

De la lectura a la percepción de la imagen

From reading to image perception

DOI: 10.46932/sfjdv5n4-016

Received on: Mar 01st, 2024

Accepted on: Apr 02nd, 2024

Marco Antonio Marín Álvarez

Doctor en Diseño

Institución: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

Dirección: Av. San Pablo Xalpa 180, San Martín Xochinahuac, Azcapotzalco, 02128 Ciudad de México, CDMX, México

Correo electrónico: marcomarin@azc.uam.mx

Adriana Acero Gutiérrez

Maestría en Diseño Editorial

Institución: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

Dirección: Av. San Pablo Xalpa 180, San Martín Xochinahuac, Azcapotzalco, 02128 Ciudad de México, CDMX, México

Correo electrónico: adag@azc.uam.mx

Miguel Ángel Herrera Batista

Doctor en Diseño

Institución: Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

Dirección: Av. San Pablo Xalpa 180, San Martín Xochinahuac, Azcapotzalco, 02128 Ciudad de México, CDMX, México

Correo electrónico: mherrera@azc.uam.mx

RESUMEN

A través de diferentes épocas, se ha tratado de dar un significado a la imagen visual con un término empleado recurrentemente: "la lectura de la imagen", sin embargo, apegándonos estrictamente al significado de lectura¹, nos hemos cuestionado si realmente este ejercicio se lleva a cabo, o si en su lugar lo que se pretende expresar es que la percepción de la imagen visual conlleva un proceso de características complejas visuales y cognitivas. Este documento aborda dicho tema desde la óptica de la imagen como esencia, la cual nos da un amplio bagaje del significado de la imagen visual. Posteriormente analiza los argumentos por los cuales una imagen visual se interpreta, para encaminar al lector hacia una metodología desarrollada por Erwin Panofsky con un amplio sentido de la interpretación de la imagen desde tres elementos imprescindibles: la preiconografía, la iconografía y la iconología.

Palabras clave: Lectura, Percepción, Iconografía, Iconología, Imagen Visual.

ABSTRACT

Through the different eras it has been tried to give a meaning to the visual image, with a term used recursively as "the reading of the image", however, sticking strictly to the meaning of the reading, we

¹ La lectura es una forma de adquirir conocimientos, de aprehender cierta información a partir de un código. Para el ser humano, el código por excelencia es el lenguaje. A partir de la lectura de ciertos símbolos, el lector aprehende conocimientos, los traduce en información dentro de su mente, los decodifica. El código posee un soporte que puede ser visual, auditivo o táctil (Enciclopedia Concepto, s. f., lectura).

have questioned if really this process is carried out, or if instead what is intended to express is perceiving the visual image understood as a process of complex visual and cognitive characteristics. This document presents its approach from the perspective of the image as essence, which gives us a broad background of the meaning of the visual image, then analyzes the arguments by which a visual image is interpreted, and lead the reader towards a methodology developed by Erwin Panofsky with a broad sense of the interpretation of the image from three essential elements: pre-iconography, iconography and iconology.

Keywords: Reading, Perception, Iconography, Iconology, Visual Image.

1 INTRODUCCIÓN

El proceso de la comunicación surge en el momento en que nuestros antepasados, en su afán de sobrevivir, tuvieron la necesidad de transferir a los miembros de su clan, sentimientos, emociones e impresiones, valiéndose para ello de gritos, gesticulaciones y exclamaciones de diferente naturaleza que dieron paso al nacimiento del lenguaje. A la postre llegó el lenguaje hablado, además de las primeras representaciones gráficas como los jeroglíficos y las pinturas rupestres en cavernas y lugares aparentemente inalcanzables por el hombre común como riscos y precipicios. De esta manera, el hombre fue capaz de manifestar de forma representativa su propio modo de pensar.

Dicho pensamiento fue evolucionando a través del tiempo, volviéndose cada vez más complejo y ecléctico; paralelo a este, la expresión gráfica progresó de forma equivalente. La comunicación gráfica ha ido de formas muy sintéticas y abstractas, tratando de representar una realidad próxima, a un grado sumamente complejo —como el que hoy en día tenemos, auxiliada por una gran cantidad de técnicas y atraída por una infinidad de temas.

Actualmente es muy común hablar del lenguaje de las imágenes, de los mensajes contenidos en estas, de su retórica y semiótica, así como su explicación e interpretación. Pero ¿podemos y sabemos leer las imágenes? ¿Es analfabetismo visual el no saber leerlas e interpretarlas? ¿Existe una consciencia clara de su importancia como transmisoras de información? Quizá son algunas de las preguntas que podrían formularse si se desea definir el papel que la imagen juega en los procesos de comunicación en el siglo XXI.

2 MÉTODO DE TRABAJO

Como docentes nos interesa plantear preguntas y motivar la reflexión de las temáticas comunes sobre el diseño y la comunicación. Esta idea dio origen al trabajo que aquí presentamos. El método consistió en una serie de reuniones semanales entre los autores del texto para reflexionar y argumentar en torno a la imagen y su lectura en la comunicación. Durante los encuentros nos planteamos las siguientes

interrogantes: ¿es posible hablar de la lectura de la imagen?, ¿existe realmente una sintaxis de la imagen?, ¿es posible una interpretación precisa de una imagen como elemento comunicativo?

Teniendo dichas preguntas como detonadoras del proceso, realizamos una investigación documental, reflexiva y teórica. Como resultado de nuestras primeras reuniones exploramos la posibilidad de apoyarnos en la perspectiva teórica de Erwin Panofsky, la cual da soporte metodológico a este trabajo.

