



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

**“El poder de la imagen virtual a partir de la religiosa:
La última cena, su valor de lugar común cual base de tendencia visual
de cara a las publicaciones electrónicas. El Editor de Imagen”**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ARTES Y DISEÑO

PRESENTA:

OMAR LEZAMA GALINDO

DIRECTOR DE TESIS:

DRA. ALFIA LEIVA DEL VALLE. (FAD)

SINODALES:

DR. JAIME ALBERTO RESÉNDIZ GONZÁLEZ

(FAD)

DRA. MARÍA ELENA MARTÍNEZ DURÁN

(FAD)

DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA

(FAD)

DRA. MARÍA DE LAS MERCEDES SIERRA KEHOE

(FAD)

MÉXICO, D.F. MAYO, 2014.





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño
Academia de San Carlos
Doctorado en Artes y Diseño

“El poder de la imagen virtual a partir de la religiosa: La última cena, su valor de lugar común cual base de tendencia visual de cara a las publicaciones electrónicas. El Editor de Imagen”

Tesis que para obtener el grado de
Doctor en Artes y Diseño

Presenta
Omar Lezama Galindo

Director de Tesis
Dra. Alfia Leiva del Valle. Tutora (FAD)

México D.F., Mayo 2014



UN/M
POSGRADO
Artes y Diseño

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Artes y Diseño
Academia de San Carlos
Doctorado en Artes y Diseño

“El poder de la imagen virtual a partir de la religiosa: La última cena, su valor de lugar común cual base de tendencia visual de cara a las publicaciones electrónicas. El Editor de Imagen”

Comité Tutorial

- Dr. Jaime Alberto Reséndiz González (FAD)
- Dra. María Elena Martínez Durán (FAD)
- Dra. Laura Castañeda García (FAD)
- Dra. María de las Mercedes Sierra Kehoe (FAD)

MÉXICO D.F., MAYO 2014

A FD



Agradecimientos

A la Doctora Luz del Carmen Vilchis Esquivel, quien me integró directo al taller “El Clandestino” del Maestro Jorge Chuey, y más tarde me brindó la oportunidad de servir a la Universidad Nacional Autónoma de México, desde la Academia de San Carlos.

Al Maestro Javier Ruiloba Ausin, por su invaluable apoyo académico y privilegiarme con sus valiosos comentarios en torno al arte sacro, colonial y de la vida.

Alejandra Valenzuela, en la Sección Escolar por su profesional empeño a cerrar en favor mio los ciclos que inicio. Compañera. Amiga.

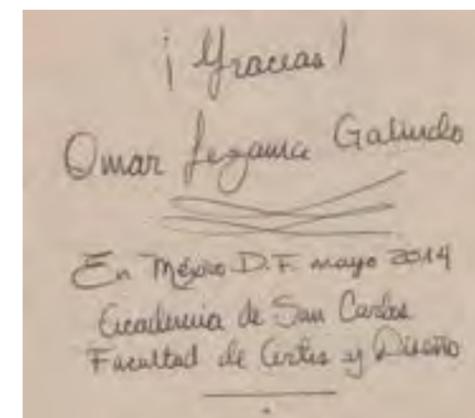
Mayra Luna y Misael Durán sonrisas amigas, manos solidarias.

En lo editorial, mi imperecedero reconocimiento al apasionado cuidado de la estética de estas páginas, la Maestra y gran amiga Rocío Ayala.

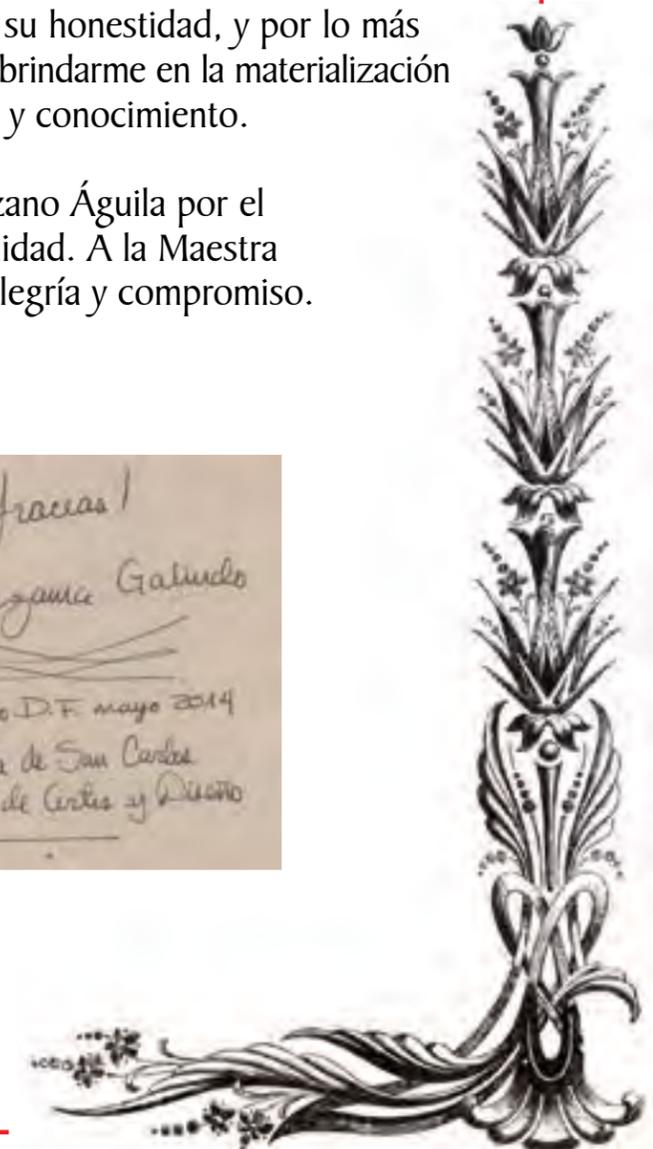


Un reconocimiento especial a mis compañeros,
los respetables Doctores: Alfia Leiva, Jaime Reséndiz,
María Elena Martínez, Laura Castañeda
y Mercedes Sierra, por su honestidad, y por lo más
valioso que han podido brindarme en la materialización
de este trabajo: tiempo y conocimiento.

Al Doctor Daniel Manzano Águila por el
privilegio de la oportunidad. A la Maestra
Laura Corona, por su alegría y compromiso.



*¡ Gracias !
Omar Leguina Galindo
En México D.F. mayo 2014
Escuela de San Carlos
Facultad de Artes y Diseño*



Índice

	Pág.
Introducción	15
Capítulo Uno	
1.1 El fenómeno de la imagen de la última cena	33
1.2 La imagen de culto	45
1.3 Imagen religiosa	50
1.4 Iconografía e interpretación	84
1.5 Iconología	105
Capítulo Dos	
2.1 Imagen devocional	121
2.2 Su función	128
2.3 La última cena de Leonardo da Vinci	140
2.4 La última cena de Juan de Juanes	146
2.5 El Lugar común	158
Capítulo Tres	
3.1 Lo virtual	189
3.2 Imagen virtual, e Imagen digital	198
3.3. El editor de imagen	212
3.4 Funcionalismo e imagen Conclusiones	229
Conclusiones	239
Bibliografía y Referencias Electrónicas	253

AVRELI AVGVSTINI HIPONENSIS EPJ LIBRON
DE CIVITATE DEI RETRACTATIO INCIPIT.



Introducción

La imagen religiosa del cristianismo tiene tantas representaciones como interpretaciones, se trata y es materia de muchas horas de reflexión, aflicción, consumo y culto. Esta investigación está dada en un contexto práctico considerando la probada eficacia de este recurso bajo el criterio de una necesidad específica: la de la fe.

Cualquier imagen religiosa ha sido construida con base en lo que se encuentra escrito, la imaginación dentro de la pintura religiosa obedece y representa intenciones concretas y para el primer momento en que la imagen religiosa se legisló, quedó claro que ésta era una útil herramienta de dominio, influencia y adoctrinamiento. Se esgrimen teorías e hipótesis en torno a un fenómeno que empezó teniendo en apariencia inocentes intenciones hasta que, dentro de su propia historia se comprobaron niveles de penetración muy eficaces en la conciencia del individuo.

Qué si no, un momento abandonado a la contemplación nos hace cambiar la dirección en nuestras vidas; hay puntos de confluencia que hermanan a toda la humanidad: la culpa quizás, el dolor; la pena de la muerte es un vínculo complicado de entender, que se toma de diversas maneras y se lleva de múltiples formas; presenciamos el dolor, el momento de la tragedia de los demás, mostrándonos las más de las veces indiferentes y sin embargo seguimos mirando.

La pintura religiosa del cristianismo tiene diversas razones por las cuales el sufrimiento es legal y justificable, de cuando en cuando la reconciliación y la aceptación son conceptos que se esgrimen como parte de una actitud doctrinal dirigida al feligrés en su interioridad, a su psique. Vemos en las representaciones sufrimiento, atracción e instrumento de permanencia. La representación pictórica fue la primera que hizo de la imagen el arte de transmitir su propio sentido, que tiene por hermana a la percepción y al error como condimento, las pinturas religiosas no tienen pie de foto, pensemos no lo que representan sino para qué es que las han pintado, irónicamente los más de los pintores eran herejes, así que han sido realizadas bajo el factor de inspiración basado en el encargo y no en la devoción; pintan un crucifijo que representa a un hombre que hebreo resultó en cristianismo; las raíces de las imágenes cuando se las busca pueden tener frutos muy placenteros pero también desagradables, es de lo que la imagen se nutre: de mito y realidad. La imagen religiosa sin moverse: seduce; sin hablar: domina, y su desarrollo e influencia no puede predecir el camino que adoptará.

La contemplación y el ensimismamiento fueron dos de los factores añadidos sobre los cuales está tasado el valor del regreso a la imagen. En el Renacimiento los medios eran limitados pero no por ello ineficientes, su aparente primitivismo vive hoy entre nosotros y su poder visual sigue vigente, a ello hay que agregar aspectos de composición, tamaño, discurso cromático y ocasión del tema.

Lo particular de una representación, plantea una lectura de misterio y poder visual basado en la mirada diferente, como puede ser la *Virgen de las Tres Manos*, la obra es de Juan Damasceno teólogo sirio quien defendió el culto a la imagen en el siglo VIII mientras ocurría la pugna en favor de los iconos. Para el caso de esta virgen la sola enunciación de repente no remite al refugio de la semántica para entender de lo que se trata: una virgen de tres manos; que de inicio y en sentido práctico no se concibe. La producción de esta obra ha sido en ocasión de que el califa de Damasco acusó a Damasceno por su posición frente a los iconos, motivo por el cual habría de cercenársele la mano derecha. Damasceno oró toda la noche a Dios bajo promesa de no cejar en la lucha por la defensa de los iconos a cambio de devolverle la mano. La Virgen, en sueños le concedió el favor pidiéndole que cumpla su promesa. Juan al despertar compuso un himno y ofreció como exvoto una manecita de plata al icono de la virgen.



001

La inusual representación de una figura conocida, es una expresión que a más de no ser convencional, más que rechazo inspira respeto y misterio, mismo que emana de la figura de adoración. *Virgen de las tres manos*, primera mitad del siglo XIX, procedente de Rusia central, colección privada.

Los elementos que componen cada pieza religiosa tienen en su haber símbolos que requieren de un esfuerzo, el saber identificarlos y su función dentro del discurso, así:

La guirnalda de laurel significa Victoria, la de encino: Fuerza, la de olivo: Paz, y la corona de palma simboliza Mérito y Recompensa. Ya en otras aplicaciones, la parral alude a la pasión de Cristo.

También existen recursos como la fauna cuya simbología es un reforzador, figuran el elefante, conejo, buey, gato entre otros y las aves desde el murciélago, cuervo, cisne o el jilguero; los insectos forman parte también del sutil discurso, a veces elementos casi determinantes, la lectura cobra matiz con una araña o una mosca, serpiente o escorpión, abeja o mariposa. Cada uno de ellos, al margen de sus cualidades, tiene una significación considerando la dignidad de lo que, o a quien representa; los cuatro evangelistas como ejemplo están representados por animales: Mateo con un ángel por reseñar la descendencia de Jesús en su evangelio, Marcos mediante un león, cuyo rugido representa la voz de Juan el Bautista anunciando la obra de Cristo; a Lucas se le representa con un buey o toro en alusión a los animales que se sacrificaban en el templo en tiempos de Zacarías y finalmente Juan, dado el carácter contemplativo de su evangelio mediante el águila, dirigido a Jesús-Dios, y así cada asociación está dada considerando una función o acontecimiento medular frente a la vida del Redentor.

El retrato de la página siguiente representa a un hombre joven, cuya manera de vestir denota un personaje no del común de los mortales, puede tratarse de un escritor o alguien quien domina la palabra escrita o hablada. Con base en la obra de Iconología de Ripa Perugino se aprecia un elemento que alude a la *riqueza interior* y a la caridad: la granada y el papagayo pueden simbolizar florida elocuencia con *la lengua y las palabras*.



002

Fuera de la pintura naturalista un ave exótica puede resultar un elemento de ornato que refleja opulencia; en este caso representa la destreza en el manejo y expresión de la palabra por sus matices, aquí representados por el vivo colorido del plumaje.

Nicolò dell' Abate, *Retrato de joven*, 1548-1552, Kunsthistorisches Museum, Viena.

En la misma línea de ideas ¿cuántos de los lectores son capaces de identificar o citar al menos, cinco variedades de árboles que haya en su ciudad? no es preciso saber de botánica o ser biólogo para entender la importancia anímica que significa un árbol, por tratarse de un ser vivo, por cambiar de color cada temporada o mudar follaje o por su belleza estética. Igual sucede en la lectura de una imagen religiosa, sorprende el misterio, los gestos de los personajes, su actitud: su para qué.

El enfoque de esta investigación se centra en la pintura religiosa, su consigna y valor utilitario mediante el cual el hombre se redefine a sí mismo, la imagen es quizá un ente domesticable, es una entidad complaciente que representa y materializa lo inalcanzable, lo sorprendente. Permite al hombre estar frente a sí mismo idealizando lo que no ha podido o lo que no llegará a poseer, es soporte para la memoria porque en ella descansa el recuerdo, lo que la memoria altera u olvida o bien para hacer presente el detalle.

Desde la religión, dicho sin afán devocional, la imagen redime al mito, el símbolo y la ocasión hacen la base de su estructura; la carencia o la renuencia: la demanda. La imagen crea mito y símbolo mediante ella misma. Hace de satisfactor y genera su propio lenguaje, es descanso a la vista sin importar su virtualidad o materialidad; la imagen tampoco se discute, es a partir de ella que se pone en duda todo cuanto la conforma, la ubica y la consume: la involucra.

Las imágenes religiosas son naturales frente al culto, en las imágenes en las que lucimos muy bien profesamos el mismo culto, sólo que este es individual. La pérdida de credibilidad la cura otra imagen, el fotoperiodismo, la fotografía documental, el retrato, recuperan los hechos, aportan las pruebas, seducen de nuevo, es decir actualizan su percepción. Cuando a la imagen religiosa la vemos como a un ente histórico-descriptivo no es que cuente historias, por lo tanto no tienen efecto perlocutivo; lo que sí hace y muy bien, es crear la atmósfera que obra en favor de los demás y de sí misma, nadie estuvo allí en el caso del hecho original, así que debemos creer en ella. Cuando la imagen es sobre pedido, tenemos todo que preguntar, es un referente dirigido.

Ripa Perugino, en su momento se concentró en orientar a los artífices de la forma, la palabra y el pincel y demás oficios en la empresa de cautivar la mirada, objeto central de su obra. Los tiempos se suceden los unos a

los otros, no hay intersticios, a veces hay imágenes que indexan tendencias, criterios y modos de ver. La imagen lo resuelve todo: es adaptable, reproducible, portable, inocua, enaltecedora, oportuna; y así en un sin número de aplicaciones que de la imagen se pueda citar o tener memoria en tan breve espacio, sin embargo no se la puede poseer en el sentido de su definición absoluta, su carácter visual, seductor, pide ser liberada y mostrada a los demás, o si es muy particular sólo puede ser mostrada a los afortunados.

De esta manera, uno de los componentes más consistentes y omnipresentes en la imagen religiosa es el símbolo, siempre se ha contrapuesto a lo que el racionalismo plantea dado que todo ante ellos debe ser comprobable y explicado. Esta posición es existencialista dado el antes y el después, el cómo es que han evolucionado, cambiado, cedido y aparecido nuevos valores visuales frente a un momento social específico en tiempo, modo, lugar e intensidad mediante la cultura, contexto y las tendencias, es decir modas en todos los contextos, la realidad absoluta de lo espacio temporal.

El símbolo en su idea original es un arquetipo que da origen a la idea del Ser de las imágenes que son un vínculo o puente para la mimesis del entorno o ámbito fantasioso idealizado para mantener un estado anímico, para crear nuevas ideas o perpetuar las que ya existen, los símbolos son una suerte de alimento a veces iconodependencia o *voyeurismo* personalizado. Su presencia es el retorno al terreno de lo ideal, del sustento de este momento de esta realidad que opera en nuestra psique en ámbito de lo atemporal, ver algo es que exista.

El símbolo cuando transmuta en mito adquiere la virtud de la inspiración, para el caso de la pintura religiosa es base de consuelo, se convierte en instrumento de permanencia en la fe y retorno: el estado cómodo, el lugar a salvo. Conocer acerca del símbolo, o *gnosis*, hace la diferencia frente al conocimiento conceptual o

discursivo, lo cual pone al hombre masa en un estado natural de ignorancia que paradójicamente es la base de la observación y del conocimiento.

Surge así el concepto de lo simbolizado (lo que representa) como lo inexpresable, que dentro de un discurso convencional no podría exteriorizarse de mejor manera, allí donde la imagen es el propio límite de la interpretación. Los conceptos locales maniqueístas que representan una idea pujante se quedan atrás frente a lo simbolizado, gracias a la indefinición concreta, al concepto abstracto mediante la palabra para temas como el cielo el amor y el castigo, por citar un ejemplo. El símbolo en la pintura tiene su esencia en lo atemporal en el concepto elevado, en la idea dentro de la fe que le confiere el don de lo incuestionable. A la ignorancia de un infante se le llama inocencia, en un adulto se le denomina: analfabeta.

Un símbolo nos proyecta a la línea de la ensoñación, es un soporte y bálsamo reconstituyente, así, los mitos tienen sus días contados y el símbolo transmuta al terreno de la indefinición, se resemantiza y reaparece transfigurado en consonancia con la necesidad de seguir creyendo, en la contemplación el símbolo aparece, tiene lugar, ocurre y permanece y así éste se vulgariza en beneficio de un estado mental recurrente y presente.

Esta investigación describe una trayectoria transversal hacia la imagen partiendo de la sociología, desde el Funcionalismo social estructuralista, navegamos en un entorno lingüístico frente al mito, el símbolo, el signo y su modo de actuar dentro de sus entornos y usos como mediador entre el hombre mismo, los convencionalismos en mucho contribuyen a perpetuar que el factor de vinculación siga vigente gracias al imaginario colectivo y la interiorización personal del fenómeno, su eficacia Platón la ubica en la reminiscencia. Se dice que el símbolo *es la piedra de los filósofos* porque nos pone al descubierto frente a la duda, al no saber, no enfrenta a lo que no sabemos y de lo que creemos saber verificar si cuenta con la solidez para el análisis.

Los símbolos son el explayamiento de formas reconocibles, universales al margen del estilo, son al final una interpretación como un canto algo casi natural. El símbolo tiene su propia realidad, una presencia metafórica su propia dimensión en tanto depositario de sentido y certeza por cuanto lo que representa, el convencionalismo de lo bueno o malo, hace las veces de filtro, matiz, u óptica, pero dentro del cristianismo, mediante la pintura, vincula al individuo con su esencia social llevada a su interior, el terreno de la conciencia personal. Una raíz simple por su naturaleza, y compleja por quienes la construyen, necesaria para quienes la consumen, así el mecanismo de regreso al mito es que se reconozca el individuo en lo que ve, sólo por el parentesco, sólo por su *techné*, la realidad creada mediante la imaginación de cara al arte, la recreación de la posibilidad, lo sucedido o lo irreplicable.

Se suma a esta nueva realidad la *poiesis* cuya razón de ser parte del hecho filosófico y científico de la conducta e impulso creador frente a una obra, lo que antecede al instante donde la idea magistral ocurre y deriva en sentido de la belleza inexplicable, de lo maravilloso.

La razón de la *poiesis* acude al origen, al ejercicio de la revisión de cada factor, elemento o variable que anteceden a un hecho específico ya sea por su naturaleza o niveles y modo interacción, es, el hecho de su existencia, tal ejercicio compromete *a fortiori* un análisis que se sitúa en la figura del creador a fin de esclarecer conceptos por lo general oscuros, principalmente al momento de la creación, frente a la manufactura, integración, materialización y proceso considerando sus respectivos corolarios y su vigencia. La *poiesis* desde la óptica filosófica franquea el terreno a las fuentes, al origen de la decisión determinante y llegado el momento al desvelo de la verdad, hecho fundamental que explica, más que justificar la razón de ser de la obra.

Curiosamente el concepto tiene que ver sí con la creación pero desde las líneas de la poética. Paul Valéry,

poeta y ensayista francés, citado por Etienne Souriau expone el concepto base desde su diccionario de estética, estableciendo que *Todo lo que se reduce a la creación de obras cuyo lenguaje es a la vez sustancia y medio*. Allí figura en segundo orden el papel de la *mimesis*, la reflexión, y un elemento muy controversial que es el azar; constituyen el medio y sus características, así como el determinante de la cultura.

Tenemos pues una tríada consistente como aparato de análisis y recurso-herramienta para los usuarios y confesionadores de la imagen: *mimesis*, *poiesis* y *techné* son activadores de reflexión, catalizadores conceptuales, instrumento de análisis, medio y sistema a la vez. Su intervención en el proceso de este desarrollo subyace como soporte de acción y articulación de la pintura religiosa; constituye la veta filosófica del valor de uso y referente visual cuyo éxito de fe se renueva y adapta según cánones.

Este aparato de validación actúa no siempre aplicando las cualidades en las intensidades de los tres conceptos, es un criterio dinámico que privilegia la naturaleza del fenómeno, contexto y el objetivo que se persigue en la medida que queda o no demostrado el tópico central, ya sea de manera individual o en relación al contexto. Fuerza es mencionar que al estar involucrada la creatividad (*techné*) interviene la dialéctica de los orígenes del fenómeno es justo materia y soporte de trabajo, lo cual da lugar a la definición y posibilidad del fenómeno.

El criterio de investigación aplicado a este desarrollo, ve en la naturaleza de la imagen religiosa el constructo de la pintura como soporte bidimensional, sustento de fe, objeto de adoración y articulación doctrinal.

Plantea un enfoque utilitario dado que el *leit motiv* es el fenómeno de la virtualidad de la imagen, considerando a la religión cristiana; expresión predefinida y abstracta a la vez, y que valiéndonos de la observación estética, su valor de uso y la reflexión basada en hechos documentados

dirigidos, en este caso a un estudio transversal sociológico, permite tocar diferentes aristas frente a la tendencia del perfil de quienes hacen de editores en los medios electrónicos de manera personal, cuya actividad ha modificado los criterios de lo que se ve; los parámetros de calificación del material visual y lo que publican para ver.

Es al amparo del Funcionalismo social que se acoge esta tesis, no directamente desde la línea del credo puro sino desde las funciones combinadas que debe cubrir por su naturaleza visual y el aparato de ideas religiosas referidas al ámbito social, un discurso no necesariamente ideado para iniciados bajo criterios estéticos pero que sí sean capaces de percibir lo que allí se representa en composiciones armónicas por estructura y aceptables a la vista por color y estilo representativo bajo el criterio de la conveniencia.

El binomio belleza-utilidad se reduce a un fin específico subordinado a cánones de ideas estructuradas en niveles de afectación dictados en las Sagradas Escrituras, Kant esbozó la idea de un Funcionalismo estético que planteaba una belleza racional, que aún y cuando observamos una cena justo es en ocasión de un acto sísmico y deshonesto, la estética cubre la función de favorecer y reafirmar la fe, de dar un nuevo significado de manera global, sin restar el valor del misterio a cada elemento allí representado, factor al que el funcionalismo también se enfoca porque define y segmenta los elementos constitutivos de credo, imagen, signo, símbolo, época y objeto, es decir: la imagen pictórica religiosa, cristiana.

La revolucionaria idea de que las imágenes son factor de influencia, parte del hecho de lo que es y hace a la imagen religiosa, que en su desarrollo deben verse las partículas: mito, dogma, símbolo, signo, espiritualidad e individuo por ejemplo. Revisar el concepto de Virtualidad antes de la era digital y cómo se consume adaptado y enfocado a medios electrónicos, es poner bajo la mirada del análisis utilitario cómo la pintura se encuentra estructurada para la función que cubre. Instrumento de fe.

Este sistema de análisis se basa en la observación, en principio bajo los cánones de belleza y de utilidad, se evita caer en lo que dijera Claude Bernard: *“Quien no sabe lo que busca no sabe lo que encuentra”*. Es un ejercicio general que no por eso deja de ser complicado según las diferentes escuelas de pensamiento y momentos del fenómeno que representa la pintura religiosa cristiana.

Hablar de religión en general es un campo minado donde la interpretación tiene serias dificultades para llegar a cualquier otra parte, así que con base en nuestro método doctrina este desarrollo no pierde de vista el valor masivo de vulgarizar una idea mediante el acto natural del individuo de ver, un acto de transmisión de ideas que deriva en comunicación con base en información visual, en su formalidad y capacidad sensorial mediante gestos faciales como corporales que aluden al individuo, donde éste se reconoce, se identifica y adopta gracias a su experiencia personal e información cultural inherente.

Los valores concretos considerados para este análisis parten de lo ideológico, representativo y de uso, se trata de una suerte de silogismo cuya tercera propuesta poco ha variado desde que se legisló la imagen religiosa en Nicea y concilios que le sucedieron, ciertos arcaísmos sobreviven basando teorías, en evidencia escrita.

En el presente ejercicio la interpretación se diluye integrándose al discurso según la elocuencia de la representación, la circunstancia de la metáfora escrita es llevada a lo social mediante el lienzo, desde lo religioso y es desde el credo que con base en la deontología que se alude a la conciencia del individuo involucrándolo en un ejercicio de fe y reflexión, que genera un estado de conducta afín o ideal a una corriente o credo; es ver en un hecho relevante el origen que da coherencia a un fenómeno frecuente dentro de la pasividad. Así que este desarrollo se basa en el sentido práctico, la observación, la investigación documental y valoración de los hechos como pautas sutilmente coercitivas.

Desde el Funcionalismo la interiorización de valores y moral por parte del individuo es un condicionamiento social derivado del hecho consumado de haber nacido ser social dentro de un seno familiar flanqueado por dos colosos inflexiblemente verticales: la Sociedad y la Iglesia, la conciencia colectiva que declina fácilmente en imaginario colectivo se debilita gracias a las diferencias sociales, sin embargo el factor vinculatorio se vale de un acto volitivo inducido por imitación, así que al ser un hecho social es por lo tanto observable y verificable mediante instrumentos de consumo, frecuencia y para este caso, niveles de capacidad de transmisión de ideas.

Emile Durkeim designaba con el mismo nombre a todo aquello que actuaba de forma similar, de esta manera su definición estaba dada considerando los caracteres en común, y frente a la religión apuntó en *Las formas elementales de la vida religiosa*, una descripción de los mecanismos de permanencia del credo religioso mediante ritos, símbolos y representaciones abstractas a veces muy elaboradas de manera que ello dé sentido y legitime sus objetivos.

Finalmente por lo que hace al método de estudio, es la teoría de Robert K. Merton, teoría sociológica estructural-funcionalista, con la que se da consistencia al ejercicio reflexivo y de análisis de este trabajo debido a su naturaleza macroscópica observando las partes constitutivas y su relación.

Uno de los aspectos del desarrollo del funcionalismo es el respeto al hecho de estudio, observar sin alterar, ello constituye uno de los preceptos y base de la observación, todo investigador al dejar intacto este principio permite el análisis y valoración del objeto de estudio en sus condiciones naturales, el hecho de su deconstrucción procede una vez que se ha comprendido la naturaleza y modo compositivo del fenómeno. Pincel y pluma fueron los que dieron sentido a la línea antes de la computadora, los primeros siguen otorgándonos el

placer del tiempo calmo y pensado; y el artefacto la rapidez, el consumo y la superficialidad, son cada uno en lo suyo poseedores de cualidades que si se quiere, se explican mutuamente, de hecho se complementan y algunas veces trabajan en desequilibrio, haciendo de este, un modo más de representar: el caos y la mediocridad participan generando también su propio discurso, su línea y desde luego: su público.

De la imagen contemporánea es a la imagen fotográfica hacia donde se dedica este esfuerzo: concretamente a la imagen virtual. En el ejercicio de la fotografía como la he conocido desde lo que comporta al valor analógico, es la experiencia de concebir la imagen. Imagen e imaginación debe tener un gen en común por lo menos lingüístico. Blaise Pascal siendo matemático y científico no dejó de contribuir a situaciones de religión, éste pensaba que la imaginación nos hacía de continuo presa del engaño, de la imprecisión, hecho sobre el cual las personas perciben imágenes que según experiencia y criterios de interpretación, derivan en juicios erróneos. Hacemos juicios acerca de las personas en función de su manera de vestir, a veces eso tiene su origen en lo que hacen no en lo que son. El concepto final lo determina el objeto de hacerse esa pregunta.

La manera analógica de como hacer uso de la cámara fotográfica para obtener imágenes ha cambiado mucho en muy poco, ha sido una variación radical, un sesgo contundente. La imagen virtual, la de los medios electrónicos es más provocativa y en muchos casos poco pensada. La imagen virtual es un producto sobrevalorado por su poder de masificación, es un fenómeno de consumo dadas las facilidades contemporáneas para producir imagen mediante teléfonos inteligentes y cámaras fotográficas digitales. Antes la fotografía solía ser un acto de conciencia personal y un claro objetivo el hacer una toma, hoy sobre la ráfaga o secuencia de imágenes se elige una de ellas la mayoría de las veces para verla poco o casi nunca.

La historia de la fotografía es muy joven en relación a la de la imagen, las cualidades de la imagen analógica solían volver más apreciable cada escena porque reseñaba una historia que la memoria en recontar la desgastaba y terminaba por modificar, pero las más de las veces por olvidar. Su valor se cuantificaba por la ocasión, por la distancia en el tiempo o por la conciencia del registro, es decir lo que al verla recuperaba el observador. Antaño cuando de alguna manera se popularizó tomar fotografías, años mil novecientos treinta a sesentas como ejemplo, se hacían registros de viajes de vacaciones o de las visitas de las provincias donde entonces era más frecuente tener familiares que visitar; los días de campo o la foto de grupo de las personas que conformaban nuestro árbol genealógico. Esta investigación se enfoca en el momento en que ya de manera vulgar, por popular, nuestros padres han dejado de ser quienes toman fotografías, eso quedó atrás, ahora son sus sucesores quienes toman imágenes ya no sólo de la familia, sino de ellos mismos, el tema cambió, la percepción es otra.

Pero más que el sano ejercicio de la fotografía el interés es la imagen virtual, con especial atención a aquella tomada por una cámara digital o bien teléfono inteligente. Estos dos recientes recuperadores de imagen dadas sus características de funcionamiento pasan por alto mucho del otrora oficio de fotógrafo, en cuya enunciación quedaba implícito una serie de cualidades intelectivas teóricas y prácticas.

La virtualidad es otro concepto en juego que aunado a los productos de imagen no se entiende muy bien, aun en estado puro, en lo básico. Se le explica dentro de su contexto electrónico pero citarlo fuera de éste es como entender al pez fuera del agua, es decir sólo se asimila el concepto dentro de ese propio entorno como una tendencia. Dar por sentado que se sabe lo que por imitación se hace es origen de resultados inconsistentes y prosaicos. No se asume como existencia potencial, latente, manifiesta pero tampoco

palpable físicamente. Su gran valor está en su capacidad de representación y posibles efectos.

La posibilidad, lo factible también puede convivir con el concepto, pero este tan sugestivo o expresivo debe tenerse asimilado en el sentido más lato antes de hibridarlo con la imagen, porque juntos dan nuevo sentido como resultado en esta ecuación.

Gracias a todas y más bondades de la imagen virtual, los medios electrónicos en especial los personales, son vehículo de imágenes publicadas sin demasiados criterios de calidad en lo respectivo a contenidos, justo esa posibilidad del error, forma parte del concepto de virtualidad contemporánea: se perfila como algo exquisito pero termina siendo cualquier cosa lo más alejado a su base de inspiración así que al registrar una manifestación pretenciosa y sobre valuada podemos sin problemas identificarla como *pompier*. Lo importante es entender que no todas las fotografías pasan por la cámara fotográfica igual que simbolizar puede no necesitar de verbalizar.

El natural menosprecio de la tecnología digital que todo lo hace ver sencillo, condiciona al usuario a trivializar las bases, entender en la memoria escrita como ocurre la imagen.

Existen algunas cámaras fotográficas analógicas que utilizaban baterías para el funcionamiento del exposímetro, y si por descuido esta se agotaban la cámara se ajustaba de manera automática y mecánica en una velocidad de 125 lo cual suponía un estándar suficiente para una gama de intenciones donde el movimiento era importante, es decir el usuario podía seguir tomando fotos mientras tuviera suficientes exposiciones. Hoy en día el grueso de la población de fotógrafos aficionados han suplido a la velocidad por cantidad de imágenes; volúmenes por cantidad en serie genera defectos que no siempre son físicos o de funcionamiento. Hoy si olvidas recargar la batería dejas de ser fotógrafo, porque ni de manera artesanal o limitada puedes operar la cámara.

Pero el objetivo que más interesa a esta tesis, es el origen transculturizante, aculturizante, inculturizante o endoculturizante de la imagen virtual, que cubre impunemente casi todas las actividades del quehacer humano y es la orientación de este esfuerzo adjudicar esta importante labor a uno que es quien controla, al menos en teoría, los elementos constitutivos de la imagen: el editor de imagen.

Es verdad que de manera oficial no existe una escuela de editores de imagen, existe un perfil, lo que hace, pero el editor en sentido puro debe dominar el arte de la alta escritura que comprende la imagen, los procesos de selección que implican análisis clasificación e integración de contenidos visuales con base en información procesada, la figura del editor con este perfil hace que a su vez se convierta en productor a veces de sí mismo pero la tendencia es que mejor tome lo que ya anda por allí, a veces su papel en función del lucimiento de la información visual es irrelevante pero muchos hay que lo hacen, intervienen la imagen sin conocimiento. Sin embargo hay otros que lo consiguen, los menos. La construcción de ideas originales requiere de tiempo y paciencia que el medio no provee; Internet tiene muchas cualidades pero la espera de más de noventa segundos es inconcebible.

De esta manera llegamos al factor tiempo vinculado a los procesos que algunos los pasamos por alto, es decir algunos pasos elementales como la sintaxis de la imagen no se ve mucho y ello no es por falta de probidad sino que el medio no da lugar a la reflexión, porque lo que importa en los medios electrónicos es publicar.

La objetividad por ahora la está pasando mal debido a las consecuencias sustanciales en el rigor de lo contenido en sus páginas, saturadas de texto y a veces de imágenes nerviosas, o de los dos. Así este criterio de velocidad actúa sobre las distintas comunidades en niveles diferentes de afectación por los modos y velocidad de absorción y procesamiento de la información

visual en este caso, esta acción depura y redefine a la vez, en virtud del número de cambios, una versión de selección natural.

El editor de imagen debe entender que su función elemental es dar un valor estético que sirva de instrumento para otras imágenes, que pueden ser infografías e ilustración, que agreguen contenido o bien que refuerce las ideas expresadas en un texto, cuando no es objeto central de su publicación; es decir aludiendo al placer de la imagen.

Capítulo 1



1.1 El fenómeno de la imagen de la última cena

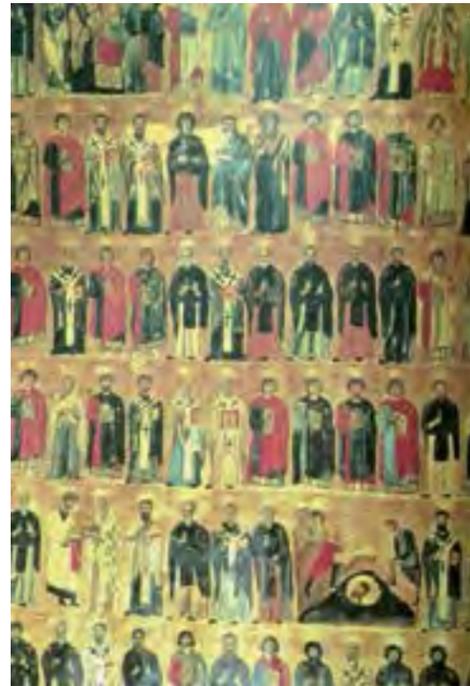
Partiendo desde la perspectiva de la historia del arte esta investigación está concentrada en el registro descriptivo por lo que hace a las tendencias de cómo se consumen y producen imágenes en entornos convencionales, quiero referirme a la impunidad con que cualquier usuario con una cámara digital o de teléfono inteligente, es capaz de hacer una captura visual y entonces “crear” una imagen.

Necio sería negar en sentido práctico un hecho tan evidente, abrumador y progresivo; la pregunta es saber si éstos comprenden el sentido profundo y sistemático del efecto de “publicar” en un medio abierto, una imagen.

Esta investigación parte desde la perspectiva de los no necesariamente expertos, desde quienes hacen la imagen, de aquellos quienes de manera casi primitiva, impulsivo—compulsiva, se aventuran a proyectar su percepción mediante una imagen, la cual las más de las veces, si no es que todas, no saben explicar y que pierde su efecto apenas la ingresan a la red, fenómeno contra el cual están diseñadas las imágenes religiosas.

Las figuras bíblicas son parámetros conceptuales cuya fuerza está dada con base en lo que la Sagrada Escritura establece, lo que allí está escrito tiene una base sólida en lo intangible que reside en la memoria del ser humano, su esencia, es todo aquello concreto aunque abstracto; como el amor, la desesperanza, la debilidad de espíritu o lo idealizable, aquello que se encuentra fuera del poder humano.

De esta manera es como el concepto se puede consultar, corroborar, leer, transmitir; las artes plásticas dan lugar a la imaginación en su expresión y las características de composición en su origen obedecen a cánones específicos a partir de los cuales en lo escrito –Concilio de Nicea– descansa el referente inequívoco de una representación, así que la expresión sobre una superficie queda a la frágil libertad de expresar una imagen plásticamente.



003

Un grupo de hombres y mujeres mostrándose en orden sucesivo en esta imagen expresan a simple vista una admiración implícita por sus vestiduras que denotan jerarquía, el conjunto transmite un ritmo visual de excelsitud.

Detalle del *Menologion* del mes de febrero, Monasterio de Santa Catalina Monte Sinaí.

Tenemos en este fragmento de *Menologion* del mes de febrero, la expresión del artista representa a un grupo de personajes que asumimos que dada su función religiosa han debido ser inmortalizados de esta manera para la posteridad, la propia expresión de lo allí representado son el marco y límite de su lectura; *Menologion* no dice mucho a los poco versados, pero, una vez que sabemos que es término que designa el calendario de la biografía de los santos de la Iglesia Ortodoxa Griega, su percepción plástica se vuelve más sólida y alfabetizante, o al menos en lo visual.

El mito tiene una contraparte o complemento no declarado que es la percepción; ésta, se basa quizá en el énfasis, la emotividad y la carga semántica que en un momento determinado se le imprime a este, así el mito es complicado de definir porque flota en el aire, es evasivo y también necesario; abstracto en su descripción, en el imaginario colectivo, es permisivo al considerarlo en casi cualquier ámbito, en toda disciplina, es antecedente, utopía y sobrevive a toda crítica gracias a que puede o no constar. Mucho se habla de que una mentira dicha en reiteradas ocasiones tiende a volverse verdad y ello ocurre con más frecuencia en el hombre masa, aquel que dentro de una muchedumbre pierde su identidad; el frenesí, la locura colectiva otorga licencia e indulto en los excesos pero ya en la individualidad la percepción hace las veces de catalizador y produce una nueva versión de aquello intangible de eso que se dice y pocas veces se comprueba en lo visible, en lo escrito.

Del hecho esbozado de la realidad sucede la versión hablada, la versión hipostática de entre lo que sucedió, lo que nos han dicho y lo que podemos corroborar, de allí resulta la versión del mito trascendente que reinstaura eso que en el pasado era difuso y que de cuando en cuando es necesario actualizar mediante dogmas libres de herejía, de lo cual el mito sobrevive a la palabra y un poco en lo escrito y otro en la imaginación, los dogmáticos perpetúan la creencia.

La eficaz permanencia del mito es gracias a un factor sensorial que lo determina: la eidética, que es el momento en la memoria de apenas veinte milisegundos que precede la memoria a corto plazo. Esa esencia vital articula la tendencia de esta idea vaga en su enunciación y sólida en su proyección, mediante un discurso concreto de fácil asimilación en su concepto de simple estructura gramatical, todos o casi todos los mitos se pueden describir de manera imperfecta, la memoria eidética es un vínculo muy sutil a los recuerdos y en franca relación con el hecho abstracto y la percepción; tal fenómeno es más frecuente en los niños, lo cual hace que nuestras experiencias deban estar fundamentadas la mayoría de las veces por escrito dando pie a la interpretación; hacer una cuidadosa lectura de lo que leemos permite situarnos en una realidad muy parecida al mito y allí es donde hacemos antecedente para añadir al perfil de un editor contemporáneo.

Redondeando en el mito, la falta de claridad y detalle permiten a la interpretación otorgar matices que actúan gracias a la memoria eidética, mediante estímulos que se expresan en la pintura en forma iconográfica, por medio de trazos y presencias hiperbólicas, tales elementos actúan en la memoria del individuo y la memoria humana es por definición inmaterial, inexacta, impresionable incluso; existe una suerte de virtualidad en lo que ve y sabe o cree que sabe. La inmaterialidad frente al mito condiciona que si algo puede verse deja de ser misterio y si se puede comprobar es imperioso crear el sucedáneo.

Acudiendo al pertinente punto de vista que otorga como base el funcionalismo, la condición humana de explicarlo todo, obliga a dar valores de base para ofrecer solidez a un juicio, así el culto religioso cristiano derivado del judaísmo implica algunos métodos de fe para consolidar ciertas ideas de manera clara, así un *midrash* es una suerte de parábola que clarifica eso que se percibe entre líneas, esto es: de manera natural; clarifica e interpreta la Sagrada Escritura en su carácter meramente religioso.



004

Un perro en actitud expectante atento a la escena, se suma al simbolismo de la ocasión patente en la rama de mirto como reforzador del aire festivo del momento, aquello que da sentido al hecho de estar dos personas juntas.

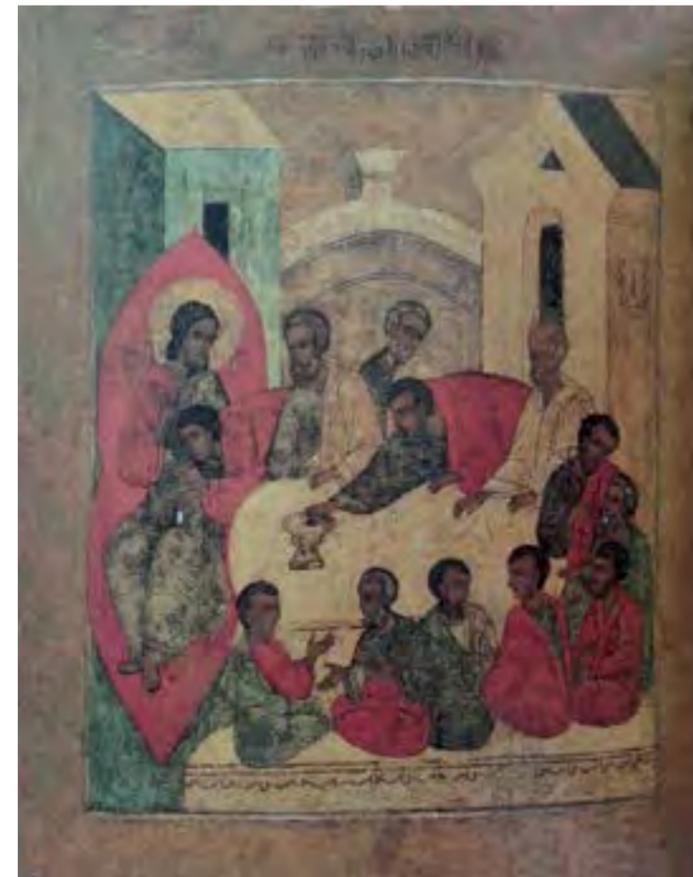
Veronés, *Unión feliz*, h. 1570, National Gallery of Art, Londres.

Si lo mítico se pudiera ver, la realidad perdería su valor utilitario frente a grupos susceptibles, desaparecería su capacidad esperanzadora o idealizable de objeto visual. Uno de los momentos más significativos del ser humano más feliz, por convencionalismo, es el matrimonio. Esta obra: *Unión feliz* de Paolo Veronese, representa el momento en que se consolida eso ideal que el estar juntos, hombre y mujer, supone. Los simbolismos junto a la representación refuerzan todo aquello que quizá se idealiza, pero debe saberse que la corona de mirto que sostiene el personaje femenino de los pechos desnudos, representa amor eterno y fidelidad, es un simbolismo desde la Antigüedad propio de las ceremonias matrimoniales. La presencia de la rama de olivo encarna paz y concordia; el Cuerno de

la abundancia y un perro en representación de fidelidad; la paleta de colores genera una atmósfera emotiva por la ocasión y un niño desnudo, quizá la inocencia.

Por otra parte el mito, se vale de presupuestos o de la propia ignorancia, es una cualidad del individuo en masa sumarse a la tendencia; creemos en lo que las personas dicen dada su elocuencia, lo que las palabras transmiten, lo que el lenguaje corporal proyecta la comunicación verbal, otras veces se suma el carácter social asumido u otorgado del sujeto o la ocasión de sus testimonios, es una figura como Musulmán o Islam que se le tiene en el terreno del desdoro por su asociación con actos terroristas sin realmente saber que significa cada concepto, sólo se difunde el sinónimo: es odio por costumbre el mito negativo del pueblo árabe, la exégesis de un hecho que ensombrece a un grupo marginal o no: como los indocumentados, la virginidad, el amor verdadero, la paz y así en una lista robusta de ejemplos y pareceres.

