

HORST BREDEKAMP

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

ACTO DE IMAGEN: TRADICIÓN, HORIZONTE, FILOSOFÍA

THE IMAGE ACT: TRADITION, HORIZON, PHILOSOPHY

horst.bredekamp@culture.hu-berlin.de

Recepción: 11/02/2022

Aceptación: 08/03/2022

Traducción de Felisa Santos (Universidad de Buenos Aires)¹

felisasantoscollazo@gmail.com

RESUMEN

En primer lugar se hace un recorrido por la historia de la filosofía para mostrar cómo distintos pensadores han reconocido la agencia de la imagen. Si se retoman los hilos ofrecidos por el antiguo concepto de imágenes activas, la multiperspectividad de la tardía Edad Media en relación a las imágenes, la teoría que funda el estado moderno, los elementos de actividad de las imágenes que se encuentran en la filosofía de Leibniz a Vico, de Hegel a Peirce, y, finalmente, varios retornos a esas tradiciones que se llevaron a cabo en el siglo XX, se hace posible una sistematización actualizada: los actos de imagen esquemáticos, los substitutivos y los intrínsecos. En tercer lugar, se analiza la relación entre la teoría del acto de imagen y la filosofía contemporánea, fundamentalmente el nuevo realismo y la filosofía de la encarnación.

PALABRAS CLAVES

Acto de imagen, filosofía, agencia, *ego*.

ABSTRACT

First, a survey of the history of philosophy is undertaken to show how different thinkers have recognised the agency of the image. By picking up the threads offered by the ancient concept of active images, the late medieval multiperspectivity in relation to images, the founding theory of the modern state, the elements of image activity found in philosophy from Leibniz to Vico, from Hegel to Peirce, and, finally, various returns to these traditions that took place in the 20th century, an updated systematisation becomes possible: schematic, substitutive and intrinsic image acts. Thirdly, the relationship between image act theory and contemporary philosophy, mainly new realism and the philosophy of incarnation, is analysed.

KEYWORDS

Image Act, Philosophy, Agency, *Ego*.

¹ El presente ensayo fue originalmente publicado en inglés en: Bredekamp, H. (2014). The Picture Act: Tradition, Horizon, Philosophy. En S. Marienberg y J. Trabant (ed.), *Bildakt at the Warburg Institute, Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie*, vol. XII (pp. 3-32). Berlín: De Gruyter.

I. IMAGINES AGENTES Y SU IMPACTO EN LA FILOSOFÍA



Imagen 1.- Jan van Eyck, *Retrato de un hombre con turbante rojo*, 1433, óleo sobre madera, Londres, National Gallery.

Quienes ven el *Retrato de un hombre con turbante rojo* de Jan van Eyck en la National Gallery de Londres, casi con certeza un auto-retrato del artista (imagen 1), se sienten invariablemente abrumados por la interacción entre la indistinción de la piel del manto, las arrugas foto-realistas alrededor de los ojos y las cualidades táctiles de la reluciente tela del turbante. El hombre retratado observa al espectador con una intensidad tal que la mirada lo sigue donde sea que esté.²

Nicolás de Cusa reflexiona acerca de esta cualidad en un conocido pasaje de *De visione Dei*, que casi podría referirse al cuadro de van Eyck: “Cada uno de vosotros, desde cualquier lugar que lo contemple, experimentará que lo mira solamente a él” (Kues, 2000, p. 5).³ Después de considerar varias opciones, Cusa concluye que la imagen es activa de una manera autónoma, que responde simultáneamente a todas las miradas, independientemente de la posición y movimientos de quien la ve, y, por consiguiente, es una encarnación de la multi-

perspectividad de la *visione Dei*. Tan sólo esto caracteriza la actividad de la pintura tal como fue teorizada por el mismo van Eyck, quien le permite a su pintura hablar en primera persona singular. A lo largo del borde inferior del marco, la imagen declara: “Jan van Eyck me fecit” (Jan van Eyck me hizo) (Liess, 2000, pp. 772–775; Gludovatz, 2005, pp. 126–133).⁴

El recurso a la primera persona singular alude al hecho de que a pesar de su materialidad inorgánica, las imágenes parecen estar dotadas de la capacidad de actuar.⁵ Probablemente ninguna cultura conocida ha dejado de reconocer este fenómeno de las *imagines agentes*.⁶ Reflexiones acerca de su validez universal se encuentran en las elaboraciones de una serie de conceptos filosóficos y bio-semánticos, que –aunque no necesariamente relacionados entre sí y quizás incluso

² Véase Campbell *et al* (2008, p. 178).