En concreto se trata de una investigación teórica y documental. Estamos conscientes de que la investigación teórica ha sido incomprendida en el entorno académico, sin embargo, como docentes de diseño estamos convencidos de que la teoría es tan importante en el diseño como la práctica. La construcción de estructuras conceptuales pertinentes favorece la comprensión de nuestra disciplina y todo lo que ello conlleva. Como señala Campi, “A pesar de que la dimensión práctica de los proyectos ocupa la mayor parte del tiempo de los diseñadores, eso no significa que el diseño sea una disciplina sin fundamentos teóricos” (Campi, 2020, p. 30).

3 LA IMAGEN COMO ESENCIA

Partamos del concepto tradicional de imagen desde su etimología, así como las diferentes definiciones realizadas por algunos autores que, además de su valor ilustrativo, pueden ayudar a un primer acercamiento y familiarización con el término.

Para Lluís Busquets (1975, p. 7) “...es un vocablo que parece provenir de la raíz indo-báltica-céltica: *yem*, que es un lexema original cuyo primer significado es hacer doble”, teniendo también el significado de fruto. Complementa esta definición agregando: “la imagen visual es una representación material en papel, cartulina, hierro o pantalla de los contornos visuales de las cosas” (p. 14).

La designación etimológica de la palabra para Domenec Font (1981, p. 16) indica que “está relacionada con el sustantivo latino *imago*, que significa figura, sombra e imitación, y con el griego *eikon*, vale decir, icono o retrato”.

Por su parte, asevera Abraham Moles (2009, p. 17), “la imagen es un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico o universo perceptivo, susceptible de subsistir a través de la duración, y que constituye uno de los componentes principales de los medios masivos”.

Al respecto de la imagen, sostiene John Berger (2016, p. 9) “...es una visión recreada o reproducida. Es una apariencia que ha sido separada del lugar y el instante en que apareció por primera vez y preservada por unos momentos o siglos”.

Por último, Nazareno Taddei (1979, p. 43) entiende por imagen “...lo que reproduce —es decir, hace dobles— los contornos de la cosa representada y llega a ser expresiva o comunicante por virtud de tal reproducción”.

Desde la perspectiva de Taddei, la imagen como expresión es aquel tipo de reproducción (gestual o icónica) de la que las personas se han valido con la finalidad de mostrar sus impresiones, emociones y afectos, originando formas muy diversas de comunicación no verbal como la mímica, la pintura, la escultura, entre otras, para compartir con los demás los conocimientos o el pensamiento propio.

Por otro lado, la materialización de la imagen es el resultado de procesos muy complejos que en muchas ocasiones no son previsibles. Es la concreción de la idea por parte de la persona. Si analizamos el proceso creativo de concepción-ejecución de la imagen, esta es puramente descriptiva en su inicio, ya que el objeto se impone al concepto y la forma se ve superada por la anécdota.

Una vez que se va profundizando en la materia elegida, la noción de la idea se adentra en la esencia del mensaje, convirtiendo la forma en algo más simbólico, más profundo y global, mientras que el objeto cede paso a conceptos muy variados.

Al iniciar la realización, la imagen suele ser ambigua y hasta confusa, pero esta fase se irá superando una vez que el creador se involucre con ella en mayor profundidad. Se mostrará más libertad escapando del plano consciente, para continuar su desarrollo desde el inconsciente con las características de un ser viviente, que evoluciona y cambia con cierta periodicidad.

El resultado final marca, muestra y expresa los cambios que se produjeron desde esa primera imagen. El espectador que se encuentra frente a ella no sabrá ubicar en qué momento se transformó, y quizá el creador es el primer sorprendido, pues se está trabajando con un yo que es completamente paralelo, de inteligencia emocional a inteligencia racional, de conciencia-inconciencia a razón-emoción.

Pero los cambios son susceptibles de ocurrir desde la imagen gracias al empleo de diversos materiales como soportes, la técnica de expresión e inclusive la disciplina en la que se desenvuelve cada uno de los creadores.

4 EL VALOR INCONMENSURABLE DE LA IMAGEN

A través de la historia, la imagen ha jugado el papel de transmitir las ideas desde una estructura cognoscitiva. Forma parte de un fenómeno de recepción y transmisión de conocimientos que se manifiesta como forma de pensamiento íntegro y autónomo.

En las diferentes variantes de la imagen que a través del tiempo han proliferado (tanto fijas como en movimiento), la dificultad para comprender los mensajes va aumentando y, mientras mayor es su presencia, la interpretación de sus significados reales también incrementa. Por lo que conocer su gramática

y su sintaxis² (lenguaje), descubrir sus diferentes significaciones e interpretar sus mensajes evidentes y ocultos es cada día una tarea más compleja.

Para Gerardo F. Kurtz (1994, p. 2): “Las imágenes nos hablan de las cosas representadas sometidas a una compleja estructura iconográfica³] no siempre evidente y fácil de interpretar y entender”. Las diferentes funciones perceptivas y cognoscitivas que caracterizan el pensamiento humano responden a la estructura del pensamiento codificado en conceptos desarrollados por la información visual.

Los diferentes pasos para desarrollar y plasmar conceptos gráficos de una forma clara (perdurable, codificable, repetible, distribuible, etc.) se llevan a cabo desde una serie de funciones complejas cargadas de características de la forma en que las personas que las realizan perciben, piensan y viven. Este contenido gráfico es poco evidente a simple vista ya que cada persona verá cualquier imagen desde su propia codificación aprendida durante su desarrollo muy particular, como un ser perteneciente a un grupo social y momento específico.

