



Anales del Instituto de Arte Americano  
e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"

## ■ LA IMAGEN Y EL ARTE, EL MITO Y LA HISTORIA: CAMINOS DE IDA Y VUELTA

**Fernando Zamora Águila**

### CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Zamora Águila, F. (2015). La imagen y el arte, el mito y la historia: caminos de ida y vuelta. *Anales del IAA*, 45(1), 87-99. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/164/150>

ANALES es una revista periódica arbitrada que surgió en el año 1948 dentro del IAA. Publica trabajos originales referidos a la historia de disciplinas como el urbanismo, la arquitectura y el diseño gráfico e industrial y, preferentemente, referidas a América Latina.

**Contacto: [iaa@fadu.uba.ar](mailto:iaa@fadu.uba.ar)**

\* Esta revista usa Open Journal Systems 2.4.0.0, que es software libre de gestión y publicación de revistas desarrollado, soportado, y libremente distribuido por el Public Knowledge Project bajo Licencia Pública General GNU.

ANALES is a peer refereed periodical first appeared in 1948 in the IAA. The journal publishes original papers related to the history of disciplines such as urban planning, architecture and graphic and industrial design, preferably related to Latin America.

**Contact: [iaa@fadu.uba.ar](mailto:iaa@fadu.uba.ar)**

\* This journal uses Open Journal Systems 2.4.0.0, which is free software for management and magazine publishing developed, supported, and freely distributed by the Public Knowledge Project under the GNU General Public License.

# LA IMAGEN Y EL ARTE, EL MITO Y LA HISTORIA: CAMINOS DE IDA Y VUELTA

IMAGE AND ART, MYTH AND HISTORY: FORWARD AND BACKWARD PATHS

Fernando Zamora Águila \*

Anales del IAA #45 - año 2015 - (87-99) - ISSN 0328-9796 - Recibido: 5 de octubre de 2015 - Aceptado: 26 de noviembre de 2015.

■■■ En este artículo se reflexiona sobre las relaciones entre el eje mito-historia y el eje imagen-arte. Hay una diferencia ontológica entre la imagen y el arte; la imagen abarca un campo más amplio que el arte. Los cuestionamientos al concepto de “historia del arte”, así como las tesis sobre el “final del arte”, ayudan a entender tal diferencia. Las imágenes son uno de los principales vehículos del pensamiento mítico, el cual, a su vez, integra al individuo con su comunidad y da a esta un sentido de unión con el cosmos. En el mito, el presente tiene sentido solo en relación con un pasado originario. Las sociedades actuales se benefician en la medida en que recuperan o no pierden contacto con el mito (sin por ello distanciarse del pensamiento racional). Por su parte, el arte se distingue por poseer valores técnico-estéticos y ser un objeto apto para la investigación histórica, cuyos procedimientos y recursos se basan en la razón discursiva y en la verificación científica.

**PALABRAS CLAVE:** Imagen. Mito. Arte. Historia.

■■■ This article reflects on the relationships between the myth-history thread and the image-art thread. There is an ontological difference between art and image: image's scope includes a broader field than art. Such difference might be understood through questionings of the concept “history of art,” as well as theses about the “end of art.” Images are one of the main vehicles of mythical thinking, which on its own integrates individuals into community, granting the sense of unity with cosmos. Within myths, present makes sense only when related to a primary past. Contemporary societies are favored when they recover or do not lose contact with the myth (without becoming distant to rational thinking because of it). On its behalf, art is distinguished by technical-aesthetic values, and by being a suitable object for historical research —whose procedures and resources are based on discursive reason and scientific verification—.

**KEYWORDS:** Image. Myth. Art. History.

\* Facultad de Artes y Diseño - Universidad Nacional Autónoma de México.



## Imágenes/arte

Toda pieza artística puede ser tomada como una imagen, mas no toda imagen es una pieza artística. Lo artístico es un territorio comprendido dentro del más amplio de lo imaginal. Hay imágenes físicas (sensibles o estéticas) e imágenes no físicas (no sensibles o no estéticas). Entre las primeras, unas tienen valor artístico y otras una función ritual, informativa, científica o ideológica, por mencionar algunas; unas son visuales y otras son sonoras, táctiles o incluso olfativas y gustativas. Entre las imágenes no físicas están los sueños, las alucinaciones, las fantasías, los recuerdos o los proyectos.

El objeto artístico afecta nuestros sentidos porque es *estético* (es audible, visible o táctil): ocupa un lugar en el tiempo-espacio. Puede fungir como una imagen mimética, signica o simbólica de algún referente; estas son tres formas de representación. A veces se pretende que no sea en absoluto una representación, como en las piezas que son valoradas exclusivamente por sus cualidades formales y materiales. En ese caso, la obra es una *presencia estética pura*.

El discurso sobre la historia del arte se ha legitimado distinguiendo aquello que es arte de aquello que no lo es. Conceptos como “belleza”, “plasticidad”, “forma”, “composición”, “mimesis”, “experiencia estética”, “desinterés”, “disfrute”, “autonomía”, “armonía”, “creación”, “originalidad” y “técnica” se han utilizado para especificar qué es arte. Frente a esto, el abordaje de las imágenes no ha necesitado una diferenciación tan nítida de su objeto de estudio. Pues imágenes hay por todos lados: en la privacidad psicológica y en las fantasías compartidas; en la publicidad, en la ciencia y en la educación; en lo puramente visual y en lo puramente sonoro... Aquí lo difícil es saber en dónde no hay imágenes.

