



HANS BELTING

Antropología de la imagen

Traducción de Gonzalo María Vélez Espinosa, Katz editores, Buenos Aires, 2007, 321 pp. (Bild-Anthropologie, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn, 2002)

Hans Belting (1935) sigue siendo un extraño entre nosotros. Además de *Antropología de la imagen* sólo tiene publicado en español *¿Qué es una obra maestra?* (Barcelona, Crítica, 2002) y “Semejanza y presencia. Una introducción a las imágenes antes de la era del arte”, capítulo introductorio de *Likeness and presence. A history of the image before the Era of Art* (Chicago, University of Chicago Press, 1997). Su presencia se anunció en el CENDEAC de Murcia para noviembre del 2008, pero se ha confirmado la cancelación del curso. Este profesor universitario itinerante (desde su Alemania natal a Estados Unidos pasando por Argentina y Francia), pertenece en principio al campo de la Historia del Arte y la Arqueología, pero despliega su atención entre el arte medieval y el arte contemporáneo, siendo actualmente profesor de Teoría de los medios en la Academy for Design en Karlsruhe. Sus reflexiones desplegadas en más de una docena de publicaciones traducidas a diez idiomas- sobre los mitos pictóricos y la relación intermedial que domina la visión entran en el campo de la Filosofía del Arte y la Antropología.

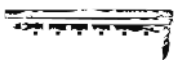
Antropología de la imagen es el resultado de un proyecto dirigido por Belting en 2000 llamado “Antropología e imagen: imagen-medio-cuerpo”, encau-

zado por un grupo de veinticuatro alumnos de posgrado provenientes de la crítica literaria, la Filosofía, las neurociencias, la Psicología y la Historia del Arte. La interdisciplinariedad y el número de intervinientes garantizan una bibliografía inmensa y detallada, ante la cual el lector español no puede sino realizar una improductiva genuflexión, con escasas excepciones que puedan estar a su alcance editorial según el grado canónico del escritor citado. La metodología queda pues establecida: “sólo es posible indagar acerca de la imagen por caminos interdisciplinarios que no le temen a un horizonte intercultural”. Su inclusión en el seno de los Estudios Culturales es programática, aunque no declarada. La recensión de este complejo estudio, poliédrico como pocos, que pasamos a estructurar no aspira a la exhaustividad, pero sí a la sinceridad.

Belting abre fuego con una queja lícita: a veces las imágenes se usan como pretexto para confirmaciones discursivas ajenas a las propias imágenes. Si no existe una “teoría general de los medios de la imagen” es porque diversas disciplinas se repartieron su competencia. Tal y como admite en otra obra al referirse a las imágenes de culto cristiano y su pugna partidista, “las imágenes pertenecen a todas estas disciplinas (por Historia del Arte y por Teología) y a ninguna exclusivamente”. El autor cree que una atención especial al medio transmisor, a la técnica que le es propia a la imagen en el momento de su confección, puede embragar la diáspora en una concepción unitaria. Las imágenes dotadas de significado son *imágenes mediales*. Y nos llegan en cuanto que somos *cuerpos vivos medializados*. Lo cual conduce a una distinción tan crucial como problemática: el concepto de imagen no puede derivarse del arte; la cualidad de imagen no se equipara a la de imagen artística. Belting necesita esta precisión porque así se libera de todo condicionante estético que coarte su análisis icónico. Fuera del arte sólo hay medio, la única categoría en la cual todas las imágenes pueden adscribirse, ya que sin medio no hay comunicación. Esto explica que algunas imágenes (como “nómadas”) perduran con su valor simbólico a través del tiempo, adaptándose a nuevos medios y a nuevos espectadores, reencarnando sus significados en nuevas formas. Por tanto, los medios atesoran la forma temporal más plausible de la imagen, liberada de disciplinas y de contextualizaciones técnicas.