³ “Et quisque vestrum experietur, ex quocumque loco eandem inspexerit, se quasi solum per eam videri” [La traducción del pasaje es mía. N. del T.]

⁴ Liess (2000, pp. 772–775); Gludovatz (2005, pp. 126–133).

⁵ Véase Bredekamp (2017, pp. 41-76); acerca de van Eyck: pp. 58-60.

⁶ Con punzante ironía, W. J.T., Mitchell atribuyó el percibir a las imágenes como si estuvieran “vivas” a: “los primitivos, los niños, las masas, los analfabetos, los no críticos, los ilógicos, el ‘Otro’” (Mitchell, 2017, p. 30). Para una refutación anterior y lúcida de esta posición, ver Freedberg (1992).

contradictorios— están de acuerdo en que las imágenes actúan con una fuerza semántica a menudo incontrolable. Estas postulaciones van desde el concepto aristotélico de la energía intrínseca de las formas (Aristóteles, 1994, p. 539)⁷ y la convicción de Lucrecio de que el ver es una forma especial del ser tocado⁸ hasta la concepción de Charles Darwin de un panorama evolutivo que es un gigantesco teatro de cuerpos como *imagines agentes*. Se entendía como una alternativa radical al principio de *supervivencia del más apto* (Darwin, 1871, p. 61; Bredekamp, 2017, pp. 215-234). De una manera sin igual Darwin sostuvo que la fuerza impulsada visualmente de la *selección sexual* es un contribuyente esencial a la evolución (Darwin, 1871, p. 249). No menos importante fue la declaración de Darwin de que aunque nunca se revelara la razón de su existencia, esta fuerza tenía que ser descripta y analizada de manera mucho más precisa (Dear, 2014, pp. 21–27). Tomando en serio a Darwin, las *imagines agentes* son parte de todos los fenómenos cuyos efectos son completamente explicables, pero cuya razón de ser es y probablemente seguirá siendo oscura. En las ciencias naturales pertenecen a este ámbito la gravedad, los efectos descriptos por la física cuántica y la inter-relación de tiempo y espacio. En términos culturales, el concepto de *imagines agentes* es parte de los “fenómenos de base” (*Basisphänomene*) de Cassirer. A pesar de su inexplicabilidad, deben ser considerados siempre que las reflexiones acerca de su hacerse consciente se extiendan al mismo fundamento de los problemas que plantea (Cassirer, 1995, p. 156).

El amplio y profundo marco de estos pensamientos revela lo erróneo de toda acusación de que las *imagines agentes* y su reflexión en la teoría del acto de imagen⁹ sean variantes del animismo.¹⁰ Este tipo de crítica no se basa ni en las tradiciones filosóficas esenciales ni en la teoría de la evolución. Su vehemencia, vana pero comprensible, proviene de una penosa incapacidad para superar una conceptualización constructivista de la subjetividad y su *télos* definitorio de mundo.

La descripción de las imágenes activas como *imagines agentes* deriva del más antiguo tratado de retórica romano conocido. Para caracterizar imágenes que actúan, los desconocidos autores acuñaron el término *imagines agentes* (Nüsslein, 1994, p. 176). En tiempos de la temprana modernidad, las cualidades de las *imagines agentes* fueron descriptas por los términos latinos *vis*, *virtus*, *facultas*, el griego *dýnamis* [potencia] y los alemanes *Kraft*, *Tugend* y *Wirkung* (Möseneder, 2009, pp. 73-162).

⁷ Véase Rosen (2000).

⁸ Lucrecio desarrolló esta convicción en el libro IV de *De rerum natura*, especialmente pp. 54-64. Acerca de este concepto y la tradición de Lucrecio de las imágenes azarosas, véase. Bredekamp (2017, pp. 236-240).