Cuando en 1990 Hans Belting publicó *Imagen y culto*, en donde estudia los íconos cristianos, empezó a hacerse la distinción entre la “era de la imagen” y la “era del arte”. Aquella es anterior a esta en un sentido cronológico; pero también en un sentido ontológico. La imagen medieval cristiana era objeto de culto, y la obra de arte a partir del Renacimiento ha sido objeto de una apreciación estética. Desde entonces, el predominio del arte ha distanciado a Occidente de la imagen como ente activo y poderoso, así como de su sacralidad. “Estamos tan impregnados por la ‘era del arte’ que difícilmente podemos tener una idea de la ‘era de la imagen’”; sin embargo, “el ser humano nunca se ha liberado del poder de la imagen”, afirma Belting (1990, pp. 19 y 27).<sup>1</sup> Y justo ese “poder” es algo que la distingue ontológicamente del arte. Este último tiene cualidades técnicas, estéticas, materiales y formales, así como un contenido (significado o fondo), mas no tiene el poder de los entes activos.

A la pregunta de por qué la cristiandad empezó a venerar imágenes, Belting responde: como objetos materiales, estaban en lugar de “una persona a la que uno no puede ver, porque está ausente (el emperador) o es invisible (Dios); de otra manera no [habría sido] necesario venerarlas” (1990, p. 54). Las imágenes materiales tienen un rol activo al representar materialmente poderes no terrenales (pp. 56-57). Eran objeto de culto por su estatus de presencia física que representa una entidad no física. Belting examina imágenes como la *Virgen Hodegetria*; las representaciones de personas fallecidas, de santos y de héroes; las imágenes votivas y muchas otras que testimonian cómo la sociedad cristiana de Oriente y de Occidente las consideraba presencias sagradas. La “querrela de las imágenes” del siglo VIII en Bizancio tuvo un sentido: estalló debido a la aceptación o la negación de esa fuerza presencial.

Siglos después, hacia los inicios de la modernidad, ocurrió una nueva crisis de las imágenes. En la Italia de Leone Battista Alberti y Giorgio Vasari, las imágenes pictóricas se volvieron obras de arte, piezas de valor estético que desplazaron a las imágenes como presencias numínicas. La pintura se volvió una “ciencia” que aspiraba al rango de “arte liberal” y se supeditaba a los datos perceptuales ópticos. Se volvió una ventana abierta que imitaba el mundo, quedando a expensas de la invención y la libre fantasía del artista (Belting, 1990, p. 524). Dice Belting que las imágenes “perdieron su presencia como ‘originales’ en el sentido religioso [y] se volvieron ‘originales’ en el sentido artístico” (p. 538). Es decir, las imágenes perdieron “originariedad” y adquirieron “originalidad”: la originalidad religiosa es una conexión con lo originario sagrado; la originalidad artística es un conjunto de cualidades que distinguen una pieza artística de las demás, así como a su autor.

Ya en plena modernidad, cuando Hegel decía que “el arte es [...] algo del pasado”, se refería también a la pérdida del valor cultural de las imágenes. Para este filósofo, el arte tiene (o tuvo) la capacidad de representar (*darstellen*) mediante lo sensible y pasajero aquello que no es material: “en el arte se ‘espiritualiza’ lo sensible, pues en él lo ‘espiritual’ aparece como sensibilizado” (Hegel, [1835-1838] 1989, p. 32).<sup>2</sup> Tal conciliación entre lo sensible y lo suprasensible —que se logra mediante la correspondencia entre la representación material (*Darstellung*) y la representación “interna” o imaginaria (*Vorstellung*)— se dio a la perfección “en los dorados tiempos de la cultura griega clásica, [cuando] la obra artística cumplía la función de representar sensiblemente a los dioses”. Después, con el cristianismo, aunque la “aprehensión de la verdad [...] no [...] requería una translación a lo sensible tan marcada [...] se expresó en la estatuaria y en la arquitectura de la Edad Media tardía” ([1835-1838] 1989, p. 13). Pero en tiempos modernos, esa correspondencia entre lo material y lo no material dejó de ser importante. Por eso, concluye Hegel que

para las necesidades modernas ya no es satisfactoria tal forma de aprehender lo absoluto: no se requiere representaciones [*Darstellungen*], sino reflexiones. [...] Ya no podemos venerar y adorar las obras de arte como tocadas por la divinidad. [...] No son los tiempos que corren propicios para el arte. [...] Toda la cultura espiritual es de tal índole que [el mismo artista] está inmerso en tal mundo reflexivo. [...] El arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado [*ein Vergangenes*] [...]. La “ciencia” del arte es por eso en nuestro tiempo todavía más necesaria que para aquellas épocas en que el arte [...] procuraba satisfacción plena ([1835-1838] 1989, p. 13-14).

¿Qué queda cuando desaparece la imagen numínica? Queda el arte con sus teorías, su historia y sus categorías estéticas. ¿Cuál es esa “ciencia del arte”? Es lo que hacemos: teoría, historia, curaduría, crítica del arte.

Lo que Hegel señala realmente no es en sí la desaparición del “arte”, sino la desaparición —dentro del horizonte europeo— de las imágenes de culto: los templos como sitios de auténtico encuentro religioso, las esculturas y pinturas religiosas. Al parecer, Hegel ignoraba que en sus propios tiempos, en el resto del planeta seguía produciéndose una rica imaginería (material e inmaterial) plenamente conectada con lo absoluto. Hasta hoy, en diversas culturas sigue habiendo una belleza relacionada con lo absoluto: es *rasa* en el hinduismo, es *hózhó* entre los Navajo de Norteamérica. Esas “obras de arte bellas” de las que habla Hegel, capaces de cumplir tan “suprema tarea”, no son en realidad las pinturas o esculturas con una

belleza solo sensible (retratos, paisajes, bodegones, etc.), sino las imágenes con un contenido mítico y numinoso, metafísico incluso.