Otro elemento, a propósito de los pareceres, es el que constituye la libertad de representación, en él quedan reflejados los sentimientos y percepción del dogma de una manera personal. Ya en la Edad Media la producción pictórica religiosa ha sido legislada para que dentro de ese cosmos quede expresada toda posibilidad emblemática de santidad y convencimiento, la teología vería en la pintura el actor principal en la tarea de la fe, se hace así más fuerte la idea de la ocasión, Blumenberg apunta hacia la utopías aduciendo que son débiles respecto a las imágenes dado que éstas destruyen el ideal, en ella se refleja una constante que, sujeta a interpretaciones y matices genera un discurso multiforme, ve el autor en la utopía la resultante de una serie de negaciones que paradójicamente la mantiene viva. Existe una asimetría entre el hecho y las dimensiones de su representación, es la sublimación de lo que se supone ha ocurrido mediante la percepción del pintor, y ello representa el punto físico donde asir una creencia.



005

La exaltación principal de esta versión no alude en orden de importancia a la sucesión del Maestro, se centra en la censurable acción desleal y de traición aquí expresada por su privilegiado espacio en la figura de Judas en un gesto distractor en el preciso momento.

Última cena, principios del S XVI, Belozersk, iglesia de la Ascensión, Galería Tretyakov. Moscú.

Las versiones personales, que no del todo libres, sorprenden por la visión del maestro pintor, esta versión de la última cena data de la primera mitad del siglo XVI; en lo suyo, tiene una expresión muy personal dado que el Redentor no se encuentra al centro de la composición; la base de sustentación de los discípulos es un libro, las Sagradas Escrituras en principio. Centro aquí no significa foco de atención, así que, éste se encuentra excéntrico, donde inicia el recorrido visual en el plano bidimensional.

El centro focal del Cristo lo es una *mandorla* (almendra en italiano), esta forma ojival suele estar reservada a figuras sagradas en torno a su dignidad jerárquica. Esta composición requiere de un poco más de observación: el orden de importancia inicia con Cristo y en su pecho Juan, reposa la cabeza al momento de preguntar quién es quien haya de sucederle; preciso instante en que Judas toma la iniciativa sobre la mesa en pos de un bocado. Junto a Juan y Cristo, Pedro se perfila como sucesor de la Iglesia, el hecho de que el Maestro se encuentre de cuerpo completo ya es una tendencia de lectura deliberada, es una manera de dramatismo que refleja amor y traición.

Más adelante anota Blumenberg que: “Lo realmente efectivo en los mitos sociales de la Ilustración no fue la definición del objeto de las esperanzas, sino la ficción de los recuerdos.”¹ Con lo cual queda patente que la imaginación y la memoria conforman un binomio que determina la eficacia del mito sujeto a la esperanza, al remedio y absolución de todo aquello que aqueja y atormenta al individuo es el trastrocamiento de la idea fija de lo ya conocido como lugar común, algunas de esas ideas como concepto inamovible.

El mito tiene una función frente al hombre y la esperanza es una de las razones medulares de la religión, es una circunstancia factible, que desde uno de los principios del Funcionalismo la observación, da lugar a las pautas que en este caso plantea una situación irreal cuya naturaleza de eventual materialización genera la constante de la fe, de la continuidad, la duda hace el juego para que todo aquello que el dogma dicte se legitime a sí mismo, todo ello está contenido dentro del mismo discurso, dentro del mismo contexto.

A finales del siglo VI, después de algunas tentativas que tienen lugar en el siglo V, el papa Gregorio el Grande

¹ BLUMENBERG, HANS. 1979. *Trabajo sobre el mito*. 2003, Paidós, Pág. 254.

definía el papel de la imagen cristiana de una manera que será ya determinante, para los países de lengua latina, durante toda la Edad Media: “La imagen es la escritura de los iletrados.”²



006

Gregorio el Grande, reconoció las bondades alfabetizantes de la imagen religiosa; la imaginación como la necesidad de creer son acto natural a la feligresía que se alimenta de esperanza y mito.

Goya, 1797, Gregorio del Grande, 190x115 cm, Museo Romántico de Madrid.

El concepto ciertamente que es añejo, quizá intolerante y también válido en su momento. Pero en esencia sigue estando vigente nos guste o no. Nuestra capacidad descriptiva se encuentra de regreso a los orígenes, a los monosílabos, a la referencia abstracta a la trascendencia sutil y efímera, al registro volátil con pocos minutos de gloria.

Iniciar desde la veta de la religión cristiana nos permite u obliga a caer en el ejercicio de la interpretación estructurada y dirigida. Ya vimos muchas opciones para representar según Ripa, ahora, desde la perspectiva contemporá-

² GRABAR, ANDRÉ. *Las vías de la Creación en la iconografía cristiana*. París: Alianza Forma. 1979. Pág.167.

nea nuestra es: ¿cómo es que entendemos lo que vemos? Y si es necesario explicarlo, o, ¿para qué explicarlo? ¿cómo es que se representa tal o cual situación de un santo, mártir o santa si los que la recrean no estuvieron allí? los pintores y lo que queda expresado es la visión del artista, que a veces como en el caso de Leonardo da Vinci, que era ateo, reflejan una realidad distinta a sus convicciones de credo. ¿Se es más objetivo? ¿más dramático? ¿qué momento atemporal nos conecta con la escena?

Una referencia contemporánea cita en el libro *La Imagen* de Jacques Aumont a Rudolph Arnheim (1969) en relación a la imagen con la realidad, y estima que existen tres valores que son el de representación, simbólico y de signo.

Para el valor de representación expone que se trata de “*un nivel de abstracción inferior al de las imágenes mismas*”³ lo cual implicaría un alto grado de imaginación o desconocimiento total de la representación para que aquello sea creíble o bien se trata de algo por debajo que lo suponemos o sabemos; suple de manera eficaz al original mientras éste llega, o en ausencia del original se nos presenta esta aproximación y con ello podemos cubrir nuestra necesidad de refugiar la mirada.

En lo simbólico nos tenemos que referir a lo abstracto invariablemente, es un concepto básico de comunicación visual y por lo tanto una manera eficaz de captar la atención por asociación. Arnheim “supone que se sabe apreciar necesariamente un “*nivel de abstracción*”, lo que no siempre es evidente”⁴ y más adelante declara el pragmatismo como base de aceptación de los símbolos representados.

Con base en ello la declinación natural es que creemos en principio, por costumbre; nuestra experiencia poco o mucho especializada o no, tiene algo de primitivo, que

³ Aumont, Jacques. El ojo interminable. Cine y pintura. Barcelona: Paidós Comunicación. 1997. Pág. 83.

⁴ Ídem.

puede llamarse ignorancia, inocencia o desconocimiento que posibilita en principio el contacto natural, el impacto de primera instancia, los referentes pueden no estar todos de tal manera que para hacer una representación eficaz debe haber al menos un elemento identificable, así lo que *supone* Arnheim debe tratarse de la experiencia previa que no siempre es garantizable o bien el nivel de abstracción no tiene los valores gráficos o estéticos suficientes para hacer de la representación una apuesta al éxito.

Por lo que hace al signo anota que: “*una imagen sirve de signo cuando representa un contenido cuyos caracteres no refleja visualmente.*”⁵ De lo cual se desprende la arbitrariedad de los signos es decir que el sentido representado es una mera referencia que se separa de la razón o elemento original.

Expuesto por Aumont expresa tales funciones de la siguiente manera en un caso práctico:

*La realidad de las imágenes es mucho más compleja y hay pocas imágenes que encarnen perfectamente una y sólo una de estas tres funciones, al participar la inmensa mayoría de las imágenes, en grado variable, de las tres a la vez. Para tomar un sencillo ejemplo, un cuadro de tema religioso situado en una iglesia, pongamos **La Asunción de la Virgen** de Tiziano (1516-1518) en la iglesia de Santa María dei Frari en Venecia posee un triple valor:*



007

⁵ Ídem.

La integración armoniosa del complejo con luz natural templada es ocasión de recogimiento, la sensación que agregan los ventanales y vitrales que flanquean a la pintura forman parte de la atmósfera mística.

significa —de modo ciertamente redundante en este caso— el carácter religioso del lugar, por su inserción en la parte alta de un altar (notemos que, en este ejemplo, lo que constituye el signo, en rigor, es menos la imagen misma que su situación); y **representa** personajes dispuestos a una escena que es, además, como toda escena bíblica, ampliamente **simbólica** (simbolismos parciales, por otra parte, tales como el de los colores actúan aquí también).⁶



008

El rompimiento en pos de la Virgen genera un duro contraste con el fondo en relación a su vestidura en color rojo, las vestiduras de los adoradores al pie de la escena equilibran formal y cromáticamente la composición.

Tiziano, 1517, *La Asunción de la Virgen*, 690 x 360, óleo sobre lienzo, Iglesia de Santa María dei Frari.

Las imágenes religiosas venidas del catolicismo son una presencia divina entre los mortales, hacen presente lo sucedido o lo supuesto, la trascendencia de un hecho que marca un punto de referencia con elementos copiosos que reflejan la fastuosidad del momento o la dramática ocasión del martirio.

Súmanse a ello los simbolismos; ya en la Última cena en la versión de Juan de Juanes no figuran elementos que se identifiquen por todos los tiempos como religiosos.

⁶ Ídem.

1.2 La imagen de culto



Se le llama así por su directa referencia a la epifanía de Dios; es una muestra iconográfica cristiana que remite al origen de misterio pascual. Es una presenciarización del Señor en la acción litúrgica. Se trata de una imagen cultural que se caracteriza por ser plenamente sacra. En lo sacro cristiano la atracción y el amor predominan sobre el temor. La imagen sacra expresa la presencia de lo *numinoso*,⁷ la presencia de Dios, a quien se sitúa “fuera del tiempo y de toda referencia humana; algo que escapa a cuanto el hombre puede decidir y determinar y nada tiene que ver con cuanto éste concibe e imagina.”⁸

Existe como idea notable de Malraux, en torno a la sacralidad del arte oriental el siguiente apunte: “Cuando una imagen se aleja más de la reproducción de la realidad, tanto mayor fuerza sagrada adquiere.”

La imagen de culto se ubica en el núcleo del ritual, acompañado de signos, movimiento y palabras litúrgicas. “Por ser expresión de ese misterio, la imagen cultural tiene un sello de objetividad perceptible a la primera mirada.”⁹ En estas trazas la calidad del arte estaba dado con base en la libertad espiritual del maestro pintor, es de carácter anónimo porque su obra es su presencia no su nombre; tampoco pretende incitar a la emoción sino a la transfi-

⁷ PLAZAOLA, JUAN S.I. *El arte sacro actual*. Madrid: Estudio. Panorama. Documentos B.A.C.1965, Pág. 376 (Plazaola 1965, 376),

⁸ GONZÁLEZ TORRES, LUIS IGNACIO. *La imagen como elemento de comunicación*. Departamento del Medio Ambiente para el Diseño. Área: Factores del usuario del diseño. División de Ciencias y Artes para el Diseño. UAM Azcapotzalco, marzo, México. 1995, Pág. 7.

⁹ PLAZAOLA, Op cit. Pág. 377.

guración del ímpetu humano. No representa un hecho concreto o un ser humano iluminado, pone ante nuestra mirada el trasfondo dogmático y su jerarquía en el proceso de salvación.

Van der Leeuw acota que: *“La imagen cultural no busca la belleza, en el sentido vulgar de esta palabra. Es ley universal en la iconografía de las religiones (...) que las imágenes más sagradas son las menos imitativas, la menos humanas, las menos “bellas”. Las primitivas imágenes religiosas rara vez tienen rasgos humanos completos.”*¹⁰

Esto significa y proyecta una intención sin cortapisas, al artista se le concede la libertad expresiva y de entender la trascendencia y motivo de inspiración y paz que su trabajo será al final para un público. La imagen cultural es del todo honesta por cuanto a su expresividad, transmite los rasgos faciales auténticos, como ejemplo en un Cristo románico que proyecta una santidad venida de todos los tiempos, la que con sólo verlo nos transporta en su rostro inexpresivo a la sinceridad de un Dios Hombre. Si el artista hiciera un entorno artificioso e ilusionista arrebataría al arte sacro su razón de ser.

¹⁰ Lo Numinoso. El término numinoso es acuñado por Rudolf Otto (1869-1937), teólogo protestante alemán y uno de los pensadores del tema religioso más influyentes en la primera mitad del siglo XX. En su libro *Das Heilige* de 1917, que en su versión española apareció en 1925 con el título *Lo santo*, Otto analiza la experiencia religiosa a la que le otorga el nombre de “numinous”. Traducida al castellano como “numinoso”, se reserva para ella la misma significación que le dio el autor de *Lo santo*. Otto creó esa voz, derivándola de *numen* (dios, divinidad, inspiración o majestad divina), para designar con ella la esencia de lo sagrado, excluyendo de ella toda interpretación racional de religiosidad, así como toda alusión a la ética o dogmáticas particulares. Otto insiste en los aspectos no racional y paradójico de la experiencia religiosa en la que se manifiesta lo numinoso.// Enid A. Miranda Matos, 2004. Derechos reservados. www.pucpr.edu/facultad/emiranda/filosofia312/lecturas/LO%20NUMINOSO. 16 de julio 2012

Compositivamente: *“Sus colores son planos, sin modelado. No representa cuerpos de carne; pero sugiere la verdad de cuerpos humanos transfigurados por la gracia y la gloria, eliminando todo cuanto recuerda la carne corruptible.”*¹¹

Estamos frente a la contemplación del icono, de su majestad limpia y correcta para su concepto, la calma en su movimiento, pero ante todo la simplicidad de las líneas y equilibrio en los colores armonizando una intención de superioridad. Descrito en pocas líneas puede parecer sólo un apunte, pero en la descomposición de las partes se entiende la integración, equilibrio y la función votiva.

La imagen cultural tiene por característica ser lacónica, no aporta detalles más que los esenciales para transmitirle dogma en su versión más eficaz, y así la exposición de los rasgos más elementales dota a la forma de un vigor visual notable. La parte que hace de esta expresión un éxito es la interpretación del espectador al completar mediante la imaginación la magnificencia del personaje, captar las líneas que sugieren ascensión, la sugestión del rostro, los colores discretos están concebidos a provocar en el observador la sensación de armonioso movimiento.

Redondeando el concepto Plazaola acota: *“La imagen cultural es estática. El movimiento es símbolo de una libertad que hace al hombre exento de los poderes trascendentes. Normalmente la imagen sacra es una imagen rígida; pero en su rigidez se intenta condensar un movimiento en potencia. Algunas imágenes culturales de otras religiones se presentan en movimiento (Shiva danzando); pero es un movimiento que se hunde en sí mismo, que se eterniza; no es ese movimiento sometido a leyes físicas, como la Madonna Sixtina de Rafael, sino un movimiento que nada tiene de transitorio.”*¹²

¹¹ PLAZAOLA. Op cit 1965, Pág. 378

¹² Ídem.

Haciendo una proyección contemporánea, destacan rasgos de composición muy elementales cuya eficacia no se discute; antaño el consumo casi exclusivo del icono o escena religiosa estaba destinado a un sólo templo, medios de difusión masiva, fuera de los impresos, no llegaban a todos, creyentes y no; así que las pocas reproducciones se hacían acompañar de un relato verbal o una descripción imperfecta que, mal entendida o expresada, generaba una versión posible (por creíble) para los esperanzados o motivo de peregrinaje y para los escépticos la ocasión de la duda. Así podemos ver que las imágenes sacras han hecho de la simplicidad un ingrediente que prevalece intacto desde sus orígenes.

Plazaola continua: *“La imagen sacra es estática, en todo caso, en cuanto nos arranca al tiempo y nos fija en la eternidad “El icono sintetiza todos los momentos del hombre en su movilidad, trasciende lo fugitivo, lo temporal, es un testimonio de presencia”. Nos impone su presencia para obligarnos a la contemplación, a la comunión con ella, a la oración. Justamente se ha observado que la imagen sacra, el icono primitivo, nunca se presenta de perfil (salvo personajes secundarios). Los santos son presentados de frente; a lo más, vueltos de tres cuartos hacia el espectador. “El perfil interrumpe en cierta manera la comunicación, es como un comienzo de ausencia.”*¹³

De esta manera vemos como lo que hace a la imagen cultural no es sólo la temática religiosa, ya en la época bizantina y románica se empleaba igual en la imagen del emperador, lo que no podía variar era que debía estar en un altar para lo religioso y en un sitio de honor en el jerarca. Lo que hace importante a este estilo no era la aplicación, sino el sentido de lo sacro, lo superior. Pero el propio uso de la imagen en este renglón de lo sagrado siempre, como un objeto de uso, sufre desgaste o deterioro y se repara o se reemplaza, así:

¹³ Ídem. Pág. 379.

*“La historia de la piedad y de la liturgia parece demostrar que un debilitamiento colectivo en el sentido trascendente y numinoso del misterio cultural induce una imposibilidad psicológica para crear imágenes conformes a la gran tradición de los doce primeros siglos. Parece claro que desde el siglo XIII esta pérdida no ha ido sino aumentando.”*¹⁴

Queda entonces explicada y justificada la necesidad permanente de la generación de nuevas imágenes devocionales, la pérdida-ganancia que mantengan a la feligresía cautiva; la baja en esta producción genera desaliento, cambio de convicciones y la eventual aparición de nuevas formas de culto.

1.3 Imagen y religión Cristiana



Es impensable a nuestros días tratar de concebir este binomio en especial sin las imágenes. Detrás de éstas existen otras estructuras latentes y necesarias como la necesidad de credo, en este caso la Cristiana cuyos orígenes se remontan a la antigua Roma.

Visto desde la perspectiva del efecto social, uno de los preceptos del Funcionalismo, más que un punto de vista es el hecho de la conversión de Constantino al cristianismo y lo que le antecede.

El cristianismo era en sus orígenes una minoría tan pequeña que caía en la categoría de secta, cuyo ejercicio se realizaba en lugares aislados, privados, a los que se les conocía bajo el nombre de *Domus ecclesia* y en las catacumbas; del culto se sabía pero no constituía un riesgo para los romanos por su inferioridad numérica.

El cristianismo como derivación del judaísmo conservó como hasta hoy los elementos base para su perpetuación y funcionamiento y por lo tanto el personaje principal sigue siendo Jesucristo a quien se martirizó como a un ladrón común acusado de blasfemia.

Pero la religión frente al individuo es una necesidad permanente para que los que son creyentes y aun para los ateos, la razón de ser de unos y otros, es por la devoción que vemos manifiesta en los altares, peregrinaciones y festividades como la Semana Santa o Navidad, como ejemplo.

Posterior a la muerte de Jesucristo los medios de difusión eran sus discípulos y los seguidores del culto, expandiendo el cristianismo por todo el imperio romano hasta llegar al área de Capadocia, en Turquía, región abundante

en mitos cristianos. Esta doctrina desde entonces, los instaba a soportar la persecución, lo cual produjo una larga lista de mártires al rededor del mundo. Frente al hombre común era aceptar la muerte a cambio de la salvación de su alma y mientras eso sucedía debían observar una conducta humilde y honesta con sus viglias.

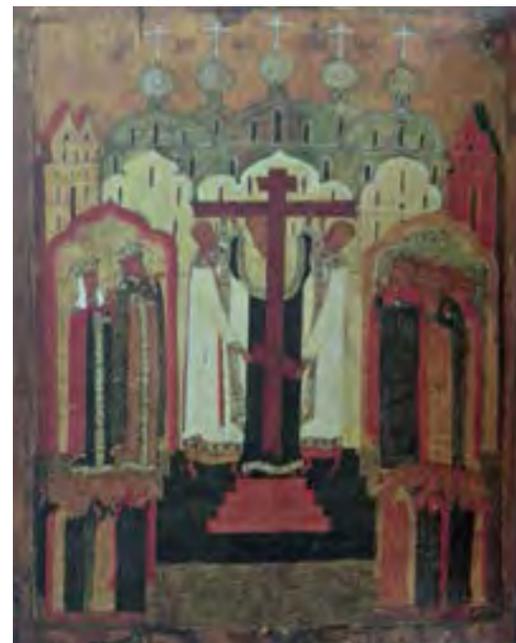
Otro de los poderes del cristianismo es que al haber un "solo" personaje central, el politeísmo imperante en Grecia y Roma, veía contados sus días derivado de las ganancias que ello representaba en la venta de ídolos y servicios en los templos y esto era un peligro para el paganismo, al concentrar la fe en una sola figura ésta gana poder absoluto, lo cual deriva en fanatismo o el extremismo religioso.

La implantación del cristianismo fue quizá activada por las prácticas paganas que solían tener lugar en Efeso donde se realizaban sacrificios de animales en honor a los dioses como Nike, diosa de la victoria y Artemisa diosa de la fertilidad. San Pablo vio en ello una molestia viendo la ocasión de emprender la gran empresa del adoctrinamiento masivo cristiano. Los romanos tenían muchos templos a igual número de dioses y los cristianos disuadían a los paganos de seguir esas costumbres aduciendo que Cristo había muerto por todos.

Visto esto así, lo que hacía el cristianismo era tocar la conciencia de las personas, el hecho de creer y ver el creciente fervor de los demás derivó en la simpatía entre la aristocracia romana. Paradójicamente, mientras los cristianos eran más perseguidos, su fe se acrecentaba, era un fenómeno social basado en la actitud y el hecho de creer, y esto llegó al grado que la emperatriz, Elena, madre de Constantino, se convirtiera al cristianismo.

El hombre frente a la religión cristiana necesita una figura, ésta debe existir en su memoria pero también ser un referente visual. Cuando Constantino tuvo la revelación que lo convirtió al cristianismo de camino a la batalla contra uno de

sus co gobernantes, Magencio, puso en los escudos de sus tropas la cruz cristiana, tras lo cual ganó la batalla y, a partir ese momento su conversión fue determinante para el cristianismo y aquella doctrina que consideraba ambigua se volvía absoluta, así es como conquistó el oriente a lo que más tarde surgiría la fundación de Constantinopla y la unificación de la versión oficial de la vida de Cristo y sus apóstoles; desde entonces el hecho de la crucifixión se replica verbalmente o mediante una representación teatralizada para mantener vivo el mito, para seguir creyendo, hacer que el misterio perdure, y para que ello prevalezca más tarde es que surgió el credo niceno que hasta hace pocos años ha sido modificado.



009

Esta es la *Exaltación de la Cruz*, aquí se aprecian del lado izquierdo dos personajes, corresponden a la emperatriz Elena y el propio emperador Constantino, quienes entran por un costado o nave lateral fin de venerar la reliquia de la Santa Cruz. En contraparte un grupo de dignatarios en procesión complementan la escena que tuvo lugar en julio de 7088, es decir 1580 de la era cristiana. El poder simbólico de la cruz se volvió un recurso de fe que ya sea evocada o presente comenzó a tener un auge inminente en todos los seguidores del cristianismo.

Exaltación de la Cruz, 1580. Procedente del norte de Rusia, colección privada, Bélgica.

De esta manera, una vez que fue asimilado el poder de los signos y símbolos, su desarrollo alcanzó nuevas maneras de presentarse y representarse mediante el arte, desde las formas más elementales hasta otras muy elaboradas, dentro un discurso filosófico profundo y elemental a la vez, es decir, su propagación mediante parábolas permitió la estancia y permeabilidad a diversos sectores de la población.

La espiritualidad es un elemento complementario y una constante en las representaciones religiosas, el arte mediante la pintura permite hacer trascendente esa motivación de una manera muy clara y para ello es menester adentrarse en el terreno de la filosofía.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, aborda el tema de la religión desde el terreno de la filosofía y la espiritualidad: su elemento. De acuerdo al pensamiento hegeliano el sentimiento es el vínculo entre la religión y el hombre, es un elemento de armonía, es absoluto porque implica ventilar una circunstancia emocional como la desesperanza, miedo, abandono, arrepentimiento, conciencia y todo aquello que toque la antropología.

Hegel ha dicho, que la realidad es un proceso histórico, y dentro de ésta es que ocurre la vida misma.

El fenómeno de la espiritualidad se encuentra de frente con el momento de la filosofía, la filosofía que funciona con la religión. Uno de los preceptos de toda religión es creer, y como condición humana todo debe ser explicado, pero cuando este recurso no era suficiente la respuesta se hallaba en la religión, el hecho de la santidad de algún santo o santa o la incuestionable presencia de los dioses era el ejemplo de funcionamiento de la estructura moral del hombre.

Aún así el escepticismo se hizo presente en el hombre mismo, origen y razón de ser de las religiones, considerando poco creíbles las posturas religiosas de tal suerte

que se anteponía la parte racional, que mucho a lo que se contraponía la razón eran convencionalismos implantados mediante dogmas o mitos, así la observación, la duda, la otra posibilidad o el origen incluso dieron pie a los primeros pasos a la disciplina que conocemos como Filosofía.



010 ¹⁵

Líneas antes, se ha referido el hecho de la riqueza mítica del cristianismo que representa la región turca, cerca de allí en una comunidad griega, en Mileto, existió un estudioso de nombre Tales, quien se valió de la razón para cuestionarse en torno al universo y sus orígenes encontrando múltiples respuestas cuyo sustento estaba dado con base en un claro proceso de pensamiento junto con un sistema de ideas que identificaban tipos de respuestas o explicaciones catalogadas como satisfactorias.

¹⁵ MENDIOLA, GERARDO (ed). *El libro de la filosofía*. Dorling Kindersley Limited, London, Altea, México. 2011. Pág.181.

Tales de Mileto solía hacer estudios de otras disciplinas como matemáticas y geografía, y dentro de esos menesteres nos encontramos que la filosofía no es, desde entonces, una actividad reservada para notables ni poderosos, su momento ante el hombre es la quietud, el momento reflexivo frente a las tareas cotidianas que son por definición las que consumen y agobian al ser humano en general. El continuo planteamiento de interrogantes frente a todo cuanto nos rodea es por el hecho de existir, y a partir de ello preguntarse hacia el pasado o bien proyectándose a futuro para generar no quizá una respuesta del todo satisfactoria, a veces se produce una utopía, la que suele convertirse en un acto reflexivo; que a veces resulta en un sofisma.

Dentro de la religión el individuo es el objeto de todo el aparato carismático y de dogma que constituye un sistema de ideas como éste. Ocurre en todo ser humano de todos los tiempos el momento de la duda, es inseparable y condición humana inalienable. Siempre que buscamos una explicación nos apoyamos en lo ya existente, en un punto de vista que, comprobable o no da pie al funcionalismo del que nos valemos para constatar o no la veracidad de lo que aquí se expone.

El mérito de la filosofía estriba en la abrumadora posibilidad de que lo que planteamos sea como hemos dicho, para ello podemos o no aceptar un punto de partida como verdadero, pero el concepto verdad, es una idea que nos pone en el terreno de lo relativo, depende de quién la ha dicho, cuando y para qué. Ya en las civilizaciones ancestrales como China y Grecia se ponía en duda todo aquello que los convencionalismos de la costumbre habían implantado, el compartir con sus semejantes dieron quizá origen a las escuelas de pensamiento que más tarde se convertirían en corrientes filosóficas, eran conclusiones terminales a las que llegaban por diferentes medios y el proceso era lo que hacía que esta actividad tuviera una práctica permanente, mediante el disentiimiento fundamentado de una afirmación.

Por otra parte Sócrates fue uno de los más importantes promotores del debate y el diálogo, patente ello en el hecho de que, al igual que Jesucristo, no heredó a seguidores ni a la humanidad nada por escrito, lo cual prueba también que la filosofía es una materia viva encaminada a develar el fundamento de todo aquello que agobia al ser humano, su más eficaz sustento es la argumentación; más que explicar y concluir.

Filosofar frente a la religión, frente al individuo, parte de una posición con sus reservas, cuando estas ideas preconcebidas llegaban a un punto no explicable entonces el ejercicio de la observación y la abstracción se centraban en hechos consumados, así en la naturaleza y como en las otras formas de vida había y hay una relación entre sí, este fenómeno se observaba también en el ser humano y sus relaciones, y ya dentro de esta observación el propio pensamiento identifica diversos planos del conocimiento mediante análisis comparativos o diferenciados, hecho que derivó en el surgimiento de las diversas áreas del conocimiento; el reconocer las diversas fenomenologías, precursores o condicionantes fueron también el origen de disciplinas como la ontología, que deriva de la metafísica de las cuales se supone ser origen de buena parte de la filosofía en occidente.

Una vez concretado el concepto de filosofía, la epistemología aparece como el factor de control por lo que hace los límites del conocimiento, esto funciona de manera que se generan planteamientos en orden de que si todo es experiencia, entonces en dónde interviene lo innato. El razonamiento, ver y saber de las partes de lo que tenemos al frente, nos ofrece una base sólida para aventurarnos a una iniciativa, el conocimiento ofrece una seguridad cuya solidez nos proyecta a un futuro inmediato, una acción razonada y comprobada o no, asegura que nuestras decisiones no sean inhibidas por las sensaciones.

Para la religión cristiana el camino ha debido tomar algunas providencias de materias como la pintura y la filosofía

y ésta se encuentra igualmente presente en el arte y la historia en su origen y razón de ser. Ante la religión, los dogmas y la superstición son dos activadores de la actividad de análisis, validación o desmentida de cualquiera de ellos, implica en ello principios éticos o divinos, pero lo divino es producto de la interpretación de sacerdotes, exégetas, sacerdotisas, brahmanes y otras figuras de crédito espiritual, el aspecto en ellos es muy importante porque la percepción de su investidura debe ser en rigor acorde a su ejercicio y trascendencia a lo predicado.

En términos de credo el hombre igual que la mujer, asumen una condición de receptores y tras un periodo de ejercicio en un sistema de creencias tiende a cambiar, adoptan nuevas actitudes que en veces se reflejan en su manera de vestir, en lo que comen y como se conducen aun fuera de los templos, sinagogas, mezquitas o sea cual fuere el nombre que reciba el recinto de oración, así orar es lo que les permite generar una fuerza de pensamiento que transfigura una posición frente a la existencia, ante la trascendencia, el saberse y sentirse plenos de su ser.

Uno de los fines de la religión es vivir idealmente, algunas exacerbaban las penas para ganar la gloria o el cielo o la vida eterna, son conceptos que se esgrimen en cada sistema para cada dios para cada filosofía. El funcionalismo genera pensamiento y razón a partir de un punto de vista, éste observa desde todas sus aristas al fenómeno, su pertinencia hace las veces de piedra angular para iniciar el análisis o estudio. Las formas retóricas dentro de la enunciación de un juicio, dan matiz a la óptica del pensador, la semántica dice mucho en lo escrito, lo que la inflexión a lo hablado, pero cuando de representación pictográfica se trata, la interpretación puede llevarnos al plano de lo sublime o a la confusión plena mediante escenas sugerentes o incomprensibles, como lo es la religión que rara vez explica, porque por regla general interpreta.



011

De Jan Vermeer observamos, a simple vista es una doncella en compañía de un personaje aludiendo a la primera; esta no es una imagen religiosa. Los colores nos remiten quizá al romanticismo pero en este caso es sólo el pretexto. La copa de vino que el hombre ofrece a la mujer se refiere al placer y en este caso es una invitación sexual, la actitud invasiva del individuo confirma las intenciones y todo este ambiente de seducción lo confirma la expresión indefinida y ambivalente de la mujer: de embriaguez. El emplomado de la ventana, fondo izquierda, expresa una de las iconografías de las virtudes de Perugino que se verán más adelante, la Templanza que ostenta el freno en la mano como símbolo de moderación y aplomo frente a las pasiones.

Jan Vermeer, *La coqueta*, 1659-1960, Herzog Anton, Ulrich-Museum, Brunswick.

Esta sí es una escena religiosa. ¿cómo es que figura la cabeza de un hombre decapitado? La víctima es Holofernes, general asirio quien habría de asolar Betulia, una ciudad judía. La mujer de la derecha, Judit, fingió traición a su pueblo acercándose al tirano, valiéndose de su belleza a la cual el general no pudo resistir quedando enamorado de ella. Motivo de su enamoramiento fue una gran fiesta en la que el general quedó totalmente ebrio y una vez a solas Judith cortó de tajo la cabeza. El momento representado aquí por Botticelli es el regreso a su pueblo ostentando una rama de olivo, símbolo de la paz devuelta a su pueblo.

Sandro Botticelli, *Judit vuelve con la cabeza de Holofernes*, 1469-1470, Uffizi, Florencia.



012

Tales de Mileto, una vez que ventiló todas estas vertientes y con base en la interpretación concluyó: *“que las cosechas eran consecuencia de las condiciones climáticas, no de la intervención divina. Se dice que un año predijo una cosecha de oliva excelente y que compró todos los molinos de aceite de la zona, luego los alquiló y se benefició del aumento de la demanda.”*¹⁶

Tales solía ser empresario, maestro y participaba de la vida política, la creencia de haber viajado por el Mediterráneo oriental dio como resultado que desembarcara en Egipto donde aprendió geometría práctica lo que más tarde se convirtió en razonamiento deductivo, mismo que hoy en día podemos llevar a la práctica en gran parte de nuestras actividades profesionales y personales, así pues no es aventurado afirmar que la filosofía es un modo de vida, de vida pensante, ideas de continuo.

Ante la religión el practicante detiene su sufrimiento, es inherente al ser humano. El cristianismo contemporáneo es una versión más o menos acabada del judaísmo con algunos préstamos de otras religiones ancestrales no necesariamente judeocristianas. En el budismo hay como ejemplo, una idea latente en torno a la fugacidad de los placeres sensuales en contra del sufrimiento, la censura está en pos de que el efecto desaparece y pocas veces es permanente. A los placeres dentro del cristianismo se los llama pecados, que en latín es delito o tropezar y ya por declinación pasa como acción ofensiva o censurable. De frente a la razón, un juicio puede estar en lo cierto o no considerando la perspectiva, pero en palabras de Molière: *las cosas cambian de nombre según quien las haga*; lo cual nos lleva al terreno de lo relativo.

Averroes, juez musulmán de la Edad Media, dijo que la filosofía y la religión no son incompatibles y por lo tanto era esencial para entender a la religión en su justa dimensión. De esta manera vemos desde la perspectiva

¹⁶ Ídem Pág. 22.

de Platón al mundo de las ideas y al de los sentidos, universo éste que concibe ideas perfectas o posibles por efecto del razonamiento.

Hegel es importante en esta investigación por su apego a la espiritualidad en el sentido más puro, cuya obra principal es justo *La fenomenología del espíritu* (1807), el tema, avvicinado con la religión cristiana para el caso que nos ocupa, forma parte de los rasgos implícitos o abrumadores en la pintura religiosa, rasgos que identificamos por ser *aspectos del espíritu*.

Tal espíritu está formado por todo aquello que ha sido necesario que suceda para ser quienes somos, nuestra historia, pensamientos y relaciones con los demás son elementos de identidad que adecuamos y a su vez dejamos como legado a generaciones venideras; una de esas herencias es la idiosincrasia que se va transformando por efecto del uso y los cambios económico sociales, la esencia prevalece.

Del mismo modo sucede con otras instituciones sociales como la educación o el Estado como ejemplo; en donde el individuo a partir de su vida biológica y consciente queda circunscrita a los sistemas sociales y a sus cambios a veces lentos y otros agresivos, es el espíritu del cambio que se asocia a la conciencia, misma que forma parte de esos cambios pero aunados a la iglesia como institución.

La conciencia es como el espíritu, existe en su estado puro, sin prejuicios, es susceptible a influencias, es parte de la estructura del pensamiento, implica *memoria, percepción y pensamiento* y al final una gran capacidad de abstracción y Hegel para confeccionar este idealismo estudiaba sobre la obra de Kant en torno al pensamiento, donde encontramos que: *“las formas básicas de funcionamiento del pensamiento como estructuras básicas de la conciencia son a priori, es decir, no derivan de la experiencia.”*¹⁷ Hecho que pone al descubierto de cómo en

la religión pueden hacerse adecuaciones a la fe con base en la interpretación pero sobre todo en las representaciones gráficas bidimensionales: la pintura.

Immanuel Kant plantea cuatro momentos importantes en la estructura del pensamiento: *causa, sustancia, existencia, realidad*. Con ellas podemos acercarnos a posibles orígenes o efectos dentro de los sistemas de pensamiento, no obstante Hegel se pone al frente de las categorías sin aceptar ideas preconcebidas, y frente a tal postura su dialéctica resulta inmanente (*interno*) al desarrollo de las *cosas*, y uno de los puntos más notables es el que declara: *“una noción genérica da lugar a otras nociones más específicas.”*¹⁸ Así la parte complementaria a esta ecuación se concreta al momento en que: *la síntesis que surge de la contradicción entre tesis y antítesis se convierte a su vez en una nueva tesis, que implica su propia antítesis y que acaba por dar lugar a una nueva síntesis. Mediante este proceso dialéctico, el espíritu alcanza una comprensión cada vez más precisa de sí mismo, la cual culmina en la filosofía del propio Hegel, que consigue una comprensión absoluta.*¹⁹

De algún modo, el hecho de las maneras de pensar de dos hombres en tiempos y lugares remotos mediados por la religión tienen en ésta un vínculo que los unifica aunque no pertenezcan a la misma civilización, la imagen mediante el arte hace la veces de rasero para esa circunstancia.

Ahora bien, la religión y la filosofía se suman a las artes visuales en una clara intención: la de concretar el deseo trascendente que lo vincula a Dios. El modo en que las obras de arte se proyectaron como elemento eficaz en el sistema de credo fue justo en el ejercicio del culto, allí hacían la veces de referencia aunque la imaginación ya había sido predispuesta por el celebrante y la predis-

17 MENDIOLA Loc. cit.

18 Íbid. Pág. 182.

19 Íbid. Pág. 183.

posición del arte en rituales precedentes que eran de magia, es decir del renglón del paganismo hacia lo religioso, lo cual habla que mucho de lo que ya conocemos es muy probable que tenga su origen en otro contexto.

El arte se suma así como reforzador de la espiritualidad, las iglesias recrean en su interior una atmósfera de quietud y recogimiento y para tal fin deben generarse las condiciones para que el efecto de espiritualidad logre su máxima expresión: emplazamientos amplios y de preferencia muy altos, bancas o sillerías de preferencia muy cómodas para evitar distracciones físicas, los retablos y mobiliario destinado a los celebrantes realizados en maderas preciosas, inciensos de grato perfume, la indumentaria y accesorios para la celebración sobrios unos y ricamente elaborados los otros y así en una serie de estímulos que generan un estado emocional de perfección, dicho esto a manera del cristianismo.

El arte permite materializar en sus diversas expresiones múltiples niveles de expresividad y niveles de ornamentación según jerarquías y ocasiones. Las religiones se valen de las artes para reflejar o expresar en el caso de la pintura todo aquello inalcanzable, lo que los sentidos no pueden percibir o en su defecto aprehender, lo que escapa a su entendimiento; le da sentido a sus vidas mediante dogmas morales o éticos lineamientos que se ciñen al maniqueísmo y de allí la religión ha creado instituciones de probada influencia cultural cuyo efecto se refleja en sus seguidores en el seno familiar, conducta social, formación profesional e incluso en la sexualidad.

El valor representativo del arte ligado a las creencias queda expresada desde el animismo, en donde mediante rituales a fenómenos desconocidos, valiéndose de tallas o forma de representación relacionada al rito, los poderes de aquellos invocados poseían al objeto de adoración, haciendo las veces del medio material hacia lo terrenal, con ello quedaba patente el concepto de lo *numinoso*, el

concepto define a lo sobrenatural, en relación al individuo vivo, según Otto Rudolf en *Lo santo*.

Así como en la tendencia animista de conferir el alma a entidades diferentes, en las representaciones pictóricas no eran para decoración ni fines religiosos sino que un *medio*, a decir de Régis Debray en *Vida y muerte de la imagen* dentro de la realidad de necesidades inminentes.

Ya desde entonces las representaciones tri o bidimensionales eran refuerzo de fe para hacer más pregnante la figura central del rito o bien conceptos que convenía dejar muy claros, así vista la eficacia de las diversas representaciones, no tardaron el derivar en el politeísmo, habremos de ver que así como en la religión católica existe una entidad numinosa para cada necesidad; más tarde los objetos compartieron esa función de credibilidad y trascendencia a las imágenes y a las representaciones tridimensionales de mayor tamaño, las estatuas.

Dentro de la cultura griega esta tendencia se llevó al terreno de la representación más emparentada al ser humano, el proceso de mimesis se logra mediante la representación de entidades impersonales más acabadas a quienes se les asignaba atributos y perfiles de conducta específicos como ejemplo Deméter deidad asociada de la agricultura: mujer joven de talla alta ataviada con ropas vaporosas llevando espigas de trigo en el brazo, se le adjudican atributos de fertilidad principalmente.

Las diferentes civilizaciones adoptaron diferentes modos de integración de estas representaciones, vemos como los griegos se hacían a la espiritualidad mediante la belleza y los romanos la adoptaron como ejemplo. La imaginación sumada al arte y alentada por la espiritualidad religiosa dio origen a uno de los nichos de creatividad más prolíficos en la historia de la gráfica: la pintura.

Por otra parte la eficacia de las representaciones no escapaba a las entidades zoomorfas, criaturas fantásticas o de animales como en India y Egipto, todo aquello intangible

podía tomar formas abstractas para representar su poder o influencia terrenal; en África las tendencias de rasgos agresivos y colores oscuros obedecen a rituales donde en buen número de veces el trance es el vehículo de sublimación espiritual dentro de un éxtasis agotador muy diferente a lo que en occidente concibe como la comunión con el ser supremo o la figura otrora terrenal que ha dejado una herencia de valores o protagonismo de una leyenda; no perdamos de vista que lo rudimentario de los sistemas de producción visual y tridimensional podían generar variaciones importantes en la generación de las características visuales de representación.

En otros credos como el islam o el judaísmo, las prácticas politeístas no tienen lugar, lo cual dentro de su adoctrinamiento enfoca la espiritualidad en una sola entidad, el arte musulmán representa formas de animales con caligrafía, una de sus más bellas formas de expresión por contraste, modulación y significados presentes de otras formas entre judíos.

El arte ornamental y figurativo era el que dominaba en los inicios del cristianismo, estuvo ensombrecido por la prohibición de fabricar imágenes como lo censuraba el Antiguo Testamento, ya con la venida de los neotestamentarios la pátina romana permitió su creación y fabricación profusa de nuevos símbolos y representaciones escultóricas que daban marco y grandiosidad al culto. Las formas, los animales, las flores, todos estos elementos cobraron importancia por su valor simbólico agregado al poder creciente de las imágenes. No obstante en el misterio del nacimiento de Jesús, recientemente han sido retirados de la representación el asno y el toro, en donde al primero se le atribuyen en sus orígenes míticos ser compañero de Sileno; Apolo castigó a Midas haciéndole crecer las orejas; también es atributo de Príapo el dios itálico de la fertilidad. En su significación el asno representa *humildad, docilidad, simplicidad, estupidez, desgana y pereza*. El toro hace referencia a la perseverancia y al carácter sereno y determinado, figura con que se representa al evangelista Lucas.



013

Los valores simbólicos para la creación de una obra religiosa tienen por definición una vida útil, en tanto símbolos dentro de un discurso, uso y concepto tienden a ser reinterpretados y eventualmente suprimidos.

Martin Schongauer, *Adoración de los pastores*, h. 1472, Gemäldegalerie, Berlín.

A finales del año 2012 el entonces Papa Benedicto XVI retiró del nacimiento, o belén, la presencia del asno, o mula, y del buey. A decir de la ficha original de esta escena *La presencia del asno y el buey en las escenas de la Natividad sólo se menciona en realidad en los evangelios apócrifos*.²⁰ Aunque sabemos que muchas de las veces en estos casos la costumbre hace la regla, en orden lógico de lo que un pesebre es pues resulta ser el comedero de los animales en el establo, cobertizo, corral, cueva o donde sea que se encuentren, así que si que la tibieza que ofrecen las acémilas es aceptable, lógico es pensar

²⁰ ZNFFI, STEFANO. La naturaleza y sus símbolos Plantas, flores y animales. Los diccionarios del Arte. Electa. 2003. Pág. 252.

que estuviesen presentes. De cualquier manera en el caso de la mula o del asno lo que representan es la paciencia y nobleza, por su resistencia física declina el poder de la perseverancia y por lo que hace al buey, significa la presencia neotestamentaria y es atributo de paciencia.

Vemos el poder de representación de los símbolos asumiendo que quien se inspira o acude a ellos ve allí el refugio a sus debilidades, el componente no humano hace las veces de reforzador integrando el poder visual del personaje a un elemento asociado a este.

Normalmente los animales que figuran en la pintura religiosa son aquellos cercanos o gratos al hombre como el perro, conejo, caballo, asno y algunos otros cuya naturaleza puede ser negativa, mortífera como la serpiente, araña o escorpión, las criaturas ponzoñosas suelen asociarse a intenciones desleales o dañinas; las excesivas o negligentes corresponden al mono y al cerdo.

Las asignaciones de valor estético se dictan desde el arte sacro, así desde la Edad Media los artistas eran cuidadosamente seleccionados y los más eran monjes. Régis Debray apunta en *Vida y muerte de la imagen* que el ícono (*eikon*) como imagen inmediatamente eficaz, la mirada *trasciende* la materialidad visible del objeto; la proyección de ese objeto, el efecto de la mirada es el resultado de una acción de una evocación dada a partir de un estímulo elemental.

El arte religioso alude a dios y a sus adoradores, es una expresión inspirada en la doctrina y rituales propios para integrar una comunidad concreta, el arte religioso es una fuente que otorga a la humanidad un patrimonio muy basto de belleza incuestionable como las mezquitas en Oriente Medio, y catedrales, se convierte esta actividad en una carrera que asimila y proyecta los más sublimes rasgos característicos de la cultura en la que reside.

Queda de relieve la diversidad de factores que como símbolos son susceptibles de transformarse de un activador

poderoso de devoción, ya en el siglo XVI, 1557, en virtud del inminente crecimiento de los valores estéticos al servicio de la iglesia hubo la necesidad de legislar las técnicas pictóricas, óleo y fresco, y los estilos dentro de esos parámetros, lo que comprendía entender la desnudez frente al culto, los colores e indumentaria y lineamientos compositivos al estilo romano.

Frente a esto, los Concilios ecuménicos son las asambleas cumbre donde se delibera, valora, acepta o no, una serie de iniciativas y acciones a emprender ante la tarea de la evangelización, allí se establecen los lineamientos disciplinarios, de interpretación dogmática y expresión visual así como temas teológicos del ejercicio cristiano, la fe, rituales y cánones; antaño eran ocasión de acaloradas disputas ente el Estado y jerarcas eclesiásticos, esta circunstancia privaba por el hecho que suponen en las dos esferas de poder en función del privilegio del ejercicio de autoridad.