⁹ N. del T.: La versión al castellano del libro de Horst Bredekamp *Theorie des Bildakts* (2017) usa como traducción de ese término “acto icónico”; *ícono* en castellano no quiere decir *imagen*. Se prefirió traducir acto de imagen. El mismo Bredekamp plantea en este texto las diferencias con el “acto de habla” que no tendría sentido si se dijese “acto icónico”.

¹⁰ Véase Wyss (2013, pp. 145 y s.); Whitney Davis (2011, pp. 185 y s.). La refutación de este tipo de crítica se ha vuelto la deriva de una nueva fundamentación del acto de imagen, ver Freyberg y Blühm (2014).

La praxis de la nemotecnia y la técnica de activación de las *imagines agentes* puede remontarse hasta las antiguas culturas de Egipto (Berns, 2005). Allí tales imágenes activas comprendían una multitud de esculturas móviles (imagen 2), desde los colosos “que cantan” de Memnón a las estatuas de estado del *Corpus hermeticum* de la Antigüedad tardía. El más famosos de sus textos, el *Asclepius*, incluye un vívido informe de estatuas vivientes, fabricadas por manos humanas que regían y pacificaban comunidades: “estatuas animadas, plenas de sentido y espíritu, hacedoras de tantas y tales cosas, estatuas que saben de antemano el futuro, y predicen mediante la suerte, los vates, los sueños y muchas otras cosas, que producen las enfermedades de los hombres y las curan y de acuerdo al mérito proporcionan alegría o tristeza” (Trismégiste, 1980, p. 326).¹¹

Thomas Hobbes, quién fundó la teoría del estado moderno, se refiere a este contexto cuando utiliza *imagines agentes* –y en particular las estatuas egipcias mencionadas en el *Asclepius*– al concebir su principal obra, *Leviatán*.¹² Las *imagines agentes* llegan a encarnar a la república que conduciría a los ciudadanos a la paz. Según Hobbes, todo contrato sigue siendo palabra vacía para quienes los suscriben “si no hay un poder visible que los mantenga en el terror” (Hobbes, 1991, 117).¹³ La frase “que los mantenga” se refiere a una fuerza activa que es indispensable para la formación del estado. El frontispicio de Abraham Bosse para el *Leviatán* pertenece a esta clase de imágenes (imagen 3) (Bredenkamp, 2007, pp., 33 y ss.), que convierte las huellas de la memoria en signos de acción (Hobbes, 1839-1845, pp. 14 y s.).¹⁴

Otro filósofo de la actividad de las imágenes tan relevante como Hobbes y no menos inagotable es Gottfried Wilhelm Leibniz. En principio esto se muestra en el concepto de *coup*



Imagen 2.- Estatuilla de hombre avanzando, probablemente del reino de Pepi II, *circa* 2246-2152 a. C., madera policromada, 35 x 8,5 x 8,5, Cambridge (Ma.), Harvard Art Museums.

¹¹ “...statuas animatas sensu et spiritu plenas tantaque facientes et talia, statuas futurorum praescias eaque sorte vate somniis multisque aliis rebus praedicientes, imbecillitates hominibus facientes easque curantes, tristitiam laetitiamque pro meritis” [Se tradujo del latín en el texto N. del T].

¹² En la lista ideal de libros de Hobbes, el número de ediciones del *Corpus hermeticum* sólo es sobrepasada por los *Elementos* de Euclides. Ver Arrigo Pacchi (1968) y Schuhmann (1986). Ver también: Paganini (2010). Hobbes usó una enciclopedia italiana que contenía el *Corpus hermeticum* completo, Francesco Patrizi, *Magia Philosophica*, Hamburgo, 1593. El texto acerca de la estatuas vivientes aparece en la p. 29. Para identificar la edición, ver Bredenkamp (2007).

¹³ “when there is no visible Power that keep them in awe”.

¹⁴ En castellano Hobbes (2010, pp. 181-182).



Imagen 3.- Abraham Bosse, Leviatán, frontispicio para el *Leviatán* de Thomas Hobbes, Londres, 1651.

ninguna manera a los entornos naturales; al contrario, uno de sus intereses de toda la vida fue el concepto de un *teatro de la naturaleza y el arte* en el cual los instrumentos y las imágenes serían esenciales. Este teatro fue concebido como un laboratorio activo de imágenes donde objetos museológicos asumirían un papel igualmente importante como órganos de pensamiento, *personajes*, en tanto encarnados en modelos, instrumentos e ilustraciones (Leibniz, 1923, pp. 87-110).