El ensayo de Gadamer, *La actualidad de lo bello*, resulta de especial utilidad para el presente artículo. El autor señala ahí que desde los inicios del cristianismo en la cultura occidental, se decidió justificar la creación y la veneración de las imágenes, dando fin a la querrela iconoclasta. La “conciencia cultural” de Occidente se basa en aquella decisión que permitió el desarrollo —mediante el arte y la literatura— de “un lenguaje de formas comunes para los contenidos comunes de una comprensión de nosotros mismos”. Buen ejemplo de ello es el arte barroco de Austria y del sur de Alemania, dice el autor. Y con ello se resolvió el problema de la “justificación del arte”. En cuanto a la tesis hegeliana sobre el “carácter de pasado del arte”, ese es precisamente su trasfondo histórico y cultural (Gadamer, [1977] 1991, pp. 31-32).

Mientras para Hegel el arte de su época era incapaz de vincular la presencia del objeto estético con alguna entidad suprasensible, en las décadas siguientes la ruptura de cualquier relación orgánica entre el artista y su propia comunidad social quedó consumada:

El artista del siglo XIX no está en una comunidad, sino que se crea su propia comunidad. [...] [Tiene] la pretensión de que la forma y el mensaje de la creación propia son los únicos verdaderos [...] y paga con su marginación social el precio de esta proclama, siendo un artista ya solo para el arte (Gadamer, [1977] 1991, pp. 36-37).

Y lo mismo ha pasado con la poesía moderna, que ha llegado “hasta el límite de lo comprensible”, o con la arquitectura moderna, que mediante el uso de nuevos materiales parece desafiar a la naturaleza misma (Gadamer, [1977] 1991, p. 40).

“¿Qué fue lo que se perdió?”, parece preguntarse Gadamer. Una pista se encuentra en el devenir de la noción de “belleza”. En su sentido griego originario, que pervivió hasta el idealismo alemán (con Friedrich Schiller y Hegel), lo “bello” tiene un sentido ético relativo a la convivencia armónica entre ciudadanos y un sentido ontológico relativo al orden cósmico —el cual es “la auténtica manifestación visible de lo bello”—. Conocer “lo” bello es posible, por ejemplo, en la experiencia del amor erótico como amor a la belleza, según *Fedro* de Platón. Entonces,

la belleza [...] es una suerte de garantía de que [...] la verdad no está en una lejanía inalcanzable, sino que nos sale al encuentro. La función ontológica de lo bello consiste en cerrar el abismo abierto entre lo ideal y lo real ([1977] 1991, pp. 47-51).

Tenemos de nuevo la relación entre *Darstellung* y *Vorstellung*. Y de aquí pasa Gadamer a la pregunta de fondo que lo acucia, la “justificación” del arte moderno:

¿Cómo hay que entender eso que los artistas de hoy, o ciertas corrientes del arte actual califican precisamente de antiarte: el *happening*? [...] ¿Cómo hay que entender que Duchamp presente de pronto, aislado, un objeto de uso, y produzca con él una especie de *shock* estético? [...] ¿Cuál es la base antropológica de nuestra experiencia del arte? Esta pregunta tiene que desarrollarse en los conceptos de “juego, símbolo, fiesta” ([1977] 1991, pp. 65-66).

Para entender esta propuesta gadameriana, debemos tomar en cuenta lo siguiente. Por un lado, se perdió en Occidente el concepto ético-ontológico de “lo bello-bueno” —la *kalokagathia* griega— y quedó en su lugar lo bello como algo destinado al goce sensorial (estético), al consumo. Esta idea subyace a la noción académica (o tradicional) de “bellas artes”. Por otro lado, con la llegada del arte moderno se renegó de lo “bello” como criterio para valorar la producción artística. De ahí que las categorías del arte académico no sirvan para apreciar el arte moderno; de ahí la perplejidad de Gadamer. Ante tal problema, el filósofo recurre a categorías no modernas, que se conectan con el mundo de lo mágico, lo mítico y lo arcaico: el mundo de la imagen.

Dice que “jugar” es primariamente un fenómeno de la vida misma que se representa [*darstell[t]*] en diversas formas materiales (por ejemplo, el vaivén de las olas). Ahora bien, en el juego humano intervienen la razón y la conciencia, y hay entonces una “autorrepresentación” [*Selbstdarstellung*] que involucra al autor, al espectador y a la obra misma. Este es precisamente un rasgo característico del arte moderno, que busca anular la distancia entre público y obra. Un botellero<sup>3</sup> puede pasar a ser una obra, porque siempre puede haber alguien que juegue-con-él (Gadamer, [1977] 1991, pp. 66-74).

Algo queda indeterminado en el contacto con la obra, que el espectador trata de alcanzar. Eso ocurre porque la obra tiene un carácter “simbólico”, en el sentido que dieron al símbolo Goethe y Schiller: la obra es capaz de relacionar al individuo que la conoce, con una totalidad ontológica; “lo simbólico no solo remite al significado, sino que lo hace estar presente: [...] lo representado está ello mismo ahí y tal como puede estar ahí en absoluto” (Gadamer, [1977] 1991, pp. 83-90).