La definición del campo de estudio antropológico pasa por relacionar imágenes colectivas y personales: el imaginario individual (sueños) y el colectivo (mitos) unidos por la ficción (imágenes y palabras). “El intercambio entre experiencia y recuerdo es un intercambio entre mundo e imagen”. Acierta Belting cuando señala que dicho intercambio ha mermado en la creación colectiva a favor de un acelerado almacenamiento (archivado digital) de recuerdos. Pero éstos se ven amenazados cuando la ficcionalización de la realidad coloniza nuestra imaginación, haciendo igualmente ficticio nuestro yo. La falta de entidad intelectual que aqueja a la emisión colectiva de mensajes, pareja a su banalización mítica, explican estas aseveraciones. La única salida está en esa herramienta que se vende como la cohesión globalizadora, Internet, donde, paradójicamente, se preserva el recuerdo y la cultura local con más eficacia de lo que cabría esperar.

Toda la contextualización anterior no deja de ser un preámbulo para la parte central del libro, consagrada a elaborar una Historia de la imagen del cuerpo. Tal vez se aborda desde cierto maximalismo, pero es de interés la reflexión sobre el triángulo persona-cuerpo-imagen visto como continua metáfora en la que se muestran cuerpos que significan personas. Ello a pesar de la inflación de retratos y autorretratos fotográficos familiares que Kodak posibilitó, arrancando a la pintura una función que parecía exclusiva. Como también parecía hegemo-



LIBROS



HANS BELTING Antropología de la imagen

nica la implantación de la antropometría griega desde el Renacimiento, garantizando una relación de proporciones ideales con el cuerpo. Relación que se altera con las vanguardias pictóricas, cuya última derivación, para Belting, son las construcciones imposibles de la fotografía digital. Tal ruptura evidencia una crisis entre cuerpo e imagen: la crisis de la referencia que desemboca en una gran ambivalencia intermedial. Para demostrarlo, se apela a obras de Gary Hill, Hirushi Sugimoto y Cindy Sherman, además de los ejemplos propios de épocas anteriores.

La representación icónica del cuerpo se acomete a través de tres parámetros: máscara, muerte y sombra. El correspondiente a la máscara, desgajado del corpus central del texto pero enlazado con el, habla de la veladura del rostro y de su mímica coartada por una máscara social: “el rostro verdadero no es aquel que la máscara oculta, sino aquel que la máscara sólo puede generar cuando se la considera verdaderamente en el sentido de una intención social”. Esto es, que un discurso masquérico, primitivo o sofisticado, puede dar lugar a la *máscara facial* que, en sí, revela un rostro social. Parte de esta argumentación ya fue elaborada por Gombrich, pero Belting la excede al fundir las nociones de rostro y máscara en un ser colectivo.

Donde el autor (y su grupo de estudiantes, no lo olvidemos) demuestran pasión y erudición es en el estudio, tal vez demasiado genealógico, de la imagen y la muerte. Se repasan, cronológicamente, las fórmulas exequiales que el ser humano ha practicado desde el Neolítico, cuando diversos cráneos pintados y modificados revelan un interés humanizador para solventar la fractura tanática. Ello a través de potenciar la mirada como un intercambio signico, esto es, simbólico. Belting establece, dentro de su Historia, una breve pero intensa historia del doble artificial, desde los *kolossos* escultóricos griegos (y la crítica platónica ante la *mimesis* que implicaba) hasta las *imagines maiorum* romanas, sin olvidar el origen mítico de la pintura a través de la *skiographia* descrita por Plinio el Viejo (*Historia Natural*, XXXV, 43) y Quintiliano (*Institutio oratoria*, 12, X, 4). David Freedberg, en una línea parecida, relacionó el escrupuloso realismo de la escultura figurativa en cualquier material con una necesidad preservadora, especialmente en las efigies sepulcrales. La fascinación por la exacta verosimilitud del modelo, desde máscaras funerarias a figuras de cera, declara una estética de la retención. Contundente nos parece la síntesis final a la que se llega a propósito de las imágenes electrónicas: “en el panorama de las culturas históricas, el

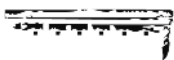
impulso por suprimir a la muerte de las imágenes ha sido siempre el reverso del impulso por fijar nuestro cuerpo en una imagen”. Un intercambio conflictivo entre el cuerpo finito y el cuerpo eterno del simulacro icónico. Cabría preguntarse si el arte de la muerte trata de conjurarla introduciendo la infinitud que conduce a una apariencia de inmortalidad o la muerte en el arte es inevitable porque implica la finitud no asumida pero sabida. Dos polos que tratan de ser explicados por Arturo Leyte desde una óptica hegeliana: “no se trata de proporcionarle un tema al arte (a saber: la muerte), sino de reconocer a la muerte -que no es un concepto, que tampoco es un hecho- su papel constituyente en la emergencia y consumación de la propia obra de arte”. O, en el otro extremo, expresándose con mayor claridad: “¿hay realmente impulso tanático o más bien rige el intento de deshacerse definitivamente de la muerte por el procedimiento de invitarla a la fiesta?”