La capacidad representacional es inherente al ser humano, sin importar el tiempo y el tipo de sociedad en que viva. Esa capacidad es la base para la construcción concreta de imágenes gráficas, dando como resultado aquellas que son propias a su condición de persona. Esta transformación se opera en función de los diferentes entornos al vivir en un momento concreto y un tiempo específico.

Por lo tanto, para descubrir una determinada información gráfica se requiere del entendimiento del campo de la percepción que es común en el ser humano, además de la interpretación correcta de los contenidos a través de aquellas pistas específicas de quien elaboró las imágenes.

Realizar esto es factible si se es capaz de entender las características y los procesos perceptivos en que se desarrolla la imagen y se plasma de modo particular. Así mismo, es necesario tomar en cuenta las diferentes tipologías gráficas que resultan de los individuos tan variados que pueden producir la imagen. Las imágenes se construyen generalmente desde una sintaxis por un grupo social, un momento histórico determinado y características geográficas específicas, estableciéndose una sintaxis común, donde es meramente casual el accionar de la persona.

Si se considera la frase “una imagen vale más que mil palabras” en un ámbito meramente gráfico, resulta totalmente falsa, pues cada imagen puede valer mil palabras distintas en mil combinaciones diferentes. Por lo que el proverbio es un determinador carente de fundamento. Que mil palabras puedan ser sustituidas por una imagen gráfica no quiere decir que solo esas palabras son las reemplazadas. Dependiendo de varios factores, esas palabras pueden ser unas u otras; así que el proverbio afirma todo

² Sintaxis. La sintaxis es una parte de la gramática cuyo objeto de estudio son las relaciones que mantienen dentro de la oración las distintas unidades significativas, la función que cumplen en la estructura de la oración, y sus reglas de combinación. (Diccionario de Conceptos, s. f., sintaxis).

³ Iconografía. Descripción y explicación de las diversas imágenes, retratos o esculturas que tratan el mismo tema, forman parte de la misma obra o son de una determinada época. (The free dictionary, s. f., iconografía).

lo contrario a lo que quiere decirnos el famoso axioma especificado por Kuntz (1974, p. 3) “...la imagen gráfica no determina una equivalencia con mil palabras, sino que determina una ambigüedad por ser tantas las combinaciones de palabras que pudiera sustituir”.

Desde esta perspectiva, se puede interpretar que las imágenes tienen datos o referencias ocultas, que serán susceptibles de ser entendidas por el observador dependiendo de las pistas situacionales que posea.

El entendimiento y el reconocimiento correctos de las claves con que ha sido construida una imagen (y por ello de la imagen misma) se derivan principalmente del conocimiento de los procesos técnicos con que se realizó dicha imagen, de la realidad histórica del momento en que ha sido producida, el comportamiento general en la producción gráfica correspondiente a un momento temporal o local concreto y, desde luego, de todas aquellas relaciones que tenga establecida con su contexto general y específico (ver figura 1).

De esta manera, podemos deducir que tanto los factores que intervienen en la creación de una imagen como los que se precisan para una buena percepción e interpretación de esta son múltiples y variados, y en muchos casos hasta ambiguos, lo que conlleva a que su descripción resulte una tarea complicada.

Figura 1. Autorretrato de la pintora Judith Leyster

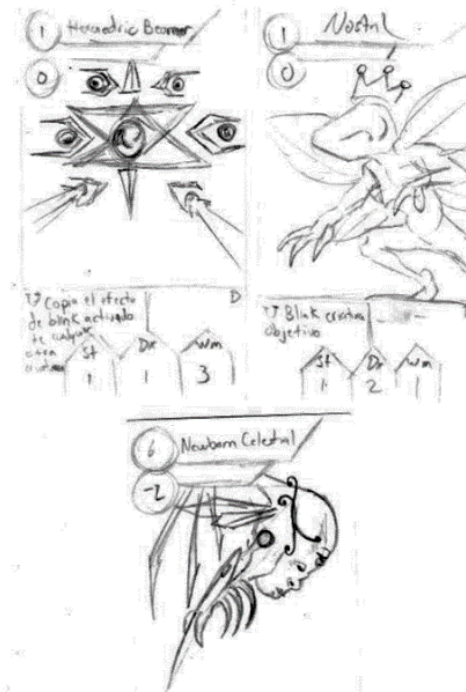


Fuente: 1630, óleo sobre lienzo, 74 x 65 cm, galería Nacional de Arte, Washington.

Abraham Moles (1991, p. 27) va un poco más allá en sus explicaciones y afirma que “la imagen es un soporte de la comunicación visual que materializa un fragmento del entorno óptico o universo perceptivo, susceptible de subsistir a través de la duración del tiempo”. Moles introduce ya conceptos como “soporte” y “comunicación” en el axioma en el que él considera que debe encuadrarse el término imagen. Se establece así una nueva vía de investigación basada en la influencia, el dominio y la persuasión que puede llegar a ejercer la técnica sobre la imagen.

Finalmente, es conveniente resaltar que no todas las imágenes son visuales; hay algunas que son representaciones sonoras, táctiles etc., y que no todas las imágenes visuales son réplicas de cosas que existen en la realidad. Hay también imágenes de cosas fantásticas, inexistentes e imaginarias, y preimágenes o modelos de cosas que existieron después de estas, por ejemplo, los planos de un edificio, las etapas de bocetaje para el logro de un logotipo que realiza un diseñador gráfico, entre un sinnúmero de cosas más (figura 2).

Figura 2. Representación de imágenes a partir de bocetos.