La “fiesta”, tercer aspecto, consiste en una representación [*Darstellung*] de la comunidad misma. La fiesta tiene un carácter temporal, que a su vez abarca tres variantes: se repite cíclicamente, implica una suspensión del tiempo que nos invita a demorarnos en ella (substrayéndonos de la sucesión temporal lineal) y conecta entre sí el pasado, el presente y el futuro (Gadamer, [1977] 1991, pp. 99-124).

Al decir que “en [el arte de celebrar] nos superaban ampliamente los tiempos antiguos y las culturas primitivas” (p. 100), Gadamer reconoce la desconexión de la modernidad social y artística con respecto al mito y al sentido de totalidad. En cambio, sugiere que las imágenes sí lo logran, pues “la esencia de la experiencia temporal del arte consiste en aprender a demorarse. Y tal vez sea esta la experiencia adecuada a nuestra finitud para lo que se llama eternidad” (pp. 110-111). ¿No es mejor entender estas palabras como una referencia a las imágenes conectadas con lo numinoso y lo mítico, en vez de a las pinturas y esculturas del arte tradicional y moderno? Pareciera que sí, porque una experiencia ontológica de ese tipo con las obras plásticas realmente da poco o nulo valor a sus cualidades estéticas. Por lo demás, Gadamer va más allá del arte y se involucra en la reflexión sobre la imagen.

En sus textos sobre el “final del arte”, Arthur C. Danto toma también como referencia a Hegel. Para él ya no hay “narrativas maestras” que puedan dar cuenta del arte posterior al pre-moderno (denominado aquí “tradicional”) y al moderno. Para tales relatos hay una historicidad y un desarrollo progresivo del arte que —desde Vasari— se consideró delimitado por lo que según Hegel es un “linde histórico”. Fuera de ese linde (desde principios del siglo XIV hasta la década de 1960) quedaban las tradiciones artísticas ajenas a este (antiguas, medievales y no occidentales, por ejemplo). El arte contemporáneo, al ubicarse igualmente fuera de ese relato, es “posthistórico” (Danto, [1997] 1999, pp. 20 y 147). ¿Qué es lo que suele estar más allá de los límites de la historia? El mito.

Para Danto, la tarea primordial de pintores y demás artistas modernos dejó de ser la representación mimética del mundo. Ahora la obra plástica se toma “a sí misma” como objeto de su quehacer y de su reflexión. “Con la modernidad, las condiciones de la representación se vuelven centrales, de aquí que el arte, en cierto sentido, se vuelve su propio tema” ([1997] 1999, p. 29). Y según Clement Greenberg, “las pinturas de Manet se volvieron las primeras imágenes modernistas, en virtud de la franqueza con la cual manifestaban las superficies planas donde eran pintadas” (citado en Danto, [1997] 1999, p. 29). “Moderno” no significa “lo más reciente”, sino la autorreferencia del arte y el abandono consiguiente de las referencias miméticas al mundo. En el postmodernismo, en cambio,

no tenemos un estilo identificable [...]. Pero eso “es” lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo. [...] No hay en consecuencia la posibilidad de una dirección narrativa. Por ello es que prefiero llamarlo simplemente “arte posthistórico” [...]. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido ([1997] 1999, p. 34).

Y aduce como ejemplos las obras de Cindy Sherman o de Sherrie Levine, entre otras. Un caso muy representativo fueron las *Brillo Box* de Andy Warhol, que no presentaban ninguna diferencia perceptible con las cajas Brillo puestas a la venta en los supermercados. El “fin del arte” implica entonces que no hay una delimitación entre arte y no arte; cualquier objeto puede ser declarado artístico. Ya no se trata de preguntar por la “esencia” del objeto artístico; ahora la cuestión es: “¿qué hace la diferencia entre una obra de arte y algo que no es una obra de arte cuando no hay una diferencia perceptual interesante entre ellos?”, pregunta con la cual “terminó la historia del modernismo” y el arte se acercó a la filosofía, como previó Hegel (Danto, [1997] 1999, pp. 35-36 y 57). Terminó también, de algún modo, la necesidad de hacer historia del arte para estas obras.<sup>4</sup> En cuanto a la pregunta de Danto, puede responderse así: la diferencia es que la obra de Warhol es una imagen (una representación icónica perfecta) de la caja Brillo real del supermercado, mientras que esta última *es lo que es*: una presencia.

Todo esto tuvo consecuencias para el museo. Esta institución pasó de una primera etapa en donde se concebía a sí misma como guardiana de tesoros con belleza visual y valor espiritual, a una segunda en la que exponía objetos con cualidades formalistas especiales, insertas en una secuencia histórica progresiva. Pero el museo en tiempos posmodernos debe renunciar tanto al modelo premoderno como al moderno (Danto, [1997] 1999, pp. 37-39).

A propósito de los museos, Régis Debray pone el dedo en la llaga cuando escribe:

Ingenuidad etnocéntrica: “el museo libera al arte de sus funciones extraartísticas” [...] ¿No sería más conforme con la realidad de las metamorfosis invertir la proporción: “el museo ha despojado a las imágenes sagradas de sus funciones de culto”? La belleza hecha expresamente es lo que llamamos arte; en la historia de Occidente solo ocupa cuatro o cinco siglos. Breve paréntesis ([1992] 1994, p. 128).