Concilios hubo como el de Jerusalén (año 48), Elvira (siglo IV) ocasión donde quedaron establecidos criterios de conducta y restricciones de representación, pero el que ha resultado el más emblemático es el presidido por Constantino en el palacio imperial de Nicea en Asia Menor en mayo de 325; allí se ventilaron temas en orden de autoridad y en materia de dogmas generales y se dio cierta injerencia a las autoridades políticas, hecho que iniciaba una era donde órganos civiles eran considerados en las lides del clero; más tarde en el Concilio Trullano (año 629) Justiniano II en uno de sus dos periodos como emperador de Roma, muestra claro interés en cómo se presenta la imagen a la feligresía con especial énfasis en la dualidad ícono dogma de la Encarnación, de tal suerte que la representación del Mesías en un cordero como símbolo del Redentor, quedaba en desuso, sucedieron a disposición emplear *los rasgos de Cristo, nuestro Dios*, la docilidad y mansedumbre del cordero sin embargo tiene su origen representativo en el judaísmo concretamente, y ya por declinación incurriría en paganismo hecho que

supondría un retroceso; la legislación de estos principios origina una evolución al punto de disponer en el canon 100, la eliminación de las pinturas por considerarlas *vergonzosas* al representar a Cristo como hombre, merced al vocabulario pictográfico que corrompe el raciocinio, aun así Emperador y patriarcas de Constantinopla y Jerusalén por ejemplo aceptan el tipo anterior, no así el Papa romano; así Occidente queda fuera de la nueva ordenanza frente al ícono.

Dictar lineamientos en materia de religión forma parte de la libertad de culto, ello establece claras las diferencias de credo y permite la tolerancia en esa convivencia, sin embargo la abrumadora presencia de las imágenes ganaba una notoriedad para el año 726 por parte del monarquismo oriental basado en comercio de iconos y reliquias, hecho que incomodó a León III emperador, de tal suerte que en ese mismo año prohíbe el culto a las imágenes ordenando la quema y destrucción de iconos existentes en Constantinopla, hecho que resultó en una la confrontación que adquirió proporciones de guerra intestina entre iconoclastas e iconodúlos, es decir quienes se encontraban en contra y a favor de las imágenes, concretamente de la representación sacra; cuatro años más tarde, año 730, las diferencias llegaron a tal nivel que se instauró la pena capital para quienes adoraran las imágenes.

A nuestros días, no es tan estrecha esta relación Estado-Iglesia, aunque las provocaciones en un entorno autopermisivo como Internet y los medios digitales pululan en muestras de humor negro y representaciones claramente blasfemas. Hacia el año 729 tuvo lugar la profanación de una imagen del redentor en Calcis, barrio de Constantinopla, el hecho causó una violenta reacción popular reprimida a espada y fuego degenerando en guerra civil. Pero, lo que hacía tan riesgosa esta práctica es que podía derivar sin mucho esfuerzo en una forma de idolatría dado que la *ignorancia* del pueblo confería al objeto privilegios del Dios verdadero, se trataba de un efecto colateral basado en una confusión de

identidades, la sobrevaloración del objeto, una suerte de usurpación de la divinidad.

Ante hechos palpables tan convincentes, quedaba patente una vez más, el alcance de las imágenes religiosas, la necesidad de creer en lo supremo era el alimento de ese furor que a la sombra de un analfabetismo componían una ecuación muy frágil que podía salirse de control, al arte entonces no era ya la imagen en sí, sino su control. Gracias a la emperatriz Irene, asumido el poder en nombre de su hijo de seis años, se restablece el culto a las imágenes con la aprobación papal de Adriano I y no de manera muy pacífica dado que aun había iconoclastas radicales pese a la frágil relación de la Iglesia con Oriente y Occidente.

Las nuevas disposiciones fueron decretadas en el marco del II Concilio de Nicea, allí quedaba claramente establecido lo tocante a la reverencia y creación de los iconos, la fe cristiana sumaba a sus cualidades el valor alfabetizante de la pintura, sus atributos llegaron a superar en expresividad a la palabra. La imagen se convirtió en el transmisor de los honores de quien se venera en la imagen.

Las controversias y encarnizadas diferencias por el papel de las imágenes religiosas no cesan allí, hubo iniciativas ya por iconofobia o por las desviaciones de la Reforma y por todo aquello inadecuado a los ojos del señor; Santa Catalina que solía lucir desnuda ahora esta vestida en lo absoluto. Era el siglo XVI.

En respuesta a esto, la contrarreforma se vale de publicaciones que más que critica al espectro iconográfico marcaba pautas y recomendaciones mediante tratados y formularios y manuales de entre los que figuran *Dialogo degli errori e degli abusi de' Pittori circa l'istoria*, de Andre Gilio (1546); *Discorso intorno alle imagini sacre a profane* obra del obispo de Bolonia Gabriel le Paleotti (1582); allí se citan atributos específicos y cualidades cromáticas específicas, objetos y detalles concretos del

personaje. Los pintores desarrollaban la parte técnica bajo contrato y los monjes o autoridades eclesiásticas imponían el tema y la intención de la escena, en asunto tan importante los detalles son los más, salen a relucir como en el caso de Pablo Veronés, pintor veneciano, quien en 1573 fue llamado ante el Tribunal de la Santa Inquisición por haber incluido en una última cena una población excesiva que impide la percepción del tema central. El criterio de los maestros pintores representaba una peligrosa desviación del sentido original, en los casos más afortunados se hacía corregir la pintura, dada la masiva representación y toque fantasioso que alejaba del decoro la ocasión.

Otro caso notable es el de El Greco, quien bajo el cargo de propagar "falsa doctrina" cometió errores heterodoxos en la escena de "El Expolio", trabajo encargado para la sacristía en la Catedral de Toledo, la ofensa consistía en que por encima de la cabeza del Redentor no debía figurar personaje alguno, dicho lo anterior por los numerosos sayones allí representados, hecho que atentaba contra los cánones de la imaginería vigente. El otro defecto es que allí figuran presencias anacrónicas como un personaje de extraña indumentaria cuya identidad está en duda y la armadura, detalle renacentista, de uno que se encuentra junto a Cristo, que es propia del siglo XVI, al final el Greco no corrigió nada.

Por lo que hace a la inspiración del pintor, en ocasiones la grandiosidad del motivo hace que las emociones salgan a flor de piel, en este caso algunos elementos dentro de la composición pueden ser intrusivos ciñéndonos a lo que la Sagrada Escritura señala, no obstante la profusión de los personajes y la intensidad del cuadro permiten una contemplación más profunda.

El Greco, *El expolio*, 1590-1595 (1577) 714x1211, óleo, Sacristía de la Catedral de Toledo.

El objeto de producir una imagen con base en intenciones concretas es para que quienes la adoren vean en ellas un ejemplo diligente, agradecer a Dios favores solicitados, emular la vida de santidad y actuar piadosamente. Existen otras imágenes cuya estructura o concepto no les corres-



014



015

ponde el culto, éstas se utilizan para ilustrar escenas evangélicas o apoyo de evangelización.

Una de las aportaciones del Concilio de Nicea que decreta la veneración a las reliquias, establece que en todos los templos debe figurar la imagen de Cristo y de la Virgen Madre de Dios, declaraba que no por el sólo hecho de suponer que exista en ellas una presencia de divinidad no carecían de mérito o virtud, sino que éstas representaban el vínculo que remite al original, la semejanza que da origen al éxito de la imagen pictórica, beneficio que se hace extensivo a otros objetos religiosos para mantener vigente el recuerdo y culto activo en la remembranza del hecho, la representación sobrenatural hace a la ocasión de fe. Aun y cuando no se especifica estilo concreto en el Concilio es fácil inclinarse hacia el barroco por su generosidad luminosa que dignifica y resalta la escena con base en la figura humana, donde la luz exalta expresiones de trazo de manera cardinal.

Con tales disposiciones quedaron de manifiesto para consolidar tales ordenamientos claramente expuestos en concilios ulteriores como el de Trento hacia 1563, en que se daba la disposición a obispos y funcionarios eclesiásticos de alfabetizar fielmente acerca de la función de los santos quienes co reinaban junto a Cristo, el uso concreto de las imágenes de la Iglesia Católica y la manera de dirigirse y referirse a estas como si se tratara de la presencia original.

Este *Sagrado Corazón de Jesús*, es una impresión contemporánea que consigna los beneficios de su exposición y adoración. De 1563 a nuestros días la eficacia de la imagen sin importar las veces que esta fuere reproducida, adopta y es extensión de la dignidad y divinidad del allí representado. Imagen popular, 21x28, diciembre de 2013.

Si hemos de hacer un balance de la naturaleza de la imagen religiosa tenemos una constante que es el hecho de la elevación, aquello que se sublima mediante juegos de luz colores y al final se vuelve un ente indefinido; las cualidades de la pintura y la representación gráfica están dadas,

lo que hace eficaz a buena parte de ellas es la relación terrenal de su representación frente al individuo. En el desarrollo del binomio religión-imagen quedan sentadas las bases al efecto del criterio a seguir, considerando la cantidad de los concilios precedentes hasta establecer las condiciones neotestamentarias que vinculaban por una parte lo irrenconciliable pero ahora de manera concensuada, es decir llegar al acuerdo conforme a la realidad inminente de las cualidades del arte en la globalización del cristianismo como vehículo de fe y factor decisivo de devoción, así como responde a los problemas terrenales de la vida material.

Errores iconográficos, sobreentendidos, diferencias de parecer como ejemplo, han dado forma y continuidad a la tradición de pensamiento al estilo romano; cualquier dato o tendencia heterodoxa puede traer graves consecuencias como una crisis de fe o identidad incluso. La necesidad de hacer presente esa aura, no a esa deidad, se encuentra en la figura del Papa quien hace las veces del *representante de Dios en la tierra, cabeza de la Iglesia*, y a quien como ser vivo se designa por cualidades y méritos de frente a la investidura papal, convertir y predicar al filo de la espada era una práctica probada, pero evangelizar mediante la imagen cobraba menos bajas que en las guerras que San Agustín de Hipona, defensor de la Iglesia, que denominaba justas; que aun éstas debían estar fundamentadas y debidamente justificadas; así en 410 d. C. ocurre un evento inesperado: la caída de Roma a manos de los Visigodos, San Agustín de Hipona en medio de tal conmoción hace ver que el cristianismo no había sido un error y a partir de la derrota de éste ante el enojo de los dioses paganos se propuso cambiar el enfoque del evento estableciendo la teología política y el poder imperial frente al cristianismo de una manera muy peculiar; apareció *La ciudad de Dios* en donde se expresaba todo aquello que explicaba conceptos como martirio, pecado, el bien y el mal, Providencia y naturaleza de Dios entre otros temas, y para alcanzar a formar parte de esa ciudad celestial, la postura fue que no importaba cuantas ciuda-

des o imperios sucumbieran ante el enemigo porque la respuesta no está en este mundo, a ese lugar divino se puede llegar bajo la guía papal.

La raíz nutricia de la imaginería religiosa siempre ha estado en lo escrito, aquí sólo la imaginación tiene ciertas libertades y además dentro de límites muy específicos, la imagen y la religión tiene profundas raíces que se expanden a todos los credos poniendo desde lo alto una figura suprema de irreprochables características y de allí las jerarquías descienden hasta el individuo común, objeto de todo ese aparato visual.

Líneas antes ya se expuso la postura espiritual a partir de Hegel, su dialéctica, una vez revisados los momentos históricos por los que ha debido pasar la imagen frente a la religión llegamos al punto que siendo éste un lenguaje al igual que nuestra lengua materna, tiende a evolucionar, hay imágenes que caen en desuso, otras en descrédito u otras con fecha de caducidad. La base de creer puede tener su origen en una necesidad real o condicionada, la lógica aquí no tiene mucha cabida porque el vínculo con la feigresía mucho le debe al hecho de creer, de sufragar espiritualmente el fenómeno real o presunto conflicto en ciernes. El razonamiento es un ejercicio cuyo sustento se basa en juicios de hechos ya consumados, parece obvio, no obstante la necesidad del ser humano de preguntarse casi siempre lo mismo en torno a la fe, su contexto y él mismo, lo que cambia son los momentos, circunstancias, intensidades y el para qué, es una condición humana sí susceptible de influencia, sí susceptible de comprobarse, lo peligroso es que para su comprobación se pueden aplicar toda suerte de medios y para su desmentida con una basta.

En la imagen hay una constante indisoluble, la de creer en ella, es una cualidad que en algún punto puede volverse virtud, los hábitos sociales pueden o no, verse reflejados en la imagen en materia de lo religioso ya sea para refrendo o para dar ejemplo, el éxito de esa representación está

en lo que el receptor pueda percibir mediante la observación y su propia experiencia, que, mucha o poca se vuelve valiosa el estar frente a la obra; pero hay otros factores entorno a la pintura religiosa del cristianismo como la técnica pictórica y su estructura arquetípica, en las cuales se sustentan escenas quizá conocidas pero con diferente estilo: la belleza del escenario, el lenguaje corporal de los allí representados, y lo que todo esto en conjunto sea capaz de transmitirnos con solo mirar.

Existen de continuo una crisis de fe a nivel mundial derivado de los agobios de la vida moderna que demanda una fuerza salvífica y eficiente a quien aferrarse, pero esto es sólo un pretexto, porque las crisis de fe, según consta en los innumerables concilios, ha sido una compañera fiel inherente al hombre.

Las religiones siempre han sido factor de control, dominio, y en el peor de los casos fanatismo extremo; es un aparato filosófico, moral, de consuelo interno y finalmente su carácter maniqueísta conforma un modelo integrado a una sociedad. La familiaridad con que vemos a la religión hoy día como paliativo en situaciones adversas o complicadas de toda índole nos remite a un paganismo en términos de la historia del hombre no muy lejano, el cual, a la llegada del conquistador en México, en principio se quería eliminar; ahora en vez de adorar a los elementos, diosas y deidades de la fertilidad, del maíz y los enojos prehispánicos, encontramos santo para el amor, santa para la mañana, santo para el camino, santa para todos los males, santo para que la comida no se pegue, y por ahí circula un santo también para las causas perdidas o imposibles. ¿En qué quedamos?

Aun y cuando se le cambien nombres a figuras de credo de todos los tiempos por otros que son más convenientes o modernos, lo que subyace es el "poder" por el cual se le venera o rinde culto a tales deidades y su capacidad de obrar milagros o conceder favores, que es lo que permite tasar su eficacia y asegurar su permanencia en el círculo

de creencias. No es objetivo de esta investigación el hecho de la suplantación del nombre o sistema de credo, sino lo que en una representación podemos condensar: un mensaje.

Hablar de pintura religiosa en esta época de siglo XXI, es una empresa semejante a pretender secar el océano con un dedal. Existe tanto escrito, tantos estudios, autores y santos hasta la saciedad, de lugares, razas, órdenes y nombres tan complicados y diversos fonéticamente, que sólo enunciarlos o tratar de hacerlo es ya una acto penitencial, sin contar los martirios terribles que han debido pasar para reconocerles la santidad.

Dentro de toda la gama de posibilidades de auxilio espiritual tenemos reliquias (fragmentos de despojos humanos, porciones de textiles, objetos materiales) santas, santos, mártires, beatos y beatas, vírgenes en una gama muy amplia y santo cristos por el mismo tenor, que en su invocación se experimenta una suerte de consuelo y cobijo interno sin igual. Pero las imágenes no funcionan solas, precisan de cánticos, indumentaria tanto para la advocación como para el oficiante, la fecha quizás u hora del día y la ocasión específica de adoración o solicitud de la gracia que se desea o fiesta que se conmemora.

Las jerarquías existen en todos los órdenes y en materia de santos no reconoce excepción, así es como se pueden clasificar personalidades más populares que otras, unas que el tiempo acaba por dejar sin efecto, otras que aparecen y otras más las que se renuevan y están vigentes. Lo anterior en la iconografía católica, da lugar a tener que adjudicar a una imagen a que represente ciertos atributos o garantías como un amplio margen de caducidad o bien posibilidad de renovación permanente, la facilidad de identificación bajo cualesquiera escuelas pictóricas o versiones posibles, forma parte de sus virtudes, pero lo más importante: que sea inminentemente popular.

En sentido práctico el complicado trabajo de revisar épocas, niveles devocionales, estilos expresivos, advocaciones, zonas geográficas, vírgenes, santos, beatas, maestros pintores, toda suerte de cristos, tipos de iglesia, momentos históricos; sopesar su valor de credo y estético, dio como resultado reducir la búsqueda para este trabajo de investigación al criterio compuesto de una obra emblemática, por lo fácil de identificar y también en función de un factor que ha sido determinante en la elección del tema, esto es, su valor de lugar común: la Última Cena.

Aunque el tópico de lugar común, permítaseme el pleonismo, tiene su apartado específico más adelante, inicio con el tema religioso para dar contexto a todo este sistema de adoctrinamiento cuyo soporte es objeto de este estudio: la pintura religiosa como referente material y visual de fe.

Podemos abordar el tema religioso a partir de los altares por las esculturas, estandartes, medallas, escapularios, imágenes impresas (estampas), retablos y desde luego las pinturas; comprende desde la más pequeña expresada en cuadros móviles o desmontables, hasta los grandes formatos murales enmarcados sobre muros masivos dentro de las iglesias, templos y catedrales, la producción más intensa a esta escala se detiene hasta mediados del siglo XIX. Actualmente la reproducción bajo los criterios de los siglos XVI a XVIII se ha vuelto simbólica y escasa.

La razón de sólo considerar expresiones bidimensionales sobre una superficie, está orientado al hecho del auge de las imágenes en los medios electrónicos portátiles (teléfonos inteligentes y tabletas) en donde la imagen se vuelve vital. Ello quiere decir que una imagen de cualesquiera especialidad es ahora común y accesible aun para aquellos usuarios no especializados, sepan o no de su valor plástico o de representación. Los medios electrónicos son un afluyente de posibilidades que rebasan al usuario ofreciéndole un espectro de necesidades de intercambio informativo gráfico, escrito, audiovisual o sólo

visual, cuya multiplicidad y volumen de posibilidades le permiten una experimentación menos profunda y las más de las veces mal lograda, pero esto no debiera preocupar demasiado porque más que defecto es una cualidad; el verdadero problema es que esto estimula el crecimiento a una generación visualmente analfabeta funcional que ya está entre nosotros.

Es a partir de las imágenes religiosas que nace esta investigación, con el afán de redefinir qué es lo que las hace eficaces: el formato, los rostros trágicos, los colores brillantes, los claroscuros, el tamaño, el personaje, su género, sus ropajes, el dogma de fe, la desesperanza; es decir: qué la hace necesaria.

Para este caso se considera su carácter de imagen fija, su movimiento, la composición, la temática, su origen quizás, sus dimensiones físicas, la advocación, su corta reproductibilidad, su poder semántico. Quiero con ello contrastar los elementos complementarios de una escena, de cara a su sentido utilitario citando los elementos compositivos por cuanto imagen única.

Una imagen religiosa es la representación de una deidad o escena emotiva originalmente realizada sobre una superficie, que en sus inicios ha sido sobre materiales diversos pasando por madera, metal, textiles y ahora en una pantalla y bajo toda suerte de técnicas y modos de ver: la superficie era sólo el soporte. Ésta se halla cargada de una serie de valores éticos y morales que se han ido sucediendo de época en época y adaptándose de acuerdo a momentos históricos y corrientes filosóficas o teológicas.

La imagen es también una representación figurativa que pervive en la mente, y así la función de evocar revive la apariencia o presencia de lo ausente. Con el propio uso, se descubrió que las imágenes podían sobrevivir e incluso superar al objeto o base de inspiración representado, cuando ésta era lo suficientemente convincente o fidedigna.

La manera en cómo se representa a una virgen, Dios o a los santos, al margen de la intención; es un modo de hacerlos presentes, de alguna manera popularizarlos o tener un referente visual de a quien se quiere aludir, de aquel o aquella de quien se habla. No sólo es importante saber lo que hizo sino qué rostro tiene, cuál es el entorno en que se le relaciona, cómo viste o si se hace acompañar de algún elemento que le otorgue mayor credibilidad mediante el dramatismo o la belleza de la escena.



016



017



018

Tenemos aquí tres versiones sobre el mismo tema provenientes de un medio profusamente diverso, libre y popular: La Virgen del Tepyac o Virgen de Guadalupe, que se venera en México. Son tres variantes de la multiplicidad de versiones hasta ahora concebidas de manera popular y de consumo masivo. ¿Cómo saber cuál es la más bella, o eficaz o popular? Es verdad que la podemos imaginar, pero la representación sobre papel en este caso se convierte en un todo, el referente visual depositario de esperanza, devoción y comercio. La memoria tiende a alterar y con el tiempo a olvidar.

Esta condición de credibilidad y de unidad en la multiplicidad de interpretaciones, ponía ya en un dilema a las sólidas esferas de la fe hacia la época de Constantino I, posterior al Edicto de Milán del año 313, el resultado ha sido el Concilio de Nicea donde participaron las cinco iglesias entonces ya consolidadas entre las que destacan la católica, la ortodoxa y la copta, con alrededor de 300 obispos y cuyo cuidadoso consenso lo heredaron los concilios vaticanos a nuestros días.

En este punto es donde interviene el artista, el maestro pintor, un sujeto temperamental con gran talento y no necesariamente creyente, no obstante no tenía libertad alguna en la creación de una obra, no ideaba las escenas a capricho, así en el siglo XVIII la Sagrada Escritura era el parámetro de inspiración y a lo cual el pintor debía apegarse. Pese a ello, en México, muchos siglos después, el término *tequitqui* figura como expresión híbrida donde ciertamente predomina el concepto original, sólo que con adiciones locales, su origen ha sido la influencia técnica e iconografía provenientes de Europa fusionándose en un estilo híbrido cuyo efecto palpable lo encontramos principalmente en pintura y escultura, ésta última en las portadas de templos cristianos, en remates de muros y claustros de conventos entre otras imaginativas aplicaciones.



019

La tropicalización de los personajes como se pueden ver en Santa María Tonanzintla y Apaxco representan una muestra de clara intervención y libertad del artista manifiesta en este friso tequitqui.

Louis Réau en su *Introducción general de Iconografía del arte cristiano*, expone la importancia de la iconología como el ejercicio deconstructivo de la imagen por la descripción de las escenas. Es a partir de ello que me enfocaré a la observación pictórico religiosa de rasgos o elementos a fin de hacer visible la manera en cómo actúan los

diferentes factores allí representados para hacer eficaz a una imagen religiosa.

A partir de la raíz del concepto Iconografía, es que inicio la investigación porque en esta se encuentra la materia determinante para identificar el concepto activo.

Réau nos ubica desde este punto y anota que:

“Según su etimología y como lo indican las palabras griegas que entran en su composición (eikôn, “imagen” y graphien, “describir”) la iconografía es la descripción de imágenes. Quizás la palabra iconología, que se ha especializado en la acepción de las ciencias de las alegorías, pero que en realidad significa ciencia de las imágenes, sería mucho más apropiada, pues el iconógrafo no se limita únicamente a describir las obras.”

- I. La iconografía de un individuo tiene por objeto reunir y reducir a prototipos todas las representaciones gráficas (pinturas, grabados, medallas, etc.) que se refieren a un personaje histórico, Luis XIV o Napoleón, por ejemplo. En un sentido más amplio, este tipo de investigaciones puede extenderse a una categoría de individuos pertenecientes a la misma familia, dinastía (iconografía de los reyes de Francia) o a quienes hayan ejercido los mismos cargos (iconografía de los mariscales de Francia).
- II. La iconografía de una época agrupa todas las obras que ilustran un periodo u otro de la historia, como el siglo de Luis XIV o la Revolución Francesa.
- III. La iconografía de una religión consiste en recopilar, identificar e interpretar los temas religiosos que hayan podido inspirar a los artistas a lo largo de los siglos.²¹

²¹ RÉAU, LOUIS. Iconografía del Arte Cristiano. Barcelona: Ediciones del Serbal. 2000, Pág.14.

Si el concepto iconografía lo componen “eikôn” y “graphien” tenemos entre manos el lenguaje de las imágenes, que reconoce para su interpretación dos vertientes: el lenguaje cifrado para quienes los confeccionan y el peligrosamente interpretativo para quienes es elaborado.

El Eikon, derivado del *eidolon*, no es un retrato con parecido, sino una imagen divina o teofánica que no vale por su forma visible propia, sino por el carácter deificante de su versión, su efecto. El eikôn o *icono*, se trata de la imagen *inmediatamente eficaz, por la cual la mirada trasciende la materialidad visible del objeto.*²² (Debray 1994, 30). Pero a diferencia del Dios “pagano” (que se encuentra sustancialmente y visible en el ídolo), el Dios cristiano, sustancialmente invisible, no se encuentra verdaderamente en el icono (como el cuerpo de Jesucristo sí lo está en la hostia). Los padres de la iglesia fundamentaron guerras de exterminio contra idólatras basándose en esta distinción entre presencia inmediata y representación mediatizada, o el culto de la *latría* y el culto de la *dulía*.²³

En este sentido una descripción es una referencia imperfecta por cuanto que los referentes no siempre son los mismos así como los efectos, pongamos por caso una experiencia convencional: sentir hambre. Además del frío, el dolor, son sensaciones que sufrimos desde el momento de nacer en distintos grados de conciencia, intensidad y permanencia.

Hay quienes al sentir hambre van del sueño, al enfado, la intolerancia, bajo rendimiento, déficit de atención, pérdida de memoria, dolor de cabeza, o habrá quienes se programen para quizá dar rienda suelta a la necesidad una vez concluida la tarea que les ocupa. El lector tal vez conozca algunos efectos más personales pero la sensación en términos generales es la experimentación traducida de un

²² Debray Régis. Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente, 58. Barcelona: Paidós Comunicación. 1994. Pág. 30

²³ Íbidem, Pág.189.

“vacío” matizado con un ligero ardor exasperante no muy agudo cuando el fenómeno inicia. Quiero con ello expresar que al respecto, podemos tener nuestro propio concepto con más o menos los mismos términos sin ser especialistas, pero podemos referir la experiencia hacia los demás ya sea en sentido directo o figurado por tratarse de un fenómeno convencional.

Así pues con base en nuestra propia experiencia, podemos emitir un juicio respecto a, en este caso: el hambre, pero ¿qué hay del misterio de la religión que expresa hechos ocurridos en tiempo y lugar lejanos? un mártir como ejemplo, que lo vemos desangrado o presentado posterior a la tortura ¿Cómo podemos saber el umbral del dolor que aquella ha experimentado con apenas nuestro referente de una muela del juicio que nos molesta? o el dolor del alumbramiento. Generalmente sabemos de la constitución física de un hombre; la tendencia es que son físicamente más fuertes en relación a una mujer, lo cual los faculta para ciertas tareas de trabajo físico rudo, pero en el caso de las mujeres, aunque por regla general no desarrollan musculatura, excepción hecha a las halterofílicas, lo que sí poseen casi por derecho natural es la resistencia al dolor, cuyo umbral siempre será superior al del hombre. Un varón no soportaría la experiencia del alumbramiento, sin dejar de reconocer que en todos los órdenes existen excepciones.



020

¿Cómo se mide la devoción? ¿Por el umbral del dolor? ¿Por el género al que se pertenece? ¿Se es más religioso cuanto más se sufra? ¿Es más piadosa una mujer que un hombre? ¿Cómo se traduce el dolor? ¿Hay niveles de culpa? ¿Niveles de pecado? Cuando no se es santo o mártir, ¿cuánto es suficiente?

Con esto quiero referirme a que la pintura es una referencia de dolor en alguna magnitud y por alguna causa, aquí la idea de fondo es para lo que ha sufrido el personaje y qué razón de ser tiene el hecho frente al espectador; debe captarse en primer lugar el referente del sufrimiento físico o emocional previo al mérito a la santidad, medio eficaz de purificación, y para que ello surta efecto se suman rasgos elocuentes que implican martirio y nos sitúan en el paroxismo de la pena, como rictus de agonía, presencia de sangre sin llegar a los extremos, contusiones leves o moderadas heridas expuestas, sudoración, una sugerente inclinación específica de la cabeza que denote súplica, venas resaltadas, miradas de misericordia u ojos expresivos de desfallecimiento y la boca entreabierta en la antesala del cuerpo inánime.



021

Hacia la fe no es de primer orden saber cuándo se realizó esta obra, lo importante es lo que sucede, su trascendencia, el momento y es a través de ese sufrimiento que se pueden impetrar favores.

El descendimiento, Museo Diocesano de Arte Sacro.

1.4 Iconografía e Interpretación



Si tenemos imagen y descripción (Iconografía), como origen de un ejercicio aplicado a la imagen religiosa, involucramos por una parte todo aquello que hace e involucra a los dogmas de fe y costumbre de creer y por la otra la capacidad descriptiva literaria y de representación gráfica.

El iconógrafo según nuestro autor *no se limita únicamente a describir las obras*, lo cual lo obliga y compromete a conocer y saber de cada uno de los elementos simbólicos en torno al personaje para ofrecer una visión de conjunto deseada, esclarecer una duda con base en elementos periféricos, deslindar o autentificar una línea discursiva difusa o en discordia.

Es un tema de capital importancia la correcta manifestación e interpretación de un hecho no por el origen sino por el efecto, y con ello quiero referirme a defectos de origen en la documentación por falta de conocimiento.

La identificación de los temas no es algo baladí (El reciente catálogo de la Galería Thyssen, en Lugano, nos ofrece un divertido ejemplo de los errores a los que puede conducir la ignorancia de la iconografía.

A los pies de la Virgen borgoñona del siglo XV, Moisés aparece arrodillado ante la zarza ardiente, símbolo bien conocido de la maternidad virginal de María. Pero el redactor del catálogo no ha comprendido el sentido de las sandalias colocadas detrás por Moisés, quien se había descalzado respetuosamente ante la aparición divina, y explica de manera ingenua que se trata, sin duda, de la prueba que esta estatua había sido encomendada por un gremio de zapateros.)

Sucede demasiado a menudo que los conservadores de museos, por no estar familiarizados con los atribu-

tos tradicionales de los santos, no saben reconocer el verdadero sentido de las pinturas que tiene la misión de catalogar. Y así, en el Álbum del Museo de Berlín, publicación oficial editada en 1929, una santa Bárbara de la escuela de Cranach, fácilmente reconocible por su copón, es bautizada como santa Magdalena. En la Pinacoteca de Múnich, a un cuadro de Bernard van Orley se le titula La predicación de san Ambrosio, mientras que se trata, sin discusión posible, de la conversión de san Agustín, como lo prueba la escena del fondo, donde se ve al santo bajo una higuera, llorando y oyendo, como él mismo relata en sus Confesiones, la llamada de un ángel que aparece con una banderola en la cual se inscriben las palabras: Tolle, lege. (Toma y lee).²⁴



022

San Agustín debajo de la higuera una vez que la conversión se hubo consumado en medio de una atmósfera silente y emotiva, las escalas cromáticas dan realce al momento decisivo, por tratarse de una escena luminosa, creer en lo que vemos da sentido a la imagen.

²⁴ REAU, LUIS. Op cit. Pág. 17.

Los errores de interpretación no son fáciles de evitar, vemos como se suceden los unos a los otros y en ese devenir se pierden, inventan y tergiversan los eventos o méritos de las personas o por solamente simples errores de comprensión.

Al analizar una obra religiosa debemos ser muy cuidadosos en la importancia de los contextos, de quién dice y qué dice, esto cuando tenemos entre manos el lenguaje verbal, pero cuando es mediante imágenes nos encontramos ante un reto formidable y más aún cuando el tema es la religión y nadie de nosotros estuvo allí. Cuando la interpretación lo determina todo.

Sin poner en tela de juicio a la religión católica y sus imágenes, porque no sólo constituyen el sustento visual y de credo de ciertos valores, es desvelar la manera en cómo se relacionan cual imágenes utilitarias como objeto de devoción y una vez creado el mercado, obras de arte al mejor postor.

Mucho, sino es que gran parte de ese valor comercial, se le debe a la iconografía que a decir de Louis Réau:

*"...no refleja solamente las creencias: a menudo las crea. Muchas leyendas de santos deben su nacimiento a imágenes a veces mal comprendidas o interpretadas en sentido contrario. En el origen de Los desposorios místicos de santa Catalina hay quizás una rueda pequeña que se tomó como un anillo..."*²⁵

La interpretación errónea, no intencionada, no necesariamente le crea un halo de falsa credibilidad, sólo que la petición a referencia sufre de incertidumbre.

Pero, al margen de los errores de interpretación, una imagen religiosa católica ha debido tomar algunos conceptos ya probados de civilizaciones previas, es decir ha hecho



023

préstamos a religiones predecesoras aún y cuando éstas no sean de la misma línea dogmática. El parecido puede inducir a la falacia.

Hasta aquí puede dar la impresión que hemos transitado en el terreno de lo genérico, y divagando por no ceñirme a un periodo específico o imagen concreta, sin embargo al explorar en un contexto tan diverso, se percibe a las claras la pluralidad de factores implicados, unos explicando a otros y justificando a otros más pero siempre desde la perspectiva de cómo se encuentran interrelacionados de cara a su función utilitaria.

El ya sobado concepto *dogma de fe* o *fe ciega* obedece a un factor de comunicación primitivo y elemental que complementa a la elocuencia tanto verbal como visual: la Credibilidad.

Crear es un acto humano, una condición natural de penetración con los demás; la intensidad de las miradas, los términos escogidos y el tono suave del discurso, suelen ser eficaces mientras no se caiga en una inconsistencia o contradicción, es entonces que la retórica visual entra al escenario con un discurso balsámico que ofrece trazas de veracidad y factibilidad y la sola posibilidad del castigo o el perdón deja de lado a la duda.

Esto no significa hacer pasar al creyente como a un tonto; es más el hecho de saber que un rasgo visual es, una variable que hace la diferencia dentro de un entorno determinado y como éste modifica y orienta la conducta del sujeto mediante el discurso.

En este sentido los elementos a interpretación, como pueden ser accesorios o vestimenta aunque menos la paleta de colores, pueden y de hecho lo hacen, aportar valores de apreciación, afinidad o tendencia de o a un personaje. Tomo como ejemplo a san Rafael, a quien se le conoce como patrono de los pescadores, y observando la advocación veremos que de inicio se trata de un arcángel, de

tal manera que se le ha de representar indefectiblemente alado y de cuerpo entero.

El pez en la mano derecha, es otro elemento visual simbólico que vincula al elemento agua y el mayormente indicativo de identidad, así como el bastón de peregrino (que pudiera pasar por la caña de pescar) en la mano derecha. A veces, en la mano opuesta. La razón del pez no apunta a la posibilidad de abatir la inanición o indicativo a la pesca abundante, sino de donde se obtuvo la hiel para curar la ceguera que afectaba a Tobías, producto de las inmundicias del nido de golondrinas que le cayeron en los ojos mientras dormía junto al muro, al pie del cual descansaba tras un extenuante día de trabajo de enterrar muertos caídos, a manos de las iras del rey.

Los elementos simbólicos clásicos o característicos, en este caso San Rafael, pueden figurar todos o no, el pescado da cuenta inequívoca del personaje, las más de las versiones pueden presentar el cayado, las alas de arcángel en veces pero pocas veces agua en un río. Debe figurar indefectiblemente: un pescado.

Por lo que se mira en la indumentaria puede ser de caminante o peregrino, la paleta de colores, la actitud corporal, que si está o no acompañado o acompañando a alguien o de alguien, la cabellera diversa por longitud y tonalidad, los escenarios siempre campestres, aunque no siempre hay agua, están a criterio o estilo del maestro pintor, son elementos secundarios de simbolismo complementario.

Queda patente en cada expresión un registro de la sensibilidad de la época no sólo por lo que pueda escribirse al respecto con palabras textuales sino por la gama de acepciones colaterales o sucesivas que puedan sugerirse por tanto imagen: la expresión del rostro, de la ropa, las manos, la mirada o tono de la piel ofrecen una segunda y muy completa o sugerente lectura gestual.

Mucho de la popularidad de una imagen se debe sí, al poder que se le ha conferido por diversas situaciones según



024

zona geográfica y momento histórico, pero debajo de ello subyace el factor del mito, la estructura del hecho relevante que dentro de su excepcionalidad reconoce un misterio extraordinario fuera de toda explicación plausible, con base en un hecho que se reconoce como sagrado, *ejemplar y significativo* de acuerdo con Mircea Eliade en su libro Mito y Realidad.

El mito dentro de la pintura religiosa tiene su origen en tiempos muy pretéritos cuya razón de ser, propone lineamientos de comportamiento doctrinal de armonía y sentido existencial, su función es la de disuadir o paliar conductas negativas o disolutas mediante el reflejo del individuo en la representación ya sea por su actitud correcta o ejemplo del destino terrible si se incurre en una conducta contraria, de tal manera que el observador, visual y gráficamente, comprenda con sólo percibir de manera pasiva el origen y consecuencia de una acción censurable. Así el mito prueba en favor de la fe que nada es porque sí, ya cuando tenemos que la lógica está acorralada por una explicación poco creíble, entonces aparece el recurso del milagro. La imagen aquí palia defectos característicos de degradación humana minimizando, condenando o negando excesos tomándolos como conductas pecaminosas.



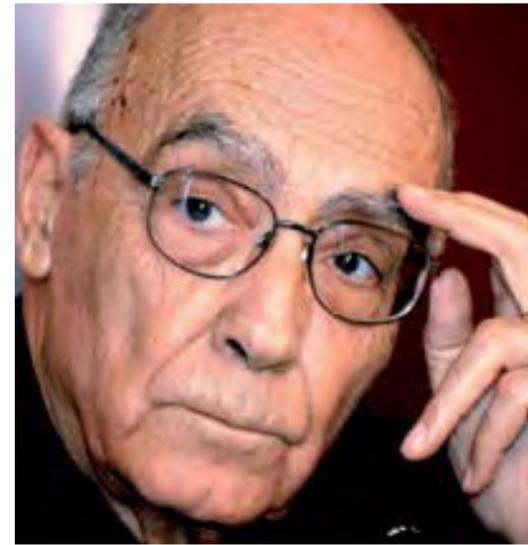
025

Lo sucedido en las Bodas de Caná entraña la magnificencia del primer milagro, el inicio del rumor que se convierte en suspicacia luego en fe, la falta de precisión en el detalle da lugar a la reflexión, el kerigma se hace manifiesto.

Pero cuando la advocación representa un milagro no es necesario molestarse en explicar lo imposible, la fe lo resuelve con sólo mirar. La sugestión mezclada con dosis calculadas de lo que se ha de consumir como verdad, dan pie a lo conocido como la versión oficial, que en un buen número de casos suplen o ensombrecen a la historia verdadera. Pero la confección de nuevas versiones de la misma representación, no solamente son obra de un capricho o necesidad fortuita, intervienen la metafísica y el matiz de actividades humanas significativas como el poder de la oración, nuevas atribuciones al santo quizá y el ejercicio de la humildad o ser honestos en un momento socialmente complejo.

En contraste, para los radicales o ateos, el catolicismo, tras la conquista de inicio a la evangelización en México, podría pasar como un hato de hipócritas por cuanto que satanizan y niegan a todas las deidades prehispánicas precedentes y luego las reimplantan con las mismas funciones; más aun erigiendo iglesias sobre sus templos como rasgo de dominación y supremacía; pero ahora las figuras de adoración contra virtudes, fatalidades e ideales humanos, reaparecen cubriendo las mismas funciones con el prefijo san o santa según representación, con el plus y consigna de combatir el pecado.

Así como en la religión, me permito hacer un avance de "anti fe" como pequeño experimento de convencimiento, en torno a un personaje contemporáneo del siglo XXI. La cita resulta en ocasión de la muerte del autor cuyos antecedentes intelecto-críticos comprobables y profusa obra literaria, cobraron notoriedad a partir de entonces, se trata de palabras atribuibles al escritor portugués José Saramago en su calidad de ateo, para establecer su clara oposición desde una perspectiva más consciente del individuo (él mismo) y que sin afectaciones de fanatismo al menos en este fragmento, queda patente la tintura del texto sin lugar a dudas, dentro del marco de la posmodernidad por su matiz de libertad irreverente y sentenciosa:



José Saramago

026

"No creo en dios y no me hace ninguna falta. Por lo menos estoy a salvo de ser intolerante. Los ateos somos las personas más tolerantes del mundo. Un creyente fácilmente pasa a la intolerancia. En ningún momento de la historia, en ningún lugar del planeta, las religiones han servido para que los seres humanos se acerquen unos a los otros. Por el contrario, sólo han servido para separar, para quemar, para torturar. No creo en dios, no lo necesito y además soy buena persona".²⁶

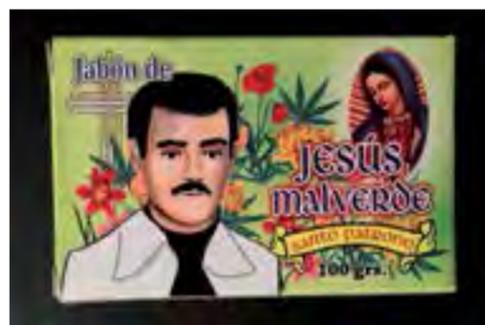
Posiciones como esta estropean y de hecho trastocan el actual frágil blindaje de credo en una sociedad en donde se cree hasta en el color de la ropa interior para atraer beneficios afectivos y de aceptación, o bien al dinero.

Mitos vivos de relativa reciente aparición como Jesús Malverde o el Niño Fidencio, aun y cuando son figuras muy locales y sectoriales, cuentan ya con una eficacia devocional bien establecida mediante la exaltación de acontecimientos propios que les confieren vigencia y un halo milagroso que se rememora y actualiza de continuo.

²⁶ LITERATO [HTTP://WWW.LITERATO.ES/P/NjQ4Nw/](http://www.literato.es/p/NjQ4Nw/)



027A



027B



027C

Jesús Malverde es uno quien en su momento hacía las veces de Robin Hood a la mexicana, su área de acción fue al norte del país y una vez ocurrida su muerte trágica, según cuenta la leyenda, el poder de sus intenciones y fama ganada le han valido para convertirse en una figura de protección para aquellos que: *“por alguna razón se encuentren en situaciones peligrosas, difíciles o al margen de la ley”* según reza el empaque del jabón que se utiliza en tales circunstancias. Además de su imagen como objeto



028



029



029A

otra faceta con el Sagrado Corazón de Jesús, éste santo local, también del norte de país, se hizo notable por su generosidad e inocencia, hoy en día sus devotos continúan manteniendo viva su memoria y milagros mediante el culto, además de productos de reforzamiento.

La conmemoración frecuente de un suceso o fenómeno humano del todo inexplicable o imposible, es significativo y trascendente porque alimenta la esperanza y es refugio de la conciencia de grupo, y al repetir una y otra vez el momento del suceso se revive el instante del éxtasis, reintegrando a los devotos, así el frenesí que se vuelve un sentimiento contagioso pulula entre los seguidores y los vincula de manera arrolladora.

Los mitos, en términos de comunicación contienen dosis de credibilidad cuya base conceptual parte de un hecho real o no, cuya significación reside parte en el imaginario colectivo y la otra en el sustento que dan las imágenes, pero como mito en una imagen religiosa éste matiza su carácter de misterio y cede a la expresión visual todas las bondades de la fe como pueden ser la esperanza y el fervor cuya eficiencia la da la composición y formato de la imagen.

Bronislaw Malinowski citado por Eliade, condensa de manera directa por cuanto a la razón de ser del mito y expresa

que éste "(...) no es una explicación destinada a satisfacer una curiosidad científica, sino un relato que hace vivir una realidad original y que responde a una profunda necesidad religiosa, a aspiraciones morales, a coacciones e imperativos de orden social, e incluso a exigencias prácticas."²⁷

Las imágenes religiosas se valen del mito porque éste forma parte del hombre desde la Ontología, se explica el sostén espiritual y recurso de esperanza el no saberse solos o al desamparo, la imagen hace las veces de refugio y factor remedial para causas perdidas o desesperadas; cito el caso de San Judas Tadeo cuya fiesta original solía ser el veintiocho de octubre, pero dadas las necesidades de los creyentes más desprotegidos socialmente y las crisis económicas como emocionales frecuentes, han dado lugar a que se lo festeje ahora el día veintiocho de cada mes durante todo el año.



030

Detrás de la popular imagen de San Judas Tadeo yacen las esperanzas de la clase socialmente desprotegida. Al momento de la redacción de este documento la desesperanza en México por la escasez de oportunidades de trabajo o personales, inherentes al contexto social, se le celebra mes con mes.

²⁷ ELIADE ELIADE, MIRCEA. *Mito y realidad*. Colombia: Editorial Labor, S.A. 1994. Pág. 26.

Ahora bien los preceptos de orden moral son otro elemento que se ve traducido a formas y expresiones faciales dentro de la pintura religiosa, me he referido en todo este tiempo a la imagen sobre una superficie por la razón de ser un lenguaje que requiere en su origen de muy pocos elementos para hacerse visible y no me refiero al efecto de cuestiones semánticas sino al color, la forma y dimensiones.

La gran mayoría de las imágenes religiosas solían ser para templos cuya monumentalidad requería de generosas áreas por cubrir, eran y son imágenes para ser observadas por varias o muchas persona a la vez, de tal suerte que los formatos pequeños, a lo que conocemos ahora, eran del todo incómodos para ser portables, me refiero a medidas de dos a dos metros cuadrados y medio. En las fiestas patronales, como ejemplo, la de San Isidro Labrador, patrono de las zonas rurales, se venera prácticamente en todo el mundo católico en las provincias donde el agro está muy presente, allí se monta en una litera procesional la imagen del santo para llevarla por el pueblo pidiendo por el cese de sequías o suplicar abundancia en las cosechas y bienestar en general.

*"En Madrid, su localidad natal, de la que es patrón, se celebra una romería en torno a la ermita Carabanchel erigida en su honor en La Pradera de San Isidro junto al Río Manzanares en el Distrito de Carabanchel, cada 15 de mayo (...) Dada la condición mozárabe del santo, este santuario tiene el privilegio de la celebración de la liturgia hispana (Bendición del agua 21 de noviembre, 18 de diciembre, 2 de enero, etc.) también se celebra en su nombre desde 1947 uno de los festejos taurinos más importantes del mundo, la Feria de San Isidro."*²⁷



031

San Isidro Labrador es realmente una herencia mozárabe, un cómodo préstamo para la realización de una romería y fiesta taurina así como estimular bendiciones.