Fuente: Marco Antonio Marín Acero, 2023.

5 EL HITO TECNOLÓGICO EN LA CREACIÓN DE IMÁGENES VISUALES EN LA FOTOGRAFÍA

El universo tecnológico ha impuesto una vorágine de cambios constantes, cada cual se puede conceptualizar como irrupción, amenaza o periodo de revolución y acomodamiento del paradigma visual al cual se asocia. Desde una perspectiva histórica, se cuestiona constantemente la llegada de un medio tecnológico que reemplaza a otro y las nuevas funciones que serán efectuadas con otros aparatos. Con respecto a la fotografía, escribió Lazlo Moholy-Nagy (2005, p. 192): “Los analfabetos del futuro ignorarán por igual el uso de la cámara y de la pluma”; han transcurrido casi noventa años desde entonces y no le faltó el conocimiento para argumentar dicha frase.

Del mismo modo, en su texto *Mecanismo y expresión: esencia y valor de la fotografía*, el historiador, crítico de arte y fotógrafo alemán Franz Roh (1929) en Fontcuberta (2003, pp. 146-147) retoma dicha frase y sostiene:

Se ha dicho con razón que la gente que no sepa manejar la cámara pronto será considerada analfabeta. Creo incluso que dicha enseñanza se impartirá en breve en la enseñanza media, en la asignatura de dibujo [...] Pues la pedagogía incluye (necesariamente con una demora) en sus planes de estudio aquellas técnicas que en la capa de población adulta comienzan a generalizarse.

Si bien Roh se atrevió a enunciar tal aseveración alrededor de 1929, parece ser que su palabra nos alcanzó; en pleno siglo XXI, dentro de un ambiente académico, la inclusión de planes y programas para el estudio de la imagen fotográfica como una forma masificada, mercadotécnica artística y totalitaria alcanza tan solo algunas escuelas de diseño, artes y comunicación, por lo tanto, cabe preguntarse ¿Aquellos analfabetos del futuro a los cuales se refería Moholy-Nagy están ya entre nosotros?

En torno a la irrupción tecnológica, hagamos un poco de historia para responder a tal pregunta. Recordemos algunos momentos que marcaron un hito tecnológico para cambiar el mundo. En primera instancia, hacia 1450 con la invención de la imprenta se multiplicó la fabricación de los libros y su difusión a lo largo de Europa y, posteriormente, todo el mundo. Siendo consecuencias de ello: 1) la expansión de las lenguas escritas; 2) la difusión de la ciencia y, en consecuencia, 3) la democratización de la lectura hacia las clases más humildes y por ende menos instruidas.

Figura 3. Grabado que ilustra la invención de la imprenta (siglo XVI).

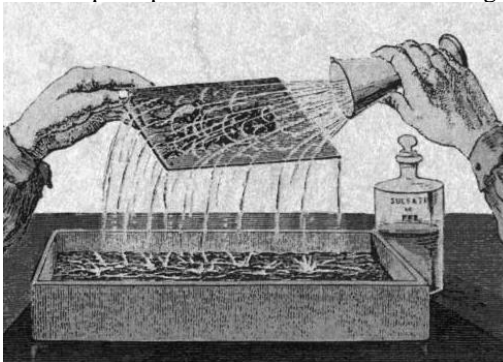


Fuente: Science History Images, Alamy foto de Stock.

En el orden del ámbito visual, otro gran sismo cultural tecnológico-instrumental se dio con el nacimiento de la fotografía casi 400 años después (1824), y de este modo empezó la masificación de la imagen, y con ella el empleo de sus propios códigos. A este respecto, en su libro *Hacia una filosofía de la fotografía*, apunta Vilem Flusser (2004, p. 11):

Las imágenes son superficies significativas. En la mayoría de los casos, éstas significan algo “exterior”, y tienen la finalidad de hacer que ese “algo” se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerlo, reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano. A la capacidad específica de abstraer formas planas del espacio-tiempo “exterior”, y de proyectar esta abstracción del exterior, se le puede llamar imaginación. Esta es la capacidad de producir y descifrar imágenes, de codificar fenómenos en símbolos bidimensionales y decodificarlos posteriormente.

Figura 4. Grabado que representa la invención de la fotografía (1862).



Fuente: José María Cortecero. Manual de fotografía y elementos de química. Maxtor.

Hoy en día, el empleo de las imágenes se ha extendido indiscriminadamente tanto por las computadoras como por el uso de equipos de telefonía, a tal grado que en un sinnúmero de casos ha llegado a desplazar a los textos, por tanto, no se debe dejar de lado, el hecho de que las imágenes son una forma de mediación entre la realidad del mundo y el hombre. En palabras del propio Flusser (2004, p. 12): “el hombre *ek-siste*; significa que [el ser humano] no tiene acceso inmediato al mundo. Bajo este concepto, las imágenes tienen el objeto de hacer que el mundo sea accesible e imaginable para el hombre [y aquellos que le rodean]”.

El siglo XXI se ha caracterizado por proporcionarnos un bombardeo impresionante de imágenes de todo tipo. En el universo del diseño globalizado, nos movemos entre diferentes códigos culturales, éticos y psicológicos que socialmente somos capaces de asimilar. Por tanto, el conocimiento de estos códigos conjugados con el empleo de las imágenes es primordial para sobrevivir en el mundo actual, como lo expresa el mismo Vilem Flusser (2004, p. 42):

Al reducir la intención del fotógrafo a su esencia, descubrimos lo siguiente. En primer lugar, la intención es codificar el concepto que el fotógrafo tiene del mundo, transformando ese concepto en imágenes. En segundo lugar, su intención es utilizar la cámara para este fin. Tercero, su intención es mostrar otras imágenes así producidas, para que las imágenes lleguen a ser modelo de las experiencias, del conocimiento, de los valores y de las acciones de otras personas. Cuarto, su intención es preservar esos modelos lo más posible.