Más que “liberar” al arte, el museo despojó a la imagen de algunas de sus funciones originarias —el culto, la relación con el mito y con lo numinoso; la integración social—, volviéndola objeto de una historización y adscribiéndole una belleza en sentido académico o meramente estético. Debray agrega, punzante:

Mentiras lucrativas: "Historia general de la pintura" o "Enciclopedia del arte universal".  
Mentira grandilocuente: "Siempre envuelto en historia pero parecido a sí mismo, desde Sumeria hasta la Escuela de París, el acto creador mantiene a lo largo de los siglos una reconquista tan antigua como el hombre" (Malraux). Mentira útil [...] el Museo del Louvre ([1992] 1994, p. 129).

Y estas historias están puntuadas por escuelas, movimientos, corrientes o estilos, a los que se agrega un "pre", un "post" (Debray, [1992] 1994, pp. 134-135), como en un relato cronológico donde todo tiene un antecedente y un consecuente, verdadero enfoque positivista aplicado al decurso de las artes.

Aquí introduce Debray su tripartición sobre el devenir de las imágenes: la "logosfera" (era de los ídolos en sentido amplio), la "grafosfera" (era del arte) y la "videosfera" (era de lo visual) ([1992] 1994, pp. 176-177). En el régimen del ídolo, la imagen venerada vale por lo que está más allá y a la vez está presente; en el régimen del arte, la imagen es representación estética del mundo; en el de lo visual, la imagen es su propio referente. Somos contemporáneos de estas tres clases de imágenes (pp. 183-193).

Si bien, con base en Debray, puede decirse que renace de algún modo la era del mito en la actualidad, esa vuelta es como una especie de giro en espiral. Nuestro retorno al mito no puede llevarnos a un supuesto estado originario del mito, ya que los pasados siglos de racionalidad y predominio de la ciencia han dejado una profunda huella en la cultura.

Hay una especie de pensamiento mitológico de segundo orden. El propio Debray afirma: "el actual fetichismo de la imagen tiene muchos más puntos comunes con la lejana era de los ídolos que con la del arte", de modo que se da una paradoja: la "sociedad electrónica [es como la] sociedad primitiva [...]. Al redescubrir el tejido sin costura de lo visible, nos devuelve la emoción de la presencia inmediata" ([1992] 1994, pp. 250 y 252). Asimismo, esa imagen "infantiliza" a los adultos, pues "¿Quién ha nacido a la historia delante de su televisor?" (p. 268).

Desde el ámbito de los estudios visuales, autores como Keith Moxey han cuestionado la historia del arte como disciplina especializada en el estudio no solo del arte, sino de las imágenes en general (2005, pp. 27-37). Para Moxey no se justifica que objetos de carácter ritual, utilitario o decorativo pertenecientes a sociedades africanas, australianas u otras sean incluidos en colecciones de "arte" y en museos occidentales. Propone considerar esos objetos como "imágenes" con diversas funciones culturales, antes que como piezas integradas en el relato de la historia del arte. Los estudios visuales serían una disciplina apropiada para aproximarse a esos objetos, sin imponerles criterios estéticos y clasificatorios del canon occidental. Se refiere a Néstor García Canclini y Arjun Appadurai, como investigadores que han ampliado el alcance de los estudios visuales al interesarse en los diversos productos generados por las clases sociales no dominantes, mas no como resultado de una "enajenación" impuesta por las clases dominantes, sino como creaciones genuinas. También han subrayado la gran importancia de "la imagen, lo imaginado, lo imaginario [es decir], de la imaginación como [...] un campo de prácticas sociales organizado" (Appadurai, citado en Moxey, 2005, p. 34).

Entonces, más que de "estudios visuales", lo conducente sería hablar de "estudios de la imagen". Pues las imágenes que entran en juego no son solamente las visuales, sino las sonoras, las táctiles, etc.; y también las imágenes no sensibles de la fantasía y la imaginación individual y colectiva.

## Mito/historia

La distinción entre mito e historia es parte de la distinción entre pensamiento no racional basado en imágenes (visuales, sonoras, dancísticas, etc.) y pensamiento racional basado en el discurso verbal (hablado o traducido a signos escritos). Esta es, desde luego, una simplificación, pues el mito es una manera en que la razón humana afronta el mundo y la historia como disciplina de investigación no solo se apoya en documentos escritos y orales, sino también en imágenes de diverso tipo. Pero, ciertamente, los procedimientos del mito no son sistemáticos como los de la historia, y esta procura distinguirse del mito por la verificación científica de sus datos y sus resultados.

Paul Valéry —ese intelecto francés en tan perfecto control de sí mismo— escribía que, al ocuparse del “mundo de los mitos”, su espíritu se mostraba “reacio frente a tantos monstruos, dioses, demonios, héroes y demás especies que poblaban ese universo”, y su pluma “se ponía a esbozar por sí misma formas barrocas, peces espantosos. [...] Engendraba *mitos*”.<sup>5</sup> Aunque se aferraba a la posibilidad de que los mitos tienen como base firme la palabra, aceptaba que de ellos resultan historias sin la coherencia lógica que exige la razón vigilante; series de imágenes engendradas en los sueños. A fin de cuentas, incluso la filosofía y la ciencia más rigurosas tienen como oscuro origen este “desorden”:

Lo falso sirve de soporte a lo verdadero. [...] ¿Qué sería de nosotros sin el auxilio de lo que no existe? Muy poca cosa. Al estar desocupados, nuestros espíritus languidecerían si las fábulas, las equivocaciones, las abstracciones, las creencias y los monstruos, las hipótesis y los pretendidos problemas de la metafísica no poblaran de seres y de imágenes sin objetos nuestras profundidades y nuestras tinieblas naturales (Valéry, 1928, pp. 961-967).