Tan sólo echamos en falta la extracción de conclusiones concretas, a las que hace años llegó Philippe Ariès, sobre el papel de la muerte en las sociedades modernas. Ariès observa que el siglo XX rechaza la muerte con el mismo fervor que antes rechazó el sexo; cuando éste se libera de sus restricciones, la muerte se convierte en tabú. Se sustituye un tabú por otro; en Estados Unidos este intercambio es evidente, como sugiere el auge de la tanatopraxis, efímero sustituto de la escultura funeraria.

Uno de los capítulos más pregnantes se dedica al papel de la sombra dantesca en la imagen artística, desde su descripción en la *Divina Comedia* hasta su extrapolación en la pintura del Trecento al Cinquecento, a través de Giotto, Masaccio y Miguel Ángel y las tres capillas que los hicieron célebres. Siendo para Dante el cuerpo equivalente a persona, la sombra es un doble irreal cuya representación Giotto ignoró por centrarse en el cuerpo, Masaccio incluyó por centrarse en el espacio y Miguel Ángel fundió a los cuerpos, ya no imágenes, resucitados. Belting, en cambio, no acierta a hacernos ver los efectos modernos de la distinción entre cuerpo y sombra en Dante, tanto en fotografía como en cine, a pesar de convocar a Talbot o a Godard para conseguirlo. Aún así, su disquisición es perfectamente admisible si la interpretamos desde un punto de vista poético y no científico. Lo cual no supone, en absoluto, una crítica; en todo caso, una celebración.

El capítulo final se dedica a la Fotografía, como un invitado aún indeseado en tantos estudios de este tipo pero al que hay que sentar a la mesa. Aún así, es de reconocer que se acude a ejemplos fotográficos a lo largo de todo el texto, y que los espíritus de Sontag, Benjamin, Berger y Barthes alientan desde un contracampo que a veces se menciona y otras no. Pero la esquiva dimensión fotográfica (entre índice y símbolo) parece condenarla a una exclusión, o, como aquí, a un apéndice. Belting nos recuerda que entender la Fotografía como signo indicial es cuestionable a estas alturas, porque enseña el mundo como era cuando creímos que era posible poseerlo en fotos; “la mirada moderna prefirió dirigirse hacia lo imaginario, y poco después hacia un mundo virtual”. En tal sentido, añadimos nosotros, la digitalización ha supuesto, más que una técnica sorprendente, una vía de acceso a esa virtualidad para la cual la realidad fenoménica es un obstáculo. Belting se atreve a dar una explicación sociológica a estos cambios, que serían una forma de ocultar “la existencia física de las imágenes técnicas, como si pretendiéramos transferirles la expresión de nuestra imaginación”. Ocultamos la foto por si quiere convencernos, como trazo de la realidad del mundo, a la cual damos la espalda.

Como es natural, Belting escoge algunas vías en perjuicio de otras. Vías que a veces asemejan atajos bifurcados interesadamente para no explorar otros caminos. Estos tienen, creemos, derecho a réplica.



LIBROS



HANS BELTING Antropología de la imagen

“Una imagen es más que un producto de la percepción. Se manifiesta como resultado de una simbolización personal o colectiva”. Sin duda. Pero el proceso cognitivo es lo único común a la visión humana, por encima de razas, culturas y formación. No puede despreciarse a favor de una antropología simbólica universal sin tener presente que el Arte es consecuencia de ciertas necesidades perceptivas, como la aspiración óptica a imponer un orden icónico a través de la estructura más sencilla posible, capaz de albergar significado incluso en un estadio primario. En su aspiración teórica nuclear por primar cuerpo sobre cerebro, admite de refilón el papel forjador de formas de la percepción, pero sin extraer del mismo ninguna conclusión. Sorprende, pues, que los nombres de Rudolf Arnheim o Howard Gardner no se incluyan en la completa bibliografía, ni sus posibles aportaciones desde el terreno de la Psicología de la Percepción aplicada a las artes plásticas.