Como puede verse, cuando las necesidades primarias han sido cubiertas, se proponen nuevas motivaciones en

²⁷ Labrador) http://es.wikipedia.org/wiki/Isidro_Labrador

torno al santo que *"en su nombre"* se inmola a un toro en medio del frenético bullicio de la muchedumbre en un acto ventajoso llamado fiesta brava.

Así pues en este festejo el bravo y confundido es el toro, y los de la fiesta quienes se encuentran en los tendidos, se funden aquí en un concepto, característica y fin, y de la ecuación obtenemos subproductos como el riesgo de muerte del torero, la embriaguez etílica de los espectadores y la muerte del toro aderezada de espectáculo.



032

Al momento de ultimar al toro se legitima el hecho que la muerte por sufrimiento, en este caso de un animal inocente, corona quizá la nobleza del animal pero el ritual da sentido a un afán de catarsis.

Una imagen religiosa en su carácter de amasadora de popularidad, apunta también hacia lo posible; es por ello que al igual que las emociones, existen escenas que no siempre son trágicas, las hay también de una belleza espiritual, compositiva y evocadora sin igual. Las distintas escuelas, los distintos maestros y las corrientes teológicas no perdían ocasión en solicitar versiones de los santos y santas, las vírgenes y santo cristos haciendo regocijo de desconsolados y esperanza ciega ante la adversidad y felicidad de desventurados. Todos ellos tienen un mérito y una función



033

En esta representación de Penitencia, Cristo abrazando la cruz, se conjugan la base cromática y los elocuentes rasgos expresivos del personaje, un encuadre intenso complementa el efecto.

El estilo pictórico y el hecho de que eran susceptibles de ser olvidadas, debían garantizar en el poder de su belleza que el devoto vuelva por más favores o insistir en el mismo y que al ser una escena de santidad innegable sólo cosas buenas de ella se podían esperar. La persona le pide al santo y ésta se va sin la promesa por escrito que se le va a conceder lo solicitado, es sólo cuestión de fe.

En el momento en que el Cristianismo fue instituido, la religión oficial del imperio romano, se hicieron presentes la mitología y parentesco como identificadores hacia la feligresía; con ello el gran aparato político y social tenía un complemento que si no era por lo social, se integraba al individuo por sus carencias espirituales y las debilidades de una urdimbre social intensa, tal y como sucede

en nuestros días, con la diferencia de nuestra oferta de credo contemporánea muy diversificada.

Las imágenes de esta naturaleza, esperanzadoras y estéticas, tienen en su filiación un vínculo que identifica al devoto por cuanto que sufre y espera a ser redimido, mediante el arrepentimiento y la oración; su carácter de pobre o pobreza por insuficiencia o incapacidad, lo vincula a la fe ya que la sagrada escritura se expresa de manera retórica en parábolas, permite una serie de ideas adaptables a implicaciones y competencias morales imposibles de extirpar de la condición humana, como pueden ser los pecados capitales, y que al estar sujetas a éste (el pecado), socialmente deben sufrir cambios en la forma no en el fondo, así las penitencias se reducen sólo a la oración, son el pago tributario que suple la pena corporal.

De esta manera se le puede conceder a la religión mediante la afinidad al individuo un gran mérito, que es el de reconocer que haya un santo mexicano, o francés, o muchos italianos, uno de raza negra o un polaco o salvadoreño o portuguesa, el hecho de una virgen morena o un niño milagroso en Xochimilco que identifique y acerque a un sector muy amplio de devotos y querientes, es un rasgo espiritual de pertenencia.

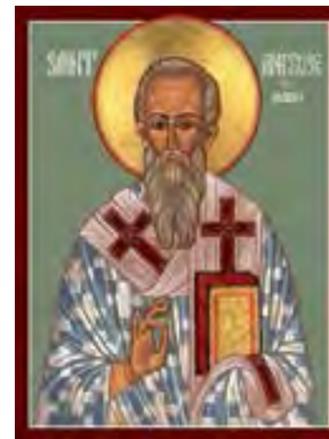


034

El origen del Niñoopa se pierde en el tiempo, lo que en él se encuentra es la solución milagrosa a una solicitud y la abundancia en los lugares que visita por los dieciocho barrios de Xochimilco.

*“Los teólogos han intentado una y otra vez arrancar su poder a las imágenes materiales cuando éstas amenazaban con ganar demasiado poder en la Iglesia. Las imágenes pasaban a ser rechazadas tan pronto como comenzaban a atraer más público que las instituciones mismas y a actuar por su parte en nombre de Dios. Su control con medios verbales era incierto, porque los santos llegaban a capas más ondas de la feligresía y cumplían deseos que los hombres vivos de la Iglesia no podían satisfacer. Por esta razón, en cuestiones de imágenes los teólogos iban con sus teorías a la zaga de una práctica ya existente. Jamás las incluían por decisión propia, preferían mucho más prohibirlas, pero cuando otros las prohibían y fracasaban, las reintroducían porque seguían presentes en los deseos de los creyentes. Su permisión venía, eso sí, asociada a una serie de condiciones que tenían como objetivo garantizar su control.”*²⁸

El fenómeno que describe Belting reconoce el poder de una imagen que potencia su simbolismo al momento de retirarla del panel de posibilidades redentoras. Y ello, es por la razón que los individuos han desarrollado una relación directa hacia la imagen como refugio y no como objeto de colección.



035

Esta imagen de San Ambrosio se encuentra en el punto medio entre su armoniosa paleta cromática y su sui generis presencia de la perspectiva, la actitud corporal y la mirada forman parte del diseño devocional como estético.

De aquí que las imágenes no fueron concebidas para la Iglesia sino de ésta hacia fuera, hacia la sociedad, de tal manera que se volvía una condición complementaria del modo en que los individuos debían actuar de acuerdo a lineamientos que la propia sociedad había determinado, para conservar un orden; parece obvio

²⁸ BELTING HANS. *Imagen y Culto*, Una historia de la imagen anterior a la era del arte. Trad. Cristina Diez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Madrid: Ed. AKAL/Arte y Estética. 2009. Pág. 9

llegar a una conclusión intermedia como esta, pero también existe un elemento coercitivo que deriva en y es el origen de la falta de aceptación, la intolerancia, la comisión renuente de una falta, la sofisticación en el "pecado" y no es más que el resultado de la multiplicidad de libre interpretación.

Mucho de lo que ha sido expuesto hasta aquí, obedece a apreciaciones de concepto por cuanto al objeto mismo de la investigación, el valor reflexivo por lo que hace a las relaciones entre quién consume y quién provee y cómo lo hace cada uno, permite hacer conjeturas que conducen a la esencia conceptual que pasa por la especulación de saber las fórmulas visuales que tan activamente son redefinidas y aplicadas, que de lo contrario corrían el peligro de pasar a ser imágenes aparentes y con ello caer en el descrédito y la pérdida de eficacia de la representación. Pero como los recursos de la credibilidad son diversos, las propiedades de la iconografía se pueden valer de las cualidades religiosas mediante el arte, que siempre son artificiosas e intensas porque está dado con base en parámetros de inspiración, temperamento y experiencia personales y de manera dirigida.

Dicho lo cual para confeccionar una obra específica, de preferencia exitosa, mucho ayuda establecer el objetivo nuclear de ésta con el fin de simplificar y establecer relaciones más o menos claras gracias a las figuras retóricas en lingüística, que traducidas al terreno de representación visual, dejen ver mediante la deducción, intenciones sutiles de relativamente sencilla interpretación a ojos de los devotos. Trasciende entonces el aprecio por la expresión corporal, la gestualidad en sus múltiples formas y la plástica; es entonces el elemento que matiza y da sentido al conjunto, esta perspectiva es una versión de lo importante que son las propiedades del concepto como base estructural en la parte mitológica, de identificación visual o relación simbólica en la concreción de una obra pictográfica religiosa.

Lo anterior deja terreno para que dentro de toda esta vorágine de ideas en aparente conflicto, se alinien criterios de elección los cuales conjugan el factor religioso desde luego y la popularidad, mediante el concepto de lugar común, y la relativa facilidad de análisis.

En suma, la reflexión y valoración de estos elementos por su función y nivel de identificación (popularidad), da como resultado la elección de una escena conocida bajo el título de La Última Cena, obra para la cual existen dos versiones a considerar, la de Leonardo Da Vinci y la de Juan de Juanes que fue pintada sesenta y tres años más tarde.

Existen incontables volúmenes de lo que se ha escrito en torno a la obra de Da Vinci, y proporcionalmente pocos en favor de Juanes, por lo tanto volcarse a describir al primero provocaría un desequilibrio en relación al segundo y esta investigación figuraría como una publicación más en torno a la obra más conocida, de lo cual no habría problema si el *leit motiv* de este esfuerzo fuera Leonardo.

Ambas representaciones del mismo tema poseen cualidades concretas inspiradas en los mismos personajes, nos concierne la ocasión, lo que representan y lo más importante es lo que ambos transmiten y su relación hacia el espectador.

Se reconoce en ésta cena en especial un momento álgido, trágico y ensombrecido por la traición de uno de ellos, pero ¿qué cenar en grupo no es estar en comunión y paz plena con nuestros comensales? ¿por qué los discípulos de Jesús en un momento de paz deben estar en discordia? ¿cuál es el pretexto?

La respuesta a estas incógnitas no está en lo que allí vemos, sino en lo que la obra proyecta con base en nuestra alfabetización visual, que es tema del siguiente apartado.



036

La última cena.1560. Juan de Juanes. 116 x 191.



037

La última cena. 1495-1497. Leonardo da Vinci. 460 x 880.

Ahora bien, todo lo anterior está sustentado en un algo y para qué en cada elemento dentro de cualesquiera escena religiosa, existe detrás una intención clara bien instrumentada.

La imagen en la religión es antes necesidad que belleza, y esta belleza debía estar ceñida a lo espiritual como una manera de trascendencia o refugio a las pasiones humanas que le aquejan desde siempre, de tal manera que en su momento Hegel como Kandinsky expresan la espiritualidad frente al arte: "no aparecen de la nada; son un eslabón más en una gran cadena que tiene su origen mucho antes de inventarse el lenguaje."²⁹

Visto esto desde el aspecto de las representaciones hacia la significación del mito, las características visuales de las deidades poseen un significado y poder simbólico que mantiene vigente la fe del creyente así como su comprensión dado que la imagen tiene tras de sí un alfabeto gestual muy evidente.

Tal alfabeto es el resultado de legislar la imagen religiosa que justo para evitar percepciones desviadas, debían observarse en los pintores probados conocimientos en torno a técnicas pictóricas como al óleo y al fresco, dominar el desnudo y vestido, toda suerte de perspectivas, el escorzo y decoración, así que para ser más contundente la línea de expresión tuvieron lugar los concilios.

En torno al caso de la religiosidad los Concilios Ecuménicos son desde su origen, en la Antigüedad, los aparatos que establecen los criterios de interpretación y dogma frente a las iglesias cristianas, en donde participaban jefes del Estado, así como Eclesiásticos. Allí se consideraban, como a nuestros días, conceptos de fe, costumbres, propuestas de credo según el momento histórico, y considerando la importancia cardinal de la imagen estos resultados se verán reflejados en la aparición de técnicas y modelos contemporáneos.

²⁹ READ HERBERT, *Imagen e idea*. Fondo de Cultura Económica, México, 1988, Pág.16.

Al concilio de Nicea hubieron otros que datan, el más antiguo, del año 48 en Jerusalén. El que nos ocupa, tuvo lugar el palacio imperial de esta localidad en Nicea (Asia Menor), en ese momento como ya se ha citado al inicio de este capítulo, el emperador Constantino preside ese primer Concilio ecuménico junto con representantes eclesiásticos de oriente y un representante del Papa, así lo que conocemos como ecuménico se refiere a lo universal, referente a la tierra habitada y que a su vez se vinculaba con la idea de imperio.

Frente al evidente poder de la imagen, de la imaginación concretamente, mucho se temía que el hecho que ésta representara, se viera rebasada por el hecho de la imagen misma.

1.5 Iconología



Pero si quisiéramos confeccionar o saber como es que se hace una imagen religiosa podemos acudir al libro de iconología Cesare Ripa Perugino, quien solía ser trinchante y eventualmente mayordomo en la corte del cardenal Antonio María Salviati.

Este modesto sirviente es, a quien debemos la descripción de virtudes y vicios que distinguen y aquejan a la humanidad. El lenguaje procura ser el más fiel a la descripción de la característica o defecto. En el libro *Iconología*, tomos I y II, acusa en la presentación que “el valor que en Ripa asume la función de la iconología es, el de una descripción razonada de las imágenes.” A continuación, sólo por dar contexto cito algunas de ellas.

Las descripciones a que se hace referencia en este documento están enfocadas a lo que debemos entender en su raíz: “icon” = imagen y “logia” = teoría, con lo cual el objetivo de esta ciencia no es otro que el de la teoría de las imágenes. Al parecer la intención didáctica de la recopilación tuvo diversas aplicaciones y esferas de representación de conductas humanas así que presento la portadilla de la versión de 1613 traducida al español.

En ella se aprecia una suerte de índice y presentación de los contenidos, de los cuales sólo se hace mención a algunos de ellos en este trabajo. El criterio de selección se ha hecho considerando conceptos relacionados con el tema central de este desarrollo y algunos otros relacionados a la altura del tema tratado; son dos tomos pletóricos de descripciones y más de un centenar de ejemplos, unos de pocas líneas y otros más bastos en su descripción.

El orden propuesto por el autor es alfabéticamente conforme si se tratara de un diccionario.

ICONOLOGIA
DE CESARE RIPA PERUGINO
CABALLERO DE SAN MAURICIO Y DE
SAN LAZARO,
EN LA QUE SE DESCRIBEN DIVERSAS
IMAGENES

*de Virtudes, Vicios, Afectos, Pasiones humanas, Artes, Disciplinas, Humores,
Elementos, Cuerpos Celestes, Provincias de Italia, Ríos, Todas las partes del
Mundo y otras infinitas materias.*

*OBRA UTIL PARA ORADORES, PREDICADORES, POETAS, PINTORES,
escultores, dibujantes, y para todos los estudiosos en general, así como para ideas
Conceptos, Emblemas y Empresas, para disponer cualquier tipo de cortejo nupcial,
funeral o triunfal, para representar poemas dramáticos, y para dar forma con los
más apropiados símbolos a cuanto pueda caer en el pensamiento humano.*

AMPLIADA
ULTIMAMENTE POR EL PROPIO AUTOR CON CC
*imágenes, y enriquecida con muchos nuevos discursos esmaltados de varia erudición,
con nuevos grabados y copiosos índices rematada.*

DEDICADA
AL ILUSTRISIMO SEÑOR
FILIPPO SALVIATI



*En Siena, Herederos de Matteo Fiorini, 1613.
Con licencia de la Superioridad*

Al cargo de Bartolomeo Ruoti, librero de Florencia

038

Cito como ejemplos:



039

Rivalidad

“Jovencita pomposamente vestida y coronada de rosas, que ofrece con la diestra, en actitud liberalísima, una cadena de oro, pintándose ante ella dos carneros que aparecen a punto de entrenchocar sus testuces.

*Se pinta joven y coronada de rosas porque aquel que rivaliza con algún otro pone todo su estudio y atención en aparecer ante las gentes en actitud graciosa, dando de sí mismo una especie de aroma que podríamos calificar de favorable; del mismo modo de la rosa es agraciada y aromática, mas no carece de espinas, queriéndose con esto simbolizar que los pensamientos y diseños amorosos que en la cabeza se...”*³⁰

³⁰ RIPA ,PERUGINO, Cesare 2000. Iconología, tomos I y II, Arte y estética. Akal. 2000. Pág. 277.



040

Templanza

“Mujer que aparece revestida de púrpura, sosteniendo una rama de palma con la diestra y llevando además con la siniestra un freno.

En la templanza una especie de equilibrada moderación, guiada y determinada por un certero raciocinio, en todo cuanto respecta a los placeres o displaceres del cuerpo, según lo percibimos a través de los sentidos, con el tacto y el gusto, actuando de acuerdo a lo que es conveniente por amor de lo honesto y lo más útil.

Moderación que simboliza claramente al ir vestida de púrpura, compuesta como esta por dos colores enormemente diferentes, aunque al llevarlos juntos producen, uno y otro, una sola y bellísima composición, del mismo modo que de dos extremos observados y considerados a un tiempo por una inteligencia sagaz y despejada, puede surgir en ocasiones una idea o concepto en sí misma perfecta. Dicha moderación manifestándose luego a través de las obras, recibe justamente el nombre de templanza, mostrando en este caso que su objeto son los placeres y displaceres corporales, tal como antes dijimos.

Lleva en la mano la palma, como símbolo del premio que en el cielo reciben los que dominan sus pasiones, y así mismo se rigen y someten. En efecto la palma no se dobla por más que se someta a fuertes pesos, levantándose siempre, como dicen numerosos escritores. Del mismo modo los ánimos templados, cuanto más acuciantes se muestran las pasiones que tratan de inquietarlos y forzarlos, tanto más se ejercitan en lograr superarlas y alcanzar la victoria sobre ellas.

En cuanto al freno muestra que la templanza debe emplearse principalmente con el gusto y el tacto, el primero de los cuales parece concentrado por entero en lo que es nuestra boca, y el segundo, al contrario, ampliamente difundido por todo nuestro cuerpo. Así era además como representaban los Antiguos a Némesis, hija de la justicia, quien siempre castigaba con gran severidad las pasiones inmoderadas de los hombres. Otros en cambio imaginaban la Templanza llevando entre sus manos dos vasos, haciéndolos en forma que, vertiendo una parte del contenido de uno, rellenaban el otro. Lo mismo ocurre en efecto con la moderación, que une en uno solo, cual dos distintos líquidos, dos distintos extremos.

También podrá pintarse, con el fin de representar la misma idea, llevando un arco y una flecha a entre las manos, mostrándose con ello el resultado de una adecuada moderación, producto, como decimos, del seguir los dictados de la templanza en todas y cada una de las acciones. En efecto dicho arco, tensado como se debe, mediante cierta medida y proporción, dispara velozmente y con exactitud sus saetas, mientras que en el caso contrario, sin tirar de la cuerda, o estirándola de modo exagerado, no podemos tensarla o si acaso acabaremos por romperla.”³¹

³¹ Íbidem. PÁG. 353.



041

Voluntad

“Mujer vestida de colores variados, que va provista de alas y sujetando entre sus manos una bola pintada de la misma diversidad de tonos.

La Voluntad es potencia con la cual se apetece lo que se estima bueno, sea dicha calidad cierta o aparente. Y como es inestable se le pone la bola de variados colores, así como su traje que es también de diverso colorido. Por la misma inestable condición va provista de alas.”³²



042

Hipocresía

“Mujer delgada y pálida, vestida con un traje de lana entreverada que aparecerá desgarrado por diversos lugares. Llevará la cabeza inclinada y algo vuelta hacia el hombro izquierdo, tocándose con un velo que ha de cubrirle la frente casi por completo. Sostendrá un breviario y un rosario largo y grueso con la siniestra, mientras con la diestra y con el brazo descubierto entregará públicamente una moneda a un pobre mendigo, siendo por ultimo semejantes a los de un lobo las piernas y los pies con que camina.

La Hipocresía, según Santo Tomás, II, II, quest. III, art. II, es vicio que induce al hombre a simular y fingir lo que no es, con acciones aparentes, de palabra y de obra, alimentando sus vanas ambiciones de ser tenido por bueno, no siéndolo.

Se pinta pálida y delgada, porque según dice San Ambrosio, en el cuarto de sus Morales, los Hipócritas se descuidan hasta el punto de extenuar al extremo su cuerpo para lograr ser tenidos y estimados por buenos; dice San Mateo, en su capítulo VI sobre lo mismo: *Cum ieiunatis nolite fieri sicut Hipocritae,*

³² Íbidem. PÁG. 431.

tristes; exterminant enim facies suas, ut videantur ab hominibus ieiunantes.

El traje, como dijimos, yendo puesto y entreverado de lana y lino, simboliza (como sostiene el antedicho San Ambrosio, cap. VIII de las Morales) la obra de aquellos que con palabras y acciones hipócritas encubren el entramado de la maldad interior que les anima, mostrándose por fuera con la simplicidad de la inconsciencia, representada en la lana, como el lino simboliza sus malas intenciones.

La cabeza inclinada, con el velo que la frente cubre, así como el breviario y el rosario, simbolizan que el Hipócrita suele dar muestras de mantenerse alejado de las cosas mundanas y entregado por entero a la contemplación de las divinas obras.

Da un pobre unas monedas, tal como se dijo, mostrándose con ello la vanagloria propia de los Hipócritas; los cuales, para alcanzar fama y gloria en este mundo, hacen sus limosnas abierta y públicamente, cosa de que da fe San Mateo, cap. VI, cuando nos dice: *Cum ergo facis elemosinam noli tuba cavere ante te, sicut Hypocritae faciunt, in synagogis, et in vicis, ut honorificentur ab hominibus, etc.*

Sus piernas y sus pies, semejantes a los del lobo, significan como dice San Mateo, cap. VII, que los Hipócritas, siendo por fuera como corderos, vienen a ser por dentro como lobos rapaces.”³³



043

Misericordia

“Mujer de tez muy blanca que tiene los ojos grandes y la nariz aguileña. Llevará en la cabeza una corona de olivo, viéndose cómo abre los brazos sosteniendo con la diestra una rama de cedro provista de sus frutos. A su lado se ha de poner una corneja.

La Misericordia es un afecto del ánimo compasivo que se siente respeto de los males ajenos, según dice San Juan Damasceno, lib. II, cap. XXIV.

La tez blanca, los ojos grandes y la nariz aguileña, se ponen de acuerdo con lo que dice Aristóteles en el cap. VI de su Fisonomía, simbolizándose con ello precisamente la inclinación a la Misericordia.

La corona de olivo que lleva en la cabeza es símbolo de la Misericordia que aparece repetidamente en las Sagradas Escrituras, donde se expresa la obligación y el verdadero conocimiento de tan sana virtud. En cuanto al ramo de cedro, significa lo mismo, como atestigua Pierio Valeriano, cuando habla de este árbol.

Aparece con los brazos abiertos para representar adecuadamente que la Misericordia, a imitación de

Cristo, Señor y Redentor Nuestro, en quien radica la Misericordia verdadera, siempre nos está esperando con prontitud con los brazos abiertos, para subvenir a nuestras miserias y abrazarnos a todos; sobre lo cual dice Dante, en el lib. III del Purgatorio:

*Horribil furon li peccati miei
Ma la bontá infinita ha si gran braccie
Che prende ció che si rivolge a lei.*

En cuanto al ave que a su lado se pone, se pinta así porque ya entre los Egipcios, según puede verse en Oro Apolo, significaba Misericordia.”³⁴



Obediencia

“Mujer de rostro noble y muy molesto revestida con hábito religioso, que sostendrá con la izquierda un Crucifijo y con la diestra un yugo, pintándose junto a éste un breve rótulo donde se lee: Suave.

Viene a ser obediencia cierta virtud natural que consiste principalmente en subyugar los propios apetitos sometiéndolos de modo espontáneo a la volun-

tad de los otros; cosa que ha de hacerse para lograr el bien y sin obrar con ligereza, no incluyéndose en ella a los que en nada tienen los estímulos del honor y la digna emulación. Por todo ello se pinta con nobleza de rostro, por ser la gente noble, por lo común, más amiga de lo honesto y amante más firme de la razón, de la cual esta virtud principalmente se deriva.

El crucifijo y el hábito religioso con que va revestida son signos evidentes de que, por amor a la Religión, es siempre la obediencia recomendable. Por eso dicen los contemplativos y temerosos de Dios que gracias a la fuerza de la obediencia se logra fácilmente que la divina bondad acceda a condescender con nuestras plegarias, dando así cumplimiento a nuestros más íntimos deseos.

En cuanto al yugo con la cartela en donde puede leerse la palabra suave, sirve para mostrar la felicidad de la obediencia cuando es espontánea, habiendo sido éste el lema de León X cuando era niño; cuyo pontífice lo conservo luego a lo largo de todo su pontificado, adornando con él, todas y cada una de las magnificas y numerosísimas obras que vino a realizar, dentro y fuera de Roma. Es también de señalar que tomó dicho lema de Cristo Nuestro Señor cuando nos dijo: *Iugum meum suave est*, refiriéndose de este modo a la obediencia que debían observar sus seguidores respecto de sus legítimos Vicarios.”³⁵



045

Penitencia

“Mujer extenuada, de rostro macilento, revestida con ropas tristísimas y pobres, que ha de ir mirando atentamente a los Cielos y sosteniendo una parrilla que coge con las manos. Esta se pone como símbolo de la verdadera Penitencia, según dicen los Teólogos Sagrados; pues al igual que el instrumento que decimos se ha de poner en medio, entre el fuego y la cosa que se cuece, así también la penitencia ha de servir de mediación entre las penas y los dolores que sufre el pecador por una parte, y el amor que Dios le tiene y manifiesta por otra.

La penitencia se compone de tres partes principales, a saber: contrición, confesión y reparación, pudiéndose decir que la contrición se manifiesta en el aspecto melancólico y doloroso de la figura, la confesión en el rostro levantado hacia el Cielo, solicitando el perdón _aunque esto haya que hacerlo ante un Sacerdote Regular_, y la satisfacción mediante la parrilla, instrumento apropiado para designar las penas temporales a través de las que se mide y determina el mérito de una virtud tan viva y vital como ésta.”³⁶

³⁶ Íbidem. PÁG. 190.

Penitencia

“Mujer que lleva túnica de color muy oscuro, toda rota de jirones, viéndosela muy triste y derramando lágrimas en abundancia con unas ramas de espiño en una mano y un pez en la otra, por cuanto la penitencia debemos realizarla en medio del dolor y los ayunos.”³⁷

Piedad

“Mujer que aparece sosteniendo una Cigüeña con la siniestra, apoyando el brazo diestro sobre un altar, donde deposita la espada. A cada uno de sus lados se han de poner un elefante y un niño.

Consiste la Piedad en un amor por Dios o por la Patria, por los hijos, por el padre o por la madre, pintándose por ello como un niño a su lado.

La Cigüeña nos muestra la Piedad que a los padres se dirige, por las razones que ya hemos explicado en anteriores ocasiones.

Se pone con la diestra sobre el altar y empuñando la espada, indicándose con ello la piedad que debe dedicarse a la Santa Religión, exponiéndonos por ella sin dudarle a todos los peligros.

A propósito del Elefante nos refiere Plutarco, que sucediendo en Roma que unos niños, mientras estaban jugando, le picaran en la trompa a uno de estos gigantescos animales, enfureciéndose éste, atrapó a uno de aquellos pequeñuelos para arrojarlo por los aires; mas como comenzarán los otros por entonces a gritar y llorar de antemano la desgracia sucedida al amigo, aquel Elefante reaccionó, piadosa y mansamente.”³⁸

Placer

“Jovencito de la misma edad que el anterior, vestido de verde paño y con túnica florida, que ha de llevar además un Coselete, pintado y adornado de variados colores. Por cimera se le pondrá una

³⁷ Íbidem. PÁG. 190.

³⁸ Íbidem. PÁG. 206.

Sirena, mientras sostiene con la izquierda un escudo dorado y ovalado, pintándose en su centro una meta de mármol veteado donde se lee: *Huc omnia*.

El coselete pintado de variados colores nos muestra claramente que el hombre que se entrega a los placeres se emplea por entero en este fin exclusivo. Lo mismo le sucede al que lleva coselete, pues debiendo usarse solamente para defensa y protección de nuestra vida, pintando y adornado sólo sirve para darse a la lascivia.”³⁹



046

Prudencia

“Mujer con yelmo de color dorado que la cabeza le cubre, llevándolo adornado con una corona de hojas de morera. Tendrá dos rostros, como también se dijo más arriba, sosteniendo una flecha con la diestra en torno a la cual se ha de pintar un pez de los que llaman *Ecneidas* o *Rémoras* los Latinos, habiendo escrito *Plinio* sobre ellos que adhiriéndose a las Naves, tenía fuerza suficiente para detenerlas,

³⁹ Íbidem. PÁG. 213.

poniéndose por lo tanto dicho pez para simbolizar la tardanza, Por fin y con la izquierda sujetará un espejo, mirándose en el cual estará contemplando esta figura a sí misma, pintándose junto a sus pies un Ciervo de largos cuernos que ha de estar rumiando.

La Prudencia, según *Aristóteles*, consiste en cierto hábito activo que, con razón veraz y dirigiéndose a las cosas posibles, nos impulsa a conseguir el bien y rehuir el mal, teniendo por lo tanto como finalidad la felicidad de nuestra vida; debiéndose entender por dicha felicidad la que se espera alcanzar después de la peregrinación de la vida presente, como sostiene los *Teólogos* y una parte de los *Filósofos*, así como aquella otra que se puede conseguir mientras dura la unión del alma con el cuerpo. Así, para obtener ambos fines, debemos emplearnos en el ejercicio de la prudencia, según nos lo enseña *Cristo Nuestro señor* cuando dice en el Evangelio: *Prudentiores sunt fillii huius saeculi, filii lucis*. Todavía habrá que distinguir la cualidad de las acciones por la diversidad de los fines, cuando aparecen juntos y reunidos, cosa que ocurre con la felicidad a la que estamos destinados en el Cielo, pudiéndose subir de una a otra como lo haríamos por una escalinata; siendo por otra parte más o menos reconocida dicha cualidad, según fueren mayores o menores los dones de la Gracia o la Natura.

Para explicar el significado de los rostros bastará lo que se dijo anteriormente. El yelmo de color dorado que la cabeza le cubre simboliza el ingenio del hombre prudente y avisado, el cual, armándose con la protección de los sabios consejos, fácilmente se defiende de cuanto pueda dañarlo, resplandeciendo con ello en las hermosas y dignas obras que realiza.

La corona de hojas morera que rodea su yelmo, nos indica que el hombre, cuando es sabio y prudente, no debe hacer las cosas antes que sea tiempo, conviniendo por el contrario ordenarlas y decidir las con empleo del juicio. Por eso dice *Alciato*:

Non germina giamai il tardo moro
Fin che 'l freddo non e mancato, e spento:
Ne 'l savio fa le cose innanzi tempo,
Ma l'ordina con modo, e con decoro.

El Pez, envuelto en la flecha es claro indicio de lo mismo, avisándonos además que no debemos ser tardos en aplicarnos a la obra de los bienes conocidos, cosa que igualmente explica Alciato, no pareciéndome fuera de lugar incluir en este punto lo que dice sobre esto:

Ch'esser si debba in ogni impresa molto
Saggio al parlar, e nell'oprar intento,
Il pesce il mostra alla saetta avvolto,
Che suol Nave fermar nel maggior vento,
Vola dall'arco, e dalla mano aciolto
Il dardo, e l'altro troppo pigro, e lento
Nuoce il tardar, come esser presto, e lieve
La via di mezzo seguitar si debe.”⁴⁰

⁴⁰ Íbidem. PÁG. 234.

Capítulo 2



2. 1 Imagen devocional

Ésta surge como respuesta al hecho de que la vida de culto no está dada en los términos que solían ser; se entiende y funciona hoy de manera distinta. Existían imágenes específicas para realizar un culto concreto, así, al paso del tiempo, fue preciso hacerse de recursos como la meditación, reflexión personal y la oración individual para consolidar esta variante. Aparecieron las capillas y oratorios en las casas, nunca como competencia sino para tener la asistencia devocional más a la mano, había que tolerar nuevas cepas de fe.

Estas imágenes se encuentran cerca de las personas, en lugares de tránsito o permanencia medianamente prolongada: la sala o comedor en el hogar, el centro de trabajo y a veces en insólitos lugares públicos. Pero también están en la propia iglesia:

“Pueden también situarse convenientemente en la entrada del recinto sagrado, sobre todo en la puerta de ingreso, en el nártex, en las zonas traseras y laterales, algo apartadas de la nave destinada a la celebración litúrgica, o en capillas especialmente dedicadas a este fin. Cuanto

*más adentro penetren en el recinto, deben ser de validez comunicativa más general; no basta que sean testimonio de una conciencia; hace falta que puedan serlo de todos o al menos de una buena parte de los fieles.”*⁴¹

Sin embargo los santos y las santas que vemos por todas partes con trajes diversos según el favor, son respuesta a los niveles de desesperanza y modesta bonanza de las clases más desprotegidas; hoy en día las imágenes ya no son mucho objeto más de reflexión que de decoración, se acude al recurso de la estatua y de la imagen para embellecer rincones, y cierro con una acotación de T. F. Mathews: *“Las imágenes sagradas no se destinan a llenar espacios, sino a llenar necesidades.”*⁴²

Vemos como con estas actitudes frente a la imagen, pueden ser utilizada gracias a la reproducción de muchas maneras incluso pueden ser base de inspiración para otras expresiones del todo ajenas a las que hemos revisado. Aun así la imagen estática es indisociable de la Iglesia porque dentro de la monumentalidad o sencillez de la edificación, las escenas piadosas, las madonas, los cristos, las anunciaciones y todas las variantes de representación dan sentido y pretexto a la atmósfera ya sea austera o fastuosa, en ambos casos la fe ceñida a la oración generan una sensación de estar en lo correcto, el sentirse bien, perdonado quizá o en sintonía de solicitar favores.

Es así como se entiende en la imagen un elemento activo, dinámico, no se trata de un fósil o de una antigüedad, debe ser una entidad que cambie con el tiempo, con las tendencias. La imagen sagrada se vuelve objeto y razón, cuando es recuerdo en el evangelista: para San Juan, Jesús en uno, y para San Mateo otro diferente, un pintor lo ve más viril y otro más santo, diferente se le

⁴¹ PLAZAOLA JUAN S.I. 1965. *El arte sacro actual*. Madrid: Estudio. Panorama. Documentos B.A.C. 1965. Pág. 380.

⁴² Ídem.

ve cuando es el Buen Pastor y el Orfeo en los primeros tiempos, el Pantocrátor bizantino presidiendo sus arcadas o el Juez aterrador en los tímpanos románicos y así todas aquellas cualidades siempre enaltecidas de la figura paternal. Se cree sin embargo que si el ejecutor no es creyente, el Señor no tendrá el aura que representa su investidura, la plástica no reflejará las bondades de su figura ni será apta para la devoción, así la Iglesia reconoce al final el parecido con el original y refrenda o no la santidad de la expresión.

Aquí tenemos, cómo a la renuncia o ausencia de credo surge una vez más un rasgo funcionalista muy evidente, pero se vuelve más marcado cuando el maestro pintor se adentra en la materia, está inmerso en la atmósfera, es una suerte de sumisión que una vez convencido no ejerce renuncia alguna del yo, ofreces tu mejor esfuerzo hacia el objeto de inspiración.

En esta construcción de iconos existen invariablemente dos elementos vitales: la imagen y el signo. La imagen es la que alude, es la reproducción, es el objeto que hace sensible que influye en el espíritu, es la mimesis que nos hace reconocer en la forma lo que el concepto acusa, que cuando la recreación es del todo vívida aun sin imitación, la ejecución se vuelve objeto de adoración.

El signo entonces acomete a la sensibilidad espiritual mediante la emoción, la imagen: a la vista. La idea de la realización personal mediante el signo es ya una condición muy antigua descubierta y asociada al hombre, es una suerte de seducción al alcance de cualquiera, sin embargo cuando esta expresión se percibe de la inspiración de un practicante más experimentado salen a relucir valores estéticos muy gratos, quedamos en el asombro del personaje mediante la estilización. Hay aquí una relación de vaivén entre lo que hace al signo en la imagen y viceversa, se manifiesta el eón de la mimesis mediante el color quizá y el eón del signo con toda la carga sugestiva y trascendente.

El binomio imagen y realidad se encuentran en el mismo plano en la identificación del arquetipo actuando en el aspecto material de la imagen. El eón de la trascendencia evita redundar en lo que la formalidad ya ha expuesto y se concentra en lo que al espíritu concierne, es una acción psíquica general alternante con que el hombre experimenta todas las realidades desde el paleolítico. Estos son mecanismos que permiten el acercamiento a las cosas mediante la abstracción, la imagen es volátil si no expresa con claridad, el tema se vuelve nada en espacio y tiempo y eso se puede evitar haciendo la réplica o representación lo más fiel posible, que siempre es imperfecta y la eventual perfección se haya en terreno de las artes plásticas.

“Inmanencia y trascendencia: el equilibrio entre ambas tendencias ha sido la característica de las épocas más excelsas de la imaginería cristiana.”⁴³ Y aunque a veces parecen no actuar en la misma línea: ““Hay siempre en el genio de Oriente –ha escrito E. Male– algo abstracto, una fuerza que quiere dominar a la naturaleza; el Oriente no copia, estiliza; a la realidad prefiere los caprichos de su imaginación”. El genio occidental es realista; respeta el testimonio de los sentidos. No obstante es espiritualismo del dogma cristiano, el genio griego inspirará el primer arte cristiano.”⁴⁴

Es fácil percibir como la multiplicidad de imágenes lejos de solucionar un problema lo complica tanto que en ocasiones llega al punto del colapso. En Constantinopla en 692 se celebró el concilio Quinisexto, mejor conocido como “*in Trullo*” que significa de la cúpula (por el emplazamiento en que se reunió);

“Su canon 82 se refiere a las imágenes. Por primera vez se da paso oficialmente del símbolo a la imagen. La sociedad cristiana entera, por una de esas paulatinas oscilacio-

⁴³ PLAZAOLA JUAN Op cit. Pág. 381

⁴⁴ Íbidem. Pág. 382

nes del eón-signo al eón-imagen, ha preparado una transición.”⁴⁵ En ella se congracian las figuras del Antiguo Testamento y las tendencias del Nuevo lo que implicaba de manera natural la legitimidad de la iconografía cristiana y útil a las autoridades eclesiásticas.

Para entonces el culto en Oriente se había tornado abrumador, el poder próximo a lo sacramental de la mística, era eficaz remedio para ahuyentar diabllezas y demonios, calmar tempestades y curar enfermedades. Las imágenes tenían la cualidad de proteger y brindar fortaleza contra las debilidades humanas y la enfermedad. A los iconos se acudía al iniciar una travesía por el océano, presidir una contienda deportiva, marchaban al frente de los ejércitos imperiales rumbo a las batallas.

Pero también estaban a nivel de los civiles en sus hogares y comercios, en sus prendas de vestir, utensilios de trabajo y en la cocina, en los libros; eran omnipresentes ya sea la imagen de la Madre, el Salvador o un santo. De acuerdo con San Juan Damasceno, fallecido en 749 y gran defensor de los iconódulos con su obra Discursos sobre las imágenes, mencionó que la función propia de la imagen es hacer visible lo invisible. Y subraya aquello que tienen en común signo e imagen.

Sus percepciones estéticas eran muy elocuentes: “la materia es obra de Dios, por eso yo la declaro hermosa” El arte responde a esta concepción del hombre, que se sabe compuesto de materia y espíritu.”⁴⁶ Es por ello que mediante la contemplación de la obras se logra un vínculo espiritual. Existe un factor de convencimiento previo en el espectador y una necesidad en el devoto.

Por motivos políticos, en el Segundo concilio de Nicea (787) se dio lectura a una carta simbólica que constituye un tratado teológico en torno a las imágenes, con-

⁴⁵ Íbidem. Pág. 383

⁴⁶ Íbidem. Pág. 392

firmada por la doctrina de San Juan Damasceno, estableciendo de igual manera los principios del culto a las imágenes al igual que la estética cristiana, que mucho le debe a la práctica devocional del pueblo más que a los textos de los Santos Padres. El ejercicio devocional da presencia al fenómeno.

Es peculiar como se distrae la parte espiritual con la material: "En Oriente se conserva una visión neoplatónica, se parte del concepto primordial del Verbo como "imagen" del Padre. Los Libros Carolinos cuando hablan de imágenes, nos hacen pensar, ante todo, en una pared o en unas tablas pintadas. Esta visión tan "positiva" hará que, cuando se extienda por Occidente el gusto por las imágenes, sea también mayor el peligro de un inmanentismo supersticioso." ⁴⁷ Los Libros Carolinos, son la versión corregida del decreto malintencionado de la versión del latín, producto del concilio de Gently enviado por la emperatriz Irene a Carlomagno y rectificado por éste.

De esta manera mientras concilios van y vienen, se contraponen pareceres, las representaciones religiosas evolucionan por cuanto a su composición. Los personajes tienden a estereotiparse, tiene lugar la austeridad y la síntesis, formas representativas, abstracciones y las construcciones van fosilizándose. Pero su renovación o actualización la determina el temperamento del pueblo y las necesidades de los tiempos.

La revisión de estos eventos en una materia tan compleja como es lo religioso, nos permite vislumbrar características regionales y el ánimo que las alienta para su aceptación, vigencia y utilización, la aplicación era siempre a los fieles y eso no cambiará en siglos; las cúpulas de la religión pueden ser claras y concisas pero en su ejercicio dinámico de la confección de imágenes, visto de cerca, es un todo que deambula entre lo denso y abstracto.

⁴⁷ Idem.

Lo más sorprendente es que el poder que detentaba la Iglesia estaba dado desde la antigüedad dentro de sí misma: dentro de la religión. Hago estas observaciones porque la religión se norma por convencionalismos que desde ese sistema de ideas se procede "correctamente". Y aquí la razón se encuentra en un terreno poco sencillo de transitar cuando de explicaciones se trata siendo que la experiencia religiosa es sensorial.

La religión esta basada en el hecho de creer, y por extensión en los recursos doctrinarios que ya sean fastuosos o humildes; la insistencia de referir un hecho una y otra vez o hablar metafóricamente (parábolas) o un suceso milagroso pierde su valor atrayente con el tiempo: expuesto lo mismo de la misma manera conduce a la rutina y predecibilidad y por lo tanto el individuo necesita renovarse de continuo, algo personal, eso otro que lo mantenga a salvo del vacío interior algo que le tranquilice el alma y le suspenda la razón, algo como la imagen religiosa.

2.2 Su función



Crear. Es la fase que sucede a percibir una imagen. Ver y observar se suplen mutuamente dependiendo de la intensidad de una escena; en términos religiosos la intensidad la considero por las dimensiones considerando que no es masiva por el número de copias. Podríase pensar que una imagen es más eficaz cuanto más grande, lo cual es cierto o no dependiendo de la advocación o que tan lacónica ésta sea.

Las características compositivas, de luz, la ocasión del tema, las facciones, el lenguaje corporal, la paleta de colores, sí la técnica también participa y el hecho de ser piezas únicas entrañan un par de factores irrenunciables en la pintura religiosa: el mito y la visualidad.

Inicio en un terreno que dada su multiplicidad de implicaciones compromete, y en mucho, cualquier aseveración o enunciado poco o débilmente fundamentado. Es desde el Funcionalismo que en su más simple expresión entenderemos como la corriente que considera al fenómeno a partir de la observación sin perder de vista su función utilitaria.

Esta corriente derivada de la escuela de las Ciencias Sociales en Estados Unidos, trabaja de cara al sentido práctico de consumo relacional, para el caso que nos ocupa: aplicado a la imagen sacra.

Aquí hago una prudente acotación en donde muy de cerca se le puede asociar o confundir con el Estructuralismo. La diferencia sustancial entre estas dos maneras de pensamiento está en que éste último se concentra en cómo se encuentran dispuestos los elementos de un todo y cómo se explican en relación al otro, a diferencia de que

en el Funcionalismo se establece cuál es su razón de ser; cómo funcionan dentro del todo. Vemos aquí su valor utilitario como unidad no desde la estructura, se centra en la parte individual y con ello revisto al individuo, hombre social, como parte del flujo-consumo de imágenes.

Existe también un elemento que da consistencia y sentido al funcionalismo y ello es la Pertinencia, entendida esta como la acción o fenómeno inherente como consecuencia y correspondiente a un estímulo; es, en otras palabras, lo adecuado o esperado en función del entorno: lo familiar.

Nuestro entorno social visual contemporáneo y en función de todo lo que somos capaces de reconocer en una imagen ya sea en una superficie, material o en una pantalla de tamaño determinado, ha dado como resultado la identificación y clasificación de diversos tipos de imágenes, pero antes de citarlas me pregunto ¿cuántas somos realmente capaces de identificar o describir? sin importar que seamos productores visuales, diseñadores gráficos, comunicólogos, publicistas, cineastas o lo que fuere, que seamos tan buenos en ello que podamos describirlas verbalmente o por escrito a una persona o población no especializada. Hago este planteamiento en este nivel de la investigación porque cuanto mejor podamos describir una imagen formalmente, podemos leer su razón de ser dentro del contexto sin importar que no seamos expertos en la tendencia o especialidad. Aludo con esto a nuestra capacidad descriptiva en su estado más natural.

Luis González en su trabajo *La imagen como elemento de comunicación*, clasifica los tipos de imágenes en: "retiniana, real, óptica, onírica, literaria, virtual, psicológica, secundaria o postimagen, alucinatoria, recurrente, visual, mental."⁴⁸

⁴⁸ GONZÁLEZ TORRES, LUIS IGNACIO. *La imagen como elemento de comunicación*. Departamento del Medio Ambiente para el Diseño. Área: Factores del usuario del diseño. División de Ciencias y Artes para el Diseño. UAM Azcapotzalco, marzo, México. 1995. Pág. 3.

En esa misma publicación se hace referencia al origen de todas estas diferenciaciones partiendo de una *"Imagen eidética, derivado del griego "eidos", forma, figura, se refiere a la tendencia a convertir en imágenes todos los procesos mentales que se observan en los pueblos primitivos y en los niños. Este fenómeno puede calificarse como una condición de "reproducción" mental del objeto observado que es dable inmediatamente a la percepción real"*.⁴⁹

Para llegar a esta propuesta de tantos tipos de imagen han debido sucederse épocas, transiciones, rectificaciones formales y cromáticas, corrientes de pensamiento por cuanto a concepto y materialización, técnicas, y dentro de estas evoluciones se encuentra un ejercicio perenne: la observación.

En esta actitud de examinar visualmente y en concepto, todo cuanto podemos percibir mediante la vista, siempre llegamos al atavismo de la representación de un objeto referido a la representación mental, a lo entendido, a lo que representa según el receptor o bien a lo que se nos ha acostumbrado a leer en una expresión visual; al anciano se le respeta, al niño se le quiere, a la señorita se le admira, esta es la tendencia, pero en la enunciación se activan mecanismos culturales aprendidos, reprimidos, heredados, extrapolados y todo cuanto la intensidad del estímulo sea capaz de activar con sólo ver.

La imagen, entre Dios y su feligresía hace las veces de vínculo, una especie de intermediario, es visto, de manera burda, como el comerciante, quien se encuentra entre el productor y el consumidor. La imagen religiosa como el comerciante en el ejercicio de su papel genera por su misma condición características que se vuelven vicios y crean una figura de poder dentro del contexto. Se vuelve en este caso -comprar consuelo- un defecto en la adquisición de un producto.