La cita, como fábula, enseña que el mito, siendo el dominio de lo falso, del desorden y de las imágenes descontroladas, también está en la base de la ciencia y de la filosofía. Los mitos son “falsos” para la ciencia positivista y son “verdaderos” para la experiencia. Los mitos expresan concepciones del mundo completas y coherentes consigo mismas. Con ellos se proporciona a las personas un sentido de pertenencia: cada sujeto se siente parte de un grupo, el cual es a su vez parte de un cosmos. Con los mitos, el ser humano siente que su existencia (tanto su vida como su muerte) tiene un sentido, esto es, una orientación física y metafísica.

Ahora bien, hay algún momento en que ciertas sociedades separan la razón científica del mito. No desaparece el pensamiento mítico, sino que, junto a este, aparece y opera un pensamiento distinto, al que podemos llamar “científico”, “desencantado” o “lógico”. Así ocurrió cuando en la antigua Grecia se acotó la influencia del pensamiento mítico y surgió la filosofía como actividad discursiva y argumentativa. Ahí, el surgimiento del pensamiento racional sistematizado implicó una expansión saludable y enriquecedora de la cultura. Pero no desapareció la mitología, sino que esta convivió con el pensamiento racional. *Mythos* y *logos* convivieron en armonía. Esto lo demostró Jean-Pierre Vernant en sus estudios sobre mito, pensamiento y sociedad en la Grecia clásica ([1965] 1983 y [1996] 2002).

Por su parte, Florescano ha estudiado las relaciones entre mito e historia en la cultura mexicana, llegando a la conclusión de que son diferentes, mas no del todo ajenos entre sí. Para él, es difícil discriminar lo que pertenece al mito de lo que pertenece a la historia:

[D]esde tiempos antiguos, mito e historia se han mezclado de modo tan inextricable que a los relatos meramente míticos se les adjudicó el rango de testimonios históricos, mientras que otras veces los hechos y los personajes históricos, al trasegarse al mito, adquirieron la consistencia de acontecimientos legendarios (1997, pp. 180-184).

Eso fue lo que hicieron los mexicas luego de establecerse en la cuenca de la actual Ciudad de México. ¿Qué poder establecido no construye su propio pasado histórico y/o mítico a fin de legitimarse?

Hay, sin embargo, diferencias cruciales entre mito e historia: el primero relaciona el presente y el futuro con un pasado originario que les da sentido; la segunda investiga las causas y las consecuencias objetivas de los acontecimientos en su encadenamiento temporal (Florescano, 1997, p. 253). El relato mítico recurre “a imágenes fijas y fórmulas repetidas”; por ejemplo, en Mesoamérica los diversos relatos sobre la diáspora posterior a la caída de los reinos se basaban en un mismo esquema, sin importar su historicidad fáctica: la tierra original es lejana, los dioses ordenan abandonarla y con ello se marca el inicio de una nueva era, etc. (1997, pp. 232-235). La historia, en contraste, “desde hace siglos se ha obstinado por separar lo falso de lo verdadero [...], lo singular e irrepetible que es propio de la acción humana de los arquetipos que pretenden determinarla” (p. 237). Es decir, busca distinguir las imágenes (arquetípicas, fantasiosas, poéticas) de los hechos comprobados como reales.

Los medios por los que se transmitía y conservaba la memoria social mesoamericana eran verbales y no verbales, escritos y escénicos, arquitectónicos y pictóricos... Y la repetición regular de estas celebraciones en fechas precisas favoreció la permanencia de las tradiciones. Los hechos humanos y sobrenaturales recreados de esta manera tenían una temporalidad que se remontaba a épocas míticas (Florescano, 1997, pp. 240-242). La explicación gadameriana —que vimos páginas atrás— de la imagen o el arte como juego, símbolo y fiesta encaja perfectamente con estos datos mítico-históricos.

Entre las “imágenes visuales” que representaban los acontecimientos, incluye Florescano las pirámides, las estelas, los centros ceremoniales, las pinturas y las esculturas. Un caso paradigmático es la pirámide de La Venta, cuyo simbolismo geométrico la relacionaba con los tres niveles del cosmos (inframundo, espacio terrestre y cielo), así como con las cuatro direcciones o rumbos cósmicos (1997, pp. 243-244).

Al igual que en las sociedades de Mesopotamia, de Egipto y de China, el mito contribuía a sancionar el presente socio-político mediante la exaltación de un pasado originario (1997, pp. 172-178). Y otra función del mito era ofrecer a las personas la certeza de estar unidas a una totalidad social y cósmica; por ejemplo, la ceremonia que en Tenochtitlán marcaba cada cincuenta y dos años un final y un recomienzo de la vida misma. “La recordación del pasado, al vivirse como actualización de los orígenes constitutivos del cosmos, ofrecía la doble gracia hoy perdida por los seres humanos de revivir compartidamente los principios del mundo y de liberarse de las angustias del presente” (1997, p. 171).

Esta afirmación de Florescano sobre esa “doble gracia hoy perdida” nos lleva a pensar en nuestras actuales sociedades racionalizadas y tecnificadas. En ellas la vida cotidiana parece empobrecerse debido a una imposición excesiva del *logos* sobre el *mythos*. Según Carl Jung y Joseph Campbell, esto ha llevado a la patología, a la violencia gratuita, a la depresión, a la enfermedad psicosomática, etc. Por falta de espacio se hará referencia solo a Jung.