La razón por la cual no considera la configuración visual como una *gestalt* de cuyas leyes internas puedan derivarse sentido queda al descubierto cuando distingue entre imágenes internas y externas (mediadas). Para hacerlo se ampara en la neurobiología, sin tener presente que la gnosología lleva ocupándose del tema más de un par de milenios. Belting esgrime una empirismo radical cuando afirma que las imágenes externas colectivas pueden interiorizarse hasta ser propias. De tal manera, no sólo cercena una posible influencia innatista en la creación icónica, sino que despeja el camino cognoscitivo y metafísico hacia su teoría medial, al medio colectivo -externo- como única posibilidad para las imágenes cuya comprensión demande estudio iconológico. A pesar de reclamar una reconducción de la iconología propuesta por Panofsky, lo cierto es que no la reivindica críticamente. Tal vez porque hacerlo supone olvidar que la simbolización es un camino exegético de ida y vuelta. Puede tener sentido para el analista, pero no tanto para el artista. Y no digamos para el espectador.

Es más, la iconología, tal y como Panofsky la planteó, incluía un parámetro metodológico inasumible por Belting, como es la *intuición sintética*, esa capacidad para descubrir significados en la obra de forma intuitiva. Tal repliegue hacia el subjetivismo no encaja con una teoría medial ni intermedial, no al menos como la enfoca el escritor alemán, el cual, así, aparca una forma emotiva de entender la imagen que eclosionó con el Romanticismo (“guárdate de la fría erudición y de frívolos raciocinios, pues acaban con el corazón, y, allí donde han muerto el corazón y el ánimo del hombre, no puede habitar el arte”), pero que aún

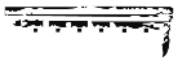
reverbera en no pocos acercamientos analíticos (“nadie a quien una obra de arte haya hablado verdaderamente puede replicarle en prosa analítica sin recelo”).

Uno de los principales pivotes teóricos de Belting consiste en establecer la concepción de intermedialidad como práctica común del arte contemporáneo. Sin duda, un planteamiento fructífero que no puede ya soslayarse en cualquier enfoque global o particular que trate el arte de los últimos treinta años. Sin embargo, y siguiendo sus propias propuestas, echamos en falta una teorización más afinada del campo híbrido en el que se encuentran las manifestaciones artísticas actuales, entre medios plásticos, fotográficos, infográficos y audiovisuales. La lista de autores que han tratado los territorios fronterizos en los que se cruzan Pintura y Cine, Pintura y Fotografía y hasta Fotografía y Cine han creado una línea investigadora que flota sobre el texto de Belting sin aposentarse nunca de manera firme.

De hecho, el papel que juega la imagen en movimiento y sus manifestaciones audiovisuales, sean entendidas como medio, como técnica o como discurso, se limita al papel de comodín. Es la carta en la manga que surge cuando hay que explicar las nuevas funciones que el cuerpo cumple frente al tsunami icónico actual, que comienzan por una consideración hiperbólica de la identificación entre espectador y experiencia cinematográfica y termina planteando la confusión entre imaginario y ficción en la Realidad Virtual. La cual -por cierto- no está explicitada en cuanto medio, ni en su etiología, ni en su ontología, sean estas cognoscitivas o antropológicas.

