cuestión que se ha tratado de manera especial en el debate sobre los nuevos medios debido a la dificultad de considerar las imágenes digitales como imágenes materiales pese a que siempre dependen de un medio. Cf. Yvonne SPIELMANN; Gundolf WINTER, *Bild, Medium, Kunst*, München, Wilhelm Fink, 1999, p. 7.

- ⁸⁶ H. BELTING, *Antropología de la Imagen*, op. cit., 2007, p. 35.
- ⁸⁷ H. BELTING, "Image, Medium, Body...", op. cit., 2005, p. 303.
- ⁸⁸ *Ibid*, pp. 302-303. La cursiva es del autor.
- ⁸⁹ Wolfgang ISER, "The Reading Process: A Phenomenological Approach", en Jane P. TOMPKINS (ed.), *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-structuralism*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1980, p. 50. La obra de Iser que mayor influencia ha tenido en el pensamiento de Belting ha sido *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993. Sobre el vínculo concreto entre esta última obra y *Antropología de la imagen*, véase Ben DE BRUYN, "The Anthropological Criticism of Wolfgang Iser and Hans Belting", *Image & Narrative [e-journal]*, 15 (2006). URL: <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/iconoclasms/debruynt.htm>. (17/03/2010).
- ⁹⁰ Belting citado en Keith MOXEY, "Bruegel's Crows", en *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares en la historia del arte: V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, 2009, p. 13.
- ⁹¹ Wolfgang ISER, op. cit., 1980, p. 51.
- ⁹² Sobre la manera en que Belting entiende el concepto de antropología véase C. WOOD, op. cit., p. 370. La antropología abarca muchas corrientes distintas y Belting se ha preocupado de subrayar sus preferencias personales. Éstas conforman un paradigma claramente localizado en Europa que vincula el trabajo de Aby Warburg con la antropología histórica desarrollada en Francia por autores como Marc Augé, Serge Gruzinski, Jean-Pierre Vernant o Régis Debray, y con la *historische Anthropologie* que Christoph Wulf y Dietmar Kamper pusieron en marcha desde su departamento en la Freie Universität de Berlín. Cf. H. BELTING, "Toward an Anthropology of the Image...", op. cit., 2005.
- ⁹³ H. BELTING, *Antropología de la imagen*, op. cit., 2007, p. 178.
- ⁹⁴ *Ibid*.
- ⁹⁵ H. BELTING, "Toward an Anthropology of the Image...", op. cit., 2005, p. 54.
- ⁹⁶ C. WOOD, op. cit., p. 372.
- ⁹⁷ *Ibid*, p. 18.
- ⁹⁸ H. BELTING, "Die Herausforderung der Bilder...", op. cit., 2007, p. 15.
- ⁹⁹ H. BREDEKAMP, op. cit., 1995.
- ¹⁰⁰ La *Bildmagie* en general, así como el problema concreto de si se trata de un efecto inmanente a la imagen que depende de sus propiedades formales o si por el contrario surge en el contexto del ritual, es una cuestión que Margit Kern ha tratado en diferentes seminarios.
- ¹⁰¹ H. BREDEKAMP, op. cit., 1995, p. 7.
- ¹⁰² *Ibid*.
- ¹⁰³ Carlo GINZBURG, "Représentation: le mot, l'idée, la chose", en *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 6 (1991), p. 1219.
- ¹⁰⁴ H. BREDEKAMP, op. cit., 1995, p. 26.
- ¹⁰⁵ Recientemente Bredekamp se ha centrado en analizar lo que denomina "actos de imagen" (*Bildakte*): "Las imágenes, siendo consideradas como actores vivos [...] poseen la facultad de marcar [la Historia], como toda acción o procedimiento: en tanto acto de imagen, que crea los hechos al poner imágenes en el mundo". Horst BREDEKAMP, "Bildakte als Zeugnis und Urteil", en Monika FLACKE (ed.), *Mythen der Nationen. 1945 - Arena der Erinnerung*, Berlin, 2004, p. 29-66. Hemos consultado la versión francesa: "Actes d'images comme témoignage et comme jugement", en *Trivium*, 1, 2008, (On-line). URL: <http://trivium.revues.org/index226.html>. (15/03/2010).
- ¹⁰⁶ Esta visión se ha concretado recientemente en los artículos ya citados "A Neglected Tradition?" (2003) y "Bildwissenschaft" (2003). Bredekamp ha denunciado la "leyenda negra" que en su opinión se ha creado injustamente en torno a la historia del arte. Cf. Wolfgang ULLRICH, "Schwarze Legenden, Wucherungen, visuelle Schocks", en *Neue Rundschau*, 114/3 (2003), pp. 9-25.
- ¹⁰⁷ M. COLE, op. cit., p. 381.