Las investigaciones psicológicas de Jung sobre los arquetipos demostraron que, al igual que los niños, los “primitivos” y los locos, los adultos civilizados racionales no suelen separar las imágenes de las cosas por ellas representadas, especialmente en momentos creativos, de experiencia religiosa o de intensa liberación emocional. Nuestro arraigo en el pasado filogenético es mucho mayor de lo que estamos dispuestos a aceptar: “Hemos olvidado que un vínculo de indisoluble comunidad nos une con el hombre de antaño” (Jung, [1912] 1982, p. 29).

¿Qué son los arquetipos? Son tendencias, impulsos profundos arraigados en la psique colectiva y que desembocan en imágenes sensibles y no sensibles como la “Madre Tierra”, el “Héroe”, el “Padre”, la “Sombra” o el “Sí-mismo”. En el caso de los animales, los arquetipos se manifiestan, por ejemplo, como el impulso de construir nidos o de organizarse en grupos (Jung, [1964] 1997, pp. 68-69). Es decir, cada arquetipo se traduce a representaciones de diversos tipos que funcionan como formas reconocibles.

Jung afirma que el pensamiento arcaizante o mítico “ocupa amplio margen en nosotros los hombres modernos [...]. Basta un relajamiento del interés, un leve cansancio, para eliminar la exacta adaptación psicológica al mundo real, que se expresa por medio del pensamiento dirigido, y sustituirla con fantasías”. Sin embargo, en Occidente el pensamiento verbal-discursivo se ha sobrepuesto excesivamente al pensamiento imaginal-onírico. Esto ha llevado a que nos hayamos desvinculado del pensamiento mítico, de nuestra propia infancia y de nuestros sueños. No obstante, es posible recuperar la conexión con los estratos profundos de nuestra ontogénesis y de nuestra filogénesis, si reconocemos que los sueños y las fantasías son la puerta de entrada a ellos (Jung, [1912] 1982, pp. 35-50).

### **Imagen/mito. Arte/historia**

En este artículo no se ha “tomado partido” por las imágenes frente al arte ni por el mito frente a la historia. *Mythos* y *logos* son constituyentes fundamentales de lo humano; imágenes y arte son modalidades centrales de nuestra capacidad inventiva (sin ser las únicas). Importa mucho reconocer las diferencias y las complejas relaciones que mantienen entre sí esos cuatro vértices, y cómo forman dos ejes que se entrecruzan.

La historia estudia nuestro pasado; el mito nos conecta con nuestro origen. Aunque mito e historia se separan, hay un punto movedizo e indefinible en que se atraviesan. Historia y mito se presuponen mutuamente. El mito racionalizado por el pensamiento objetivo se vuelve historia; la historia congelada por intereses políticos o ideológicos se vuelve mito.

Los mitos, que en sentido histórico son el reino de lo falso, son verdaderos en un sentido arquetípico y en un sentido hermenéutico.

El pensamiento verbal-discursivo predomina en la investigación histórica; el pensamiento imaginal-onírico predomina en el mito. Es clave el equilibrio entre ambos pensamientos, así como entre las imágenes y el arte.

Antes, después y más allá de la historia está el mito. Antes, después y más allá del arte está la imagen. Las imágenes provienen de muy lejos; su origen es indeterminable y por eso caminan junto con el mito. El arte no proviene de ningún lado; fue definido en un período determinado de la cultura europea (siglos XV-XVII) y tal vez dejó de existir a mediados del siglo XX. Por eso tiene una historia.

Las imágenes, dada su conexión con los estratos arcaicos de la psique humana, son herramientas óptimas para expresar y sustentar el pensamiento mítico. Las imágenes tienen una diacronía, más que una historia. Son ajenas a la historia en la medida en que son afines al sueño, al mito, a la premonición, a la experiencia mística incluso. El arte tiene una historia entendida como una sucesión causal de estilos, movimientos, autores, etc. El arte necesita el discurso verbal (hablado o escrito).

Los vehículos del mito son lo oral y lo imaginal. Lo escrito desnaturaliza al mito al convertirlo en historia y en literatura. Poner una escultura como la *Coatlicue* o una pintura como *La Virgen de Guadalupe* en un museo de arte sería empobrecerlas, desnaturalizarlas. Como imágenes de culto, ofrecen muchas más posibilidades interpretativas y de experiencia que como obras de arte: son simbólicas, numéricas, presenciales (son *ixiptlatin*,<sup>6</sup> son ídolos). Como piezas artísticas, se dirigen a la fruición estética y se reducen a sus cualidades técnico-formales y materiales.

Actualmente sigue produciéndose arte (tradicional, moderno, contemporáneo). Es necesario no sobreponerlo a las imágenes. O bien hay que distinguir en un mismo objeto su carácter artístico de su carácter imaginal. No se trata de desechar la historia del arte (ni es posible hacerlo). Proponer algo así sería irresponsable o ingenuo. Nuestra visión del arte, de las imágenes y de la vida misma sería muy pobre sin las obras iluminadoras de Heinrich Wölfflin y Henri Focillon, de Erwin Panofsky y Ernst Gombrich. Seguirá haciéndose arte e historia del arte. Pero se necesita reconocer las imágenes como objeto de estudio diferente de las obras artísticas. Se trata de cultivar los “estudios de la imagen” como disciplina interesada tanto en lo visual como en lo no visual, tanto en lo material como en lo no material de las imágenes.

## NOTAS

1 Las traducciones de Belting corresponden al autor.

2 Las traducciones de Hegel corresponden al autor.

3 Gadamer alude al *Botellero*, *ready made* de Marcel Duchamp (1914).

4 Vilém Flusser propone estudiar las imágenes aplicando una distinción entre “prehistoria”, “historia” y “posthistoria”: en la primera, las imágenes se producen mediante la interacción mano-ojo-herramientas; en la segunda, el conocimiento está mediado por textos y los hechos se conciben como cadenas causales; en la tercera predominan las informaciones disgregadas y sin centro ([1985] 2011, pp. 11-16).