⁴⁹ Idem.

Dejando de lado el comercio, la imagen entonces adquiere un velo de idolatría, hoy en el mercado podemos encontrar en el Cerro del Tepeyac múltiples representaciones de la Virgen María de diversos precios y niveles de ornamentación, igual se adora la económica que la más suntuosa, allí la representación o réplica no desconoce niveles devocionales, cuanto más se parezca la estampa a la original, la paz espiritual se experimenta de manera más plena.

La imagen-receptáculo,⁵⁰ bajo el concepto de San Juan Damasceno hay una unidad entre el icono y su modelo, son como un clon y esgrime una afinidad arquetípica cuyas cualidades son similares por el sólo hecho de representar, ambas tienen la gracia divina, reside el mismo honor y son depositarias de fe y santidad. En Occidente las imágenes son un llamado al ejercicio de la oración mediante la representación, es lo que mueve a la acción volitivo-inducida. En Oriente el icono no tiene tasado su valor con base en la semejanza sino en la participación con el prototipo, es decir al no haber un patrón, un catálogo oficial, una representación que tenga las características asume los atributos de la deidad. Se refiere a la presencia porque la fuerza de credo perpetúa la atracción al objeto.

De esta manera ese habitar dentro de él, sí está dado con base en la semejanza, como en el icono, sólo que éste se vuelve sagrado una vez que la Iglesia le concede su bendición, su eficiencia como objeto de adoración es lo que la fe inspira con base en lo que allí está representado, así esa inspiración se vuelve instrumento antes que devoción, pero a este nivel la imagen religiosa es aun muy personal, es todavía dentro del templo o iglesia una representación abierta a todos.

⁵⁰ Íbidem Pág. 3

Decanta de esa circunstancia una variante podría decirse que muy mediática: la imagen-kerigma.⁵¹ En su raíz este término griego denota anuncio o proclamación; como un heraldo, como un emisario.

Fuera de su origen etimológico, es muy específico y especializado, es proclamación en virtud de su carácter oratorio cargado de inflexiones y poder de convencimiento, y es dentro de la materia, un género literario de divulgación. Se vuelve el recurso de fe cristiana tras la muerte de Jesús de Nazaret. Se describe así: lo que se puede esperar de un acto ventajoso, denominado martirio, es una serie de manifestaciones con perfil acusatorio, dentro del terreno de lo incierto, la saña, la culpa y la sin razón.

Como ejemplo. Según el libro de los hechos de los apóstoles:

*Israelitas, oíd estas palabras: A Jesús el Nazareno, hombre acreditado por Dios ante vosotros por los milagros, signos y prodigios que realizó Dios a través de Él entre vosotros (como bien sabéis), lo matasteis clavándolo por manos impías, entregando conforme al designio previsto y aprobado por Dios. Pero Dios lo resucitó rompiendo las ataduras de la muerte...*⁵²

Por lo tanto, todo Israel esté en lo cierto que al mismo Jesús, a quien vosotros crucificasteis, Dios lo ha constituido Señor y Mesías. (Hechos 2,36).⁵³

Una vez que esta denuncia hace mella en lo que algunos quieran ocultar, la maniobra se hace más patente y pone al descubierto pruebas claras de una crucifixión injusta.

⁵¹ Idem.

⁵² HECHOS2,22-25) <http://www.biblegateway.com/verse/es/Hechos%202%3A22>

⁵³ PLAZAOLA JUAN S.I. *El arte sacro actual*. Madrid: Estudio. Panorama. Documentos B.A.C.1965. Pág. 373.

Así que a partir de la propia proclama (kerigma) se hace ver el acto como un episodio de sufrimiento justificado al clamor de las masas y metafóricamente justificado en bien de aquellos que en su euforia colectiva alentaron el acto.

Según la Biblia, cuando Jesús inició su ministerio público, ingresó a la sinagoga, tomó el rollo del profeta Isaías y leyó:

"El espíritu del Señor está sobre mí, porque me ha consagrado por la unción. Él me envió a llevar la Buena Noticia a los pobres, a anunciar la liberación de los cautivos y la vista a los ciegos, a dar libertad a los oprimidos y proclamar un año de gracia del Señor. Lucas 4: 18-19."

*"Después de leerlo se identificó a sí mismo como el Mesías del cual hablaba el profeta en sus escritos. La afirmación que hace Jesús en ese momento es conocida como el kerygma o el anuncio de la buena nueva y constituye la base de la prédica para sus seguidores."*⁵⁴

Quizá algún lector haya imaginado la escena antes descrita con unos señores probablemente barbados, de tez cobriza por el sol, con túnicas albeando de limpias y expresándose correctamente, es decir han imaginado como era el Nazareno y su entorno; esa imagen es y tiene validez profética sin importar que sea devoto o no por la sola construcción literaria. Las escenas son lo que le dan fuerza al testimonio en boca de los evangelistas o la sagrada escritura, la parte que nos es revelada tiende a ser muy significativa en virtud de que se comparte sólo una selección.

Hoy en día no existe nadie vivo en la Tierra que haya conocido o sepa a las claras cómo era Jesús de Nazaret físicamente, y aún que así fuera una descripción sería del todo relativa, así que por buena memoria que tuviera San

⁵⁴ Íbidem. Pág. 374.

Juan, no habría podido grabar en su imaginación el rostro del Maestro de manera objetiva. La imaginación pudo haberle hecho captar hiperbólicamente un rasgo que a éste le pareciera destacado o hermoso, el aura de santidad le podría haber hecho ver rasgos en proporciones magníficas; divinas en rango de belleza.

Más tarde San Agustín disocia la circunstancia carnal al hecho del parentesco por semejanza no física sino de especie: *“lo que nos salva no es esa ficción con la que imaginamos un rostro individual, sino el conocimiento con el que creemos que Dios se hizo hombre para darnos ejemplo de humildad y para mostrarnos su amor”*⁵⁵

Cuando captamos una imagen cualesquiera, es cierto que de entrada podemos creerla o no; pero dentro del tema religioso creer es casi una condición irrenunciable. En los Evangelios, Cartas de los Apóstoles y demás documentos en que pueden centrar sus dudas los escépticos, se describe lo que el Salvador hizo y dijo, pero ni metafórica ni veladamente se da la media filiación de Cristo: lo que media de estatura, timbre de voz, color de cabello, si corto o largo... Originalmente ¿qué cara debe tener un hombre santo?: lo que la cristiandad nos dicte, lo que más convenga.

Las imágenes que tengamos de Cristo son producto de aquellos quienes estuvieron cerca, ellos nos refieren todo cuanto sucedió transmitiéndonos el valor de haber compartido con éste sus enseñanzas, su forma de proceder su generosidad y hasta su psique, todo aquello que podemos leer en los textos inspirados es lo que se denomina kerigma. Resulta ser la anunciación del misterio de Cristo y su obra, hace las veces de la encarnación del Verbo, la vía de salvación de la humanidad y lo que hace patente el amor de Dios en favor de los hombres.

⁵⁵ Íbidem. Pág. 375.

Como una conclusión intermedia nos queda entonces por llegar a la pregunta de: ¿entonces cuál es la razón de ser de la imagen de Cristo si cada uno según la época u ocasión va a expresar su propia versión de santidad? Pues, que la esencia es lo que nos liga de manera poderosa a la figura de amor y representación de belleza de Cristo, ya que nadie lo ha visto, sus manifestaciones de insólita belleza, inconcebible, se proyectan en la sensación de paz interna dejando patente su grandeza.

Ahora bien, ya que hemos quedado un poco en el éxtasis de la idea central de la máxima representación de Santidad y poder espiritual, me permito hacer un contraste de esa época (Año 30) a nuestros días.

La energía es poder, así que la oración se encarga de hacer que esa energía se vuelva una presencia magnífica que puede ejercer cambios (fenómenos) inexplicables que se denominan milagros. Pero los milagros son más palpables en comunidades relativamente pequeñas y lo menos en contacto con otras. Los grandes conglomerados sociales, ciudades, concentran una gran cantidad de individuos, el hacinamiento genera una serie de carencias que derivan en estrés colectivo variante y creciente y todas esas entidades humanas experimentan angustia en diversos niveles y momentos. La no racionalización de una situación que notamos contraria al bienestar, nos hace ignorarla y ello deriva en caer en la actitud una y otra vez, y así cuando en un momento se percata del fenómeno, el individuo acude a soluciones radicales que pueden ser beber, psicotrópicos, calmantes, terapias y de las soluciones intermedias: la religión.

Toda esta circunstancia forma parte de la ontología, que se renueva resignifica y adapta y en todo momento la sociología se basa en hechos sociales, que tienen lugar dentro de sociedades, gremios o comunidades que se integran por modos de pensar, hacer, o el sólo hecho de compartir el mismo entorno o emplazamiento.

El individuo humano una vez que nace es de las criaturas del reino animal más indefensas; es tan dependiente, ingenuo y maleable; una vez que nace su cerebro aún no madura en los procesos más elementales como control de esfínteres, o los gestos lingüísticos básicos: si un niño llora puede ser por varias causas como: enfermedad, hambre o frío, son sólo signos que interpretamos con base en la experiencia hablada o de oídas. El niño sólo llora.

A lo anterior se suma la inmadurez emocional en que transita digamos hasta los cinco años de edad, cuando el niño acude al jardín de infancia, socializa y tiene sus primeras experiencias en torno a contrariedades, afinidad, atracción, y la sensación de triunfo que es fácil confundir con superioridad. Hay personas que dado su entorno maduran y superan contrariedades con suma facilidad, otras debido su condicionamiento social resultan con afectaciones exacerbadas que requieren de asistencia en el comportamiento y control de las emociones

La falta de seguridad en sí mismo y en los demás, la ausencia de honestidad, el hecho de mentir a quien más nos quiere, la gula, el autosabotaje entre muchos otros rasgos sociales han sido fieles compañeros del interior humano, las habilidades, los valores del orden que sean, las normas y convencionalismos integran los muros que flanquean al débil ser humano. Los niños en la infancia, dentro del los tres a cinco años de edad, muestran su esencia en su estado natural: inocente, torpe, malicioso sin llegar a patología, buen sujeto, transparente, desprendido, natural, auténtico... y, el conflicto llega cuando por tendencia debe ir a la casa de cuna o la guardería. Se integra al sistema de castración social, de los "buenos modales", reglas de urbanidad y todos los convencionalismos que los sistemas de estado denominan: integración del individuo a la sociedad.

La no superación de situaciones adversas o de prolongada no solución, derivan en cambios de carácter, y si nos aco-

gemos a ser conscientes de su imposibilidad de "ser feliz", las imágenes son un recurso inmejorable que aplica en las conciencias afligidas más que en las plenas. Las más de las veces se acude a Dios como solución a problemas y las menos, para agradecer favores.

Pero Dios, visto desde la religión, toda vez que hombre, debía morir, así que su obra no podía pasar desapercibida dado que era mortal.

La Iglesia, surge entonces como esa maquinaria que encuentra que la imagen es un eficaz instrumento de redención y consuelo valiéndose de la reputación de Cristo apoyado en el kerigma, y consolidado a la memoria del misterio de los recuerdos; y, en la imagen el estudio descriptivo desde el funcionalismo lo lleva la iconografía, un icono es el receptáculo donde la gracia de la familia eclesiástica expresa su afán, mediante la mano del pintor bajo la dirección de la necesidad de paz interna o convencimiento.

El icono se vuelve un estado cerebral en tanto percibe la experiencia religiosa, deja patente la sensación de la sensibilidad espiritual en el individuo reflejada por el iconógrafo como quien materializa el acto consciente de la fe, la presencia de la Iglesia.

La eficacia de la representación religiosa materializada por el artista, encuentra en su belleza, clara expresión e inusitada factura de la inmanencia, influyente bondad del Maestro en las ideas y en los sentimientos gracias a la contemplación.

Siendo el nivel interpretativo tan polimorfo y de tan frágil diferencia entre las variables, se reconoce un tránsito intenso de ideas que en una visión esquemática podría quedar así:

Juan Antonio Ramírez en su libro "*Medios de masas e historia del arte*" menciona que:

“el conjunto de contenidos expresados por imágenes es lo que denominamos cultura de la imagen”, y representa un claro desarrollo histórico de la imagen que se divide en seis etapas:

1. El periodo de la imagen única, de la Prehistoria al Renacimiento
2. La revolución del grabado que culmina con la Revolución Industrial
3. El renacimiento de la xilografía y los inicios de la litografía
4. Las imágenes cinéticas y los orígenes de la fotografía
5. El triunfo de la fotografía
6. La época de la imagen en secuencias, que presenta hechos sintetizando imagen y palabra”⁵⁶

Con tan significativas transiciones, más de la mitad, no es de sorprender que la complejidad del tema religioso sea solamente cosa del misterio o devoción, las interpretaciones, las escuelas, los equívocos, los estilos y derivaciones exigen una clasificación que establezca diferencias para su familiarización y eventual adoración.

Dentro de la oferta de imágenes consumibles existen tres generales dentro de las kerigmáticas: la imagen de culto, La imagen descriptivo-narrativa y la imagen de devoción.

Antes de continuar es justo citar una característica del medio religioso para el caso en la clasificación: que es un caos. Ya desde tiempos bizantinos la duplicidad de funciones en las imágenes representaba un verdadero quebradero de cabeza cuya maraña no pudo ser resuelta en su totalidad, se tienen reconocidas épocas, escuelas, estilos y un padrón relativamente fidedigno de maestros pintores de todos los tiempos, y la confusión e incertidumbre es un fenómeno derivado de la falta de conocimiento de algunos que se hacen pasar por especialistas en iconografía y la sobre interpretación. Aunque esta no es una tendencia aplastante sí es significativa.

⁵⁶ Íbidem. Pág. 375.

De lo anterior se deriva que el orden descrito reconoce una jerarquía funcional en contraposición al evidente desorden iconográfico “Desde fines de la Edad Media se empezó a perder la ciencia del sentido y orden de las imágenes, y con la influencia de la Ilustración, esa ciencia desapareció totalmente para mucho tiempo”⁵⁷

⁵⁷ Íbidem. Pág. 376.

2.3 La última cena en la versión de Leonardo da Vinci



047

La Última cena de Leonardo da Vinci es sin lugar a dudas una de las piezas de arte pictórico más reconocidas y reproducidas del orbe. Su fama puede ser, sí producto de la reputación de su creador y de la ocasión dramática que representa, es un momento emblemático en la vida de Jesucristo, así que la suma del autor más el evento tan importante arrojan a un rasgo de identificación visual inconfundible, aun para los no creyentes. Lo que da lugar al poder de la última cena de Leonardo es una representación cuya sobriedad permite la percepción de todos los elementos a partir de la primera mirada, la perspectiva racional hace tomar a cada elemento su nivel de importancia en razón de que ningún objeto o personaje en segundo plano se cubre tanto por otro de manera que no sea identificado. La paleta no es una contraposición necesariamente violenta pero los colores hacen un contraste de opuestos armónicos para diferenciar los diferentes planos.

Otro factor compositivo lo da la armonía mediante el espacio; dentro de aspecto espacial destacan el equilibrio y

la simetría; abundando en ésta última, podemos ver que su expresión es resultado de una reflexión cuyo producto es la simplicidad reflejada de cara al momento, es decir, para dar énfasis a la escena Leonardo concibe tres ventanas en el vano central que dan fuerza expresiva a la figura principal, el efecto luminoso del paisaje del fondo en contraste con las ropas de Cristo hace su presencia más espléndida, notoria, motivo de la trágica ocasión. Cuatro paneles en perspectiva flanqueando al grupo de lado y lado que dan al entorno límite y dirección para dirigir la mirada del espectador al centro; un casetón en la parte superior que concentra nuestra vista sobre los comensales: la primera mirada ha tenido ya su eficacia asegurada en la geometría mediante la arquitectura en equilibrio.

A los discípulos los podemos apreciar sistemáticamente en grupos de tres, como resonancia a la composición, mismos ubicados a la derecha y a la izquierda respectivamente de Cristo, el espacio visual entre éste y sus seguidores lo configuran las resultantes grupales más próximas a él. Judas, uno de los personajes más controversiales, está expresado de una manera particular en el conjunto no con ellos sino entre ellos, figura estático en una línea visual opuesta al resto del grupo donde se encuentra, el énfasis lo agrega la luz que lo hace posible gracias al claroscuro que Leonardo le dedica.

La mesa, representa uno de los planos cardinales de primer orden en la composición total. Genera la horizontal que acentúa el carácter y dirección de los comensales dando lugar a dos atmósferas: sobre la mesa y debajo de ella. Hacia arriba deviene todo el discurso formal de la obra, los platones, los panes, los vasos de vino y demás elementos inanimados; los personajes son a partir de la superficie que proyectan su papel en el discurso. Del campo luminoso que sugiere el primer plano que genera la caída del mantel, luce al final de ambos lados el detalle de sendos nudos para rematar nuevamente como detalle de equilibrio; algunos acusan que es la firma simbólica del pintor, en otra hipótesis se esgrime haber sido en

complacencia a la viuda del duque Sforza, Bona de Saboya, o en signo del pago por la obra.

La disposición en grupos de tres, excepción hecha donde se encuentra Cristo que son cuatro, genera una continuidad formando una cadena en torno al maestro. El continuo poder visual del personaje principal se lo asignan los amplios espacios que le flanquean; la cabeza de Cristo hace las veces del punto de convergencia de las líneas de fuga del fresco.

En torno a la perspectiva se dice que entre dos objetos de tamaño y luminosidad de campo semejantes, la de colores más claros dará la sensación de ser más grande, en este caso no solo ocurre este fenómeno sino que ciertamente posee una escala mayor en relación al resto y, las proporciones de la mesa dan la impresión de ser insuficientes para los trece comensales. El relativo error de escala acentúa la presencia del redentor.

En torno a esta obra existen innumerables hipótesis, escuelas de pensamiento, estudios transversales, opiniones dolosas o enaltecidas que hacen ya de por sí complicada su lectura e interpretación; la excesiva humedad del muro en que se encuentra contribuye a realizar lecturas de pánico dados los desprendimientos de la capa pictórica, los detalles o antecedentes pictográficos están cediendo a la superficie y con ello las diferentes posturas en torno a los personajes, su identidad y toda la vorágine de simbolismos de los allí representados, los objetos que vemos y los que no, metáforas e ironías expresadas en una rica síntesis de color y forma, donde parte del éxito de la obra, sea que está desapareciendo, lo todavía más irónico es que el fresco está sucumbiendo a la humedad.

Respecto al creador y sus antecedentes se dice que éste no era creyente, lo cual una vez vista la basta obra interpretativa desde entonces genera un aura de misterios e interpretaciones en todos sentidos. Los pintores disfrutaban de ciertos privilegios como el de la creatividad y el

estilo hasta donde era posible; la conformación de la escena por lo que hace a las actitudes e intención del cuadro ya sea en el receso o al término, era objeto de rigurosas estimaciones por parte de cuerpos eclesiásticos; Leonardo, con su ya sobrado ingenio, pudo arreglárselas para que en la aparente representación de una escena religiosa incluyera la posibilidad de identificar personas y objetos con base en la apariencia, esta condición frente a la percepción del espectador común no trasciende más que en conjunto, para el observador agudo o especializado la duda es el antecedente de las desacralización gracias a la ausencia de objetos meramente religiosos identificados como cristianos, lo que vemos como realidad allí debiera participar en la credibilidad de todo aquello representado en su individualidad e integrado al conjunto.

John Lowden en *Early Christian & Byzantine Art*⁵⁸ expresa que *aunque en motivación iconofílica (o idolatría dependen de su punto de vista)*, refiriéndose al espectador, desde la óptica del funcionalismo y sumándose a Lowden parto del hecho concreto, de lo que vemos, de una percepción objetiva o lo más objetivo que la pintura religiosa pueda permitirlo como es el caso que nos ocupa, conjuntamente es que se presenta la imagen de referencia a fin de sustentar y de algún modo conciliar la postura que aquí se expone, la subjetividad es una constante, Susan Sontag cita a E.H. Gombrich en torno al origen de lo que las imágenes pueden revelarnos y anota que *cuanto más retrocedemos en la historia menos precisa es la distinción entre imágenes y cosas reales.*⁵⁹ lo cual muestra que los referentes son meros puntos de partida y que frente a una descripción lo más objetiva posible la sustentación se vuelve más compleja y lo único a lo que podemos acogernos.

⁵⁸ LOWDEN, JOHN. *Early Christian & Byzantine*. Phaidon. 1997. Pág. 150.

⁵⁹ SONTAG SUSAN. *Sobre la fotografía*. México. Alfaguara 2006. Pág. 217

La pintura en el momento de la representación ejerce cierto control sobre la imagen a la cual se le confieren ciertos poderes que dominan, trasfiguran o determinan a una presencia cuyas cualidades se supone que poseen. Un punto importante es lo que el pintor exprese y el otro, también muy importante, es lo que el espectador interprete. La identificación de la imagen en conjunto o por parcelas, no obliga a una lectura consustancial al personaje u ocasión de la obra; se trata de un referente, la última cena de Leonardo da Vinci fue precedida por muchas versiones bajo el mismo tema, las que vinieron después hacen de reforzador al lugar común que esta versión constituye, y que de aquí emana, se convierte en la extensión que representa lo mismo bajo otro estilo, la cualidades cromáticas pueden añadir características en abstracto como sugerentes indicadores o sutiles repulsas, esta expresión es una función adicional cuyo valor no es el color sino el efecto trascendente.

La versión de la última cena de Leonardo, no carece de los criterios elementales de lo que constituye a la belleza: medida, orden y proporción. Esta triada es la que articula y soporta toda suerte de juicios subjetivos, alude de manera implícita a la imaginación por encima de la objetividad y la razón, son los lineamientos de la creación pictórica.

La credibilidad de una pintura religiosa no esta dada con base en un recuerdo, es la remembranza de un hecho base cuya interpretación es lo que vemos, las diversas versiones proyectan niveles de realidad que seducen o no, plantean misterio o no, clarifican o confunden, el uso o abuso de la iconografía las expresiones hiperbólicas o fantasiosas son más susceptibles de ser aceptadas como producto de la imaginación en frenesí, lo cual no ocurre en las escenas devocionales debido a la expresión seria, trágica o solemne que la pintura posea. Una pintura no es un recuerdo personal, es una situación afín o sensible en carne de los demás, sus cualidades pregnantes es-

tán dadas a partir de un contexto tal como la iglesia, es el entorno que nos refiere el recogimiento dentro de la quietud de las maderas preciosas y el incienso para crear la atmósfera para su asimilación, para su existencia y lo más importante es que casi nunca se pone en duda lo que allí se expresa, el entorno le confiere ya un dejo de credibilidad. De cara al consumidor, todo lo que figure en una pintura religiosa tiene ya la pre garantía de genuino.

Hasta este punto han sido revisados algunos elementos constitutivos de la última cena de Leonardo da Vinci, la estructura general aquí expuesta es la que marca los elementos necesarios para la versión que en realidad interesa a esta investigación: La última cena de Juan de Juanes. La razón de haber utilizado una versión tan omnipresente como reflejo a una menos popular es debido al apego que la representación refiere, es decir, con base en lo que las Sagradas Escrituras señalan cuánto más fiel es la representación, que tanto lo figurativo se proyecta hacia el espectador, en este ejercicio hacemos una aproximación de lo que podría ser un editor de imagen, dado que la versión de Juan de Juanes es posterior a la de da Vinci.

2.4 La última cena en la versión de Juan de Juanes



048

La escena sobre estas líneas data de 1560; es Jesús en la cena, suponemos que de homenaje, duelo o solidaridad dado que había sido condenado y este es el momento de la traición por parte de Judas. Es Jesús el único quien alude con mirada mayestática al espectador, es una escena con personajes cuya identidad figura en la representación, siempre son objeto de intriga al tratar de identificáseles; son muchas las lecturas y una la intención, las interpretaciones pululan para hacer más confusa la lectura. Por la proximidad de los personajes entre sí y la luz, es esta una escena intimista.

Los nombres en las cabezas nimbadas de los apóstoles pretenden en esta versión de Última Cena dejar poco espacio a la confusión, los rostros varoniles, las cabelleras

regulares en color y forma ofrecen una fácil vía de confusión, y en esta pintura lo que se persigue es la claridad.

Algunos elementos simbólicos figuran allí, la cruz cristiana como hoy la conocemos ya existía antes del martirio de Jesús, sólo que cobró significado universal una vez que éste fue ultimado, así, el valor religioso es lo que representa la escena y para ello encontramos simbolismos y ciertos elementos compositivos muy importantes para la lectura del cuadro.

Se trata de un instante. Es un instante que tomó muchas horas realizarlo y ha llevado muchas más descifrarlo; entenderlo, asimilarlo.

Como observadores no especializados podemos suponer o deducir una serie de ideas relacionadas desde nuestra trinchera de creyentes o escépticos, ambas posturas son correctas porque lo que uno ve el otro atesora, destacan valores por composición o detalle, el color, dimensiones y, finalmente el tema que nos ocupa en ésta pintura es: una cena.

Sabemos, bien y de sobra, que la cena es una de las tres comidas que convencionalmente hacemos, en concepto es un momento idóneo donde las presiones de la vida cotidiana cesan, es el momento en que la jornada del día laboral encuentra reposo. Pero el final de la jornada resume en ocasiones la reflexión de esas horas y según que día podemos hacer referencia a la semana. En la cena se habla de cualquier tema. El tiempo de cenar siempre es la noche, cuando todo de halla en calma, la duración de la cena... es indeterminada.

La Última Cena de Leonardo da Vinci ha sido un encargo del Duque Ludovico el Moro para el refectorio del Convento de Santa María delle Grazie en Milán, la fecha de encargo varía según la fuente, 1494 a 1501 ó 1495 a 1498, sea como fuere, nuestro interés se centra más en lo que ello representa.

El momento que la cena inmortaliza es álgido; Jesús anuncia la traición por parte de uno de sus discípulos: Judas es el nombre, que en la escena se percibe incólume. El momento de la noticia es crucial: la composición fragmenta a los apóstoles en grupos de tres quedando Jesús solo, al centro, quizá para hacer más dramático el momento, eternizar su perdición y la pena de alta traición.

El emplazamiento es un recinto que en su confección describe una fuga en perspectiva que acentúa la figura central; Judas aun cuando ha sido puesto al descubierto no niega el objeto de su falta exhibiendo el canuto con los treinta denarios, pago de su fechoría.

La deliberada composición apaisada ofrece un aire de espectacularidad que expone al truhán y al ofendido en el mismo plano, todos se aprestaban a la cena al mismo lado de la mesa; quizá la fragilidad de la ocasión sea reforzada por las finas facciones de los comensales ausencia del resuelto porte de un hombre hecho por el trabajo duro.

Las preguntas se suceden unas a las otras, son dudas, son acotaciones, son la suma del misterio, entonces si por no haber utensilios ni vajillas ni restos de la cena, mas que la presencia del pan: eso no era una cena. La interpretación aquí es una circunstancia cuando leemos el lenguaje corporal de los comensales, ¿qué entonces se le ocurrió a quién para expresar este momento?

Pero la versión de nuestro interés, la de Juan de Juanes, representa una atmósfera mucho más íntima, con colores más luminosos y en un soporte que permite su fulgor.

La base de la versión Da Vinci se ha convertido en la perdición de la obra misma, se encuentra a merced del tiempo dada su frágil base de sustentación a mas de tratarse de un muro. En el caso de nuestra versión al estar sobre una lámina su conservación está garantizada para muchos años.

Para el caso Juan de Juanes tenemos el mismo leit motiv, la interpretación y sensibilidad del valenciano, nos presenta un entorno más íntimo, permite estar más en comunión con la pena de la ocasión; los participantes están más dispuestos hacia su maestro, el traidor, los desconcertados y la confusión.

En torno la obra de Leonardo se ha escrito desde todas las perspectivas, escuelas e interpretaciones, no obstante de Juanes muestra una obra más modesta pero no por eso llena de simbolismo y vitalidad; la paleta intensa y bien controlada en sus contornos esfumados y tonalidades armoniosas en color y forma, la desazón y la tristeza quedan patentes en las expresiones no teatralizadas de los convidados, todos ellos factores activos que generan una lectura simple de entender y en consecuencia clara de transmitir su dramatismo expresivo.

Se puede o no creer en las representaciones, pero en definitiva el poder escénico es incuestionable dado que la plástica es el vehículo mediante los colores, la credibilidad de las carnaciones, las vigorosas luces y el equilibrio de la escena, el momento eternizado.

Como ejemplo, baste ver una pintura que representa a Cristo fuera del contexto de la cena. Podemos ver en la imagen bajo estas líneas una versión también de Juan de Juanes de un Ecce Homo, cita allí: " Su expresión doliente con la frente ensangrentada por la corona de espinas y sus ojos empañados en lágrimas que se deslizan por sus mejillas, buscan conmover al espectador invitándole a la contrición de los pecados. A ello contribuye poderosamente la intensa mirada de Cristo, suscitando un diálogo espiritual del que no resulta fácil sustraerse" ⁶⁰

⁶⁰ Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació y Ciència Museu de Belles Arts de Valencia, Caja de Ahorros del Mediterráneo. 2000. Joan de Joanes, Una nueva visión del artista y su obra. Valencia, España. Pág. 60.



049

Nada es circunstancial, vemos en esta versión del rostro de Cristo la intención de la mirada; en un primer momento el simple rostro de un personaje, el encuadre nos confina a la zona de atracción, al lugar común de la vista dirigida, la intención gentil, los ojos cansados, suplicantes, fijos. Los tonos del cabello y la rizada barba son el marco cromático que dirige al punto del llamado: el rostro del Redentor.



050

Salvador Eucarístico. Se trata de un óleo sobre tabla, 73 x 40 cm, por las dimensiones es un formato que se presta bien para la contemplación personalizada, una mirada apacible y atractiva, cuerpo al frente cabeza ligeramente inclinada y nimbada dentro de una atmósfera luminosa y gentil.



051

Ángel Custodio. Se trata de la representación de un arcángel, es una presencia importante de vigía y protección, no sólo es la impresión de gran estatura la que tenemos (99,5 x 75,5 cm) las holgadas ropas dan cuenta de su jerarquía; es una mirada fuera de nuestro alcance por ser detrás nuestro que observa, emisario expresado con tal destreza que da la impresión de estar vivo.



052

San Miguel Arcángel. Esta escena de dominación es una muestra del poder del color, del fenómeno de las luces. Se trata de una escena intensa por la acción y el encuadre, con un ritmo en a forma y la sombras llevadas en un estilo que más que la dominación expresa compasión, el demonio sometido representa quizás alguna tentación no superada, o una amenaza que nos aqueja y es al Arcángel a quien debemos nuestra tranquilidad.



053

Sagrada Familia con San Juanito. Ciertamente que las escuelas pictóricas y momentos históricos determinan las tendencias de representación pero siempre hay un *deixá animico* presente y en alguna intensidad; es la relación de miradas sugeridas por la dirección que guardan los ojos de cada personaje: nadie se mira y sin embargo están allí, es el juego de miradas en las que

se intercala la del espectador, el desesperado, aquel que la fría soledad y desintegración pide de algún modo refugio anímico, cobijo del alma. Los colores en equilibrado contraste muestran solidez en la advocación y un ánimo apacible al centro de la composición, que tiñe de un rojo una proporción vital de la escena: la Virgen.

Pero, si a pesar de haber transcurrido más de dos mil años siguen habiendo factores comunes como las emociones y dentro del tropel de interpretaciones las inconsistencias, entonces es que debemos hacernos a la pragmática: creer en la imagen.

Jesús «celebró una solemne cena de despedida con su círculo de discípulos más íntimo, en la noche del jueves 6 de abril, según nuestros modernos cálculos, que era el comienzo del día 14 de nisán, día de preparación para la Pascua, según el cómputo litúrgico judío». Ese jueves, por tanto, no es la víspera inmediata de la Pascua judía, sino la jornada anterior. Después, Jesús fue «arrestado en Getsemaní en la noche del 6 al 7 de abril, y fue primero interrogado por algunos funcionarios judíos (menos plausiblemente por todo el Sanedrín) y luego puesto a disposición de Pilatos a hora temprana de la mañana del viernes 7 de abril. Pilatos le condenó rápidamente a muerte por crucifixión. Después de sufrir azotes y escarnios, Jesús fue crucificado fuera de Jerusalén aquel mismo día. Murió en el atardecer del viernes 7 de abril del año 30», prosigue John P. Meier.

El autor de «Un judío marginal» asegura que Jesús tenía entonces «unos treinta y seis años», pero otros escritores sostienen que la fiesta de Pascua cayó en sábado 7 de abril del año 30 y el 3 de abril del año 33.⁶¹

¿Qué de lo que hay allí nos consta?: nada. No obstante el sistema de ideas al estilo occidental vierte datos que

⁶¹ BENEDICTO XVI <http://www.lne.es/siglo-xxi/2011/04/17/benedicto-xvi-determina-ultima-cena-jesus-martes-jueves/1062490.html>

no necesariamente tienen que ser fechas o personas; el dolor es un dato y su expresión es otro, es una experiencia común y perenne, es un dato no visual ni literario que se reconoce tan fácil como una página en blanco. Hoy en día por extensión, usamos el término "imagen" como concepto abstracto en torno a la opinión que nos podemos formar de una persona, el concepto de una mujer vestida de la manera más absolutamente femenina contra una que usa ropa de hombre.

Una mujer bien vestida está condicionada a nuestra idea —concepto— de mujer elegante o de "buen gusto", que puede ser obesa y de raza negra o de una irlandesa delgada al extremo, pelirroja, de tez pálida y con pecas; los parámetros no coinciden con los del lector por ejemplo; y personalmente, la imagen de una mujer elegante está dado por el tipo de mujer, su porte, el prejuicio de la figura y las prendas que ésta lleve. Son datos relativos. Descorriendo el velo del escepticismo, no todo lo que vemos es real, y en un entorno virtual raro es lo que puede serlo. Lo que sí es, es lo que resulta de aquello que reconocemos por nuestra experiencia previa y en este ejercicio podemos recordar, reafirmar o bien tener registro de lo que teníamos impreciso en la mente.

Pero eso que tenemos en la mente o que reconocemos, ¿cuánto de ello es influido? ¿cuánto es sugestión? ¿qué tanto hay allí de nuestra propia experiencia trabajando para nosotros en nuestro afán de identificar dentro de lo abstracto y en nuestra abstracción?

De acuerdo con lo que hemos revisado y sopesado en torno a la imagen religiosa y lo que la compone, hasta ahora, lo que podamos establecer es un terreno que se perfila consistente sí, pero indefinible también. La imagen como un hecho social, es un molde aprendido en favor de cómo y qué debemos ver: eso que llamamos imagen.

Basado en el principio general del Funcionalismo nos acogemos a la idea central de lo formal y de probada utilidad.

En su momento resultó ser claro oponente frente al estructuralismo partiendo del estudio de la mente por sus funciones y relaciones. En lo social era la interacción nuestra con el medio y cómo el entorno nos influye del aspecto práctico de un fenómeno o modo de ser y actuar.

Más adelante encontramos que la base del funcionalismo es la pertinencia, esto es que para realizar un estudio de cualquier fenómeno es preciso un punto de vista. Y este principio está dado con base en considerar la función del lenguaje como punto de partida, así que siendo la pintura un lenguaje figurativo la declinación nos lleva a ver como influyen estos estímulos interpretativos a la concreción de una idea abstracta. Ésta teoría está basada en otras de tipo sistemático y presupone que la organización de la sociedad en un sistema determinado exige el dominio de cuatro momentos esenciales de interacción: control de tensiones, adaptación al entorno, búsqueda de un objetivo de beneficio común en la integración de las diversas clases sociales en interacción.

Si aquí cabe citar lo práctico que tiene que ver esta corriente con el aprendizaje o asimilación empírica del entorno. De este modo un hecho social cobra sentido en quizá un dogma de fe si consideramos:

"un ejemplo clásico es el momento del aplauso después de una representación teatral: cada espectador sabe cuando empezar a aplaudir (y en qué caso debe hacerlo, y las consecuencias de no hacerlo) sin necesidad de preguntar a los demás, de manera que el fenómeno se produce con notoria sincronidad a partir de la uniformidad de cientos de fuentes particulares previamente aculturadas sobre ese hecho social. Desde este punto de vista, todas las facetas mayores de un grupo humano: su lengua, su religión, su moral y sus costumbres, son hechos sociales." ⁶²

⁶² http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_articulo=8327&id_libro=380 26 marzo 2014

Está encargada de la transmisión del mensaje cristiano. "Actualiza con su representación las figuras y los hechos de la historia de la redención: las profecías y figuras del Antiguo Testamento, las escenas de la vida de Cristo, su nacimiento, su infancia, su predicación, sus milagros, sus parábolas, su pasión, su muerte y su resurrección; la historia de su Madre, de los mártires y santos que han continuado su obra." ⁶³

Todas estas representaciones pregonan la vida y acción de Dios y cómo hacen de ejemplo a la vida del hombre común, su calidad evocadora debe estar muy cerca del hecho real, lo suficiente para ubicar al creyente en la capa superficial del suceso o persona, su elemento no es hacer historia sino que dentro de lo sacramental está el cautivar. El arte sacro ciertamente está inspirado en emociones humanas, en Dios no podía ser por cuanto su figura magnánima, de tal suerte que su esencia es histórica dejando de lado particularidades ajenas al concepto, como detalles intrascendentes, y recupera la universalidad de ese tiempo y hecho en la concreción de la imagen.

En la Edad Media los evangelios lograron gran significación por su iconografía narrativa presente en muros masivos y vidrieras principalmente, la sagrada escritura sólo contiene el concepto escrito, así que la misión era ilustrar mediante la imagen estática y de gran formato, masiva por su número y diversidad. Este gesto según el papa San Gregorio en el siglo VII declaró que constituía la "Biblia de los ignorantes" o "Biblia de los pobres" y tal aseveración se debía a los niveles de analfabetismo de los creyentes; hoy en día el analfabetismo es visual.

La imagen religiosa de tipo narrativo era necesaria entonces, porque cubría el frente que era el de la escasez y

número reducido de los libros, se adoctrinaba mediante imágenes igual a pobres que ignorantes de manera muy exitosa fuera de la iglesia y para toda esa población analfabeta era para quienes las imágenes existían; los más instruidos podían entender el contexto sin desviaciones y eran numeralmente inferiores.

2.5 El lugar común



Ahora bien, orientados a lo familiar de la imagen digital hoy en día, ésta se volvió un tópico muy popular en muy poco tiempo, por lo que significa y como está compuesta. Es aquí donde aparece su condición de lugar común es un referente popular, cotidiano, persistente y omnipresente. Un fenómeno que se integró a nuestras vidas sin consultárselo a nadie.

Tal parece que a partir de su reconocimiento mínimo, es decir de su visualidad esencial, se generan versiones que proyectan creatividad, transgresión y que finalmente su nivel lúdico termina por establecer un referente más.

El hacer escarnio y menosprecio de una obra religiosa, en este caso La Última Cena de Da Vinci, es gracias a su popularidad por una parte y la otra el natural blanco de críticas de que es objeto la religión Católica. Todas las versiones están realizadas con el mínimo de esfuerzo y el máximo de lucimiento. El lugar común en esencia está exento de imaginación y por lo tanto el resultado es poco atractivo según la tendencia, sin embargo hay versiones insólitas que reflejan gran creatividad.

El lugar común lo veremos a partir de la imagen religiosa dado que a la vez es un arquetipo. Con base en lo que se puede consultar en las Sagradas Escrituras todos podemos leer de igual manera, que no interpretar. Las imágenes religiosas del cristianismo y de los otros sistemas de ideas semejantes como los coptos, hebreos y ortodoxos, tienen al menos un par de elementos visuales en común, no quizá representados por lo mismo pero sí en la misma sustentación de signo y símbolo.

Una pintura siempre está contenida o confinada en un marco, un cuadro; éste, representa un espacio que potencia lo

que allí se presenta, es un entorno selectivo que concentra dentro de un cuadrante, un discurso concreto, el marco sin importar sus dimensiones estandariza lo que debemos ver se vuelve medida, establece un parámetro.

El lugar común por definición no opone resistencia, son parámetros conocidos por su estructura visual, y para el caso de la pintura con base en lo gramatical. Se trata de una estructura de información poco elaborada y fácilmente identificable con base en un referente del dominio público o que opone poca resistencia a la decodificación y eventual interpretación.



054

Esta última cena data de 1480, tiene lugar en un área luminosa que bien podría ser un patio interior, los comensales suman doce más el personaje principal al centro, figura uno de ellos parcialmente de espalda al espectador; se aprecia uno de los apóstoles en clara actitud de aburrimiento, es fácil percibir un estado anímico sin gran agitación a mas de saber lo que la ocasión conmemora. Saltan a la vista algunos elementos arquitectónicos como los remates del poyo donde se encuentran sentados la mayoría. Hay claramente más indicios y presencia de comida sobre la mesa, entre las que figuran frutos, cere-

zas concretamente, éstas simbolizan la redención del hombre derivado de la sangre de Cristo. Se aprecian en los claros vegetación, el cielo y aves en vuelo; los pájaros representan el momento del abandono del alma del cuerpo al momento de la muerte, sin embargo el pavo real apostado en lo alto a la derecha de la representación simboliza renacimiento espiritual y la Resurrección, derivado del hecho de que esta ave muda su plumaje en otoño y durante la primavera reaparece renovado. Finalmente en el cuadrante de la izquierda, se aprecian limoneros, del limón se considera por su poder de antídoto en contra de los venenos de lo cual se asume su atributo como símbolo de salvación. Existen además otros elementos, como la vestimenta, que puede indicar el posible clima cálido ambiental en concordancia de algunos ornamentos que pudiesen confirmar una atmósfera solariega.

Domenico Ghirlandaio. *La última cena*, 1480, refectorio del convento de San Marcos, Florencia. Plantas flores y animales. Los Diccionarios de arte, Electa. Pág. 139.

En materia de pintura podemos citar formatos, colores, estructura y cuando la falta de creatividad raya en el cinismo se cae en una mala imitación o deliberada copia. Este concepto funciona como receptáculo de modas o tendencias poco sólidas que tienen la función social de integrar ciertas maneras de ver, decir, escuchar, conceptualizar y que en veces son base de reflexión más seria pero en más de la mitad de los casos acaban por caer en desuso, su uso repetitivo es una estructura universal demasiado general cuyo uso frecuente deriva en el hastío cuando no en la vulgaridad.

La falta de imaginación encuentra en éste, un recurso de primera instancia, a veces el uso positivo de esta estrategia, no muy digna de confianza, puede llegar a dar resultados en el proceso de maduración en vías de una idea más sólida; como lenguaje lacaniano probablemente, la diferencia entre emplearlo de manera creativa o del modo estéril es que sepamos su naturaleza y a dónde queremos llegar. Otra de sus cualidades es que se presente como original, aquí la función es la de mimesis que perfila sólo lo mínimos de una idea o concepto que quizá pueda ser

más prominente, simula una situación posible pero sin la sustentación necesaria que soporte el análisis o réplica, la falta de evidencias pone en terreno vulnerable a todo aquello que muestre. Su poder de simplificación por lo que hace a su funcionamiento se vale de términos verbales o visuales mínimos, no existe un proceso complejo o de estructura que escape a la idea general o la palabra sobredicha.

Otro rasgo del fenómeno es que los tópicos es que nadie duda a la primera, es una propuesta estructural base que acaban siendo desechados por conocidos, deben estar dotados de un buen matiz creativo para poder sobrevivir al desgastante uso de la popularidad, siendo moda esta tiene fechas de caducidad muy cortas, y una vez que ese plazo se cumple regresa al frágil terreno de lo general.

Ahora bien, enfocando el concepto al tema que nos ocupa, la última cena de Leonardo da Vinci recupera mucho de ese concepto general en una expresión contemporánea, cuya profusa producción está dada al abrigo del medio virtual digital. La edición generada por un manipulador de imágenes del orden de Photoshop, da origen a una inimaginable carpeta de posibilidades gráficas. La base de toda las versiones debe estar sustentada en un referente muy y suficientemente conocido; este parámetro dicta los elementos mínimos para el discurso. En el fondo ninguna de las versiones que aquí se presentan tienen como finalidad honrar al original ni rendir honores a Jesucristo; se valen por el contrario del probado posicionamiento de la obra para canalizar proyecciones personales o en alusión a un momento o situación específica.

Todas las versiones, o la mayoría de ellas, emplea figuras reconocibles de los mass media o personajes populares de fácil identificación de diversos medios, los discursos hacen escarnio de la solemne ocasión de la cena original pero dirigido al hecho de la reunión cumbre, los niveles de banalización o corrosiva representación los determina el creador, tienen por sistema cumplir con una figura

central masculina, que puede llegar a ser sustituido por género o forma, y que de preferencia exista un equilibrio numeral en los acompañantes.

Esta estructura geométrica o conceptual de la escena, al lado del lugar común, ambos son arquetipos. Jung frente al hecho de la imagen religiosa expresa que: " Los "argumentos" religiosos no son nunca lógicos, en el sentido ordinario, ya que toman en consideración ese otro mundo, el mundus archetypus, ignoto para la razón normal que sólo se ocupa de cosas exteriores." ⁶⁴ Así el efecto de lo que allí se ve está dado en una variedad de fe muy elemental, algo que el propio autor califica de factor no evidente, es una predisposición que empieza a funcionar dando un orden de figuras narrativas en el inconsciente.

Un arquetipo es una fórmula conformada, para el caso de la imagen religiosa, de unidades de salvación, alabanzas, bendiciones, redención y castigo; costumbres y rituales conforman la estructura de funcionamiento, es en otras palabras un lugar común sólo que bien fundamentado.

Jung agrega que el arquetipo tiene "un carácter coercitivo que brota del inconsciente, y cuando su influencia se hace consciente, se caracteriza por la *numinosidad*." ⁶⁵ Así esta propiedad resulta coercitiva a lo numinoso y dado su carácter irracional es que frente al hombre origine un halo de poca claridad mediante sofismas, retruécanos y desacreditaciones en torno a este dogma, la divinidad manifiesta. Una ensoñación arquetípica puede llegar a fascinar a un nivel tal que el individuo traduzca la experiencia en un hecho paranormal, divino.

Con base en lo que Jung expone se trata del conjunto de factores y motivaciones que combinado sus componentes

⁶⁴ JUNG CARL GUSTAV. *Simbología del espíritu*. México. FCE 1998. Pág. 261.