- ¹⁰⁸ Horst BREDEKAMP, *Thomas Hobbes Der Leviathan. Das Urbild des modernen Staates und seine Gegenbilder, 1651 - 2001*, Berlin, 2006.
- ¹⁰⁹ Horst BREDEKAMP, *Galilei der Künstler. Der Mond, die Sonne, die Hand*, Berlin, 2007.
- ¹¹⁰ Horst BREDEKAMP, *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*, Berlin, 2004.
- ¹¹¹ Horst BREDEKAMP, *Darwins Korallen. Die frühen Evolutionsdiagramme und die Tradition der Naturgeschichte*, Berlin, 2005.
- ¹¹² Gottfried BOEHM, "Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder", en C. MAAR; H. BURDA (eds.), op. cit., p. 28. Véase también, Gottfried BOEHM, *Wie Bilder Sinn erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin, 2007.
- ¹¹³ H. BREDEKAMP, "Drehmomente...", op. cit., 2004, p. 21.
- ¹¹⁴ Horst BREDEKAMP, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben die Geschichte der Kunstammer und der Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin, Wagenbach, 2007 [1993], p. 102.
- ¹¹⁵ Horst BREDEKAMP; Gabriele WERNER, "Editorial", *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, 1/1 (2003), p. 7.
- ¹¹⁶ Véase por ejemplo N. BRYSON, op. cit. 1991.
- ¹¹⁷ G. BOEHM, op. cit., 2004, p. 43.
- ¹¹⁸ *Ibid*, p. 40.
- ¹¹⁹ *Ibid*, p. 43.
- ¹²⁰ G. BOEHM, op. cit., 2007, p. 15.
- ¹²¹ *Ibid*. La expresión exacta que utiliza Boehm es "sinnerzeugende Überschuss".
- ¹²² *Ibid*.
- ¹²³ G. BOEHM, op. cit., 2004, p. 33.

- ¹²⁴ Esto algo que también había preocupado particularmente a Michael Baxandall. Véase su “The Language of Art History”, *New Literary History*, 10/3 (1979), pp. 453-465, así como David SUMMERS, ““Form,” Nineteenth-Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description”, en *Critical Inquiry*, 15/2 (1989), pp. 372-406.
- ¹²⁵ *Ibid.*, pp. 372.
- ¹²⁶ Cf. María LUMBRERAS, “Cómo rehabilitar la historia del arte: el análisis formal en la *Bildwissenschaft*”, en *Balances, perspectivas y renovaciones disciplinares en la historia del arte: V Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2009, pp. 377-388.
- ¹²⁷ Esta es la pregunta que se hizo a finales de los años ochenta David Summers y que daba sentido a su concepción “funcionalista” de la historia del arte. Creo que este enfoque encaja con el de Horst Bredekamp en tanto trata de conectar el aspecto formal de la imagen con su función y su contexto histórico. Cf. D. SUMMERS, *op. cit.*, p. 393.
- ¹²⁸ Horst BREDEKAMP; Birgit SCHNEIDER; Vera DÜNKEL, “Editorial: das Technische Bild”, en *Das technische Bild: Kompendium zu einer Stilgeschichte wissenschaftlicher Bilder*, Berlin, Akademie Verlag, 2008, p. 9.
- ¹²⁹ H. BREDEKAMP, *op. cit.*, 2006, pp. 9.
- ¹³⁰ *Ibid.*, p. 131.
- ¹³¹ H. BREDEKAMP, *op. cit.*, 2007, especialmente pp. 337 y ss.
- ¹³² Por ejemplo, L. WIESING, *op. cit.*, p. 5.
- ¹³³ Iconología se entiende aquí literalmente como ciencia (logía) de la imagen (eikon). Es un término que Bredekamp, Belting y Boehm han tomado para definir su modo particular de entender la *Bildwissenschaft*. Como indica Boehm, esta nueva iconología vendría a ser “el amplio sustituto metodológico de aquello que la historia del arte debe hacer disciplinarmente: a saber, entender e interpretar el logos de la imagen en su contingencia (*Bedingtheit*) histórica, ligada a la percepción y saturada de significado”. Gottfried BOEHM, “Iconic Turn. Ein Brief”, en H. BELTING (ed.), *Bilderfragen...*, *op. cit.*, 2007, p. 31; también H. BELTING, “Die Herausforderung der Bilder...”, *op. cit.*, 2007, p. 12; “Image, Medium, Body...”, *op. cit.*, 2005, p. 302-304; J. ELKINS, *op. cit.*, 2009, pp. 150-151.
- ¹³⁴ James Herbert hizo esta misma observación a James Elkins al referirse a su libro *The Domain of Images* (Ithaca, Cornell University Press, 1999). Cf. J. ELKINS, *op. cit.*, 2003, pp. 84-85.