No menos instructiva es la *Scienza Nuova* (2012) de Giambattista Vico (ediciones de 1725, 1730 y 1744). En este tratado la hipótesis de que el hombre es capaz de conocer sólo lo que él

d'oeil (Puttfarken, 1985, pp. 39 y s., 102 y ss.; Puttfarken, 1986), de acuerdo al cual la inmensa riqueza de los objetos pictóricos puede ser presentada a la mente e impresa en ella “como si se estuviese jugando y de una sola mirada, sin los circunloquios de las palabras” (Leibniz, 1923, p. 586).¹⁵ Leibniz escribió estas palabras en relación a sus *Meditationes de cognitione, veritate et ideis*. En este tratado fundamental, aboga por las apreciaciones pre-conceptuales pero sin embargo superiores (con respecto al pensamiento abstracto) de los artistas (Leibniz, 1923, p. 586; Bredekamp 2004, pp. 108 y s.). No menos sorprendente es su introducción del concepto de *petites perceptions*, que son tan leves o tan poco duraderas que no pueden ser percibidas sensiblemente, pero de todos modos permiten apreciaciones sobre relaciones virtualmente cósmicas. Uno de sus ejemplos es el sonido de las olas del océano, elevándose y bajando, que en un cierto momento se vuelve imperceptible para el oído a pesar de que sigue siendo posible sentir el ritmo de flujo y reflujo y por lo tanto permanecer conectado a las fases de la luna (Leibniz, 1923, p. 55).¹⁶ La confianza de Leibniz en la fuerza conformadora de consciencia del ambiente no se limitaba de

¹⁵ En relación con este concepto, ver Horst Bredekamp (2010).

¹⁶ Véase Bredekamp (2004, pp. 243-245).

mismo ha hecho se presenta de una manera tan fundamental que su validez ha quedado consagrada como el “axioma de Vico” (Vico, 1730, p. 480; 1744, p. 894).¹⁷

El problema teórico de la imagen emerge de la inclusión que Vico hace de un frontispicio inmensamente complejo que se refiere a esta misma autonomía de los jeroglíficos emblemáticos, sin los cuales ninguna reflexión adecuada puede llevarse a cabo (imagen 4). De acuerdo a Vico, la naturaleza –al ser creada por Dios– está por fuera de las capacidades cognitivas de los hombres, que sólo pueden alcanzar el ámbito de lo que ellos mismos han producido. El frontispicio es tanto un ejemplo como un rechazo de esta convicción. Fue confeccionado por manos humanas, y por consiguiente ofrece un campo de *explanandum* que no se revela inmediatamente pero que en cambio dicta las condiciones de su propia comprensión. Los jeroglíficos emblemáticos engendran una esfera que es indispensable para el conocimiento del mundo; su propia fuerza semántica, sin embargo, no sólo posee cualidades ilustrativas sino también un sorprendente y cautivante empuje. Por esta razón, Vico –como Hobbes en el *Leviatán* antes que él– comienza su obra con una descripción del frontispicio (Trabant, 2007; Gilbhard, 2012). Esta *écfrasis* es el producto de la posición de puente entre el hombre y la naturaleza que es asumida por el frontispicio: hecho por el hombre pero al mismo tiempo tan inexplicable como la naturaleza misma. Esta es la misma ambivalencia que sistemáticamente da ocasión a la esfera del acto de imagen: un campo autónomo en el cosmos hecho por el hombre.

A través de varios movimientos contradictorios, el siglo XVIII en su totalidad, trajo aparejado el triunfo del mito de las *images agentes*. La primera tendencia, estimulada por los movimientos aparentemente autónomos de los autómatas, esperaba o temía que los



Imagen 4.- Antonio Baldi, según un dibujo de Domenico Antonio Vaccaro, frontispicio de *La Scienza Nuova* de Giambattista Vico, Nápoles, 1730.



Imagen 5.- Jean-Michel Moreau, imagen del ciclo de “Pigmalion: scène lyrique” de Jean-Jacques Rousseau, grabado, Berlín, Staatsbibliothek.