⁶⁵ *Ibidem* Pág. 261.

psíquicos construyen imágenes arquetípicas, su importancia radica en el efecto que estas son capaces de transmitir, su eficacia la determina su carácter preconsciente, propias de la psique, y que se traducen en una entidad potencialmente invisible. El arquetipo no es necesariamente una idea preconcebida, es condición a priori que desata una condición más mecánica *pattern of behaviour* lo cual en términos generales otorga a cada entidad una calidad concreta dentro de su contexto.

En el terreno de la pintura religiosa, ocurre en todos los casos, antes de cuestionar una escena se antepone la presencia de lo *numinoso*, eso consciente, ese "algo" envuelto en el misterio cuyo enigma desemboca en el temor y la reverencia. Llevado esto al espectro de lo masivo lo podemos encontrar especialmente en el lugar común del *inconsciente colectivo* cuya fuerza se contrapone al *inconsciente personal*; en el caso del primero se puede dar una explicación o contexto de manera genérica, quien se acoja al segundo debe explicar de manera individual, en consecuencia las ideas cuyo origen sea claramente colectivo no se pueden explicar desde el individuo dado que su existencia es producto de la colectividad, del proceso de uso general; *un orden social arquetípico*.

Un lego por ejemplo ante su incapacidad de observación en el desarrollo de comportamientos complejos opta por lo común donde puede explicar de manera más inmediata el origen del fenómeno ante sí; de esta manera puede explicarse a sí mismo el orden ante sus ojos con base en el bagaje conceptual y de imágenes conscientes que le son propias.

Ya aplicado este criterio al de la multiplicidad de versiones de la última cena, intervienen reacciones y actitudes irracionales o de afectividad venidos del inconsciente que tienden a ordenarse de cara a lo consciente, es decir darle un nuevo orden a ese cúmulo de expresiones latentes, así en tanto esto es la base y que de hecho hace al arquetipo, se genera una fascinación que permite actuar con

base en esta y constituye el refrendo de la naturaleza del propio arquetipo, un entorno con ciertas bases elementales que son reconocidas y utilizadas, a veces, sin mucho esfuerzo.

Al ser el arquetipo una estructura, opera dentro de esta una suerte de ciclo de funcionamiento predecible o con cánones de funcionamiento que en sus procesos pueden surgir cambios, estos permiten saber un poco el fin último de las cosas pero pocas veces será una garantía.

El criterio de aparición y estilo obedece a representaciones opuestas en función de gestualidades amables y otras moderadamente irreverentes.

La Última Cena a partir de la versión de Leonardo da Vinci.



055

Éste es el lugar común.



056

Cena hippie.



057

Y desde la pedagogía del LEGO.



La teleserie House.

058



La natural propuesta del Rock and Roll es un lugar común.

060



La popularidad de ciertos artefactos es susceptible de hacerlos más famosos.

059



Una escena "natural", "osos" en pos de la cena.

061



062A

Los científicos, estadistas y pensadores son figuras sine qua non. From left to right: Galileo Galilei, Marie Curie, J. Robert Oppenheimer, Isaac Newton, Louis Pasteur, Stephen Hawking, Albert Einstein, Carl Sagan, Thomas Edison, Aristoteles, Neil deGrasse Tyson, Richard Dawkins und Charles Darwin. - See more at: <http://culturepopped.blogspot.mx/2010/04/scientests-last-supper.html#sthash.o3uqQOVq.dpuf>



062B

La denominación es susceptible de adoptar otros productos extravagantes.

El valor de un lugar común cuando éste se emplea moderadamente, hace las veces de referente, es pasar por el rasero los conceptos base del espectador para la observación de la obra y transformar su percepción que no siempre es del agrado de los promotores de la fe católica.

Hay sin embargo otros gestos de alta familiaridad que a todos nos parecen "normales" como ejemplo besar, que resulta un acto tanto emotivo como comprometedor, o según qué beso.



El beso de Judas.

063

Dentro de la materia que nos ocupa está la versión de Caravaggio del El beso de Judas, gesto con el que se consolidó un acto de alta traición, se traduce también como hipocresía hacia nuestros tiempos.

Pero esta pátina de aparente humildad o aprecio muestra variaciones según el beso donde sea recibido, puede significar respeto cuando es al dorso de la mano o afectividad cuando es en el rostro. En Italia cuando se está dentro del seno familiar, es común darse un beso en el carrillo de lado y lado como hombre o mujer, no existe pudor o censura, el tipo de sociedad determina el grado de "normalidad" del acto.



064

La tendencia de saludarse con un beso en la mejilla aumenta entre los hombres jóvenes sin unificación de criterios en cuanto al origen de la práctica, puede ser para la pose de la cámara o bien de afecto, ¿qué tipo de beso percibe el lector?



065

Puede ser un beso célebre o quizá de hecho lo sea, no lo sé, si como creemos que las cosas dejan de ser ofensivas según de quién se trate sea el criterio de percepción, es un hecho social. Colin Farrell y Maradona son, actor y futbolista respectivamente, figuras públicas y en esta

escena, no parecen estar en desacuerdo en lo que allí vemos, nuestra percepción puede estar plagada de prejuicios o de tolerancia, es este uno de los valores positivos del lugar común en la imagen: alfabetiza visualmente.

En la euforia quizá se permitan más estas licencias porque se está más cerca de la locura, o porque son deportistas y, aunque no es la regla la excepción se explica así misma.



066

Sólo por testificar en favor del beso:

La química del beso

El beso es parte vital de las relaciones sociales. Desencadena una tormenta hormonal en nuestro organismo y es clave para que vivamos en armonía. Con motivo de su 5.º aniversario.

Con un beso se activan hasta unos 30 músculos faciales, 17 de ellos relacionados con la lengua, se transfieren 9 miligramos de agua, otros 0,18 de sustancias orgánicas,

0,7 de materias grasas, 0,45 de sales minerales, además de millones de gérmenes, bacterias y microorganismos, y se queman, a lo largo de tres minutos, unas quince calorías.

Detrás de este gesto cotidiano muy extendido (pasaremos dos semanas de nuestra vida besándonos) hay un universo químico muy complejo. Para el ser humano, besarse no supone algo trivial, sino que se produce un intercambio de sensaciones y de emociones muy profundo. Jean-Luc Tournier, autor de la Pequeña enciclopedia del beso, ya reconoció que "no hay acto alguno que permita una implicación voluntaria del ser tan total como el beso". El deseo de besar hasta tiene un nombre científico: filemamanía. Siempre queremos más, porque el beso es una droga natural. El cerebro es adicto a la oxitocina, que se produce cada vez que nos besamos. Esta hormona influye en funciones básicas como el enamoramiento, orgasmo, parto y amamantamiento, y está asociada con la afectividad, la ternura, el tocar. (...) (La Vanguardia)⁶⁶

Pero un beso también se utiliza para otros fines. La campaña más reciente de ropa Benetton que se caracteriza por la exhibición de imágenes transgresivas para unos y propositivas para otros, produjo una campaña en contra del odio utilizando la imagen de figuras de la vida política y religiosa internacional.

"Si el amor global sigue siendo una utopía compartida, la invitación a no odiar, a combatir la cultura del odio, representa un objetivo ambicioso pero realista", sostiene Alessandro Benetton, vicepresidente ejecutivo de la firma. Este miércoles se presentará oficialmente la campaña en París, según lo publicado por el diario español El Mundo.⁶⁷

⁶⁶ Reportaje publicado el 29 de marzo del 2008. La Vanguardia

⁶⁷ <http://www.proceso.com.mx/?p=288333> 26 marzo 2014

De esta manera con un beso se hace lo socialmente correcto o lo conscientizantemente transgresivo.



067

Pero el cómo la imagen sea aplicada o adaptada es un activador de valores para quien diseña la imagen como para quien la consume. Una imagen tiene poder, imán, atracción incondicional y latente. Un hecho concreto percibido en una imagen inhibe la reflexión inmediata mientras el cerebro trata de procesar una escena inusual o contraria al sistema de valores del espectador.



068

Pasando por alto que se ha dado contexto a estas imágenes y dado el perfecto nivel de adaptación de la imagen, ¿qué podríamos pensar si no existiere el logotipo de Be-

netton? “Unhate” no es suficiente para suponer que se trata de una campaña de censura a la intolerancia; echa de verse el origen asiático de los involucrados en donde socialmente las personas no suelen tocarse.

“Costumbres más extrañas encontramos en África, donde en el norte de Malawi, el pueblo de los **Ngá**, se saludan **sacudiendo el miembro viril del contrario**, en dos sacudidas, o incluso tres si son familiares, si se dan más, puede incitar a opiniones homofóbicas. Las mujeres se dan **apretones en los pechos**, igualmente clasificadas. Cuando se saludan hombres y mujeres el intercambio entre sacudidas es similar, y en caso de llegar hasta cuatro, significa que hay un interés el uno por el otro. Esta singular forma de saludo viene de la creencia de que algunas tribus consideran un peligro besarse, pues en la antigüedad creían que el alma se les podía escapar por la boca.

“En el extremo opuesto de tanta familiaridad se encuentran los asiáticos. En China y Japón no se tocan para nada.”⁶⁸



069

Podemos por otra parte creer en estas escenas dado el nivel expresivo de las personas que allí figuran, la ges-

⁶⁸ <http://www.beevoz.com/2013/10/21/saludos-del-mundo/>
26marzo2014

tualidad en el rostro, el lenguaje corporal cooperativo y sincero es el resultado de la ecuación de seleccionar la imagen con la actitud ideal y la adaptación gestual que integra a la intención dirigida.



070

Reconocemos en estas figuras, autoridades espirituales de diferente credo, ambas religiosas, en ambas la homosexualidad está censurada, al menos en lo escrito; de allí que cualquier devoto al ver esta escena ruborice al grado del estupor, pienso que aun los implicados lo hicieron, pero una vez que la sorpresa y el sin sabor son asimilados por observadores y ofendidos, la imagen queda como referente. Señala un momento en la historia e inmortaliza a una marca y a un nombre.

Para el caso de los políticos no es que la ofensa sea menor, son figuras que dada su frecuencia en los escenarios públicos, están más expuestos a un préstamo involuntario de su imagen para fines contrarios a su buena proyección e imagen.

Y también existen las torpes versiones que emulan al original.



071

Cierto es que a simple vista se logra el efecto, los tonos de piel y hasta cierto punto las actitudes; lo que empaña la intención es la mediocre integración de los implicados si se aprecia no con mucho esfuerzo, la perspectiva “plana” de los personajes e inconsistencias de escala, un poco la proporción; el motivo no es la perfección.

Susan Sontag apunta en torno al papel de las imágenes:

“Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en imágenes. Necesita suministrar muchísimo entretenimiento con el objeto de estimular la compra y anestesiar las lesiones de clase, raza y sexo, Y necesita reunir cantidades ilimitadas de información para poder explotar mejor los recursos naturales, incrementar la productividad, mantener el orden, hacer la guerra, dar trabajo a los burócratas...”⁶⁹

⁶⁹ SONTAG SUSAN. *Sobre la fotografía*. México. Alfaguara. 2006. Pág. 249.



072

También añade que “La manera de mirar moderna es ver fragmentos.” Es lo que hace al éxito del lenguaje no lineal, latente en los medios virtuales; se invoca a conceptos e ideas latentes mínimos que dan lugar a otros más estructurados pero por tendencia no más profundos.

“La fotografía es, antes que nada, una manera de mirar. No es la mirada misma.” con lo cual hemos de entender que la cámara digital no es ni sustituye al ojo humano, es verdad que ambos captan la imagen mediante la luz, pero en el ojo humano la experiencia de registro es constante y activa.

Cuando tenemos una imagen virtual frente a nosotros estamos ante una pequeña parte de lo que la mirada de alguien ha percibido antes, una fracción del registro que ha experimentado el ojo, sus cualidades son unas y las de una cámara son otras distintas e incomparables más que en su principio, en su efecto.

Ya en el capítulo uno y dos y redondeando en el presente vemos que hay ciertas inconsistencias ante nuestros ojos cuando de recrear una imagen se trata: interpretaciones erróneas, ignorancia sobre el tema, sobreinterpretaciones y defectos de sentido común.

Me voy a referir a sólo un detalle del crucificado, concretamente en la escena donde éste se encuentra clavado en la cruz.

Tenemos aquí tres representaciones de Jesús crucificado.



073



074



075

La dos primeras escenas presentan a un hombre martirizado en donde a éstos se les aprecian sendos clavos en las manos, y es en los de las manos a los que quiero referirme. Los clavos se encuentran en un sitio diferente a la tercera representación más realista, en los dos primeros casos se aprecian los clavos en la palma de las manos, en el caso blanco y negro la evidencia es más patente. El tercer caso expresa el sitio correcto donde los clavos deben alojarse en sentido lógico.



076

Con base en la imagen a la izquierda de estas líneas y considerando el peso muerto de un agonizante que por más delgado que éste haya sido, los tendones y el tejido de las manos son insuficientes para mantenerlo en vilo.

La flecha en su parte redonda indica donde estaría la perforación del clavo; la prolongación hacia afuera de la mano entre los dedos, es la dirección que seguiría el proceso de desgarramiento, los tendones y arterias dado que aún se encuentran blandas son fácilmente susceptibles de romperse.

La segunda observación consiste en que, como se ve en la imagen 077 debajo estas líneas, el clavo no se aloja en la palma de la mano sino antes de la muñeca, en el punto más estrecho entre el cúbito y el radio.

La flecha roja señala el punto donde el clavo se puede alojar más fácilmente por ser tejido blando que igual pasa en la palma de la mano. La flecha verde indica el punto donde la resistencia al peso quedaría compensada y de hecho soportaría la tensión corporal de manera eficaz.

Lo anterior evidencia que tanto una recreación como la creación de una imagen, en principio bidimensional tradicional a una digital, puede acunar errores, que de manera general no afectan la lectura de conjunto y, que por desconocimiento se sigue y replica un defecto que más tarde puede demostrarse o considerársele correcto.

Este contraste destaca que las características de una imagen deben llevar en sí una carga de mito o leyenda, y otra en previsión del escepticismo, o como vehículo de desmentidos; los milagros resuelven lo que la lógica es incapaz de esclarecer.

Ya Umberto Eco se ha preocupado por hacer alusión a esto del criterio de opinión: "Los límites de la interpretación", el sólo acto de percibir, ver y luego observar son un ejercicio natural, somos propensos a mirar.



077

Erwin Panofsky anota:

II. La percepción visual es, en sí misma inteligente: de manera automática selecciona, organiza, completa, jerarquiza y discrimina todo lo que observa.

III. Asimismo, lo visual afecta directamente el inconsciente, estimula nuestra memoria visual, activando las asociaciones y referentes emocionales, sensoriales, intuitivos e intelectuales que poseemos en relación a todas las manifestaciones de lo visual como lo son el color, la forma la textura y, en conjunto, la totalidad de las figuras y las imágenes de nuestro repertorio imaginario. En su libro sobre la imagen, Jacques Aumont explica la manera en la cual cuando una imagen es ambigua poco clara entra en funciones un mecanismo interpretativo que se vale de "el repertorio de objetos simbólicamente representados en el córtex visual, ya conocidos y reconocidos" para poderla interpretar.⁷⁰

La pregunta es ¿cuánto es suficiente en ver? ¿qué vemos? ¿qué le vemos a lo que vemos? ¿hasta dónde el ver alfabetiza? Nuestras generaciones de educación primaria y secundaria son voraces consumidores de imágenes, y de productos visuales de nanovigencia en relación a un libro.

Pongamos por caso, esta investigación: para cuando se encuentre entre sus manos ya habrán conceptos que se habrán desvanecido de la memoria reciente de muchos a quienes esta afecta, sin embargo este trabajo no se publicará de manera masiva, así que aquellos a quienes se refiere este trabajo seguirán consumiendo y captando imágenes. Tal parece que estoy en desventaja al haber estado tantas horas sentado, esbozando este proceso de la imagen contemporánea. Esto es una tendencia, y las tendencias rara vez se olvidan, dejan su impronta y eventualmente reaparecen o proyectan a futuro subproductos.

⁷⁰ GIMATE-WELSH 62. Semiótica, memoria del primer curso 1995 Adrián Gimete-Welsh y Manuel López Rodríguez coordinadores. Universidad Autónoma Metropolitana División de Ciencias y Artes para el Diseño Azcapotzalco, México D.F. noviembre 1996. Pág. 32

En el fondo estos criterios de cara a la concepción de la imagen, son más sólidos porque quienes nos plantamos a leer, investigar y saber de la recuperación del instante, de una imagen digital o tradicional, podemos explicar, conocer y reconocer con sólo observar lo que la imagen perpetúa.

Estamos familiarizados con la noción filosófico-hermenéutica de "imagen del mundo" (Weltbild) entendida como "visión del mundo" (Weltansicht) o como "concepción del mundo" (Weltanschauung). En ella se expresa la idea de que los conceptos toman forma en imágenes abstractas, en intuiciones que forman un todo organizado, y de que vemos o intuimos el mundo solamente a través de ese conjunto de imágenes conceptuales. Cambiar de imagen o concepción del mundo es, por tanto, cambiar de mundo.⁷¹

El hecho de la sublimación de ideas es una actividad reflexiva natural en los seres humanos, desde el más humilde hasta el más encumbrado, y humilde.

La capacidad de síntesis y la sencillez de las palabras expresadas mediante las tipografías igual las más horribles como las más bellas, son el modesto corsé donde el pensamiento encuentra la forma a la expresión, los refranes son la síntesis popular universal y la imagen a la vista, desde Altamira hasta los molestos graffitis para algunos en nuestras fachadas y al final nos remitimos a una imagen producible y reproducible después, muchas de ellas naïf, el ojo del novato, del hecho simple y poderoso.

La consagración de una imagen consiste en hacer de un objeto inanimado un objeto animado "imbuido de vida"; "transforma la imagen hecha por el hombre en una imagen sagrada, e invita a la divinidad a residir en ella".⁷²

⁷¹ ZAMORA FERNANDO, Filosofía de la imagen. Lenguaje y representación. Fernando Zamora, Enap, UNAM, Espiral., México, 2010. Pág. 116.

Y aun cuando no somos todos sociólogos de cepa de la interpretación está abierta es un fenómeno hoy imparable y desordenado, hoy más que nunca, acusan los enterados, se toman más retratos que nunca, sin saber qué de la persona, sin que el contexto diga nada.

Lo anterior hace referencia a quienes hacen “fotos”, que hacen “retrato”, quienes hoy son perpetradores de múltiples instantes y muchos megas de imágenes infortunadas, pero no todo está perdido, también existe un título de Umberto Eco que habla acerca de la “Historia de la fealdad” no para atacarle sino para, del algún modo, legitimarla. Se trata de una acción en abstracto, no fácil de hacer entender en los practicantes de a pie, dado que no conocen los pilares genéticos de la visualidad.

*Podemos ordenarlos de acuerdo a cinco aspectos constitutivos de toda imagen que, para los fines del análisis, distinguimos: Forma, Color, Tono, Cualidades matéricas, Composición. Donde se refiere a es nivel: El último nivel de alfabetidad visual es posiblemente el más difícil de describir y quizá sea, en último término, el más importante para la alfabetidad visual. Nos referimos a la estructura, a la composición elemental abstracta y por tanto, el mensaje visual puro.*⁷³

Pero lo anterior no hace más que dejar claro que más, significa en este caso, peor. Vemos de manera instintiva caza imágenes conceptualmente hipermetropes: uno por sólo ver lo que se encuentra lejos y por su corta edad en la lectura de libros, no de imágenes, que en muchos de los casos son analfabetas funcionales en potencia.

A veces, el interés por el parecido en el retrato lleva el sello del gusto prosaico. Como he señalado en otra oca-

⁷² Íbidem Pág. 120.

⁷³ GIMATE-WELSH Op cit. Pág. 33.

*sión, este tema evoca el recuerdo de controversias entre grandes artistas y modelos pomposos, cuyas esposas insisten en que aún hay algo que no va bien alrededor de la boca. Estas temidas discusiones, que pueden ser mucho menos triviales de lo que parecen, han hecho que la cuestión del parecido sea muy delicada. Los teóricos tradicionales de la estética han ofrecido al artista dos líneas de defensa que han estado en boga desde el Renacimiento. Una se resume en la respuesta que se cuenta dio Miguel Ángel cuando alguien le dijo que los retratos de los Médicis en la Segrestia Nuova no alcanzaban un buen parecido con el modelo: **¡Qué importará dentro de mil años el aspecto que tenían estos hombres?** Había creado una obra de arte, y eso era lo que contaba. La otra línea de defensa se remonta a Rafael, aun antes, a un panegírico sobre Filippino Lippi, de quien se decía que había pintado un retrato que se parecía más al modelo que el propio modelo.*⁷⁴

Así pues, entre que el significado y significante proyectan la unidad base, y la otra la fase interpretativa según qué y cuando, las personas a quienes captamos en la imagen no tienen por tendencia la costumbre de posar para la cámara, de tal suerte que si nos dedicamos a dictar conferencias, ser profesores como ejemplo, tenemos por costumbre la seguridad del escenario y la más de las veces (casi todas) de controlar las situaciones. Pero hoy en día que retratan nuestros fotógrafos digitales.

No todas las personas tienen la cara tan móvil como Emanuel Shinwell, cuyos característicos cambios de expresión durante un discurso fueron captados por el objetivo indiscreto del Times de Londres (debajo de estas líneas), pero el ejemplo parece justificar la afirmación de que no tenemos una cara, sino mil caras distintas.

⁷³ GOMBRICH, E.H. *La imagen y el ojo, Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid: Debate. 2000. Pág. 105

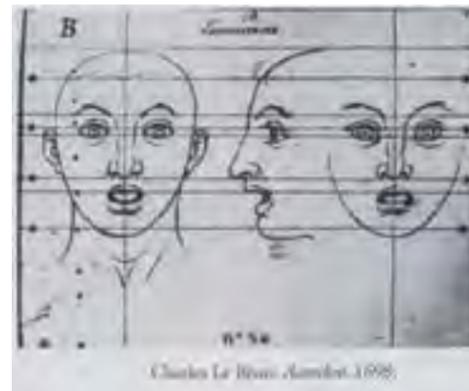
Cabría objetar que la unidad en la diversidad no plantea en este aspecto ningún problema lógico ni psicológico, pues la cara no hace más que mostrar diferentes expresiones cuando sus partes móviles responden al impulso de distintas emociones. ⁷⁵



Emmanuel Shiroff en sus charts. De *The Times*, 7 de octubre de 1966.

078

En realidad, ésta fue la teoría del primer estudioso sistemático de la expresión humana, Charles Le Brun, que se basó en la mecánica cartesiana y vio en las cejas indicadores reales que registran el carácter, la emoción o la pasión. ⁷⁶



Charles Le Brun: *Amendes*, 1696.

079

En el ejercicio de hacer un retrato confluyen casi todas las emociones al grado que hoy en día sabemos de la existencia de las micro expresiones, que denotan y delatan al sujeto frente a la cámara, la imagen en video donde se aplica este criterio, es la que congela el micro instante,

⁷⁵ Íbidem. Pág. 106.

⁷⁶ Íbidem. Pág. 107.

interpreta y expone mediante una reacción natural del sujeto, mejor que desnudar a la persona, ya que si la desnudáramos estaría actuando bajo la conciencia del artificio.

Está de moda lo grotesco o lo incomprensible, aquello cuya esencia es lo inexplicable y como tal lo hemos de entender, no hay opción. Peor aún, la no información del entorno o el prejuicio de la mirada, nos aparta de lo que en realidad la imagen proyecta y para lo que en principio la imagen ocurre.



080

*Los sujetos de la fotografía de Spencer Platt de 2006 fueron entrevistados individualmente después de que la imagen fuera ampliamente difundida gracias a que obtuvo el premio de la fotografía del año del concurso **World Press Photo**. Los individuos refutaron el pie de foto original: "Adinerados libaneses conducen por la calle para mirar el vecindario destruido". Cuatro de ellos vivían en la zona y habían regresado para evaluar los daños una vez que terminó el conflicto con Israel. Bissan Maroun, empleada en un banco que aparece con su teléfono celular, dijo a la BBC: "No somos niños ricos, somos clase media, por lo que la impresión que da la fotografía es errónea". Foro Spencer Platt / Getty Images.* ⁷⁷

⁷⁷ RITCHIN FRED. 2010. Después de la fotografía. México: Serieve 4, Ediciones Ve S.A. de C.V. 2010. Pág.185.

Como una reflexión de cara hacia el próximo capítulo expongo una escena con carácter antropológico.



081

Una tarde en el Centro Histórico de la Ciudad de México. La ciudad y su palpitante bullicio nos hace abstraernos a lo nuestro, pensar mientras caminamos, observar mientras esperamos u observar la cotidianeidad, todo mundo a lo suyo y así como el que esto escribe de repente detecta el sesgo.



082

Simpático por definición, imprudente por la acción, la cámara es transgresiva, amenazadora y en casos como el que vemos, siempre inoportuna. Los camarógrafos, jóvenes, inocentes, impulsivos, y con una costra de idea de

lo que va a suceder en la foto si es que al revisarla no se percata de que "salió movida".

Este ejercicio se repite en veces al día, en la ciudad, en el estado, en la República, en el país, en el mundo; a la sombra, al sol, a la ocasión y las menos de las veces con permiso.

Una vez que "hacen la toma" ¿qué esperan de ella? ¿qué buscan de ella? ¿qué esperan que ellas les diga? Es como si la cámara supiera lo que el tema deba decir, o determina lo que deba transmitir. Esta generación dice "plasmarse" por las cuatro esquinas porque de fotografía no saben mucho y de imagen nada.

Espero estar equivocado en mi temerario juicio, sé, porque trabajo con estudiantes de licenciatura y algunos de maestría, que esto es sólo una pátina generacional, pero es una tendencia que está pariendo oficiales de la imagen sin ápice de lectura de libros ni sensibilidad en el tema o como dijera Cartier-Bresson: *el momento en que todo está en equilibrio. Quizá lo que tenemos frente a nosotros sean alambristas visuales.*

Capítulo 3



3.1 Virtualidad.

Dentro de lo virtual quiero referirme no al hecho de la ilustración como base de videojuegos, ni a la ilustración digital en sí misma, sino al medio de apropiación más inmediato y popular que se haya visto en los últimos tiempos: a la imagen digital que emula a la fotografía.

La ecuación digital-virtual como antecedente a la fotografía actual, entraña parámetros particulares de interpretación, producción y proceso:

“La fotografía, tal como la hemos conocido hasta ahora, está llegando a su fin en la misma medida en que se está ampliando gracias a un medio que evoluciona dentro de ella, como si se tratara de un Caballo de Troya por ahora camuflado, uno que fuera casi idéntico a ella: su Doppelgänger – N.del T.: Vocablo alemán que designa al doble fantasmagórico de una persona viva. –, sólo que mejorado.”⁷⁸

⁷⁸ RITCHIN FRED. Op cit. Pág. 17

La frágil instrucción de raíz de muchos tomadores de imágenes con pequeñas cámaras digitales y teléfonos inteligentes compromete en mucho a los principios tradicionales de los grandes fotógrafos que hicieron de la fotografía analógica un arte digno de reconocimiento.



083

Linienstrasse 137: Proyección de dispositivos de una redada policial de 1920 contra residentes judíos, por Shimon Attie, 1992.

Nuestros “toma imágenes” habrán de haber hecho mientras se lee esto, cosa de miles de imágenes al final del día y no por ser muy buenos en composición o por el curso que han tomado con sus cámaras digitales: se “fijan” en el preciosismo de la escena que corrigen los sensores de luz y le hacen parecer o dar la sensación de extraordinarios fotógrafos; la brillantez de los colores en la pequeña pantalla les crea una imprecisa certeza de que lo que allí ven nadie más lo hace así de bien, cuando en su inconsciente deambula una mirada aprendida del genérico ejercicio de sólo mirar y en veces discriminar cientos, quizás miles de imágenes digitales antes de concebirse fotógrafos. No entienden lo que ven, no saben explicar con términos exactos eso tan fantástico que han capturado hoy no se estudia para hacer una fotografía, se aprende a tomar imágenes.

Redondeando la idea, esta inconsciencia la expresó Marshall McLuhan de esta manera:

“De lo que ningún pez sabe absolutamente nada es precisamente de agua”.⁷⁹

Para nuestros nuevos fotógrafos es fácil creer como un todo absoluto, espontáneo y perfecto, todo aquello que por su esplendor no son capaces de concebir como resultado de un proceso lento y pequeño.

Mirar es subjetivo y culturalmente dirigido. Ya con la virtualización en casi todos los quehaceres humanos más elementales:

“Nuestro cosmos es diferente, como también es nuestro sentido del tiempo. Nuestra noción de comunidad ha cambiado, como también la noción que tenemos de nosotros mismos. Transformados en seres virtuales, nos hemos convertido en materia de nuestros propios sueños.”⁸⁰

La imagen instantánea, sin raíz profunda por concepto ni aplicación, es consecuencia de que los entusiastas todo lo que ven es ocasión de perpetuarlo en la imagen.

De este modo, injusto sería negar que en veces –raras– se hacen tomas valiosas de corte antropológico o de aporte ontológico, pero a juzgar por el dato sobre estas líneas, ¿qué proporción de aficionados realmente es consciente de su imagen? es decir que el volumen de tiros en proporción, en poco o en nada compensa tan pálido producto; así cuando el defecto se generaliza, la afinidad a lo ínfimo se procesa y tenemos como ejemplo que:

“Un fotógrafo desconocido, tras sólo cuatro horas de trabajo con un programa de cómputo, creó un video cor-

⁷⁹ Íbidem. Pág. 9.

⁸⁰ Idem.

to de sus autorretratos que, hasta el momento de escribir estas líneas, había tenido más de ocho millones de espectadores en línea” “... En 2007 se crearon al rededor de 250 mil millones de fotografías digitales, y se dice que había unos mil millones de teléfonos celulares con cámaras integradas.”⁸¹



084

El proyecto de autorretratos de Noah Kalina, que rápidamente incorporó en un video publicado en You Tube, ha traído a millones de espectadores en línea, lo que lo ha convertido en una especie de celebridad.⁸²

La inercia “natural” de lo virtual implica lo digital en el sentido más lato del término, hablando en sentido práctico: fácil de manejar, intuitivo, portable, muy adaptable; genera una esfera de satisfactores inmediatos, personales y sensoriales, anímicos podría decirse.

Los gadgets funcionan con muchas imágenes estáticas como en movimiento, interactividad, efectos visuales y audio. Esta característica multitasking en estos auxiliares, genera una extraña licencia para hacer y deshacer, y a la sombra de ello Rainer Maria Rilke, poeta alemán, expresó a principios del siglo pasado:

⁸¹ Íbidem. Pág. 13.

⁸² Íbidem. Pág. 139.

“Desde América están surgiendo sólo cosas indiferenciadas, meras apariencias, artículos falsos... Una casa bajo el entendimiento americano, una manzana americana o una vid americana no tienen nada en común con la casa, la fruta o la uva amparadas en las esperanzas y pensamientos de nuestros ancestros”. En el mercado global, tanto la imagen como lo falso se están espaciando, entrelazados.”⁸³



085

Zbigniew Liberia, Nepal, de la serie Positives, 2003.

Ya en 1977 en Sobre la fotografía, antes de que ésta fuera considerada digna de figurar como arte en las galerías, Susan Sontag anotó:

“Tomar fotografías es un recurso para dar fe de una experiencia, pero también para negarla cuando la experiencia se limita a la búsqueda de lo fotogénico, cuando la experiencia se convierte en imagen, en souvenir. El viaje se convierte en una acumulación de fotografías [...] La mayoría de los turistas sienten la necesidad de colocar la cámara entre ellos y aquello que encuentren que les parezca extraordinario. Inseguros de otras reacciones toman una foto.”⁸⁴

⁸³ Íbidem. Pág. 29.

⁸⁴ SONTAG, SUSAN. *Sobre la fotografía*. México. Alfaguara. 2006. Pág.126.

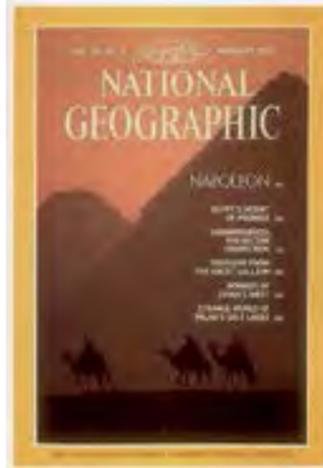
Se puede decir que el inicio de la era digital de la fotografía quedó establecido con la publicación de esta portada manipulada en 1982.⁸⁵

Dentro del mismo espectro de ideas, la cantidad de imágenes que tomamos con nuestras cámaras digitales casi siempre queremos o hacemos instantes memorables y de las personas el mejor ángulo, las cámaras captan realidades mecánicas no percepciones idealizadas. La cámara digital ha hecho de los nuevos usuarios selectores, es decir que de una secuencia eligen la que les parezca más adecuada, las demás son desechadas de inmediato, así, es como podemos, en la inmediatez de lo digital, corregir mediante una nueva oportunidad el defecto.

“Muchas personas se inquietan cuando están por ser fotografiadas: no porque teman, como los primitivos, un ultraje, sino porque temen la reprobación de la cámara. Quieren la imagen idealizada: una fotografía donde luzcan mejor que nunca. [...] Pero pocos tienen la suerte de ser «fotogénicos», o sea, de lucir mejor en fotografías (aun sin maquillaje ni iluminación favorable) que en la vida real”.⁸⁶

*Ambas imágenes fueron fabricadas para desprestigiar a los políticos: el senador de Massachusetts John Kerry, aparece con Jane Fonda en una imagen falsa, realizada en 2004 (página anterior). De igual forma el senador por Maryland Millard Tydings aparece en 1950 con Earl Browder, antiguo líder del Partido Comunista de EUA.*⁸⁷

Susan Sontag mencionó en torno al Heroísmo de la visión que: “Nadie jamás descubrió la fealdad por medio de



086



087

⁸⁵ RITCHIN, FRED. Después de la fotografía. México: Serieve 4, Ediciones Ve S.A. de C.V. 2010. Pág.33

⁸⁶ SONTAG SUSAN Op cit. Pág. 126

⁸⁷ Ritchin Op cit. Pág. 46.

las fotografías”.⁸⁸ Lo cual nos da paso a que los cánones de la estética en la imagen están dados, los aspectos “desagradables” forman parte de las posibilidades que el convencionalismo de la belleza es capaz de proyectar.

No sabemos cuanto o qué es más bello esto que lo otro; ya Umberto Eco se propone ventilar en La historia de la fealdad dentro de la plástica universal, desde la civilización griega, lo que se considera como feo, horrendo, desagradable, indecente, grotesco, obsceno etcétera de tiempo en tiempo. La fealdad en cualquiera de nuestras percepciones y momentos personales o históricos es un parámetro preciso. Diríase que un lugar común.

Las ideas preconcebidas, la falta de lecturas, la pereza de investigar en torno a un tema, la facilidad de obtener un dato o imagen en la red nos hace acudir a los prefabricados, a las expresiones sin relevancia denominadas Lugar Común.

Los lugares comunes tienen la cualidad de ser fácilmente identificables, son convencionalismos populares y los hay dentro de todos los ámbitos. Se los reconoce porque no agregan nada, son recursos para ganar tiempo tanto si son verbales, visuales o audibles.

Se asocian de manera natural a una idea por su sintaxis libre y elemental, por lo mismo la construcción de unidades de significado se ven en veces inhibidas dado que la expresión es universal. Se conforman conceptos basados en estereotipos, se trata de un recurso cultural, un concepto lingüístico que llega ser útil pero no necesario. Su uso frecuente o abusivo denota improvisación y serias limitaciones de concepto y vocabulario.

Como panoplia este elemento en un trabajo o investigación que pretenda ser notable, deja ver una imaginación obtusa carente de originalidad y sin matices; si

⁸⁸ Íbidem. Pág. 125.

aplicamos este criterio a la fotografía, tendremos entre manos imágenes vulgares sin valor estético alguno dado que el resultado final nos remite muy cerca de otro que ya conocemos.

Sin embargo el Lugar Común, es un concepto que al igual que la arropa ha migrado su aplicación por su valor utilitario. Aun y cuando éste es motivo de censura, tenemos dentro del fenómeno de masas la obligación de ubicar a nuestro público o usuario acudiendo a su valor referencial para poder interactuar eficazmente.

Al dirigirnos a un grupo cerrado o abierto, sabemos bajo el nivel de respuesta si estamos transmitiendo una idea exitosamente, de no ser así los lugares comunes pasan el rasero del entendimiento básico o punto genérico de partida hacia nuestras pretensiones de interacción.



Gadi en el mercado, fotografiado por Jaqueline, de ocho años de edad.

088

Cuando el referente base está bien posicionado como la pintura al temple de la Última cena de Leonardo da Vinci, podemos entonces partir de mucho entendidos, que aquí el lugar común aún no está a salvo; sin embargo cuando sobre lo sabido hacemos acotaciones, dirigimos reforzadores que contribuyen a una empresa específica que puede ser propositiva, de análisis, disuasiva, proselitista y en esa vorágine de ideas todas ellas en la misma dirección pero inconexas, la estrategia del medio actúa de manera

ventajosa por saber la naturaleza del medio y la clara estructura del plan propio.

Como todos los valores, éste puede ser sobrevaluado o subestimado. Tenemos entre manos un recurso retórico de innegable poder lingüístico, visual o audiovisual que sabiendo su estructura y modo de aplicación trabaja a favor nuestro: la aplicación y empleo de este recurso por sólo imitación tiene por resultante el fracaso, descrédito o bien un subproducto, un clon del concepto: otro lugar común.

El desprecio por las expresiones que solían ser academizadas hoy ya es un lugar común por la relativa facilidad de creación y su concepción abstracta, por la falta de originalidad o ausencia de mérito artístico.

3.2 Imagen virtual e imagen digital.



Tratar el tema de la virtualidad actualmente es acudir al renglón de lo digital, invariablemente. Existen referentes de algunos elementos que ya existían antes de nuestra incursión dentro de la cibercultura.

Una arroba se le solía conocer como unidad de medida en peso o bien un intervalo en arquitectura y ese mismo referente ha cambiado de concepto abierto a las grandes masas una vez que el correo electrónico se popularizó.

La cultura de la virtualidad ha incorporado y adaptado algunos conceptos que de manera arbitraria se han integrado al medio y aparecido metalenguajes como los "emoticones" que son producto de la ociosidad con base en signos del alfabeto occidental y que se emplean para expresar emociones o expresiones dentro de un intercambio de apreciaciones entre dos personas al menos.

Al ser símbolos que representan una emoción, el gesto es muy significativo por la afectividad: me refiero a tristeza, alegría, perplejidad, indiferencia, ira o cualquier otra manifestación de estado de ánimo.

Dando por sentado que el otro conoce los códigos, pasamos por alto que existe un grado de analfabetismo activo denominado funcional consistente en la incapacidad de utilizar sus capacidades al ciento por ciento dentro de un ámbito que le es propio, lo cual no significa ni implica que sea de su entero dominio, es decir hablar español pero pronunciarlo defectuosamente, submanipular un teléfono celular, conocer el entorno de una computadora y empearlo precariamente.



089

Estas tendencias a maneras de interrelacionarnos, dan por supuesto que todo mundo entiende igual y a la misma velocidad y en los mismos términos, hoy hacer una "fotografía" la hace cualquiera con un teléfono celular; antaño se llamaba fotografía a la impresión sobre papel fotográfico que bajo intervención del fenómeno de la luz y haluros de plata daban como resultado la transferencia de una imagen.

Una fotografía solía comprometer conocimientos de velocidad en el obturador, tiempo de exposición, sensibilidad de la película, "saber" el instante de activar el disparador presionando suavemente, conocer la idea de profundidad de campo, revelar, y si se tenía el equipo necesario: imprimir.

El usuario promedio hoy sólo sabe de captar imágenes, sostengo personalmente que eso no es una foto, ni una fotografía, es una imagen: dicho en la esencia de esta modalidad. Son tomadores de imágenes producto empírico de la virtualidad digital. Eso no es una fotografía. Quizá más tarde me ocupe de dar, al amparo de esta investigación, nombre a estos ocasionales tomadores compulsivos de imágenes, que no como en el pasado teníamos veinticuatro o treinta y seis exposiciones: pensábamos más en la imagen, en su estructura, en que se explicasen más a sí mismas, controlábamos en la toma

una intención gracias a la luz ya sea rebotada o directa, componíamos a prueba y error hasta que la fotografía aparecía tras el revelador.



090

Sin ser una perorata totalmente nostálgica, sí creo que el desconocimiento de estos principios, afecta de manera capital la manera de percibir, se ha allanado el proceso y tiempo de obtención de una imagen pasando por alto momentos de creación vitales en la belleza de una fotografía.

Hoy en día ese proceso es de error y error, es intuitivo, maquinal, instintivo, no razonado, popular y masivo, y la veta de lo digital en lo virtual produce un preciosismo que la luminosidad de la pantalla provoca, más seductor que nunca. A partir de ese momento consumimos más que producimos imágenes.

Partiendo de la perspectiva de Román Gubern en torno a la Realidad virtual encontramos:

La expresión realidad virtual constituye un oximoron, una paradoja virtual voluntariamente provocativa, pues está formada por dos conceptos contradictorios y autoexcluyentes, ya que algo no puede ser real y virtual a la vez. Por eso muchos especialistas prefieren referirse a artificial reality, a virtual World, o a virtual environment.

Y más adelante acota: Alicia a través del espejo penetrando en una realidad alternativa que parece poseer todos los atributos de la realidad objetiva y verdadera.⁸⁹

El medio en que encontramos la virtualidad contemporánea es una computadora, un teléfono celular, el televisor, una videoconferencia, el cine; por el momento. Ya sea en video o imagen fija el referente siempre seremos nosotros mismos, remite nuestras experiencias a todo aquello deseable, fútil, necesario y también amplia nuestro espectro de experiencias como prolongación a lo que ya sabemos.

La imagen siempre tiene una cualidad mental y el medio siempre una cualidad material, incluso si en nuestra impresión corporal ambos se presentan como una sola unidad. La presencia de la imagen en el medio, por muy indiscutible que pueda ser su percepción por nuestra parte, esconde también un engaño, ya que la imagen está presente de una manera distinta como lo está su medio. Sólo se convierte en imagen cuando es animada por su espectador.⁹⁰

Se trata sin lugar a dudas de un efecto fantaseador, un satisfactor, la necesidad imaginativa dicho en el sentido del que consume, puede ser paliativo o remedio.



091

⁸⁹ GUBERN, ROMÁN. *Del bisonte a la realidad virtual, La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama, Colección Argumentos.1996. Pág. 155.

⁹⁰ BELTING, HANS. 2008. *Antropología de la imagen*. Barcelona: Katz Editores. 2007. Pág. 39.

*Ya en la antigüedad, en tiempos de Platón, se sabía acerca de la importancia de la imagen que, racionalmente: en ellas no había más que vacío sólo podía tener sentido si existía otra concepción que atribuyera vida propia a las imágenes: una concepción que después habría de llamarse mágica y que habría de atribuirse a sociedades "primitivas", que no muestran indicio alguno de una imagen simbólica del mundo.*⁹¹

Desde entonces se acuña el término memorias artificiales a la pintura y escritura como medios de perpetuación de la sensación del momento o transmisión de la idea con todos sus matices e inflexiones. Todos los dejes de verdad o mentira se sustentan a sí mismos se potencian, se vuelven necesarios para la creación de más entornos mediante una fotografía o imagen digital.

Ver u observar según el caso, implica diferentes niveles de atención; lo virtual más que por su velocidad de producción ha tenido gran éxito por su velocidad de consumo casi igual por su capacidad de impacto visual. Leer imágenes implica reconocer conceptos, es estar familiarizados con la forma, el color, la cinestesia de la imagen virtual.



092

⁹¹ Íbidem Pág. 214.

Leer letras también ejerce una fascinación particular y se ciñe al lector a un rasero más riguroso, en donde los matices no son cromáticos sino conceptuales, implican la imaginación y de otras lecturas literarias o sensoriales. Hoy en día se definen dos grandes grupos de consumidores de lo virtual: quienes leen imágenes y aquellos otros los que leen las mismas imágenes pero con el antecedente de la lectura; la diferencia entre ver y saber de la imagen.

Retomando a Platón: el medio de la escritura amenazaba el monopolio de la vida, por lo que únicamente reconocía como medio al cuerpo vivo. Sólo éste podía desarrollar el verdadero discurso (*logos*), mientras que el discurso escrito se distinguía por ser una "sombra en la imagen".⁹²

Pero hablar de imagen virtual en esta época es referirse en un gran porcentaje a imágenes que son fotografía, imágenes virtuales editables, compartibles innumerables veces, resemantizables y personales también. Apunta Belting: "Las imágenes fotográficas simbolizan tanto como las mentales nuestra percepción del mundo y nuestro recuerdo del mundo."⁹³

Pero esta condición sumada a la circunstancia del halo virtual ha migrado la razón de ser de la fotografía tradicional o análoga, podemos ahora compartir escenarios con mayor prontitud, lugares, situaciones y hacer de artistas de la imagen dejando de lado la moda del retrato, del simbolismo o realismo, ahora todo está de moda todo el tiempo, de hecho hasta lo "retro" se vuelve deseable, la nostalgia está de regreso pero ahora se le considera un estilo muy propositivo.

⁹² Íbidem Pág. 215.

⁹³ Íbidem Pág. 265.



093

El significado contemporáneo de las imágenes se ajusta a una necesidad en veces creada y otras real, se venera la imagen no por útil sino por vanidad, por el hecho de la luminosidad, el papel del fotógrafo o tomaimágenes ahora se limita a captar la imagen a mansalva, hoy en día se hacen millones de imágenes digitales a diario, las más de ellas inútiles o carentes de valor estético y lo menciono porque más tarde pierden su intención de ser, es cuando el captor decide que no era tan buena y las borra. Nos hemos convertido en acumuladores de recuerdos inconexos.

Para hacer una buena imagen fotográfica ahora se debe cuadruplicar el número de tiros para obtener en promedio diez imágenes con cualidades decorosas de luz, composición y equilibrio. Hoy en día una escena se caza; las personas tienden a ser más narcisistas y las que no lo son poco les falta: la posibilidad de corregir de inmediato seduce hasta que quedamos del todo satisfechos; en la intimidad somos más desinhibidos dado que hay decenas quizás ciento de imágenes que nadie conocerá jamás; porque lo virtual posibilita esos escenarios de complacencia y desenvolvimiento.



094

De esta manera en la realidad virtual aunque suene pleonástico, quedan, cuando son fotografías, patentes y registrados esos otros estados de ánimo, la realización de saber tener una imagen con un espectro, la situación embarazosa o el festejo, sea como fuere son instantes irrepetibles; pero las imágenes virtuales son instantes sintéticos porque reseñan lo sucedido o generan entornos imposibles fuera del una computadora.