Actualmente, casi todo el mundo posee una cámara fotográfica, desde aquellas cámaras de película llamadas *pocket* o de bolsillo hasta las integradas en teléfonos celulares y tabletas digitales que son de uso común. Haciendo una analogía, es como si la mayoría de las personas hubiera aprendido a utilizar un

bolígrafo y con ello bastara para producir textos excelsos. Empero, el saber tomar fotografías no implica necesariamente el conocimiento para analizarlas y desentrañarlas. Al respecto señala Beaumont Newhall: “Hoy en día casi todo el mundo sabe escribir, pero hay muy pocos escritores. Casi todos toman fotografías, pero hay muy pocos fotógrafos” (La máquina del tiempo, 1980). En síntesis, un sujeto que maneja una cámara puede lograr excelentes imágenes sin ser consciente de todo el proceso complejo que implica el apretar el disparador.

Situados en una perspectiva académica, a lo largo del proceso de la enseñanza fotográfica, debemos considerar fomentar fuertemente en nuestros estudiantes algo más que simplemente la técnica del funcionamiento de una cámara, un *flash* o un exposímetro externo. Se les debe inculcar desde niveles muy tempranos que una imagen fotográfica no se “escribe” con luz, como suponían los griegos, sino que se transfiere como un acto racional, planeado y aplicado con ciertos parámetros, y que una fotografía tampoco se “lee” sino que se registra a través de la cámara y se percibe con la vista en conjunción del cerebro; los operadores filtran de un modo preconcebido e íntimo con base en miles de imágenes que se registran en cada persona, quienes la integran en un marco compositivo. A este respecto señala Joan Costa:

Toda imagen transmite informaciones icónicas, ya que la imagen es isomórfica⁴ por naturaleza, es decir, lo que ella representa se parece perceptivamente a lo real representado. La percepción es directa e inmediata, y el significado emerge con el mismo acto de percibir, ya que hay una redundancia visual entre la imagen y su modelo. En cambio, el proceso de lectura de un texto es mucho más intelectual, porque la escritura no procede por analogía formal, sino por convención. (1991, p. 41)

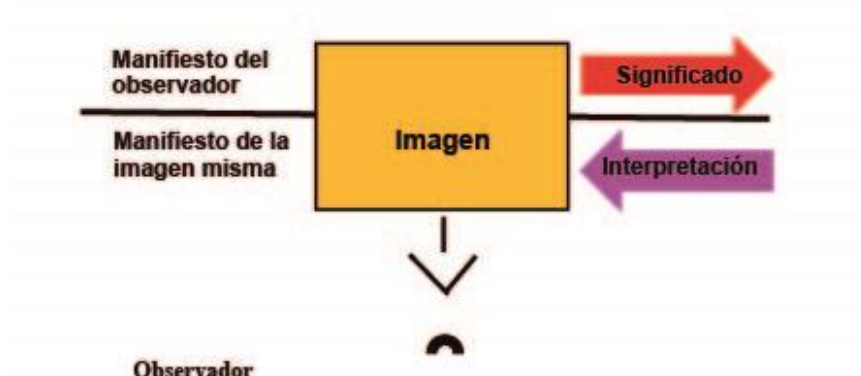
Por último, si es un objetivo primordial el aportar a nuestros estudiantes una enseñanza integral en el campo de la fotografía, se deben considerar no solo los aspectos técnicos, sino además un estudio vasto e intenso sobre la percepción y significación de las imágenes fotográficas y también de las artes plásticas. En este hacer se funden en diversos niveles conscientes e inconscientes reflexiones icónicas particulares, momentos estéticos, éticos, históricos y culturales que propiciaron la obtención de dicha imagen.

Los seres humanos somos capaces de producir y decodificar imágenes de un sinnúmero de maneras. Estas imágenes poseen un significado propio, al llevar la realidad representada en cuatro dimensiones (largo, ancho, profundo y tiempo) a una codificación de sucesos manifiestos en la bidimensionalidad (largo y ancho). En otros términos, cuando se realiza un recorrido visual sobre una imagen (ejercicio por demás complejo, pues en él intervienen múltiples procesos tanto biológicos como cognitivos), las dimensiones espaciotemporales abstraídas se reconstituyen de modo constante por cada individuo. Sin embargo, aunado a la propia estructura de la imagen, interviene la interpretación del observador que puede estar conformada y filtrada por diversas situaciones vivenciales propias, como la situación cultural, el

⁴ Según la RAE isomorfo es la correspondencia biunívoca entre dos estructuras (*Diccionario de la lengua española*, s. f.).

ámbito geográfico o el aspecto anímico, por citar tan solo algunos ejemplos. De esta manera, el significado de una imagen presenta en su núcleo un doble propósito, el primero es la creación del sentido referencial de la misma imagen, mientras que, por otro lado, desata aquella interpretación única que descubre cada observador. Las imágenes por lo tanto tienen la capacidad de ser interpretadas, es decir, connotan⁵.

Diagrama 1. Proceso de percepción de una imagen.



Fuente: Marco Antonio Marín Alvarez.