¹⁷ Véase Fellmann(1976); Karl Löwith (1968, pp. 24–28).

productos humanoides de los ingeniosos ingenieros encapsularan al ser humano en su sentido más pleno (Bredkamp, 2007, pp. 98-102). La creencia de los francmasones en la materia animada tal como se pone en obra en la estatua actuante y parlante del *Don Giovanni* de Mozart, corresponde a este modelo desde el lado opuesto. En *Don Giovanni* es la estatua del *commendatore* la que “parece vivir, parece oír y parece querer hablar”.¹⁸ El tercer elemento fue introducido por el movimiento sensualista que –en su forma más extrema– impulsó a Étienne Bonnot de Condillac a definir al ser humano como una estatua que cobra vida (Condillac, 1984, p. 266). Fue en este clima intelectual que el mito de *Pigmalión* se volvió una de las más famosas narraciones de la época (Blühm, 1988; Stoichita, 2008). Quizás su formulación más impresionante se encuentre en el *Pygmalion* de Jean-Jacques Rousseau. En la escena decisiva, el potencial latente de la estatua, pasa a primer plano cuando se transforma en un ser humano (imagen 5), permitiendo que una *imago agens* se vuelva completamente animada y sintiente (Rousseau, 1961, p. 1226; Warning, 1997, pp. 237 y s.).

Inspirada por la adivinación, que no es idéntica a la superstición pero que representa una semantización del entorno (Hogrebe, 1992, pp. 155 y s.), la filosofía de Georg Wilhelm Friedrich Hegel nos ha legado un marco insuperable para la teoría de la encarnación al sostener que todas las formas de materialización del espíritu tienen “vida propia” (Gallagher y Crisafi, 2009, pp. 45-51, p. 49; Boldyrev y Herrmann-Pillath, 2012, pp. 177–202). En un entorno conformado, la mente actúa dinámicamente a través de su propia encarnación, recurriendo a este reservorio para producir obras de arte que son más que meros reflejos del propio aporte del artista. No se puede encontrar mejor formulación del acto de imagen en relación a las *imagines agentes* que la descripción de Hegel en *Estética*: “Es la habilidad completamente subjetiva que se manifiesta a sí misma de esta manera objetiva como habilidad de los medios mismos en su vivacidad y acción de poder generar por sí mismos una objetividad” (Hegel, 1970, pp. 228 y s.).¹⁹

Una última vertiente filosófica para la que las reflexiones acerca del acto de imagen desempeñaron un papel importante antes de que comenzara el siglo XX es el pragmatismo –a primera vista opuesto a Hegel, pero muy cerca de él en relación a la cuestión del acto de imagen. William James (1946), por ejemplo, entendía el entorno conformado como lo que es significativo y aproxima al espectador. Así estableció un amplio marco en el cual el acto de imagen puede ser considerado un caso especial. La posición más radical fue sostenida por Charles Sanders Peirce, cuya filosofía se resume en el *dictum* “pienso que nunca reflexiono con palabras” (Peirce, 1909, p. 8).²⁰ A pesar de frecuentes declaraciones en el sentido contrario, no está basada en procesos estáticos, sino más bien en una semiosis dinámica de íconos que conforma su dimensión “diagramatológica” (Stjernfeld 2007). Peirce produjo decenas de miles de bocetos que revelan el proceso de su pensamiento a través de movimientos aparentemente independientes del lápiz (imagen 6).²¹ Peirce, entonces, ha definido la propia esencia de la teoría del acto de imagen: “una gran propiedad que distingue al ícono es que por su observación directa se pueden descubrir otras verdades que conciernen a su objeto más allá de aquellas que bastan para determinar su

¹⁸ “Par vivo! par che senta! / E che voglia parlar” (Mozart, 1986, p. 136).

¹⁹ Véase Bredkamp (2017, p. 203).

²⁰ Véase Engel, Queisner y Viola (2012, p. 44).