Por eso puede afirmarse que la realidad virtual es una pseudorrealidad alternativa, perceptivamente hiperrealista pero antológicamente fantástica, que actualiza insospechadamente la vieja reprimenda de Pascal, cuando escribió: *¡Qué vanidad la de la pintura, que provoca la admiración por el parecido de las cosas, de las que no se admira los originales!*.⁹⁴



095

Como fenómeno de masas justo es reconocer la pérdida de terreno del genotexto, que es la estructura profunda de un texto. Al usuario promedio ya se presentan los mínimos para que mediante el fenotexto, significación inmediata de un texto, construya el discurso completo, a su entender.⁹⁵

⁹⁴ GUBERN ROMÁN. 1996. *Del bisonte a la realidad virtual, La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama, Colección Argumentos. 1996. Pág. 156.

⁹⁵ Íbidem Pág. 182.

Con base en lo anterior, es fácil comprender cómo la iconología ha debido resemantizar sus interpretaciones, adaptar sus contenidos, generar declinaciones a conceptos ya conocidos y designar gestualidades a entornos inusuales para dar mayor matiz por una parte y lograr por otro lado mejor comprensión con sólo ver; el acto de observar a nuestros días implica inteligencias diversas y alfabetización visual no más amplia, sino más sólida.



096

Una vez que reconocemos ciertas formas y entornos, nuestro ecosistema de cultura visual se expande en un espectro de entornos creados las más de las veces sin saber como funciona, es así como la virtualidad sugiere un momento que la imagen virtual registra.

Este apartado se centra ya en la cuenta de la imagen virtual, creada en entornos de máquina, y la imagen digital, obtenida de teléfonos celulares; o debiera referirme a gadgets.

En sentido abstracto sabemos que un teléfono es un artefacto para hablar con otra persona en un lugar remoto. Así, pasa el tiempo y la tecnología avanza, se modifica, se suple a sí misma y tiempo después nos encontramos con que se ha desarrollado un nuevo artefacto que cubre otras varias funciones y que además se puede hacer una llamada telefónica.



097

Entendemos entonces por mera inercia, que el teléfono integra ahora productos y servicios automatizados, que funcionan en cadena, combinables y que se complementan e integran dentro de sí, además de una esfera de interacción múltiple con otros entornos semejantes y ese espectro interior automatizado interactivo recibe ahora el término de: teléfono inteligente.

Desde esta perspectiva el adjetivo es sólo una etiqueta pretenciosa que dentro de lo suyo, es sorprendente, eso no se discute. Es en su concepción genérica lo que se entiende por parte de usuario, el significado ha rebasado al significante generando un sesgo brutal que suponemos que quienes confeccionaron el artefacto dejaron a la intuición su "lógico manejo".



098

Parte de los sobreentendidos en el funcionamiento de “tablets”, “ipads”, está en que un alto porcentaje de lo que integralmente allí se mueve, como gestos, aplicaciones, servicios, (dicho en sentido metafórico), es virtual.

Revisando el concepto de Virtual antes de la era de las computadoras sabremos que se trata de lo: “Posible, que no tiene efecto actual (...)” || Fís. Que tiene existencia aparente pero o real: imagen, objeto virtual.”⁹⁶

La virtualidad es “Posibilidad”.⁹⁷ Nuestras capacidades reflexivas por generación, tienden a ser más sólidas derivado del hecho de que nuestros profesores llevaban programas de aprendizaje más personalizados, si se quiere, un poco más detallados: estar más sobre el educando nos caracterizaba más por entender que por saber, la tendencia actual es que saben menos que lo que entienden.

Aun cuando esto no es una regla sí es una tendencia, entendido el concepto en el sentido de orientación o recurrencia cuya ecuación deriva en una fuerza, una moda quizás que define un estilo o manera de ser o hacer, pero lo que más le define es que se trata de un fenómeno temporal. La tendencia de las nuevas generaciones con las computadoras es que están más informados pero conocen menos.

Tomarse el tiempo de verificar el concepto en su versión más elemental, nos permite conocer desde su origen los matices que una definición de acuerdo al entorno, observar su mutabilidad y reconocer sus momentos de aplicación.

Pierre Lévy refiriéndose a lo virtual: “en un sentido estricto, tiene poca afinidad con lo falso, lo ilusorio o lo

⁹⁶ GARCÍA-PELAYO Y GROSS, RAMÓN. Larousse diccionario manual ilustrado, Ediciones Larousse, S.A. de C.V.,1992. México.1992. Pág. 942.

⁹⁷ Idem Pág. 942.

imaginario. Lo virtual no es, en modo alguno, lo opuesto a lo real, sino una forma de ser fecunda y potente que favorece los procesos de creación, abre horizontes, cava pozos llenos de sentido bajo la superficialidad de la presencia física inmediata”⁹⁸



099

“My Twinn” es una empresa que ofrece, una vez recibidas las fotografías digitales apropiadas, producir una “muñeca-identica-a-mí hecha para que se asemeje a esa niña particularmente importante en mi vida”.⁹⁹ Partiendo de lo que Lévy anota una copia siempre tiene algo de falsedad, de artificioso, en este caso su valor está en que el original es un ser vivo y la muñeca es la reproducción que mantiene cautivo el recuerdo de ese tiempo, con la diferencia de la tercera dimensión.

⁹⁸ LÉVY, PIERRE. ¿Qué es lo virtual?. Barcelona: Paidós Multimedia 10. 1995. Pág. 14.

⁹⁹ RITCHIN, FRED. 2010. Después de la fotografía. México: Serieve 4, Ediciones Ve S.A. de C.V. 2010, Pág 61.

Podemos continuar en esta misma línea conceptual agregando que se trata entonces de un entorno para recrear entornos, donde la imaginación crea dentro de sí misma códigos de fácil rastreo u otros que emulan a los tradicionales sí de fascinantes cualidades como recomponer sonidos cual música, sin que el usuario sepa un ápice solfeo, y es entorno y ocasión de dar presencia a imposibles de otros tiempos; es un entorno proyectivo inusitado, es un recurso, una herramienta, la salvación, la maldición se parece en esencia a, pero no funciona igual, no es en suma, lo mismo.

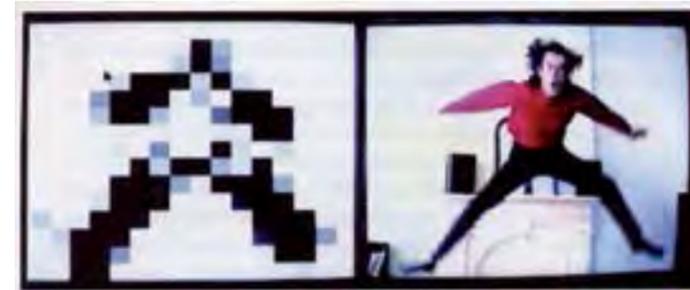
Así pues, la condición de la virtualidad establece sus propias atmósferas, plantea su propio tiempo, metalenguajes y productos. Lo subjetivo resulta más concreto; las significaciones abren un espectro de nuevas posibilidades interpretativas que junto a la pertenencia de un referente asociado a un entorno concreto resultan en una ecuación en constante metamorfosis, el nuevo modo de compenetrarnos y expresar bajo los cánones descritos, aquello que nos integra a la tendencia de lo imaginario posible.

Una de las cualidades de penetración de la virtualidad es su no territorialidad, el factor del mínimo común reconocible para integrar al espectador al nuevo entorno por la inercia de la economía, del quehacer profesional y de los medios masivos de información. La virtualidad es complaciente bajo circunstancias que no conocíamos ni concebíamos. Una tendencia es una fuerza, en este caso la que nos arrastra en diversas ocasiones de manera violenta, a interfaces para trámites necesarios, divertimentos, formación y desarrollo personal entre muchos más.

El gran concierto de la virtualidad no mide, no pregunta, es atemporal, pasa por alto sistemas lingüísticos, desconoce ciclos de descanso, genera comunidades, se apropia de imágenes, rasgos y gestos; los migra, los explota y eventualmente los abandona y genera usuarios cuasi pasivos, predecibles y condicionados.

Virtualidad es también desconectarse de lo tangible, de estar en un espacio físico; es dar otra oportunidad a la presencia, de por lo menos representar lo esencial, el mínimo para generar un estado de ánimo o provocar una respuesta.

“El efecto Moebius es otra de las características asociadas a menudo a la virtualización, además de la desterritorialización, es el paso de interior al exterior y del exterior al interior. Este «efecto Moebius» se desarrolla en diversos ámbitos: en las relaciones entre público y privado, propio y común, subjetivo y objetivo, mapa y territorio, autor y lector, etc.”¹⁰⁰



100

Las imágenes visuales son traducidas en sonido en el proyecto “Very Nervous System” de David Rokeby. La “traducción” que genera la virtualidad emula un mapa de la forma básica que hace las veces de la inspiración a un entorno diferente virtual, traduce el movimiento a sonido y a la inversa, involucra dos momentos dependientes, opuestos o complementarios.

¹⁰⁰ LÉVY PIERRE Op cit. Pág. 14.

3.3 El editor de imagen, empírico.



En este último capítulo tenemos ya en los hombros de quien ha de llevar la responsabilidad de presentar todo cuanto vemos en los medios electrónicos: El editor de imagen.

En la fotografía se devela una lectura basada en la elección de lo que quizá escapa a la imaginación, misma que da lugar a una realidad cuyo desciframiento está dado con base en una alfabetización que los diseñadores y los fotógrafos son capaces de brindar.

La edición gráfica se encuentra bajo la normatividad de una determinación, momento y protocolo que se ciñe a una línea determinada, que responde a un estilo o tipo de imágenes.

Editar una imagen obedece a una necesidad de uso, a una intención que en su encuadre o reencuadre potencializa eso que se ve allí con base en un estrategia, cuando se la planea se espera que la espontaneidad de el toque diferenciador entre una imagen cualquiera y la que tiene el carácter crucial. La selección de entre todas las demás parecidas obliga a un ejercicio de discriminación intenso para dar al momento el máximo de lucimiento o el impacto demoledor o la escena que mejor expresa la razón de la imagen. Su dimensión visual estará a cargo del editor de imagen.

Pepe Baeza menciona en su libro "Por una función crítica de la fotografía de prensa" que el editor gráfico lleva en hombros, entre otras funciones, la de "adquirir materiales visuales ya producidos", ello configura y da sentido a todo aquello que ya conocemos y que percibimos en una imagen que debemos releer, contextualizar

y reconsumir. Las imágenes virtuales, aquellas tomadas por una cámara digital, las más de ellas captan escenas cuyo sentido aparece, en veces, después de haber tomado conciencia de ella.

Esto es resultado de la acción de tomar imágenes que van a dar al medio virtual; usuarios sin formación visual academizada o bien sin la sensibilidad necesaria cuya composición ofrece poca resistencia a un análisis estético, se vuelve la imagen por la imagen, las más de las veces sin sentido.

Más adelante Baeza añade que: "la edición gráfica se ocupa de todos los sentidos visuales de una publicación, lo que incluye la ilustración (convencional o fotográfica) y la infografía", ¹⁰¹ "lo cual pone de relieve el hecho aplastante de todo aquello que implica la discriminación no sólo de imágenes digitales sin el qué dentro de esa fracción de imagen.

Hacer de editor de imagen es y debe ser una labor profesional debido al conjunto latente de posibles contenidos y valores reales o agregados, es quien determina lo más adecuado en función del medio en que éste se encuentra, el momento, la intencionalidad y la pertinencia son algunos de los factores que evitan que la imagen elegida caiga en la línea de la casualidad o del rotundo e injustificado lugar común. El mal juicio que puede inspirar una imagen digital puede también obedecer al inestable ejercicio de la interpretación cuyos límites están determinados por ella misma y por la brillantez de ésta, cualquier imagen digital debe brillar dentro del margen de una pantalla, visor o display para poder asimilar su naturaleza virtual.

A diferencia de los demás medios de representación como la infografía, ilustración o fotografía digitalizada, la imagen virtual hace de cada copia editada un original, re-

¹⁰¹ BAEZA, PEPE. *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona. fotoGGrafía.2007. Pág. 91.

producible, brillante y poseedora de todo aquello que su momento inmortaliza, así la experimentación mediante la prueba y error arroja afectos casuales cuyo parecido con la realidad da como resultado paralelo nuevos productos visuales a veces autodeclarados: artistas visuales.

Sea como fuere, está libre práctica de la imagen puede o no ser conciliada o aceptada si su representación final es grata a la vista, si su presencia añade al contenido o es origen de su publicación.

Pero de cara al origen del editor, la formación, aquella que se hacía desde lo que hoy conocemos formalmente como un libro, implicaba el dominio de una serie de habilidades que respondían a criterios ideológicos y doctrinales tanto en la forma como en el fondo, la estilística en la escritura daba el orden y matiz de las ideas cuya proyección lograba ilustrar, disuadir o persuadir al receptor, tanto en lo visual como en lo conceptual, así escribas, amanuenses, formadores, escritores y redactores han debido ver y a veces padecer, como su ejercicio se ve poblado y devaluado por entusiastas suponemos que con buenas intenciones, haciendo lo que en apariencia es muy sencillo. La práctica ejercida bajo la óptica de la teoría pocas veces se ve con malos ojos y genera resultados aberrantes.

De esta manera el sentido práctico nace justo del ejercicio, de lo elemental, de la acción automática asistida bajo el canon del menor esfuerzo y la solución inmediata. Lo que hoy ejercemos como edición digital partiendo de la imagen fija, aparece ciertamente como un recurso utilitario cuyo origen de la masificación ha sido mediante el periódico, toda vez que la prensa gráfica se hubo consolidado hacia la década de los años veinte según Baeza.

Saber el fenómeno de la imagen fotográfica desde su gestación primitiva permite proyectar una idea y contenido visual consistente y profundo susceptible de derivar resultados y aplicaciones concretos. En los albores del Siglo Veinte quien dominaba la imagen fotográfica domi-

naba el espectro conceptual de la interpretación y la influencia visual sea cual fuere; se tenía entonces un credo casi absoluto porque el periódico lo *decía*.

Redactores, reporteros, galeristas y fotógrafos, entre todos quienes hacían los periódicos de entonces contaban con una clara conciencia de la trascendencia de su trabajo porque un error dentro de este proceso hacía caer en el descrédito a la empresa, era cuestión de mucho oficio; ya con el posmodernismo encima, la licencia de que todo era permisible los errores se volvieron producto de la tolerancia, así al hacer de éste cosa de todos los días las excentricidades se integraron a la oferta de oficios y consumidores y aparecieron medios para su difusión y consumo, como las revistas. Planteado esto no desde lo sabido sino desde como sucede a nuestros días.

Si vemos este fenómeno proyectado al presente considerando esta referencia, tenemos un panorama empobrecido del aura el editor de imagen de entonces, las ediciones fotográficas eran más de alquimia que de capricho y por lo tanto de tiempo, así al saber que hacer un truco de cámara o de laboratorio implicaba tiempo y conocimiento exacto, el margen de experimentación se tornaba estrecho y posiblemente costoso en términos de resultados, por fallidos. A nuestros días la inmediatez de verificar los resultados se reduce a un instante debido a los medios digitales que son simples de operar y lógicos de dominar, lo cual no sólo reduce la cantidad de factores opuestos a un buen resultado sino que exponencia la cantidad de resultados con el mismo origen visual, es decir que la imagen digital es menos reflexiva, más permisiva, más transgresiva y menos privada.

Internet como medio digital compromete en mucho de lo que solía ser artesanal en otros tiempos: el oficio del fotógrafo, redactor, editor, ilustrador como ejemplo, se ha banalizado mediante la popularización, es la apertura de los privilegios de los medios otrora para especialistas hoy para cualquiera de edad

y perfil social o profesional, es poner en el terreno de la extinción la razón original del medio.

La trascendencia que reviste el ser un editor de imagen hoy en día está en que su trabajo se proyecta en medios digitales y publicaciones electrónicas de cobertura a varios niveles, concretamente: Multimedia, Massmedia, Selfmedia, y Telemedia. Pero estos medios son la versión contemporánea de lo que antes el papel hacía como soporte y medio de difusión. La época contemporánea ha mutado esas antiguas prácticas en un ejercicio que ha mermado sus niveles de exigencia.

Las normas legales decían así: "El supervisor y el cajista recibirán treinta azotes por una mala impresión, ya sea demasiado oscura o demasiado clara, de un carácter por capítulo". Ello explica la fama de precisión que tenían las primeras impresiones coreanas como lo difícil que le resultaba a la administración encontrar impresores.¹⁰²

Si la calidad editorial hoy en día estuviera de alguna manera a expensas de este estándar de calidad, sencillamente no tendríamos publicaciones; cierto es que el error permite un avance y evolución en todos los órdenes, pero el mayor beneficio es el aprendizaje a partir de éste.

Un editor de imagen es un practicante las más de las veces, hecho en la práctica, lo cual habla de un gran dominio de la técnica, digamos que oficio, sin embargo hay otra vertiente que es la que interesa y esa es la de la formación conceptual un poco la parte teórica lo que da sentido a las ediciones de imagen.

Mucho trabajo de lo que hace a la edición de imagen se traduce en largas horas de máquina o isla de dedición, es por lo general una larga jornada de trabajo rutinario que dada la dedicación suele reportar buenos resultados. Aun y cuando el que haga su edición personal no sea como

¹⁰² BOORSTIN CITADO EN KLOSS, FERNÁNDEZ DEL CASTILLO. *Entre el diseño y la edición*. México: UAM X. 2002, Pág.121.

tal un editor, sí hay un trabajo de saber o por lo menos tener una idea de a dónde va a terminar ese esfuerzo; un editor debe saber y tener conciencia del proceso total en que se inserta su trabajo.

El editor de imagen trabaja solo, su criterio y sus tiempos están sujetos a las habilidades que haya o no adquirido en el ser editor, puede o no tener un patrón o jefe de edición pero el objetivo siempre es el mismo: publicar.

El hecho y acto de publicar compromete en mucho la calidad de contenidos, la banalización, la ley del menor esfuerzo, el plagio y la apropiación entre otros son algunos de los factores que en torno a la imagen digital publicada compiten para hacer de una publicación un medio fiable o por lo menos original. El editor de imagen no sólo construye una imagen en lo virtual, sino que esa proyección lleva una carga emotiva y de nivel cromático en la que está sustentada la calidad, misma que genera una reputación dentro del medio; el promedio de lo que el común del consumidor considera "bueno".

Un editor de imagen es experto, por tendencia, en hacer adiciones y sustracciones a una imagen, tendría que ser por definición, un experto no sólo en las artes del retoque y selección de escenas, sino en imagen: ver no es entender. Debe tener la certeza de que lo que está procesando es la mejor opción y la mejor calidad, no solamente en lo visual y dependiendo de la pieza hasta en el renglón de la ética.

Todo proceso de edición está sujeto a criterios, uno de los cuales es la razón de intervenir esta imagen, para qué hacerle o deshacerle, si pongo un color en vez de este otro que pasa, si es diferente o muy diferente al propuesto, cómo cambio el discurso, que connotación adquiere esta nueva versión. El sentido cambia cuando la edición es para nosotros mismos, tenemos entonces licencia y carta abierta para ejercer toda suerte de posibilidades y propuestas, es trabajo personal que pocas veces necesita

justificación menos que sustentación. La corrección de errores, es decir los ya publicados, tienen por definición una ruta de enmendarlos muy simple: publicas la correcta, lo cual no lleva mucho tiempo y a veces hasta una disculpa por escrito podemos agradecer. El medio editorial, en medios electrónicos ha tenido una apertura estrepitosa, masiva y universal. La imagen más que registro ahora comparte sus bondades con el hecho de la exhibición personal o el apoyo gráfico con todas las cualidades de las imágenes parecidas a las de la fotografía tradicional analógica, la otrora alquimia que hoy es conocer un software para edición de imágenes ha dejado mucho de lado de lo que aquella imagen lenta y pensada heredó a este medio y a los subproductos de éstos.

El perfil de nuestro editor de imagen es un nativo de la informática concretamente en lo que a edición se refiere, su nivel académico es muy variable pero en lo que sí coinciden es que tienen un número de horas asombroso y con ello la capacidad de discriminación y reconocimiento de la imagen a gran velocidad, de fotografía pueden saber algo pero no todo, es saber lo necesario para que en la edición se compensen los faltantes o los excesos no deseados.

Ya hemos visto cómo cambian los valores y referentes de tiempo en tiempo; es un proceso natural, todo tiende a cambiar de un momento para otro y lo que no se acaba, se transforma. En veces los cambios son radicales y otras veces paulatinos, convenientes quizás.

Desde el principio de los tiempos del ejercicio editorial, formalmente dicho, cuando en el Renacimiento se dio el fenómeno de la difusión de ideas a gran escala los que hacían de editores debían saber y ser prácticamente de todo: astronomía, religión, gastronomía, botánica y demás disciplinas trascendentes del quehacer humano.

El editor como solía ser, era un sabio, un instruido hombre que debía dominar y saber transmitir y representar el

conocimiento plástica y literariamente; se trataba de una casta que vivía primero bajo la protección de los reinos y después de la iglesia. Pero la masificación que el Renacimiento trajo consigo y propició la multiplicidad de los editores que por la demanda y rapidez de publicaciones para la creciente población instruida (que en proporción era escuálida numeralmente), generó una merma en las áreas de dominio y sobre todo en la velocidad y volumen de producción, hecho que generó el surgimiento de nuevas propuestas de editores que cubrían paulatinamente menos áreas del conocimiento dando así pie a generar lo que hoy se acuña como línea editorial.

Las generaciones de editores de todos los tiempos y latitudes heredan a nuestros editores contemporáneos, el compromiso inalienable de saber la materia que tienen entre manos, pero sobre todo la trascendencia de este trabajo edificante y testimonial.

La idea del editor formal nace a la sombra del libro por la cantidad de órdenes que en ello se concentran: “Entre el libro histórico o escrito y el libro prehistórico u oral hay una etapa en la que podríamos llamar, siguiendo las denominaciones tradicionales, protohistoria del libro, [“periodo de la historia de la humanidad posterior a la prehistoria que se caracteriza por no existir documentos pero sí testimonios de tradiciones orales”. N del R.] en la que el hombre intentaba liberarse de las limitaciones de la comunicación oral, que debía producirse en el lugar y momento determinados en los que se pronunciaban las palabras.”¹⁰³

De entonces a la fecha este criterio ha dado mucho de sí, ha adquirido otras maneras además de la oral, de hacerse presente, de interactuar y ver que hoy en día no cualquiera edita, escribe y publica un libro; a la manera tradicional.

¹⁰³ ESCOLAR HIPÓLITO. *Historia del libro* Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 1996, Pág. 6.

Ocurre que hoy todo mundo puede y de alguna manera es editor; basta con ver imágenes en el monitor saber un poco de edición de imagen y texto y ya está.

Hoy la función del editor es una actividad de adecuar, adaptar quizá, encontrar, reintegrar; es más instintivo, menos constante, más anónimo y también llega a ser notable. El editor cobra sentido al estilo "moderno". El medio virtual tiene la cualidad de ser portable, inmediato, familiar pero no identificable por lo que hace al autor, muy visual y en términos literarios de ínfima o corta extensión. De la fidelidad de la fuente hay mucho que escribir.

Sin tocar por ahora una definición concreta, el editor debe ceñirse a un criterio según la materia y línea editorial: y lo que ello implica. Pongamos por caso que me interesa que algún editor de imagen virtual desarrolle un comparativo visual del siguiente ejemplar.



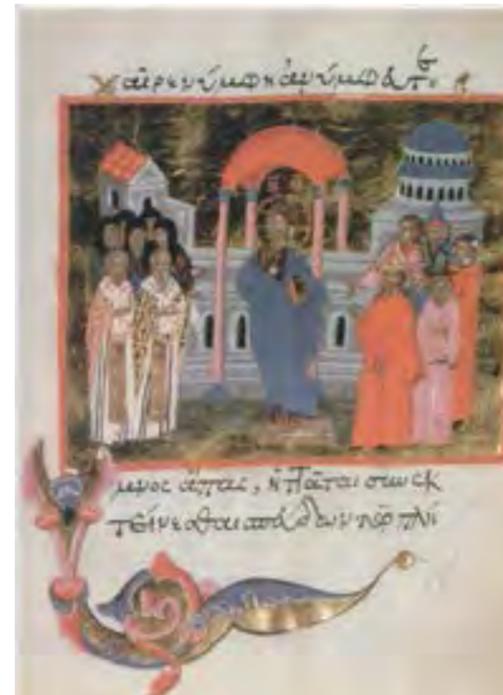
101

En contraposición de este otro.



102

O mejor aún, partiendo de la materia que inspira esta investigación, este otro.



102

¿Qué cualidades intelectuales o competencias debiera tener mi prospecto ante una imagen tan peculiar? ¿Para iniciar cómo? Siendo esta materia de comunicación visual y con tantas horas de videojuegos e interacción virtual el ejercicio de ver, es empírico. No siendo en lo profundo un

experto en lo que éste ve, aparecen las preguntas ¿Con qué propósito se desarrolló eso? Aludiendo al emisor. ¿Qué expresa? Visto hacia el análisis de contenido. El medio virtual responde al canal y la audiencia resuelve el para qué.

Este es un esquema muy sintético que el Estructuralismo nos prodiga; las imágenes religiosas son un producto diseñado para persuadir, disuadir, adoctrinar con base en la contemplación, ninguna de ellas aporta, por regla general, un texto explicativo o clarificante al menos. La interpretación está de regreso.

Pero en un caso como el que vemos bajo estas líneas, cómo sabría el editor de imagen de hoy explicar pálidamente la estética de la página. Ver ilustra pero no explica. Una imagen sólo se vuelve útil en tanto tengamos referentes necesarios, o uno, que modesto por color y forma es punto de partida muy apreciable, pero es una imagen en cierto modo especializada: en toda imagen hay algo de familiar debido a nuestra experiencia social y biológica, sensitiva. Puede ser por composición, luz, tamaño, ocasión y también porque no tenemos referentes.

Pero, dentro de este contexto árabe se las arreglaban antes más que hoy para no incurrir en la circunstancia pecaminosa de la imagen.



104

En la cultura Islámica dibujar la figura humana en especial está proscrito, sin embargo prevalece la necesidad de expresarse de la mejor manera y bajo esa premisa encontramos que aun en las fachadas de edificios podemos encontrar rasgos caligráficos sorprendentes.

¿Cómo reaccionan nuestros modernos editores ante el reto de ilustrar sin imágenes? El criterio occidental resuelve mucho o casi todo con las imágenes; es más que un refugio un lugar común, la expresión «dígalo con imágenes» es un poco riesgoso y hasta aventurado porque se asume que todo mundo ve igual, percibe lo mismo y es estimulado por lo mismo.

Pero además de saber la línea editorial, se debe contar con una gran agudeza visual, la virtualidad que nos ocupa es una entidad que, al menos de parte del consumidor, ha desplazado ese ejercicio sorprendente y fantástico, necesario, llamado imaginación; no siempre pero sí muy frecuentemente y una vez que la imagen cede y volvemos a la página escrita y me planteo ¿qué imaginaría el lector ante una prosa como esta?:

“Adalberto de Praga, muerto con una alabarda de siete puntas, Adriano, muerto a martillazos sobre un yunque, Afra de Ausburgo, muerta en la hoguera, Agapito de Preneste, muerto en la hoguera, colgado de los pies, Agrícola de Bolonia, muerto crucificado y atravesado por clavos, Águeda de Sicilia, muerta con los senos cortados, Alfegio de Cantuaria, muerto de una paliza, Anastasio de Salona, muerto en la horca y decapitado, Anastasia de Sirmio, muerta en la hoguera y los senos cortados, Ansano de Sena, a quien arrancaron las vísceras, Antonio de Pamiers, descuartizado, Antonio de Rívoli, muerto a pedradas y quemado, Apolinar de Rávena, muerto a mazazos, Apolonia de Alejandría, muerta en la hoguera, después de arrancarle los dientes, Augusta de Treviso, decapitada y quemada, Aura de Ostia, muerta ahogada con una rueda de molino al cuello, Áurea de Siria, muerta desangrada, sentada en una silla forrada de clavos, Auta, muerta a flechazos, Bibilas de Antioquía, decapitado, Bárbara de Nicomedia, decapitada, Bernabé de Chipre, muerto por lapidación y quemado, Beatriz de Roma, estrangulada, Benigno de Dijon, muerto a lanzazos, Blandina de Lyon, muerta a

cornadas de un toro bravo, Blas de Sebaste, muerto por cardas de hierro, Calixto, muerto con una rueda atada al cuello, Casiano de Imola, muerto por sus alumnos con un estilete, Cástulo, enterrado en vida, Catalina de Alejandría, decapitada, Cecilia de Roma, degollada, Cipriano de Cartago, decapitado, Ciro de Tarso, muerto, niño aún, por un juez que le golpeó la cabeza en las escaleras del tribunal, Claro de Nantes, decapitado, Claro de Viena, decapitado, Clemente, ahogado con un ancla al cuello, Crispín y Crispiniano de Soissons, decapitados, Cristina de Bolsano, muerta por todo cuanto se pueda hacer con una muela de molino, rueda, tenazas, flechas y serpientes, Cucufate de Barcelona, despanzurrado, y al llegar al final de la letra C, Dios dijo, Más adelante es todo igual, o casi, son ya pocas las variaciones posibles excepto las de detalle, que, por su refinamiento, serían muy largas de explicar, quedémonos aquí, Continúa, dijo Jesús, y Dios continuó, abreviando en lo posible, Donato de Arezzo, decapitado, Elifio de Rampillon, le cortarían la cubierta craneana, Emérita, quemada, Emilio de Trevi, decapitado, Esmerano de Ratisbona, amarrado a una escalera y muerto, Engracia de Zaragoza, decapitada, Erasmo de Gaeta, también llamado Telmo, descoyuntado por un cabrestante, Escubíbulo, decapitado, Esquilo de Suecia, lapidado, Esteban, lapidado, Eufemia de Calcedonia, le clavarán una espada, Eulalia de Mérida, decapitada, Eutropio de Saintes, cabeza cortada de un hachazo, Fabián, espada y cardas de hierro, Fe de Agen, degollada, Felicidad y sus Siete Hijos, cabezas cortadas a espada, Félix y su hermano Adauto, ídem, Ferreolo de Besançon, decapitado, Fiel de Sigmaringen, con una maza erizada de púas, Filomena, flechas y ánchora, Fermín de Pamplona, decapitado, Flavia Domitila, ídem, Fortunato de Évora, tal vez ídem, Fructuoso de Tarragona, quemado, Gaudencio de Francia, decapitado, Gelasio, ídem más cardas de hierro, Gengulfo de Borgoña, cuernos, asesinado por el amante de su mujer, Gerardo de Budapest, lanza, Gedeón de Colonia, decapitado, Gervasio y Provasio, gemelos, ídem, Godeliva

de Ghistelles, estrangulada, Goretti, María, ídem, Grato de Aosta, decapitado, Hermenegildo, hacha, Hierón, espada, Hipólito, arrastrado por un caballo, Ignacio de Azevedo, muerto por los calvinistas, éstos no son católicos, Inés de Roma, desventrada, Genaro de Nápoles, decapitado tras lanzarlo a las fieras y meterlo en un horno, Juana de Arco, quemada viva, Juan de Brito, degollado, Juan Fisher, decapitado, Juan Nepomuceno, de Praga, ahogado, Juan de Prado, apuñalado en la cabeza, Julia de Córcega, le cortarían los senos y luego la crucificarán, Juliana de Nicomedia, decapitada, Justa y Rufina de Sevilla, una en la rueda, otra estrangulada, Justina de Antioquía, quemada con pez hirviendo y decapitada, Justo y Pastor, pero no éste aquí presente, de Alcalá de Henares, decapitados, Killian de Würzburg, decapitado, Léger de Autum, ídem, después de arrancarle los ojos y la lengua, Leocadia de Toledo, despeñada, Lievin de Gante, le arrancarían la lengua, Leocadia de Toledo, despeñada, Lievin de Gante, le arrancarían la lengua y lo decapitarán, Longinos, decapitado, Lorenzo, quemado en la parrilla, Ludmida de Praga, estrangulada, Lucía de Siracusa, degollada tras arrancarle los ojos, Magín de Tarragona, decapitado con una hoz de filo de sierra, Mamed de Capadocia, destripado, Manuel, Sabel e Ismael, Manuel con un clavo de hierro a cada lado del pecho, y otro clavo atravesándole la cabeza de oído a oído, todos degollados, Margarita de Antioquía, hachón y peine de hierro, Mario de Persia, espada, amputación de las manos, Martina de Roma, decapitada, (...)”¹⁰⁴

La pregunta natural es ¿ante qué está el editor? O el lector antes que editor. Imagina de pronto un listado de barbarie perpetrado en personas sin tiempo ni apellidos. El contexto se supone pero no se está seguro de que se lee, el concepto es muerte, sufrimiento, martirio, injusticia por el hecho de matar a alguien con sadismo, pero esto lo determina quien lee, con su basta mediana o

¹⁰⁴ SARAMAGO JOSÉ *El evangelio según Jesucristo*. Novela. México Alfaguara Biblioteca. 1998, Págs. 438-440.

mediocre instrucción general, todos imaginan. Un editor guía al usuario sobre un terreno que éste ya conoce y quizá quede después de haber leído el lector ¿para qué tanto horror en contra de una persona? Saramago desde su mente aguda, refiere el papel de víctima, de mártir: "es lo mejor que hay para difundir una creencia y enfervorizar una fe." ¹⁰⁵

Exceptuando lo verdaderamente nefasto, ¿qué se ve en las imágenes debajo de este párrafo? Al ser humano en todo su esplendor, al yo espectador. A los otros, porque el que ve juzga. El editor decide, debe saber y conocer de su ser propio, el irresponsable «suelta» a la imagen y el placer de ver, activa el mecanismo de los más primitivos instintos del individuo, la imagen que documenta, la que registra, la de testimonio ya no es intelectual, hoy es instintiva, es más imprudente y sobrecogedora, es nuestra imagen contemporánea: irremediable, depredadora, omnipresente, salvaje de nuevo.



105

La guerra contra el Rinoceronte. Además del terror de la mutilación, la barbarie de la codicia el hambre una vez sufragadas la necesidades primarias, la actividad se vuelve una más de los mercados ilegales de exterminio.

¹⁰⁵ Íbidem Pág. 424.



106

Hoy en día ¿qué se mide con las imágenes? ¿Qué prueban las imágenes? Con los lenguajes desarrollados o híbridos ¿son criterios cualitativos, cuantitativos? ¿Se puede esto? ¿el morbo es un estilo? En tanto es el caso de una suicida.



107

Esta es la foto del año. El dolor anónimo es el protagonista, los medios dan esta sensación de inmunidad e interés por el dolor ajeno.



108

¿Sabe qué encuadrar uno al que no ha padecido una crecida o inundación? ¿lo que significa perderlo todo? Ha sido un fotógrafo el autor de la imagen o el toma imágenes ocasional.



109

El valor antropológico, sociológico, lo simpático, qué hace de esta imagen ser considerada como digna de ser publicada.

3.4 Funcionalismo e imagen



“La característica de los medios de comunicación se resume en dos grandes funciones sociales y una disfunción:

Función de conferir prestigio: la posición social de personas, acciones o grupos se ve prestigiada y enaltecida cuando consigue atraer la atención favorable de los medios,

Función de reforzar las normas sociales: al dar publicidad a las conductas desviadas se acorta la distancia entre la moralidad pública y las actitudes privadas, ejerciendo presión para que se establezca una moral única.

Disfunción narcotizante: los medios disminuyen el tiempo dedicado a la acción organizada; el hombre “informado” tiende a considerarse participante, cuando en realidad no desarrolla acción alguna: conoce los problemas pero no actúa para resolverlos.”¹⁰⁶

Estas características en esencia conviven con nosotros, nos resultan hoy familiares pero con pocas trazas de definir las y en consecuencia entenderlas cabalmente, lo cual al momento de intentar modificarlas topamos de frente con que se parecen a algo que no son pero nos ofrecen un reto el definir las, un poco la condición humana de quererlo explicar todo.

Como los principios del funcionalismo traban en la conservación del modelo, es un sistema de ideas e instrumentos de control y satisfacción permanente: se vale del equilibrio mutable y el cambio por lo que respecta a contenidos y medios; prensa, radio y televisión solían ser

¹⁰⁶ (www.infosol.com.mx/espacio/Articulos/Desde_la_Investigacion/Funcionalismo-Comunicacion.html#.UzN4k46BtAg) 26marzo2014

por varias décadas medios regionales y locales, quienes ejercían ese control mediante imágenes estáticas, luego mediante la seducción de la imaginación gracias a la radio y una vez que fue posible estas cualidades se integraron dentro del ceñido corsé de la televisión, un medio unidireccional, predefinido y estático.

A partir de ello, visto desde la perspectiva del emisor, los contenidos de estos medios masivos en su joven libertad, obvian desviaciones que como en el Renacimiento, que sucede la apertura, a la saturación del medio. El ejercicio serio y honesto del proceso y selección de materiales visuales, audibles, es la materia prima de cualquier medio.

Un editor debería tener un sólido aparato crítico, capacidad de análisis, saber y entender la materia que procesa, buena redacción pero para el caso que nos ocupa saber y conocer de lo que está hecha una imagen digital o una fotografía.

En la Última Cena, queda patente su existencia material más que la votiva, es una escena que demarca un momento álgido que no muestra sangre ni laceraciones, que en su esencia es la vileza humana y la desazón lo que allí se expresa, y que curiosamente preside la apacible hora de la ingesta de los alimentos en los hogares católicos es una imagen que no se adora.

“La historia del ciclo de Ghirlandaio, según la refiere Vasari, era uno de los ejemplos que utilizaba Aby Warburg para derribar la aproximación netamente estética de los historiadores del arte del siglo XIX. Fue pintado en el coro de una de las grandes iglesias de culto en Florencia, cuyo patronazgo pertenecía al banquero Francesco Sassetti, un socio de los Medici, que naturalmente quería que se decorara –si es que fuera esa la palabra– con frescos que relataran la historia del santo que lleva su nombre, San Francisco. Sin embargo, Santa María Novella es una iglesia dominica, no franciscana,

*y esa simple insinuación era demasiado para los frailes. Finalmente Sassetti se trasladó a Santa Trinità y cedió sus derechos sobre Santa María Novella a otro miembro del círculo de los Medici cuyo nombre cristiano era afortunadamente Giovanni, Giovanni Tornabuoni. No se puso ninguna objeción al hecho de que en la iglesia dominica se pintara la vida de San Juan Bautista. El propósito central del otro ejemplo, la Última Cena del monasterio de Santa María delle Grazie de Milán, habla casi por sí solo. La tradición establecía que en los muros de los refectorios se representara una Última Cena, y en este sentido Leonardo se amoldó a la costumbre, si bien su concepción de la escena no era tan tradicional.”*¹⁰⁷

Vemos a partir de este hecho particular, los factores que concretan el ser de una obra, todos los factores son legítimos pero a la postre se reinterpreta su efecto y contenidos visuales a partir de la primera impresión.

Hay en el observar, una tendencia por costumbre, de ver elementos que aunque disímiles se expliquen a sí mismos, la función del elemento plantea de manera natural una lectura predecible pero: “...cualquier ruptura de continuidad se experimenta como un acento. Esperamos que las cosas sigan siendo como son y nos llama la atención que cambien. (...) Nuestros sentidos son muy económicos: no examinamos lo que podemos dar por sentado. Y así, cualquier ruptura opera como un imán para el ojo.”¹⁰⁸

Predispuesto el lector como se haya en este momento, presento una serie de escenas del propio Leonardo dentro de la misma línea creativa y época.

¹⁰⁷ GOMBRICH, E.H. *Los usos de las imágenes, Estudios sobre la función social del Arte Y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica. 1999, Págs. 16,17.

¹⁰⁸ GOMBRICH, E.H. 2003. *Los usos de las imágenes*, Madrid. Phaidon. 2003, Pág. 111.



110



112



111



113



115



114



116

En mi papel de editor, hago una selección de imágenes que dentro de su tendencia pictórica, por estilo, hagan ver vulgar alguna escena: el encuadre, la proporción y la ocasión de la representación es una suerte de equilibrio que se presta cardinal entre la visualidad, la pertinencia de las imágenes en conjunto y la personalidad del autor.

Un discurso que hace énfasis con la imagen nos permite integrar mejor a un posible público o hacerlo nuestro sin reservas, su función visual se concreta al acercar mediante el interés del mito en torno al personaje. A su obra. A su trascendencia.

Las imágenes están dadas bajo una dirección y movimiento interno determinados. Cuáles debieran ser el o los criterios para nuestros editores y aventurarse a elegir u opinar ante una escena como la que sigue:



117

La imagen de la izquierda corresponde a Nik. Elias, Retrato de los regentes. Amsterdam.

La imagen de la derecha Rembrandt, Los síndicos de Staal. Amsterdam.

Sobre estas líneas, las escenas son geográficamente compatibles; se trata de personajes de la época; numeralmente superiores los de la derecha; pero como ya se había acotado líneas antes con Gombrich, la "ruptura" genera el atractivo; para el caso que nos ocupa intenta pasar desapercibido el detalle, en su individualidad lo logra, frente a su parecido se identifica. El editor analiza.



118

*Izquierda. La virgen con el niño, Breslau (vista oblicua)
Derecha. La virgen con el niño, Breslau (vista frontal)*

Lo que podemos ver, lo que hay que ver, el fondo en franco contraste, ejerce su acción y efecto de confusión, la dependencia de la expresión facial mediante el registro visual, primero escultura, luego imagen. Un editor decide.



119

Rafael, Madona Sixtina. Dresde. Golpe de vista iguales, pero al aguzar la vista tenemos dos versiones muy similares: la mirada engaña.

¿Cambio el discurso según presente a la Madona? Puede resultar entretenido o perverso, puedo hacerlo pasar como una humorada, altero con ello su función y su efecto

en consecuencia, quizá los menos versados, o totalmente neófitos en materia de pintura religiosa den por auténtico cualquiera de los dos ángulos. El editor manipula.

Si invertimos la imagen no invertimos su percepción, pero muy probablemente su concepto sí. Los defensores de las "nuevas" tendencias justificarán poco antes de rasgarse las vestiduras que es una apropiación y que el "creador" ha querido dar una oportunidad a la nueva y original propuesta. Hubo quien ha dicho, palabras más palabras menos, que si pintas a un perro igual que a tu mascota, entonces tienes dos perros, que el trabajo del artista es expresar su propio concepto y por lo tanto tenemos una obra de arte.

El editor de imagen debería ser un individuo que no prejuzgando su edad, tuviera la honestidad de reconocer que no lo sabe todo y ser permeable a la crítica. Debería tener lecturas, de leer libros no sólo imágenes, y a partir de ello intervenir, proponer, estudiar, aprender a interpretar lo que ve y lo que percibe.

Que la imagen esté al alcance de todos es dotarla de diversidad no hacerla vulgar, psicótica, e irreverente; aunque también lo ha sido todo el tiempo, ya se ha revisado cómo una estructura razonada genera efectos en el imaginario colectivo y aún ahora que tomar imágenes está de moda cuando es una necesidad forma parte del ser humano.

El editor de imagen para gadgets, es un individuo anónimo con una instrucción elemental en muchos sentidos, es una suerte de mago de tendencias firmes y frágiles horas de estudio las más de las veces inconsistente y lineal, sólo saben o son fanáticos de eso que controlan sin saber que lo que tienen en las manos es un medio poderoso, no por la velocidad de procesamiento o la pantalla con la mejor resolución: la brillantez, portabilidad y rápido consumo de imágenes exige de un interventor apto y con clara noción de lo que una imagen puede influir en nuestras vidas: la imagen virtual.

Conclusiones



En términos de la imagen y el arte nada es definitivo, porque ambos están sujetos a interpretación y evolución continua. El concepto de arte y diseño habrían escrito su historia de una manera muy distinta si la imagen no hubiese intervenido en su desarrollo funcional, pero de cualquier manera estaría presente, como en el arte musulmán que gracias al dominio caligráfico la forma literaria perfila a la gráfica como complemento editorial o bien ornamento integrado a la arquitectura.

Pero la imagen en el cristianismo a los pocos años de haber sido integrada al culto, derivó en una virtud potencial de credibilidad y refugio espiritual que poco faltó para que se tornara incontrolable, así en el Concilio de Nicea es el momento en donde, los aparatos de generación de concepto religioso, se vieron ante la cuidadosa empresa de legislar la imagen piadosa. En este discurso orquestado hacia la fe, dentro de sus intenciones la interpretación le jugaba un mal rato al clero con base en los rituales de sumisión; la culpa cobraba tinturas de autonomía mediante el fanatismo desenfrenado por buscar refugio en las imágenes, de tal suerte que éstas sobrepasaron su función dentro de la iglesia. Quedó probado

que la sobreinterpretación genera taras cuyo remedio es otra imagen o en su defecto la exégesis. Interpretar es un poder activo junto a la imagen, la razón de ser: "Ultra humanum perseverare" Perseverar más allá de lo humano, había cobrado vida propia.

Poder como concepto denota capacidad: de generar; posibilidad, posesión, y en un segundo plano fortaleza frente a un fenómeno o grupo, bien para desarrollar acción o efecto, superioridad; y la imagen lo tiene. Si esta calidad de poder influyente se integra a otro concepto se convierte en un tercero hibridado y produce una exaltación que consuela o seduce según que propósito.

Cada generación y latitud cambia. Los avatares significan cambio; las vicisitudes generan otras maneras de pensar, otros valores, o en este caso criterios de interpretar las imágenes. Una imagen es un ente con muchas aristas, usos, puntos de vista, el momento de su génesis: su razón de ser. La imagen virtual es un mural imaginario, bandadas de ideas inconexas cuyo vínculo es el caos, receta para el desastre y satisfactor simulado; nos involucra nos explica, nos expone. Una imagen pone en desventaja al milagro porque éste ocurre una vez y la imagen evoca siempre, se trata de una presencia que ocurre cada que alguien la invoca, así el terreno de lo virtual genera en el usuario una videncia ficticia de una realidad palpable que se vuelve manifiesta y así en una serie de rituales y fenómenos encaminados a generar una sensación, la percepción de ese momento iniciático, es el momento decisivo a la contemplación de la imagen virtual que fascina por artificiosa, cargada de imaginación.