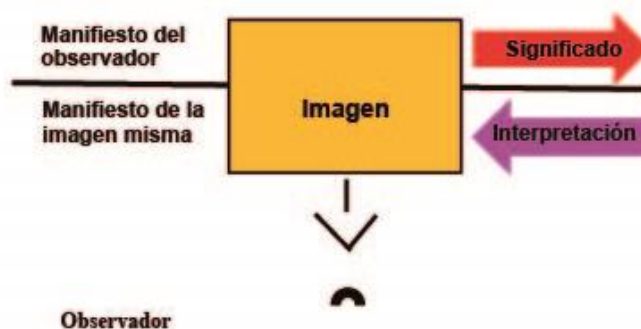
Vale mencionar que, en otro momento histórico, con la invención de la escritura, se resignificó el sentido original interpretativo de las imágenes dado que, al ajustar los múltiples elementos de una imagen por una concepción influenciada por el desarrollo de la lengua, la cual se asienta sobre una estructura lineal, restringiendo así la capacidad de conceptualización de la imagen. En este contexto descriptivo, el objetivo de un texto es explicar con palabras las imágenes, transformando ideas formales espaciales y abstractas en un sinnúmero de sentidos en conceptos, es decir los textos son metadatos⁶ apalabrados surgidos de las imágenes.

De esta manera se suscita una dialéctica entre el texto y la imagen, pues los textos explican imágenes para tener un entendimiento de estas, mientras que las imágenes ilustran a los textos para que su significado sea razonable.

⁵Connotar. Para Martinet connotación es todo aquello que, a través de signos, es capaz de evocar, excitar, sugerir, o implicar algo de modo neto o impreciso (López, 1993, p. 314).

⁶Metadatos. La etimología de este término consta de dos palabras, una griega y otra latina. Por un lado, la palabra griega *meta*, que significa “después de” o “más allá de”, y por otro lado el vocablo latino *datum*, que significa “dato”. Así mismo, se forma la expresión metadatos como “más allá de los datos”. Con base en esto, metadatos son un conjunto de datos que describen el contenido informativo de un recurso y archivos (PowerData, s. f.).

Diagrama 2. Relación biunívoca de la imagen con el texto.



Fuente: Marco Antonio Marín Álvarez.

6 ICONOLOGÍA E ICONOGRAFÍA, METODOLOGÍA DE PANOFSKY

Existen diversos procesos y métodos para problematizar y comprender una obra artística y/o fotográfica; algunos de estos analizan la figura representativa del artista, otros estudios toman como referencia las formas representadas y, finalmente, algunos otros centran su interés en el significado y la relación de los símbolos dentro de una imagen.

La palabra iconología es de origen griego, formada por los vocablos *eikon* que significa “imagen” y *logía* cuya acepción es “discurso”; se encarga junto con la iconografía de la descripción y la interpretación de las imágenes representadas en las obras artísticas.

El empleo del método iconográfico se remonta al siglo XVI, sin embargo, fue en el siglo XVIII cuando tuvo un vasto desarrollo a través del estudio del patrimonio figurativo de origen sacro, dando lugar a repertorios⁷ y manuales.

Las artes del siglo XX tuvieron un lapso de búsqueda en el pasado, así como una fase de crítica a la estética anterior desde la racionalidad^{8,9}. La comprensión de los contenidos simbólicos del arte proviene de un grupo de intelectuales que se formó en el Hamburgo de los años veinte del siglo pasado. Los más destacados eran Fritz Saxl y Erwin Panofsky, juntos e influenciados por otros intelectuales de la época como Ernst Cassirer concibieron y desarrollaron la mayor parte del vocabulario que continúa usándose por los historiadores de finales del siglo XX y en los más de veinte años transcurridos del siglo XXI.

⁷ Para la RAE los repertorios son libros abreviados, índices o registros en los que sucintamente se menciona cosas notables y otras informaciones, remitiéndose a lo que se expresa más latamente en otros escritos (*Diccionario de la lengua española*, s. f.).

⁸ Racionalidad. Desde la época de los griegos se estableció en la fruición artística un proceso de mediación discursiva, conceptual e histórica, que responde al pasaje de la obra de arte, de mito materializado o símbolo de alegoría. El arte comienza a ser valorado desde la crítica, la norma y la clasificación guiadas bajo principios de la racionalidad (*Arte, élite y racionalidad*, s. f.).

⁹ El racionalismo se sustenta en la razón y su principal representante es Gottfried Leibniz, para quien la lógica ya no es poner la inteligencia a enjuiciar lo propuesto a partir de la experiencia, sino que debe ser el arte de descubrir lo encubierto a partir de la razón. Este tipo de análisis debe generar ideas simples en las que podamos encontrar el conocimiento (López, 1993, p. 134).

Fue a principios del siglo XX cuando la iconografía se enriquece con el aporte de la iconología. De esta manera resulta provechoso tener presente la diferenciación entre iconología e iconografía. La iconografía se basa en la descripción y primera interpretación del significado de las imágenes que encontramos en las obras de arte. Mientras que la iconología va más lejos, estudiando el objeto en cuestión como el origen de la obra misma, las obras literarias que pudieron influenciar al artista de la época, el proceso por el que ha llegado a tener diversas interpretaciones y la relación de los restantes elementos que aparecen en una obra de arte como la fotografía, desarrollando así una metodología de análisis.

El símbolo como un medio de representación sencilla y comprensible posee una gran importancia para el estudio de una obra de arte a propósito de esta metodología. Es necesario recordar el significado del símbolo; para López Rodríguez “...es un signo que lleva en su propio ser el significado para cuya expresión y representación se emplea [...] designa un tipo de objeto, y no solo un objeto preciso, dado que ni reproduce a dicho objeto, ni lo señala directamente (1993, pp. 270-273)”.