- ¹³⁵ K. MOXEY, “Los estudios visuales y el giro icónico...”, *op. cit.*, 2009, p. 9, parafraseando a Hans-Ulrich Gumbrecht.
- ¹³⁶ S. VON FALKENHAUSEN, *op. cit.* Un postura crítica cercana a la de von Falkenhausen y que viene igualmente desde el feminismo es la de Hanne LORECK, “Bild-andropologie? Kritik einer Theorie des Visuellen”, en Susanne VON FALKENHAUSEN; Silke FÖRSCHLER; Ingeborg REICHEL; Bettina UPPENKAMP (eds.), *Medien der Kunst. Geschlecht, Metapher*, Code. Beiträge der 7. Kunsthistorikerinnen-Tagung in Berlin 2002, Marburg, Jonas, 2004, pp. 12-26. Para una crítica desde el punto de vista de la historia social del arte: Otto Karl WERCKMEISTER, “Von Marx zu Warburg in der Kunstgeschichte der Bundesrepublik”, en *Bild/Geschichte*, *op. cit.*, pp. 31-38. Desde otro punto de vista aunque con un trasfondo similar: Willibald SAUERLÄNDER, “Iconic Turn? Eine Bitte um Ikonoklasmus”, en C. MAAR; H. BURDA (eds.), *op. cit.*, pp. 407-426.
- ¹³⁷ C. WOOD, *op. cit.*, p. 373.
- ¹³⁸ Allan LANGDALE, “Aspects of the critical reception and intellectual history of Baxandall’s concept of the period eye”, en *Art History*, 21/4 (1998), p. 489.
- ¹³⁹ W. J. T MITCHELL, *op. cit.*, 1994, p. 16.
- ¹⁴⁰ Willibald Sauerländer relaciona este fenómeno –que nosotros hemos llamado iconocentrismo– con el iconic turn: “El iconic turn debía dejar al descubierto el camino para un entendimiento que interpreta la forma (*Gestalt*) icónica de la imagen artística a partir de ella –o sea, sólo desde la imagen misma–, independiente de la tradición lingüística que acompaña a la imagen y de las condiciones sociales, económicas y políticas, a las que está sujeta la producción artística, como cualquier otra actividad humana”. W. SAUERLÄNDER, *op. cit.*, p. 407.
- ¹⁴¹ G. BOEHM, “Iconic Turn. Ein Brief...”, *op. cit.*, 2007 p. 31.
- ¹⁴² Estoy parafraseando a C. WOOD, *op. cit.*, p. 272 y a W.J.T. MITCHELL, *op. cit.*, 1986, p. 8.
- ¹⁴³ W. J. T MITCHELL, *What Do Pictures Want?...*, *op. cit.*, 2005, p. 47.
- ¹⁴⁴ K. MOXEY, “Los estudios visuales y el giro icónico...”, *op. cit.*, 2009, pp. 8-27.
- ¹⁴⁵ Me guío aquí de las palabras de Judith Butler, citada en Stuart HALL, “Introduction: Who Needs Identity?”, en Stuart HALL y Paul DU GAY (eds.), *Questions of Cultural Identity*, Londres, SAGE Publications, 1996, p. 15, pues expresan muy bien el sentido de representación al que se refiere Moxey.
- ¹⁴⁶ Cf. W. J. T. MITCHELL, *op. cit.*, 1986 y 1994. K. MOXEY, “Semiotics and the Social History of Art”, en *New Literary History*, 22/4 (1991), pp. 985-999.
- ¹⁴⁷ Esto es algo que también ha ocurrido dentro de los estudios de cultura material cuando el acento se ha puesto en el objeto mismo. Ocurre, por ejemplo, en una teoría tan distinta a las de Bredekamp, Belting o Boehm como es la del primer Baudrillard en su análisis estructuralista de los objetos de consumo. Cf. Ian WORDSWORTH, *Understanding Material Culture*, London, 2007, p. 74.
- ¹⁴⁸ K. MOXEY, “Los estudios visuales y el giro icónico...”, *op. cit.*, 2009, p. 21.
- ¹⁴⁹ W. J. T. MITCHELL, *What Do Pictures Want?...*, *op. cit.*, 2005, p. 92.
- ¹⁵⁰ No obstante, Bredekamp parece haber dado un paso en esa otra dirección al integrar en su teoría de los actos de imagen la cuestión de sus implicaciones políticas e ideológicas. En el trabajo más reciente de Belting, centrado en lo que llama una iconología de la mirada, también se observa un cierto cambio pues concibe la historia de la imagen (*Bildgeschichte*) como historia de la relación entre la mirada colectiva y la mirada individual. lo que da un mayor peso tanto a los cambios sociales como al encuentro entre culturas. Para Bredekamp véase supra, nota 105. Hans BELTING, *Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Munich, 2008, especialmente la conclusión, pp. 282-287.