5 Las traducciones de Valéry corresponden al autor.

6 “Imágenes”, en lengua náhuatl, mas no como re-presentaciones sino como presencias vivas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Belting, H. (1990). *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*. Múnich: C. H. Beck.
- Danto, A. C. ([1997] 1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (E. Neerman, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Debray, R. ([1992] 1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente* (R. Hervás, Trad.). Buenos Aires: Paidós.
- Florescano, E. (1997). *Memoria mexicana*. México DF: Taurus.
- Flusser, V. ([1985] 2011). *Hacia el universo de las imágenes técnicas* (F. Zamora Águila, Trad.). México DF: Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Gadamer, H.-G. ([1977] 1991). *La actualidad de lo bello. El arte como juego, símbolo y fiesta* (A. Gómez Ramos, Trad.). Barcelona: Paidós.
- Hegel, G. W. F. ([1835-1838] 1989). *Lecciones sobre estética* (A. Brotóns Muñoz, Trad.). Madrid: Akal.

- Jung, C. ([1912] 1982). *Símbolos de transformación* (E. Butelman, Trad.). Barcelona: Paidós.
- ----- ([1964] 1997). Acercamiento al inconsciente. En *El hombre y sus símbolos* (L. Escobar, Trad.) (pp. 18-103). Barcelona: Paidós.
- Moxey, K. (2005). Estética de la cultura visual en el momento de la globalización. En J. L. Brea (Ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 27-37). Madrid: Akal/ARCO.
- Valéry, P. (1928). Petite lettre sur les mythes. En *Œuvres* (pp. 961-967). París: Gallimard.
- Vernant, J.-P. ([1965] 1983). *Mito y pensamiento en la Grecia antigua* (J. D. López Bonillo, Trad.). Barcelona: Ariel.
- ----- ([1996] 2002). *Entre mito y política* (H. F. Bauzá, Trad.). México DF: Fondo de Cultura Económica.

## BIBLIOGRAFÍA

- Buck-Morss, S. (2005). Estudios visuales e imaginación global (Y. Pérez Sánchez, Trad.). En J. L. Brea (Ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 145-159). Madrid: Akal/ARCO.
- Campbell, J. (1974). *The Mythic Image*. Princeton, Estados Unidos: Princeton University Press.
- Didi-Huberman, G. (1990). *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. París: Les Éditions de Minuit.
- Dikovitskaya, M. (2006). *Visual Culture. The Study of the Visual after the Cultural Turn*. Cambridge, Estados Unidos y Londres: The MIT Press.
- Elkins, J. (2003). *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Florescano, E. (Coord.) (1996). *Mitos mexicanos*. México DF: Taurus.
- Florescano, E. (1999). *Memoria indígena*. México DF: Taurus.
- Guash, A. M. (2005). Doce reglas para una Nueva Academia. La "nueva historia del arte" y los estudios audiovisuales. En J. L. Brea (Ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 59-74). Madrid: Akal/ARCO.
- Marchán Fiz, S. (2005). Las artes ante la cultura visual. Notas para una genealogía en la penumbra. En J. L. Brea (Ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 75-90). Madrid: Akal/ARCO.
- Mirzoeff, N. (Ed.) (1998). *The Visual Culture Reader*. Nueva York y Londres: Routledge.
- Rampley, M. (2005). La amenaza fantasma: ¿La cultura visual como fin de la historia del arte? (L. Sanz y Y. Hernández, Trads.). En J. L. Brea (Ed.), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 39-57). Madrid: Akal/ARCO.
- Saxl, F. ([1933-1948, 1957] 1989). Continuidad y variación en el significado de las imágenes; Mitra. Historia de una divinidad europea I; Mitra. Historia de una divinidad europea II. En *La vida de las imágenes* (F. Zaragoza, Trad.) (pp. 11-47). Madrid: Alianza.
- Tatariewicz, W. ([1976] 2002). El arte: historia de un concepto. En *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (F. Rodríguez Martín, Trad.) (pp. 39-76). Madrid: Tecnos/Alianza.
- Zamora Águila, F. (2006). Andréi Tarkovski: imágenes de lo místico. *Estudios Cinematográficos - Revista del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos UNAM*, 30, 50-59.
- ----- (2007). Imagen artística, imagen técnica y memoria. En E. Fuentes y L. Corona (Coords.), *Las nuevas tecnologías y su inserción en la plástica tradicional* (pp. 147-164). México DF: Escuela Nacional de Artes Plásticas/ Facultad de Arquitectura/Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- ----- (2007). Imágenes (trans)migrantes: de este lado/del otro lado. *Studi Latinoamericani*, 3 (*Emigrazioni/ Immigrazioni*), 175-195.
- ----- (2007). *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México DF: Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- ----- (2010). Imagen epistémica, imagen gnóstica. *Eikasia. Revista de filosofía*, 33, 101-141. Disponible en <[www.revistadefilosofia.com](http://www.revistadefilosofia.com)>.

## Fernando Zamora Águila

Profesor en la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Imparte cursos y realiza investigaciones sobre teoría del arte y teoría de la imagen. Es autor de *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación* (2007, México DF: Universidad Nacional Autónoma de México).

Facultad de Artes y Diseño - Universidad Nacional Autónoma de México.  
Av. Constitución 600, Barrio La Concha, Xochimilco - México DF.

ferzam@unam.mx