Por su parte, Ernst Cassirer sostiene que el ser humano se caracteriza por vivir en un universo totalmente simbólico, cuya transformación se origina en la interrelación entre el lenguaje, el mito, la religión y el arte. No cabe duda de que la actividad simbólica se encuentra presente en todo momento histórico, sin embargo, los símbolos cambian constantemente a lo largo del tiempo. Este aspecto tendrá por tanto una gran influencia en este método de estudio.

Uno de los antecedentes directos de este método es que surge como una reacción frente al formalismo¹⁰ el cual no va más allá de las imágenes, no indaga en la interpretación de la obra y la concibe independientemente del contexto concreto. Además, hace un cuestionamiento a la corriente positivista¹¹ de la escuela de Viena que tan solo aborda el dato y excluye toda consideración que no esté demostrada empíricamente, es decir, hace un análisis somero de la obra de arte sin contemplar nada más.

El máximo representante de la metodología de estudio iconológica fue Aby Warburg (1866-1929); la tesis principal de su trabajo se basa en la creencia de que el arte es un indicador fidedigno del talante psicológico de una época. La iconología según Warburg es el resultado de una interacción de forma y contenido, de las imágenes que encontramos en las obras de arte y las fotografías, por lo tanto, el estilo es un síntoma de la mentalidad de una época concreta.

Warburg centró su atención en varios aspectos, como el interés en el significado de la obra de arte, indagó en el contenido de las imágenes, atribuyó a los testimonios figurativos el papel de fuentes históricas y, con todo ello, amplió el campo de la iconografía hacia una interpretación cultural de la forma artística.

¹⁰ El formalismo parte de la concepción idealista del goce estético, que se presenta al margen de las ideas sociales, los intereses esenciales, el ideal estético y social, y, por tanto, como dependiente total del juego de las formas puras.

¹¹ El positivismo considera como su virtud el haber acabado con la filosofía y basar sus teorías exclusivamente sobre los hechos “positivos”, “afirmativos”, y no sobre “deducciones abstractas”. Afirmando, además, que se eleva tanto por encima del materialismo como del idealismo, sin ser ni lo uno ni lo otro (Filosofía en español, s. f.).

A su muerte, el continuador de las teorías de Warburg fue Erwin Panofsky (1892-1968), sin duda la figura más representativa de la metodología iconológica. En su publicación *La perspectiva como forma simbólica* (1927) planteó que la perspectiva renacentista constituye un modo de representación espacial fruto de una determinada concepción del mundo, revelando el particular contenido espiritual de una época. Erwin Panofsky basó su estudio bajo esta última perspectiva, retomando las ideas de la escuela warburiana, a partir de la cual argumentó y sistematizó el método iconográfico, caracterizado por la utilización de una perspectiva deductiva, la cual parte del reconocimiento del símbolo, para después ser identificado por la experiencia y el conocimiento previo, atendiendo a particularidades que ayudan a contextualizar la imagen, finalizando con la generación de una interpretación fundamentada.

Toda forma expresa valores simbólicos, arguye Panofsky, y la interpretación iconológica es el medio para alcanzar el significado intrínseco de la obra de arte, la cual muestra la actitud de fondo de un pueblo, un periodo o una clase social, entre algunas otras características.

Figuras 5 y 6. *Mendigo* de la pintora Isabel Haro Simón, e *Indigente en la ciudad*.
Imágenes que muestran diferentes momentos históricos según su contexto.



Fuente: fotografía de Adriana Acero Gutiérrez.

Panofsky nos introduce al estudio del arte basándose en la iconología y la iconografía. Expone su metodología iconológica de trabajo y los procesos que esta sigue dividiéndolos en tres etapas:

En la primera fase hace alusión a la **descripción preiconográfica** de la obra de arte, que corresponde a la significación primaria o natural de los motivos artísticos, la cual tiene un carácter interpretativo, situándonos en el objeto del análisis de la obra de arte; por tanto, es la explicación de la significación intrínseca de los contenidos de esa imagen. Para una correcta lectura de este tipo es necesario dominar los principios del lenguaje artístico de los distintos estilos (Panofsky, 2018).

En una segunda etapa Panofsky propone el **análisis iconográfico**, consistente en la identificación de imágenes, con una serie de historias y alegorías a las que se puede estar haciendo referencia (es por tanto un método de carácter descriptivo). Así el nivel iconográfico trata de adivinar los contenidos

temáticos, por tanto, hay que recurrir a la tradición cultural, el dominio de los tipos iconográficos y las fuentes literarias (Panoksky, 2018).

Finaliza con un **nivel iconológico**, que busca el significado inconsciente que se esconde detrás de la intención del creador, el cual trata además de familiarizarnos con las tendencias esenciales de la mente humana tanto en sus condiciones culturales como en las de la psicología personal (Panoksky, 2018).

El objetivo central de la iconología no es otro que desentrañar los principios que de fondo revelan la actitud básica de una nación, un periodo histórico, una clase social, una creencia religiosa o filosófica, cualificados inconscientemente por una personalidad y condensados en una obra de arte que, de esta manera, se convierte en un fenómeno cultural.

Para entender las imágenes es preciso por tanto estar familiarizado no solo con los textos que las inspiran, sino también con su propia tradición iconográfica. No se trata ya de la historia de los sentidos o de la pura visibilidad que habían formulado Wölfflin y Fidler, sino de la historia del arte de los textos y los contextos. En la que la curiosidad intelectual desempeña un papel importante.