Las imágenes electrónicas en medios virtuales cubren la función del esperanto contemporáneo en que son comprendidas en una vaga atmósfera con cierta discapacidad para su interpretación absoluta. La imagen virtual es una fórmula compleja en su origen que sintetiza mediante puntos de luz un entorno que se vuelve ficción, compone y da sentido a la fotografía e imagen que emula, es

una imagen intensificada en contenido, brillo, contraste y percepción, de ella se puede expresar todo cuanto sea capaz de transmitir, es un modelo de imagen que no está físicamente vinculado a nada que podamos tocar; se trata de una proyección cuya naturaleza no se pone en duda porque su contenido está idealizado y aquello a lo que se aspira no se pone en duda porque está dado en términos de perfección.

Es la experiencia activa de una explicación visual de muchas palabras, en una escena. Ofrece una apariencia inofensiva que responde a un momento que registra o crea un avatar, dicho en el sentido religioso. Los otros yo, la otra nada. En este entorno virtual el lento proceso de razonar no está bien visto, la intuición se sobrepone a este porque es más superficial, más inmediata.

Los términos y conceptos, como imagen, cuanto más utilizados, tienden a ser más polisémicos y se entienden como patrimonio local, luego, si es muy afortunado por su fácil asimilación, pasan al rasero del dominio general y se vuelven lugares comunes, como la oración en que se transforman los problemas de la gente en el cristianismo. Así cuando el origen es nuestra prioridad, ingresamos a un entorno de prejuicios y mitos que subyacen a nuestra percepción. Entender el fenómeno exige releer por segunda ocasión y así descubrimos otros rasgos, disociamos entonces el sonido del significado y nos explicamos entonces aberraciones formales convertidas en delirio de consumo.

Hoy las imágenes digitales por su proximidad al usuario promedio, son fáciles de obtener y hasta lúdico de tomar, por el volumen, por inconciencia del para qué. En la cantidad de escenas cotidianas que son lugares comunes hay algunas notables por su valor sociológico, de registro o de capricho, pero la tendencia es que son banales. Se publican paradojas que no se pueden explicar por el autor aun y cuando las esté viendo. Tenemos en la dislocación del discurso un sentido que poco pueden sustentar.

Tomar una imagen mediante un teléfono inteligente o cámara digital es ahora una tendencia tal, que el entorno de la visualidad tiene un pretexto para que quien no tiene cámara, se compre una. El entorno virtual es enajenante, permisivo, neurótico, es materia de un medio masivo de información y comunicación por la imagen, y cualquier intervención en el medio se magnifica de modo exponencial. Por lo anterior se llega a la conclusión de que la calidad no es importante porque quien la publica tampoco se plantea un sistema de valor o calidad de un editor de imagen o generador de contenidos de sólido criterio, esto se reduce por tendencia, al registro de la ocasión.

El medio público visual es un renglón de frenesí e inconsistencias de fondo, nuestros estudiantes forman igual parte de ese entorno, su plus, es que saben que es y lo que compone a una imagen, son así los mayormente responsables de la generación visual virtual en torno al diseño y las artes, es decir: el nicho de consumo más propositivo y alfabetizante de los medios visuales. La publicidad les sigue de cerca pero esta es más volátil, directa, agresivamente intencionada y a veces tendenciosa. Es la hermana mal educada de la pintura de antaño. "El engaño es malo a los ojos de Dios" pero en publicidad el engaño se llama seducción, disuasión, persuasión o ventas.

Investigar y fundamentar en el terreno de los orígenes ni pálidamente evitará ni pretende que el ejercicio de los caza imágenes se detenga u ordene las tendencias, sabedores de lo que compromete a la imagen, es una tarea reflexiva del experto o experta dentro de una bulliciosa y creciente población de toma imágenes amnésicos. El ojo, la sensibilidad real, el momento de hacer la imagen son cualidades que se desarrollan o bien adquieren con la práctica, no sabemos por definición tomar un retrato y se cree que hacer uno significa que figure un rostro, las más de las veces deficientes en su composición y concepto y por lo tanto en su proyección. Se puede entender

y hasta justificar que cualquiera tome imagen o fotos, pero aun la estética de lo grotesco tiene sus principios, la imagen debe tener elementos de interpretación claros y susceptibles de ser descifrados, de otra manera su carácter abstracto se convierte en un texto inarticulado que no soporta la réplica.

Como ejemplo: en las dos versiones que aquí se presentan de la Última Cena, queda patente que la imagen es una constante, igual que la luz. La imagen fotográfica virtual también es una constante que abre un espectro expresivo multidireccional que comprende todas las épocas, a todas las áreas, todos nosotros. Ante los demás somos imagen y de cuando en cuando nos resemantizamos cambiando de peinado, de corte, de estilo de ropa, de automóvil, de actitud. Proyectamos una apariencia damos otro sentido, reflejamos un estado de ánimo, un momento de nuestra historia.

Así partiendo del concepto de virtualidad, considero que la latente generación de analfabetas visuales funcionales actuales, al margen de la superioridad numérica, es una versión de aquellos que en el siglo XV en Inglaterra iniciaron con la existencia de la publicidad, o a la sombra del Renacimiento. Nuestras generaciones recientes son visualmente más rápidas para discriminar imágenes y para producirlas, la sustentación ruinosa de que echan mano tratando de explicarlas promete una vida corta condenada al olvido casi inmediato. Es una nueva generación de iconófagos con derecho a existir, (Tomaima, por tomaimágenes), pero si en la superficialidad del ejercicio no se justifican a futuro a sí mismos, ¿quién explicará su existencia y sabrá resultado de la ecuación de que provienen?

El entorno de páginas electrónicas, correo electrónico, redes sociales y demás subproductos de la electrónica digital y virtual, han condicionado y de hecho pasado por la tabla rasa nuestra relación del tiempo; me refiero al tiempo de espera, como el de respuesta, estructuras fragmentadas de entrada y salida en unidades susceptibles

de comprender procesar y exportar y que en ello se inculcan expresiones, tendencias, opiniones en un contexto globalizado, las interfases colores y sonidos en el medio electrónico son el sustento expresivo e interpretativo que hace intensa la comunidad de medios electrónicos.

Con lo revisado y sustentado al caso, se llega al punto también que muchos de nuestros editores de imagen, individuos en que no prejuicia la edad, no son fotoperiodistas, ni documentalistas, ni reporteros visuales y las más de las veces ni letrados en lo elemental. El poco arraigo de la tecnología arrasa las lentas ganas de entenderla. Pero lo que hacen los tomaimas, se parece a todo esto en una composición caótica de misteriosos componentes, vivos colores y efectos disfuncionales, todo ello montado en un tráfico inconfesable de fuentes documentales y autores de todo tipo. El plagio y la paráfrasis nunca han sido más socorridos que ahora. Sus imágenes instintivas son huella de este momento histórico visual y ellas expresarán la tendencia del perfil promedio, sus publicaciones electrónicas plétóricas de errores y dispersiones semánticas visuales y literarios serán la línea editorial, y la falta ortográfica será más que el error, la norma.

Sin que sea este un cierre cataclísmico o pesimista, justo es reconocer el valor de trabajos que sin el medio virtual sencillamente no existirían. La creación de subproductos como los memes hacen honor a la superfluidad, a la falta de consistencia, son reforzadores de la apariencia y la mimesis, al hartazgo y al olvido, esto determina el perfil de usuarios y su volumen de consumo. Desconectarse del entorno virtual y que el usuario se sienta indefenso o desubicado refrenda su carácter narcotizante.

En este espectro visual de trampantojos infestado de lugares comunes, patinado de falta de encanto y a veces de talento, guardadas las debidas excepciones, encontramos en la imagen que ésta es instrumento de prácticamente todo. La ausencia de solidez en torno

a su composición y momento, es un cómodo estado de producción, libre, insensato, naïf, tozudo y también creativo o de experimentación.

Mucho de lo que se ha expuesto en el desarrollo de esta investigación no alude tanto al hecho de la producción de la imagen sino a su uso con base en sus fines claramente intencionados y a una cualidad concreta de la imagen frente a la palabra: su inconmensurable interpretación y su uso contemporáneo para casi toda clase de objetivo. La facilidad de convertirse cualquiera en fotógrafo o editor de imagen contemporáneo no obedece a una iniciativa producto de aptitudes sino de imitación, por influencia las más de las veces, los valores que el practicante toma de su entorno son referentes de su formación personal, antaño, en los inicios de la fotografía una vez superada la fase del descubridor, se tenía idea de qué, porque se sabía del concepto, del proceso, hoy sólo se sabe del resultado y en veces el para qué. La instantaneidad genera igual una interpretación indeterminada porque no sabemos cual será la reacción exacta del receptor con base en lo abstracto de esa imagen, de ahí la tendencia en donde se consume en plural, es decir como tendencia, lo que en conjunto se percibe. La fotografía en su toma es inmediata, reactiva y múltiple, en la pintura sin embargo interviene la imaginación, la técnica y sobre todo la paciencia para producir una escena, pensar en ella; así todo el tiempo que la historia ha visto transcurrir en el ejercicio pictográfico forma parte de su génesis aun a nuestros días.

En la pintura la esencia de lo representado es lo que en su momento dio lugar a la prohibición de la imagen –perseguido por iconoclastas o iconomacos– debido a que quedó comprobado el poder de la imagen simbólica que se vuelve viva en el recuerdo de los feligreses –posición defendida por iconófilos e iconódulos–, la representación superó la base escrita que dictaba su estructura en concepto, ahora confinado en un marco que a su vez heredó el cartel y más tarde la fotografía; son conceptos

sobreentendidos que se vuelven superficiales, comunes de verlos por todas partes, la primacía de la imagen sobre la palabra está volviendo a tener lugar ante la omnipresente cultura visual.

En fotografía digital la falta de entendimiento en la lectura de lo allí tomado, de la función de cada elemento representado desvanece su sentido original adoptando otro; saber y conocer el gesto ya no sólo en el rostro sino en el sentido más lato de término, es un valor que debe dominarse cabalmente, la pérdida cognitiva del ejercicio de la fotografía tradicional da lugar sólo recolectar el fruto del encuadre, lo que se llamaba de un modo antes no necesariamente debe llamarse igual en el futuro, es como el árbol genealógico del hombre, los abuelos son y hacían algo muy diferente a lo que los nietos décadas más tarde, aun y pese a llevar los mismos apellidos, nominalmente pueden ser iguales, no así en la función.

Al ser más fácil ver imágenes que comprender principios, la imagen virtual digital ofrece una solución simple que en su consumo no ofrece resistencia alguna, sólo se ve se acepta y se mira a la que sigue y en esa dinámica su producción reconoce dos grandes grupos: el academizado y el espontáneo.

Del primero se espera una clara estructura, equilibrio y composición siempre y cuando esté versado en términos de estética visual convencional o bien que tenga el suficiente oficio de manera que lo proyecte; en el segundo grupo dejamos a la casualidad y la inocencia el encuadre, la circunstancia y las horas de práctica bajo el criterio de prueba y error, aquí el esfuerzo intelectual parte de bases más superficiales, es un poco lo que dijera André Breton acerca de la cámara, que es un instrumento ciego; es preciso saber qué y para qué hacer una toma, su valor antropológico u ontológico quizá resulte al tiempo, la cámara es solamente el vínculo entre el tema y quien precisa demostrarlo a otros, la diferencia entre uno y los otros sea quizá la precaria sensibilidad

a las emociones sutiles al gesto diferenciador entre lo común y lo extraordinario, la auténtica sabiduría para apreciar el momento y el hallazgo del factor que hace a esa imagen única frente a las demás.

Concluyo también con base en la población de estudiantes mayoritariamente de licenciatura, que todo esto es también una fuerza, un poder y éste se puede reorientar. Nuestros editores visuales son personas hechas a un medio práctico e instantáneo. Son del todo competentes en resolver instancias con recursos a veces mínimos y otras muy ingeniosos, su desenvolvimiento instintivo proyecta al sujeto hecho en la práctica lo cual tiene su mérito, pero y si sumado a la cepa del razonamiento lográramos integrar contenidos tendríamos imágenes con mayor sentido y más fáciles de explicar. Tendremos entonces un editor de imagen más apto.

La conclusión central está dada bajo el principio de las competencias que hoy en día suponen y perfilan al individuo bajo el criterio de Saber ser, saber reconocer, saber hacer. Es claro que debe tratarse de un individuo responsable y honesto con lo que hace, no importando su formación.

Las formas híbridas de los diversos lenguajes visuales escritos y de representación, entretujan las reglas donde el significado debe estar claro en los códigos y parámetros de los usuarios y cómo funcionan éstos y sus contextos, sabiendo esta base es más probable que en un defecto del fenómeno lo podamos identificar su origen o bien hacer modificaciones.

La normatividad es la imagen y lo que la compone: lo implícito y explícito. Nuestros editores visuales eso lo tienen cubierto, pero la falta de lecturas en libros y entre líneas e ideas preconcebidas inhiben la claridad en conceptos poco transparentes, que lo claro y lo complejo sólo se conflictúan si no se alinean uno a la vez.

La manera de articular ya la tienen, el cómo, es lo que arroja este resultado intermedio. El resultado final es lo que veamos en las publicaciones electrónicas. Se esperaría, con el panorama y sustentación ya expuestos, que un editor de imagen tuviera:

- Una cultura general y vocabulario por encima del promedio a fin de entender lo que busca y explicar lo que produce
- Capacidad de exploración más sólida que denote profesionalismo hacia lo que su trabajo proyecta
- Poseedor de lenguaje no más especializado pero sí más simple y claro
- Ser más transmisores de ideas que replicadores de otras
- Identificador de situaciones pero más de discursos
- Saber los objetivos y función del editor
- Desarrollar capacidad interpretativa y modificador de imagen

Entre los que saben fotografía y saben hacer imágenes virtuales, están los que atinan a presionar el disparador de teléfono inteligente o de la cámara, hoy los primeros son pocos, y como facilitador en las artes y el diseño, se entiende el leer entre textos, entre formas, explicarlas es estar seguros del efecto perlocutivo entre nuestros estudiantes; una vez que hemos corroborado que el otro entendió, o captó el sentido, magnificamos entonces el efecto de nuestra idea en una imagen mediante la interpretación. Desde dentro de la imagen fotográfica hacia lo virtual estaremos ante una posibilidad palpable. Cuando transitamos en la esfera virtual nos encontramos en una metáfora, es por ello que esta investigación confiere gran responsabilidad al editor de imagen dado que los signos son una expresión del arte de ver lo común de forma diferente, dirigida, creativa.

Dudar de lo que oímos y creer más en lo que vemos, es un proyecto ético que el editor de imagen debe verter en su ejercicio, hay fotografías que son leyenda por su construcción cuyo misterio y belleza están sustentadas

en la duda y la razón. Si San Agustín en el Siglo V ya apuntaba a que la Biblia está adaptada a la inteligencia humana, se entiende entonces que los medios visuales son base de alfabetización por ser interpretables y por derecho propio, de esta manera podemos hacer de la imagen virtual otro entorno posible para múltiples propósitos. Hacer imagen es un ejercicio intelectual o inconsciente pero siempre se explica de manera racional partiendo de lo subjetivo a lo objetivo, es una suerte de virtualidad porque lo que da como resultado es una sensación, intangible, perceptible y posible.

El papel del editor de imagen es, socialmente, de capital importancia, porque en términos de medios virtuales como Internet, se debería confiar más en lo que vemos, ante la falta y comprensión de lecturas literarias, vemos que de la crecida de ciber usuarios emergen generaciones de editores y toma imágenes empíricos, quienes, las más de las veces, son reproductores de patrones vulgarizados (por populares) por la demanda iconofágica, sépase su origen o no. La fotografía tradicional lleva ese nombre y denominación por todo lo que implica y hay detrás, y la imagen digital por lo que proyecta al presente y al futuro, fotografía e imagen se legitiman pero no en todas las imágenes interviene una cámara, hay algunas que ocurren sin ésta y también son imágenes.

El punto aquí no es tanto el resultado sino quien edita, lo produce, reproduce y eventualmente lo publica. Como creaturas sociales que somos nuestra psique de conjunto no ha cambiado en esencia, en lo individual sí. La imagen portable mediante gadgets y teléfonos inteligentes como ejemplo, alude al individuo; que puede estar sólo o bien en una muchedumbre, pero el medio electrónico le alude en lo individual y esa individualidad se refiere a la singularidad del sujeto incidiendo sus contenidos en éste, cuyo éxito se vale de otras formas de expresión que la plástica, en concreto con la pintura religiosa de donde parte la presente investigación y los efectos sociales del fenómeno en la vida de los consumidores, la base literaria es

muy importante por sus posibilidades futuras, la edición transforma la percepción en la prensa ilustrada, magnifica el efecto agudo de los chistes gráficos en la redes sociales y sintetiza toda una historia en la ecuación de una imagen y pocas letras.

El medio editorial, auditivo, visual y audiovisual virtual electrónico, se vuelve más demandante, inalámbrico, brillante, pequeño y editable, es un entorno cuyo espectro de entretenimiento es complaciente y nutrido en efectos más que en contenidos, nuestras relaciones encuentran o revitalizan el romance, consumimos la vida de los demás como una película o radio novela: en episodios. Nuestra vida social-individual tiende a ser más trepidante, quien sabe si más feliz o plena pero en la línea de lo laboral se ha potenciado la relativa eficiencia de los trabajadores y creativos, hoy se produce más, pero también hay más tiempo para hacer de editor o toma imágenes emergente, éste siempre alerta y cuando la imagen o video comprometen: el medio permite editar, es decir borrar aquello de relleno, el preámbulo, la imagen no importante, da pie el sojuzgar desde la intimidad y al final el editor da pie a controversias y realidades.

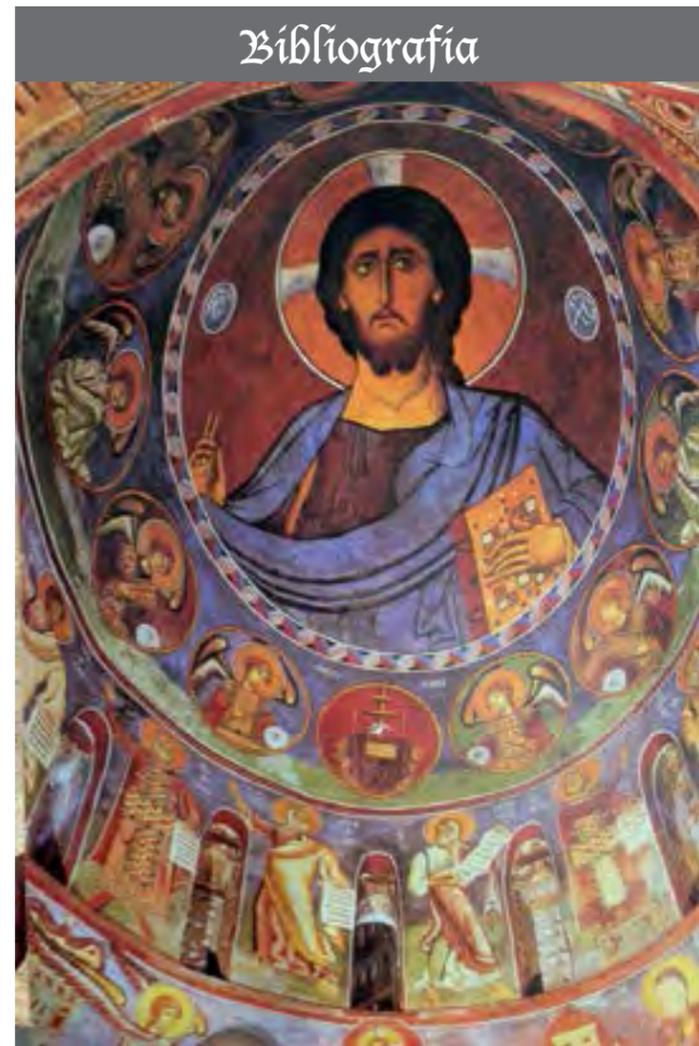
El editor de imagen virtual ya sea fija o en movimiento, debe pensar mucho en ella desde la base de su concepto, desde su taxonomía, porque nunca sabe cuando crea una leyenda moderna, contemporánea. En sus parámetros de rapidez digital, la imagen toma tiempo calcular su matiz, equilibrio, concepto, identificación y medir su interpretación más que su impacto con base en lugares comunes, con base en arquetipos, desde el gesto hasta la simbología del color, brillo y contraste de los objetos y la metáfora con creaturas simbólicas o míticas: todo en la imagen se vende y se toma a beneficio o en perjuicio.

La imagen virtual apela a todo aquello plausible mediante efectos artificiosos en lo público y en lo privado, en los gustos personales y la conciencia social, cambia

algunos y modifica otros de los cánones de credo. Imaginar no ofrece concesiones ya que la imagen integra al individuo, integra su esencia.

La imagen religiosa pictográfica, como la Última cena de Leonardo Da Vinci quizá no tenga muchos años más de vida física, no obstante tenemos la versión de Juan de Juanes y de muchos más que pululan en estilos y grandiosidad, pero en la perecedera imagen digital y en el inconsciente colectivo la imagen virtual permanecerá.

Omar Lezama Galindo.
mapo, 2014



The Pantokrator, Christ the Omnipotent (detail of 219). Wall-painting in the dome of the church of the Theotokos, Lagoudera, Cyprus.

Bibliografía y Referencias Electrónicas

- ANDIÓN, Mauricio. Gamboa, 1986. Et. al. *Guía de Investigación Científica*. México: UAM X. Ediciones de Cultura Popular.
- ARNHEIM, Rudolf. 1984. *Arte y percepción visual* Psicología del ojo creador. Madrid: Alianza editorial.
- ARNHEIM, Rudolf. 2001. *El poder del centro*, Estudio sobre la composición en las artes visuales. Versión definitiva. Madrid. Akal, Arte y Estética.
- AUMONT, Jacques, Alain Bergala, et al. 2002. *Estética del cine, espacio fílmico, narración, lenguaje*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- AUMONT, De Jacques. 1997. *El ojo interminable. Cine y pintura*. Barcelona: Paidós Comunicación
- AZÚA, Félix de. 2002. *Diccionario de las artes*. Barcelona. Anagrama.
- BADCOCK, C.R. 1983. Levi-Strauss, *El Estructuralismo y la teoría sociológica*. México: Fondo de Cultura Económica, Breviarios del FCE.
- BAEZA, Pepe. 2007 *Por una función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona. fotoGGrafía.
- BELTING, Hans. 2008. *Antropología de la imagen*. Barcelona: Katz Editores.
- BELTING, Hans. 2009. *Imagen y Culto, Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Traducción Cristina Diez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Madrid: Ed. AKAL/Arte y Estética.
- BEVERLY, Hale Robert and Terence Coyle. 1988. *Albinus on Anatomy*. General Publishing Company, Watson-Guption. New York.
- BLUMENBERG, Hans. 1979. *Trabajo sobre el mito*. Paidós

BREA, José Luis. (ed.). 2005. *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Estudios Visuales Akal.

BATIS, Huberto. 2003. *Estética de lo obscuro*. México: UNAM.

BARTES Roland. 1989. *La Cámara Lucida*. Barcelona: Paidós.

BOESCH Gajano, S., S. Constanza, R. Grégoire, I Deug Su *Aspetti Della Giografia Nell'Alto Medioevo. Scrinium quaderni ed estratti di Schede Medievali* PDF

BOBURG, Felipe. 1996. *Encarnación y fenómeno*. México: Universidad Iberoamericana.

BOORSTIN, J. Daniel. 2005. *Los Creadores*. Barcelona. Crítica.

CARMONA Muela, Juan. 1998. *Iconografía Cristiana, guía básica para estudiantes*. Madrid. Istmo.

COSTA, Joan. 2007. *Diseñar para los ojos*. Barcelona: Universitat Jaume I.

CHUHURRURRA Osvaldo López. 1971. *Estética de los elementos plásticos*. Barcelona: Nueva colección Labor, S. A.

DEBRAY, Régis. 1994. *Vida y muerte de la imagen, Historia de la mirada en Occidente*, 58. Barcelona: Paidós Comunicación.

DONADEO, María Sor. 1989. *El icono. Imagen de lo invisible*. Madrid. Nancea.

CHEVALIER, Jean. 1999. *Diccionario de los símbolos*. Herder.

ELIADE, Mircea. 1994. *Mito y realidad*. Colombia: Editorial Labor, S.A.

ELIADE, Mircea. 2007. *Tratado de historia de las religiones*. México: Biblioteca Era.

EHRENZWEIG, Anton. 1973. *El orden oculto del arte*. Barcelona: Editorial Labor, S.A.

ESCOLAR, Hipólito. 1996. *Historia del libro* Madrid. Fundación Germán Sánchez Ruipérez

ESTEBAN Lorente, Juan Francisco. 1998. *Tratado de iconografía*. Madrid. Istmo.

FONTCUBERTA, Joan. 2012. *La cámara de Pandora*. Barcelona. Gustavo Gili.

GADAMER, Hans-Georg. 1997. *Mito y Razón*. Barcelona: Paidós Studio.

GALINDO, Carmen, Magdalena Galindo y Armando Torres Michúa. 2002. *Manual de Redacción e Investigación. Guía para el estudiante y el profesionalista*. México: Ed. Grijalbo.

GARCÍA-PELAYO Y GROSS, Ramón. Larousse diccionario manual ilustrado, Ediciones Larousse, S.A. de C.V., 1992. México.

GOMBRICH, E.H. 1999. *La imagen y el ojo, Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Madrid. Debate.

GOMBRICH, E.H. 2003. *Los usos de las imágenes*, Madrid. Phaidon.

GOMBRICH, E.H. 1999. *Los usos de las imágenes, Estudios sobre la función social del Arte y la comunicación visual*. México. Fondo de Cultura Económica.

GONZÁLEZ TORRES, Luis Ignacio. 1995. *La imagen como elemento de comunicación*. Departamento del Medio Ambiente para el Diseño. Área: Factores del usuario del diseño. División de Ciencias y Artes para el Diseño. UAM Azcapotzalco, marzo, México.

GRABAR, André. 1979. *Las vías de la Creación en la iconografía cristiana*. París: Alianza Forma.

GUBERN, Román. 1996. *Del bisonte a la realidad virtual, La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama, Colección Argumentos.

GUBERN, Román. 2001. *La mirada opulenta, Exploración de la iconósfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili Mass media.

HOFFMAN, Donald D. 2000. *Inteligencia visual, como creamos lo que vemos*. Barcelona: Paidós Transiciones.

Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació y Ciencia Museu de Belles Arts de Valencia, Caja de Ahorros del Mediterráneo. 2000. *Joan de Joanes, Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia, España.

JAY, Martin. 2007. *Ojos Abatidos. La Denigración de la Visión en el Pensamiento Francés del Siglo XX*. Madrid: Akal.

JIMÉNEZ, Marc. 1999. *¿Qué es la estética?*. Barcelona: Idea Books S. A.

JAEGER, Werner. 1965. *Cristianismo primitivo y paideia griega*. México. FCE.

JUNG, Carl Gustav. 1998. *Simbología del espíritu*. México. FCE.

KLOSS, Fernandez del Castillo. 2002. *Entre el diseño y la edición*. México: UAM X.

LEPSCHY, Giulio C. 1966. *La lingüística estructural*. Barcelona: Editorial Anagrama.

LÉVY, Pierre. 1999. *¿Qué es lo virtual?*. Barcelona: Paidós Multimedia 10.

LOWDEN, John. 1997. *Early Christian & Bizantine*. Phaidon.

M. DE MIGUEL y Jesús, Carmelo Pinto. 2002. *Sociología Visual*. Madrid: Colección «Monografías», Núm. 186, Centro de Investigaciones Sociológicas.

MENDIOLA, Gerardo (ed). 2011. *El libro de la filosofía*. Dorling Kindersley Limited, London, Altea, México.

MEISS, Millard. 1988. *Pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*. Madrid: Alianza Forma.

MELOT, Michel. 2010. *Breve historia de la imagen*. Madrid: Siruela.

MOLINER, María. 1998. *Diccionario de uso del español*. Madrid. Gredos.

MONTERROSA Prado, Mariano. 1979. *Manual de símbolos cristianos*. México. INAH.

MORAGAS, Miquel de. 1993. *Sociología de la comunicación de masas, IV Nuevos problemas y transformación tecnológica*. Barcelona: Gustavo Gili, Mass media.

MIRSOEFF, Nicholas. 1999. *An Introduction to Visual Culture*. Londres: Routledge.

NORMAN, D.A. 1988. *El procesamiento de la información en el hombre, Memoria y atención*. México: Paidós Studio.

PARIS, Jean. 1967. *El espacio y la mirada*. Madrid: Taurus.

PAOLI, J. Antonio. 1983. "Hacia una definición del funcionalismo en comunicación" (en español). Comunicación e información: perspectivas teóricas 2.

PANOFKY, Erwin. 1991. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona. Tusquets Editores Cuadernos Marginales 31.

PERTUSA, Grau José F. 2003. *Técnicas de análisis de imagen, Aplicaciones de Biología*. Valencia: Universitat de Valencia.

Pintura y escultura en Nueva España 1557-1640. 1992. Arte Novohispano, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Secretaria de Desarrollo Urbano y Ecología, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Colección Arte Novohispano. Italia: Ed. Azabache.

PLAZAOLA, Juan S.I. 1965. *El arte sacro actual*. Madrid: Estudio. Panorama. Documentos B.A.C.

RÉAU, Louis. 2000. *Iconografía del Arte Cristiano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

READ Herbert, 1998. *Imagen e idea*. Fondo de Cultura Económica, México,

RIPA, Perugino, Cesare 2000. *Iconología, tomos I y II*, Arte y estética. Akal.

RITCHIN, Fred. 2010. *Después de la fotografía*. México: Serie 4, Ediciones Ve S.A. de C.V.

SARAMAGO José. 1998. *El evangelio según Jesucristo*. Novela. México Alfaguara Biblioteca.

SORABJI, Richard. 2003. *Necesidad Causa y Culpa*. México: UNAM.

SONTAG, Susan. 1996. *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara.

SONTAG, Susan. 2006. *Sobre la fotografía*. México. Alfaguara.

TOBÓN TOBÓN Sergio, Julio H. Pimienta Prieto. 2010. *Aprendizaje y evaluación de competencias*. Fraile, México: Pearson.

TOBÓN TOBÓN, Dr. Sergio. 2010. *Formación integral y competencias*. Colombia.

TOVAR, Rafael Manuel González y Gonzalo Serna Alcántara. 2010. *332 estrategias para educar por competencias*. México.

TORRES, Luis Ignacio González. 1995. *La imagen como elemento de comunicación*. México. UAM.

Tres Siglos de Pintura Religiosa en San Luis Potosí, Pro San Luis Monumental, Casa de la Cultura, Archivo Histórico del Estado, Academia de la Historia Potosina, Universidad Autónoma de San Luis Potosí. 1991. México: Primera Edición.

VITO Zani (A cargo). 2000. Leonardo, *La Última Cena*. Madrid: Ed. Electa Cuadri-folio -Colección de carteles.

W.M. Irvin jr. 1975. *Imagen impresa y conocimiento, Análisis de la imagen prefotográfica*. Colección Comunicación visual. Barcelona: Gustavo Gili.

WEBER Max. 1991. *Sociología de la religión*. México. Colofón.

WEIKERT, Andrés E.. 2003. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México. Itaca.

Wölfflin, Heinrich. 1988, *Reflexiones sobre historia del arte*, Barcelona, Ediciones Península, Galería.

- WÖLFFLIN, Heinrich. 1989, *Conceptos fundamentales en Historia del Arte*, Madrid, Espasa Arte.
- ZAMORA, Fernando Águila. 2008. *Filosofía de la imagen, Lenguaje imagen y Representación*. México: UNAM, ENAP.
- ZANI, V. *Leonardo, La Última Cena*, (2000), Colección de carteles, Madrid.
- ZNFFI, Stefano. 2004, *Iconos y Santos de Oriente*, Los diccionarios del Arte. Electa.
- ZNFFI, Stefano. 2003, *La naturaleza y sus símbolos Plantas, flores y animales*. Los diccionarios del Arte. Electa.
- ZÖLLNER, Frank. 2000. *Leonardo (1492-1519)*. Germany: Taschen Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln.

Otras fuentes

- Agostini Planeta. 2001 *Leonardo hombre del Renacimiento, Genio del futuro. -Leonardo Uomo del Rinascimento, Genio del futuro-* Milán, Dirección Central Editorial: Antonella di Scovolo. Publicación semanal coleccionable. Volúmenes 1 y 2.
- ERRR-Magazine #16, Febrero-marzo 2012. *We are Free*. Revista bimestral.
- Les Saints Evangiles. Grabados. Datos bibliográficos inaccesibles.
- Convento de San Pedro y San Pablo Teposcolula, Oaxaca. Escena de la vida Santo Domingo de Guzmán.
- La Sagrada Biblia, tomo primero. D. Félix Torres Amat. Ilustrada por Gustavo Dore. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana. 1950. México.

Referencia de imágenes

Imágenes del autor

Íconos y Santos de Oriente, Los diccionarios del Arte

- 001 Virgen de Tres Manos /Pág. 219.
 003 Menologion /Pág. 2.
 005 Última cena .../ Pág. 132.
 009 Exaltación de la Cruz. /Pág. 159.
 010 Imagen de Base. Cuarenta Mártires de Sebaste” S XIII, Museo Estatal de Historia y Etnografía. Svanezia, Mestia. /Pág. 281.
 012 Judit vuelve con la cabeza de Holofernes. /Pág. 68.

La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales. Los diccionarios del Arte

- 002 Retrato de joven . /Pág. 148.
 004 Unión Veronese. /Pág. 57.
 011 La coqueta. /Pág. 34.
 013 Adoración de los pastores /Pág. 252.
 054 La última cena... /Pág. 138.

Iconología tomos I y II. Cesare Ripa Perugino

- 038 portadilla /Pág. 8.
 039 Rivalidad /Pág. 277.
 040 Templanza /Pág. 353.
 041 Voluntad /Pág. 431.
 042 Hipocresía /Pág. 476.
 043 Misericordia /Pág. 88.
 044 Obediencia /Pág. 36.
 045 Penitencia /Pág. 190.
 046 Prudencia /Pág. 234.

Albinus on Anatomy. Robert Beverly Hale and Terence Coyle

- 076 mano /Pág. 37.
 077 mano /Pág. 37.

La imagen y el ojo. E.H. Gombrich

078 Shinwell. /Pág. 100.

079 Le Brun. /Pág. 101.

Historia del libro. Hipólito Escolar.

101 *El Corán*, formado por el conjunto de revelaciones que hizo Dios a Mahoma, se empezó a escribir en tiempos del Profeta en los objetos y materiales que tenían a mano sus seguidores: huesos, piedras, trozos de pieles, etc. El texto en forma de libro y con la ordenación actual, fue aprobado por el califa Utmán en el año 646, 25 de la hégira. /Pág. 3.

102 Página de *Poema de Yusuf*, un texto morisco, escrito con letras árabes en castellano. A pesar de las diferencias de los fonemas árabes y castellanos, los moriscos, musulmanes bautizados que no se olvidaban de sus anteriores creencias, cultivaron una literatura religiosa, poética y narrativa escrita en castellano con caracteres árabes. /Pág. 19.

103 La adoración de Cristo, objeto de veneración por parte de los fieles, ilustración correspondiente a un hermoso y lujoso manuscrito griego que ingresó entre los primeros fondos de El Escorial. Se trata del *Acátistos*, Cántico de la Victoria, colección de himnos en honor a la Virgen. /Pág. 139.

104 Dos juegos de los calígrafos musulmanes, que desarrollan a *bismala* en forma de pera y de ave. /Págs. 174, 175.

Leonardo hombre del Renacimiento, Genio del futuro.
Antonella di Scovolo

110 Volumen 1 /Pág. 7.

111 Volumen 1 /Cubierta.

112 Volumen 1 /Pág. 22.

113 Volumen 1 /Pág. 24.

114 Volumen 2 /Pág. 39.

115 Volumen 2 /Cubierta.

116 Volumen 2 /Pág. 46.

Imágenes del autor

081 y 082 Imágenes de un *Tomaima* retratando a indigente en una calle del Centro Histórico de la Ciudad de México. Imagen digital de registro.

015 Sagrado Corazón. Imagen digital de registro.

018 Cartel del Metro. Imagen digital de registro.

27B Jesús Malverde, Fotografía digital de producto: Jabón.

27C Jesús Malverde, Fotografía digital de producto: Escapulario

029A Jabón del Niño Fidencio.

062B Cucaracha. Fotografía digital de producto: Polvo para combatir cucarachas.

Después de la fotografía. Fred Ritchin.

080 Los sujetos de la fotografía de Spencer Platt de 2006 fueron entrevistados individualmente... /Pág. 185.

083 Liniestrasse 137: Proyección de dispositivas de una redada policial de 1920 contra residentes judíos, por Shimon Attie, 1992. /Pág. 77.

085 Zbigniew Liberia, *Nepal*, de la serie *Positives* 2003. /Pág. 30.

086 Se pudo decir que el inicio de la era digital de la fotografía quedó establecido con la publicación de esta portada manipulada en 1982. /Pág. 32.

087 Ambas imágenes fueron fabricadas para desprestigiar a los políticos: el senador por Massachusetts John Kerry, aparece con Jane Fonda en una imagen falsa, realizada en 2004 (...). De igual forma, el senador por Maryland Millard Tydings aparece en 1950 con Earl Browder, antiguo líder del Partido Comunista de E.U.A. /Pág. 46.

088 *Gadi en el mercado*, fotografiado por Jaqueline, de ocho años de edad. /Pág. 150.

099 “*My twinn*” es una empresa que ofrece, una vez recibidas las fotografías digitales apropiadas, producir una “muñeca-idéntica-a-mí hecha para que se asemeje a esa niña particularmente importante en mi vida. /Pág. 63.

Internet

006 Gregorio Magno. <http://mercedes-quieressersantoleaalossantos.blogspot.mx/2010/09/san-gregorio-magno.html>
•300314

007 <https://www.google.com.mx/imghp?hl=es419&ei=zNk4U8fQBrXBsQspsLwBA&ved=0CAMQqi4oAg>
•300314

008 <http://domuspucelae.blogspot.mx/2013/08/visita-virtual-la-asuncion-de-la-virgen.html>
•300314

014 http://www.leercamino.org/camino_punto_a_punto-capitulo_11_presencia_de_dios-punto_271.php
•300314

016 http://www.zazzle.com/milagro_mexicano_del_catolico_del_virgen_maria_de_tarjeta-137223526266363198?lang=es
•300314

017 <http://www.flickrriver.com/photos/28994831@N08/sets/72157622899734849/>
•300314

019 <http://vivedeviaje.com.mx/2012/06/los-conventos-mexicanos-del-siglo-xvi-una-declaratoria-que-se-queda-corta-carlos-lazaro/>
•300314

020 <http://paco-encuentros.blogspot.mx/2011/05/procesiones-y-autocastigos-corporales.html>
•300314

021 http://es.wikipedia.org/wiki/Museo_Diocesano_de_Arte_Sacro_de_%C3%81lava
•300314

022 http://www.allposters.es/-sp/The-Conversion-of-St-Augustine-Posters_i1735114_.htm
•300314

023 <http://catedrerosaristas.blogspot.mx/2012/05/gregorio-vasquez-de-arce-y-ceballos.html>
•300314

024 <http://portaldebrujos.com/arcangelsanrafael.htm>
•300314

025 <http://auladehistoriamccb.blogspot.mx/2013/05/fenicios.html>
•300314

026 <http://listas.20minutos.es/lista/10-grandes-escriitores-en-prosa-portugueses-50416/>
•300314

027 <http://www.agendatv.com.mx/cultura/estrenos/ihumanos-comunes-no-ellos-son-almas-milagrosas-un-especial-de-natgeo/>
•300314

028 <http://www.cinelatinoamericano.org/ficha.aspx?cod=4234>
•300314

029 http://cerrodelascampanas.blogspot.mx/2006_10_12_archive.html
•300314

030 <http://parroquiasanjoseobrerrosanjuan.blogspot.mx/2012/02/misa-de-san-judas-tadeo.html>
•300314

031 http://herradura-ceper.blogspot.mx/2013/05/romeria-de-san-isidro-en-nerja-la_15.html
•300314

032 <http://cantovivo.wordpress.com/page/173/>
•300314

033 <http://artemazeh.blogspot.mx/search/label/Museu%20do%20Prado>
•300314

034 <http://www.eluniversaldf.mx/otrasdelegaciones/nota19516.html>
•300314

035 <http://filaretuos.livejournal.com/88547.html>
•300314

036 <http://www.stpeterparish.com/index.cfm?load=page&page=824>
•300314

037 <http://vinosuruguayos.org/category/historia-del-vino>
•300314

047 <http://es.artquid.com/artwork/2253/grabacion-de-la-ultima-cena-de-leonardo-da-vinci.html>
•300314

048 http://commons.wikimedia.org/wiki/File:%C3%9Altima_Cena_-_Juan_de_Juanes.jpg
•300314

049 <http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoaneseccchomo02.jpg>
•300314

050 <http://seminariodesolola.blogspot.mx/2010/05/jesucristo-sumo-y-eterno-sacerdote.html>
•300314

051 <http://lavsdeo.wordpress.com/2011/03/01/festividad-de-el-santo-angel-custodio-del-reino/>
•300314

052 <http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoanessanmiguelarcangel01.jpg>
•300314

053 <http://valenciaspain.jimdo.com/personajes-ilustres-valencianos/juan-de-juan-pintor/>
•300314

055 Ya referido

056 <http://exilimlab.com/blog/2013/03/28/la-%C3%BAultima-cena-en-fotograf%C3%ADa> •300314

057 <http://www.taringa.net/posts/imagenes/1786081/La-Ultima-Cena-en-Varias-Versiones.html>
•300314

058 idem

059 <http://www.taringa.net/posts/humor/10235177/Parodias-de-la-ultima-cena.html>
•300314

060 <http://www.italipes.com/citazionelultimacena52.htm>
•300314

061 <http://tejiendoelmundo.files.wordpress.com/2011/09/osos.jpg>
•300314

062 <http://tejiendoelmundo.files.wordpress.com/2011/09/ultima-cena.jpg>
•300314

063 <http://www.ireland.com/es-es/qu%C3%A9-ver-y-hacer/artes-visuales/articulos/visual-arts-masterpieces>
•300314

064 http://masculinidadescuba.blogspot.mx/2012_05_01_archive.html
•300314

065 http://www.freephotoediting.com/samples/change-background/050_maradona-and-colin-farrell-kiss-in-buenos-aires.htm
•310314

066 http://www.thetigerfather.com/2012_03_01_archive.html
•310314

067 <http://www.laprensa.com.ni/2011/11/16/ambito/80904-benetton-retira-imagen-papa>
•310314

068 <http://www.cnnexpansion.com/lifestyle/2011/11/16/benetton-retira-publicidad-sobre-el-papa>
•310314

069 <http://mangasverdes.es/2011/11/17/montaje-irrita-papa/>
•310314

070 idem

071 <http://homozapping.com.mx/2011/11/amor-a-la-mexicana-calderon-pena-nieto-y-lopez-obrador-en-la-polemica-campana-de-benetton/benetton-mexico/>
•310314

072 <http://latinoweeklyreview.com/?p=8105>
•310314

073 <http://arquitecturaycristianismo.wordpress.com/2013/02/17/el-cristo-crucificado-de-velazquez/>
•310314

074 http://www.kirbyharris.com/2011_04_01_archive.html
•310314

075 <https://palabradediosdiaria.wordpress.com/2012/03/>
•310314

089 <http://www.gameinformer.com/b/news/archive/2010/06/14/ea-sports-active-2-arriving-november-16.aspx>
•310314

090 http://www.nintendofuse.com/2010/04/26/wii-emulator-gives-us-hd-wii-games-screens/wii_sports_resort_hd-4-2/ •310314

091 http://mx.hola.com/ninos/especiales/portadas/parques-tematicos-08/especial.html?pagina=pagina_9_1.html •310314

092 <http://pictures.4ever.eu/tag/8878/the-sims-2>
•310314

093 <http://gamerinvestments.com/video-game-stocks/index.php/tag/the-sims-3/page/3/> •310314

094 <http://www.neoteo.com/en-busca-de-una-realidad-virtual-inmersiva/> •310314

095 <http://nintendo-online.de/wiiu/news/10344/tank-tank-tank-mehrspielerspass-fuer-wii-u/> •310314

096 <http://www.xatakaon.com/tecnologia-voip/skype-ya-trabaja-en-un-servicio-de-videollamadas-en-3d>
•310314

097 <http://vinamax.edu.vn/kien-thuc/cap-nhat-google-penguin-2.html> •310314

098 <http://sassyginger.com/> •310314

100 <http://swiki.cs.colorado.edu/CreativeIT/62> •310314

105 World press Photo RHINO WARS / Brent Stirton / 09 November 2010 / Colenso, Kwa-Zulu-Natal, South Africa / World Press 2012 / <http://www.worldpressphoto.org/photo/2012-brent-stirton-nas1-cl?gallery=2634&category=54>

106. WPP.SAVING THE DESPERATE 'BRIDE' / Li Yang / 17 May 2011 / Changchun, Jilin province, China / World Press 2012 / <http://www.worldpressphoto.org/photo/2012-li-yang-sn-3?gallery=2634>

107. WORLD PRESS PHOTO OF THE YEAR / Samuel Aranda / 15 October 2011 / Sanaa, Yemen / World Press 2012 / <http://www.worldpressphoto.org/photo/world-press-photo-year-2011-0#fullcontext>

108 PAKISTAN FLOODS 2 / Daniel Behehulak
/ 22 August 2010 / Dadu, Sindh, Pakistan / World
Press 2011 / [http://www.worldpressphoto.org/
photo/2011danielbrehulakpns1-al?gallery=89](http://www.worldpressphoto.org/photo/2011danielbrehulakpns1-al?gallery=89)

109 THE FLYING CHOLITAS, GODDESSES OF
THE RING / Daniele Tamagni / 26 June 2010 / La Paz,
Bolivia / World Press 2011 / [http://www.worldpresspho-
to.org/photo/2011danieletamagniaes2-kl?gallery=890](http://www.worldpressphoto.org/photo/2011danieletamagniaes2-kl?gallery=890)
13. [http://es.wikipedia.org/wiki/Funcionalismo#Origen_
del_nombre](http://es.wikipedia.org/wiki/Funcionalismo#Origen_del_nombre) (último acceso 20 abril 2013, 10:30)

Todas las imágenes que aquí se presentan han sido
tomadas de diversos medios en apoyo o complemento
visual para esta investigación, los datos de referencia
ausentes o imprecisos pueden obedecer a defectos de la
fuente o errores involuntarios. Esta publicación es una
investigación sin fines de lucro.