²¹ Véase Krois (2009) y Engel, Queisner y Viola (2012). Sobre el dibujo como un medio de una mente extendida véase Hufendiek (2012).

construcción” (Peirce, 1932, p. 158).²² Peirce por lo tanto ha sido considerado el más auténtico pionero de la teoría del acto de imagen.²³

La reflexión acerca de las *imágenes agentes* se reactivó a mediados del siglo XX con nuevas formulaciones que sirvieron como equivalentes modernos. Significativamente, estuvieron involucradas varias disciplinas. En 1947, el sociólogo Henri Lefebvre (1961) acuñó la frase *L’image est acte* (p. 290) y fue seguido por Philippe Dubois (1990), un teórico de la fotografía que en 1990 usó el término *acto de imagen* para caracterizar la cualidad activa de este medio (p. 13).²⁴ Intentos fundamentales de hacer hincapié en la agencia de los artefactos, aunque limitados por su encuadre lingüístico, fueron desarrollados por el etnólogo Alfred Gell (Freedberg, 1989; Gell, 1998). El historiador de la literatura Hans Ulrich Gumbrecht (2004) dio forma a un nuevo acercamiento al mundo de los objetos al poner fin a las tautologías auto-reflexivas de la deconstrucción, alegando en cambio a favor de una reflexión objetual de la *presencia*. Intentos de la mayor importancia de analizar los fenómenos de las imágenes activas han sido desarrollados, entre otros, por los historiadores del arte Georges Didi-Huberman (1994, 2002), W. J. T. Mitchell (2017), Gottfried Boehm (2001)²⁵ y Hans Belting (2007). Teniendo como punto de partida un interés por la iconoclasia que se remonta a la década de 1970, compartido por Martin Warnke y el autor de este ensayo, finalmente, el historiador del arte David Freedberg (1989) ha desarrollado todos los aspectos del “poder de las imágenes” que fueron fundamentales para la conceptualización y difusión de la teoría del acto de imagen.²⁶

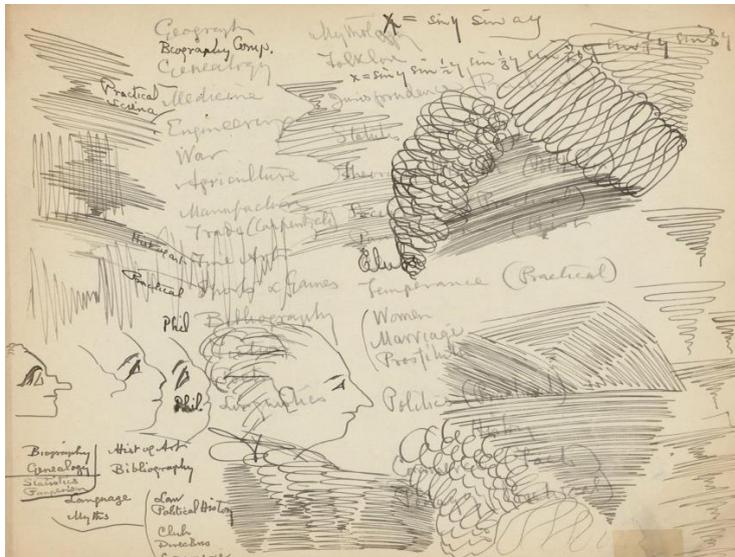


Imagen 6.- Charles Sanders Peirce, bocetos y notas, sin fecha, tinta y lápiz sobre papel, Cambridge, MA, Harvard-University, Houghton Library, MS. 1538.

²² El marco y las consecuencias de esta afirmación se discuten en Krois (2011).

²³ Véase Krois (2012, pp. 63 y s.; “Tesis 9”). Véase también la crítica fundamental de Wittmann (2012).

²⁴ Para una historia más abarcadora de estas formulaciones, ver Bredekamp (2017, p. 32 y s.).

²⁵ Según Gottfried Boehm (2001) la imagen es *Faktum* [hecho] y *Akt* [acto] (p. 13).

²⁶ Estoy en deuda con David Freedberg por muchas ideas y comentarios fructíferos, algunos relevantes para este artículo.

II. ESFERAS DEL ACTO DE IMAGEN (*BILDAKT*)

Estos diversos impulsos hacia reflexiones acerca de las *imágenes agentes* son respuestas a las condiciones de nuestro tiempo. Ninguna teoría social ni ninguna filosofía de nuestra época llegará a su corazón palpitante si no tiene en cuenta la actividad de las imágenes.