En efecto, Belting compara la proyección cinematográfica con una “alucinación” y con el estado del soñar, expuesto el espectador a una cadencia de imágenes incontrolable. Ciertamente, el asunto ha sido estudiado con anterioridad: “el movimiento posee un poder de vida y de atracción que retiene fuertemente la atención del espectador”, tanto que “*tiende a abolir en el espectador el sentimiento de su propia persona*” (el subrayado es nuestro). Ésta última observación, reconocible en la experiencia perceptiva de millones de sujetos, es lo que hace único al discurso audiovisual respecto a cualquier otro discurso artístico, colocándolo sólo un paso por detrás de la Realidad Virtual. La identificación que es capaz de provocar entre personajes y espectador, así como la asunción psicológica del espacio fotografiado no tiene parangón en la visión pictórica. De hecho, es capaz de recorrer el espacio entre lo psicológico y lo metafísico sin romper la continuidad vital, reconocible y confortable, que es propia de los códigos figurativos fílmicos instituidos. Sin embargo hablar, como hace Belting, de una interacción entre cuerpo y medio debido al caudal de imágenes “de las que (el espectador) despierta como de un sueño al abandonar el lugar” supone caer en una simplificación casi romántica. Los mecanismos controladores cinestésicos de la percepción no permiten olvidar que, ante todo, estamos frente a una pantalla rectangular, un recorte de nuestro campo de visión sobre el cual permitimos cierta dosis de donación psicológica mucho más precaria de lo que creemos. Tampoco es fácil olvidar la sala de proyección ni sus circunstancias, que distan mucho de ser aislantes. No existe identificación fisiológica completa entre el filme y nuestra mente (o nuestro cuerpo) porque ello conduciría a la locura. Por otro lado, el reduccionismo del planteamiento tampoco menciona los mecanismos narrativos y fotográficos sobre los que se sustentan relatos que otorgan omnipotencia cognitiva al espectador, y que lo dirigen sin conciencia de hacerlo.

Las últimas consideraciones evidencian un déficit fastidioso en los estudios sobre la imagen que aspiran a la globalidad: la omisión de los relatos audiovisuales, ausentes como fuente de ejemplos y como objetos de estudio icónico profundo. Por no hablar de su dimensión discursiva, como se ha dicho, tampoco



LIBROS



HANS BELTING Antropología de la imagen

atendida. A pesar de todo, Belting y su equipo demuestran un deseo de comprensión y de aprehensión (“captación y aceptación subjetiva de un contenido de la conciencia”) que no tiene límites genéricos, históricos ni técnicos. Una vía valiente y arriesgada que otros, como Régis Debray, han explorado con otros instrumentos, con otros resultados. La estructuración férrea, la inteligente selección de obras, el estudio particular riguroso y la generosa erudición sostienen el proceso de construcción de una mirada. Si podemos o no reflejarnos en ella es otra cuestión. Pero *Antropología de la imagen* permite aprender, cuestionar y reflexionar conducidos por ese íntimo sentimiento que valida todo escrito: el placer de seguirlo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- E. H. GOMBRICH, ‘La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte’, en *La imagen y el ojo*, Alianza, Madrid, pp. 99-127.
- D. FREEDBERG, *El poder de las imágenes*, Cátedra, Madrid, 1989.
- A. LEYTE, *El arte, el terror y la muerte*, Abada, Madrid, 2006.
- P. ARIÈS, *Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días*, Acantilado, Barcelona, 2000.
- E. PANOFKY, *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 1989.
- C. D. FRIEDRICH, ‘Sobre arte y espíritu artístico’, en *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, edición de Javier Arnaldo, Tecnos, Madrid, 1987.
- R. ARNHEIM, ‘En torno a una Adoración’, en *Art Education*, 23/8 (1983), en *Nuevos ensayos sobre psicología del Arte*, Alianza, Madrid, 1986.
- P. BONITZER, *Décadrages. Cinéma et peinture*, Éditions de l’Étoile, París, 1985, y J. AUMONT, *El ojo interminable*, Paidós, Madrid, 1997.
- R. GUBERN, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Anagrama, Barcelona, 1999.
- L. GONZÁLEZ FLORES, *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?*, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, y P. CRUZ SÁNCHEZ y M. A. HERNÁNDEZ-NAVARRO, *Impurezas: el híbrido pintura-fotografía*, Consejería de Educación y Cultura-Murcia Cultural, Murcia, 2004.
- D. DUFOUR y S. TOUBIANA, Introducción al Catálogo de la Exposición *The Image to Come*, París, 2007.
- M. DENIS, ‘La imagen cinematográfica’, en R. Francès, *Psicología del arte y de la estética*, Akal, Madrid, 1985.
- R. DEBRAY, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Paidós, Barcelona, 1992.

Ramón Moreno Cantero