Al analizar la perspectiva y método de Panofsky, es posible ubicar algunas limitantes, dentro de ellas vale la pena mencionar que su tesis toma sentido a partir del estudio minucioso del renacimiento, este método puede ser aplicado a otras distintas temporalidades, incluyendo la fotografía; sin embargo, requiere de un profundo conocimiento de los aspectos que refieren a cada época.

7 CONCLUSIONES

A través del presente documento se ha trazado un hilo conductor alrededor de la naturaleza de la imagen visual, desde su etimología y su constructo epistemológico, hasta la complejidad de su narrativa, cuestionándonos por tanto si la imagen en realidad se lee o se percibe.

Hemos argumentado que históricamente se comenzó por realizar imágenes de manera primitiva, evolucionando con el correr del tiempo en representación y tecnología, mientras que el nacimiento de la escritura no es tan antiguo como la representación visual, sin embargo, con la invención de la escritura se transformó la interpretación misma de las imágenes, pues la estructura lineal del texto restringe la capacidad de conceptualización de la imagen, la cual es percibida desde diversos ángulos, dependiendo del observador.

La lectura por tanto está inmersa en un contexto descriptivo. El objetivo de un texto es explicar con palabras las imágenes, transformando ideas formales, espaciales y abstractas en un sinnúmero de sentidos y conceptos; es decir, los textos son metadatos apalabrados surgidos de las imágenes.

De este modo las imágenes no se leen, se perciben en un ejercicio biológico, además de cognitivo, bastante complejo, pues el recorrido visual sobre una imagen permite que las dimensiones

espaciotemporales abstraídas se reconstituyan de modo constante, pero a la vez, diferente para cada persona, pues su percepción estará conformada y filtrada por diversas situaciones vivenciales propias, como la situación cultural, el ámbito geográfico, la condición anímica, religiosa y social, entre otros.

Una vez argumentado que las imágenes se perciben, proponemos la metodología de Panofsky como una alternativa (de las múltiples que existen) para interpretar el significado de una imagen desde una concepción lo más cercana posible a ella.

La metodología de Panofsky se basa en la realización de un análisis preiconográfico, que no es otra cosa que la significación primaria de los elementos artísticos, el cual tiene un carácter interpretativo, situándonos en el objeto del análisis de la obra de arte. La iconografía que describe e interpreta el significado de las imágenes y, finalmente, la iconología, la cual estudia el objeto artístico en cuestión desde un sentido más profundo, como es el origen de la obra misma, el momento vivencial del artista, las obras literarias que pudieron influenciar al artista en la época vivida, así como la relación de los restantes elementos que aparecen en la obra de arte.

Esta metodología es de gran valía no solo para nuestros estudiantes, a quienes en muchas ocasiones se les solicita interpretar y argumentar diversas imágenes, realizándolo con un constante sesgo por las limitaciones académicas que poseen, sirve además para todos aquellos interesados en la interpretación de imágenes visuales, pues permite acercarse al conocimiento de las obras artísticas individualmente y profundizar en el estudio de la época y en particular del artista, lo que resulta más complicado desde la historia general de los estilos artísticos.

REFERENCIAS

- Arte, élite y racionalidad. (s. f.). Scribd. <https://www.scribd.com/document/103807329/Arte-Elite-y-Racionalidad-apunte>
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Busquets, L. (1977). *Para leer la imagen*. Madrid: Publicaciones ICCE.
- Campi, I. (2020). *¿Qué es el diseño?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Diccionario de la Lengua Española. (s. f.). <https://dle.rae.es/>
- EcuRed. (s. f.). Formalismo. Recuperado el 12 de febrero de 2019 de <https://www.ecured.cu/Formalismo>
- Enciclopedia Concepto. (s. f.). Lectura. Recuperado el 15 de febrero de 2019 de <https://concepto.de/lectura/#ixzz5futZYDcU>
- Enciclopedia Concepto. (s. f.). Sintaxis. Recuperado el 15 de febrero de 2019 de <https://deconceptos.com/lengua/sintaxis>
- Filosofía en español. (s. f.). Positivismo. Recuperado el 12 de febrero de 2019 de <http://www.filosofia.org/enc/ros/posi.htm>
- Font, D. (1981). *El poder de la imagen*. Barcelona: Aula abierta Salvat, Salvat Editores.
- Fontcuberta, J. (2003). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Flusser, V. (2004). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Editorial Trillas.
- Kurtz, G. (1994). *La fotografía como instrumento para la historia*. Consejería de Educación de la Embajada de España en el Principado de Andorra. Ministerio de Educación y Ciencia. Cuadernos de Ciencias Sociales de Andorra.
- La máquina del tiempo. (1980). [Episodio de serie de televisión]. Ciencia y Desarrollo. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Unidad de cine, radio y televisión. México.
- López, J. M. (1993). *Semiótica de la comunicación gráfica*. México: Edinba, UAM Azcapotzalco.
- Moholy-Nagy, L. (2005). *Pintura, fotografía, cine*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Moles, A. (2009). *La imagen. Comunicación Funcional*. México: Editorial Trillas.
- Panofsky, E. (2012). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Panofsky, E. (2018). *La perspectiva como forma simbólica*. Madrid: Editorial Austral.
- PowerData. (s. f.). Metadatos. Recuperado el 16 de febrero de 2018 de <https://www.powerdata.es/metadatos>
- Taddei, N. (1979). *Educación con la imagen*. Madrid: Ediciones Marava.
- The free dictionary. (s. f.). Iconografía. Recuperado el 15 de febrero de 2019 de <https://es.thefreedictionary.com>