Cada día, miríadas de imágenes se transmiten a lo ancho del mundo vía teléfonos móviles, pantallas de televisión, internet y medios impresos, como si esta civilización de alta tecnología quisiera convertirse en crisálida dentro de un capullo de imágenes (imagen 7). Difícilmente parece posible para nuestra visión del mundo permanecer fuera del influjo de este desarrollo; más bien, una esfera intermediaria de imágenes crea interferencia entre el entorno y el sí mismo que discierne y actúa, definiendo en gran medida los potenciales y límites de la acción. Esto implica oportunidades para el juego imaginativo tanto como lo hace el borramiento destructivo de las fronteras entre video-juegos y realidad.²⁷ Es también en este marco que la teoría del acto de imagen tal como es descrita en la presente exposición entiende la fuerza activa y activante de la forma configurada, sea latente (Bredenkamp, 2011a) o efectiva, a través de los procesos actuales o impulsados por la memoria que son evocados por las imágenes y que resultan después en acción humana.

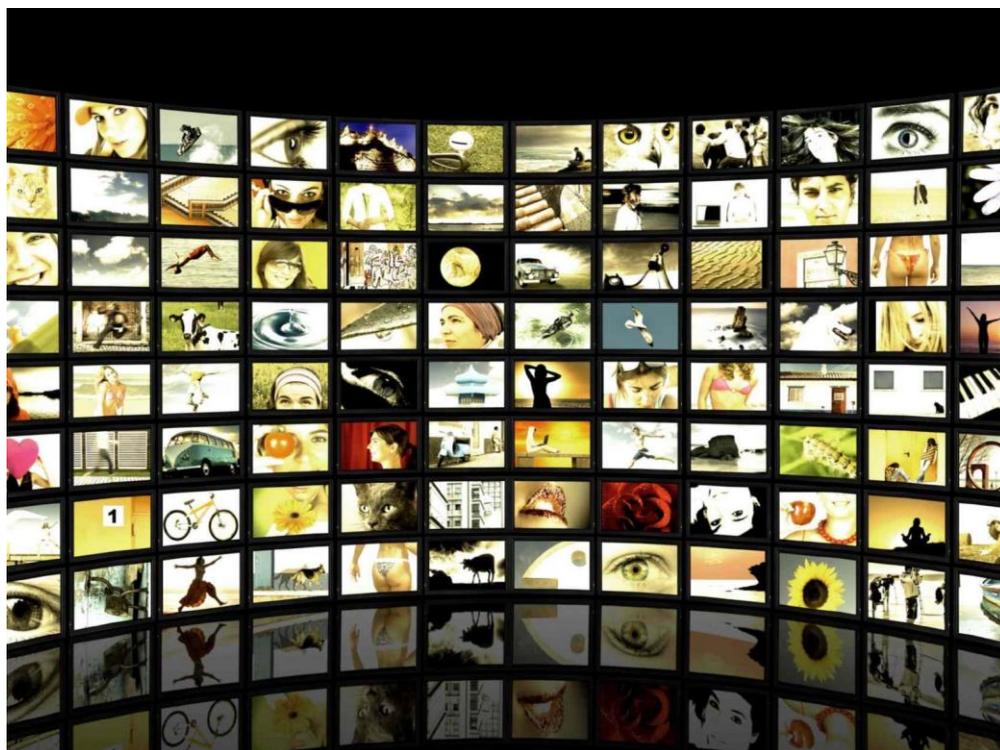


Imagen 7.- Pantallas de televisión, 2013

²⁷ Esto se manifiesta en su forma más obscura en los periódicamente recurrentes tiroteos masivos. La más reciente publicación acerca de este muy debatido fenómeno es Himmelrath y Neuhäuser (2014).

Si se retoman los hilos ofrecidos por el antiguo concepto de imágenes activas, la multiperspectividad de la tardía Edad Media en relación a las imágenes, la teoría que funda el estado moderno, los elementos de actividad de las imágenes que se encuentran en la filosofía de Leibniz a Vico, de Hegel a Peirce, y, finalmente, varios retornos a esas tradiciones que se llevaron a cabo en el siglo XX, se hace posible una sistematización actualizada. Involucra tres campos: los actos de imagen esquemáticos, los substitutivos y los intrínsecos. El acto de imagen esquemático conforma la primera de estas áreas porque está conectado con el cuerpo en tanto base de todos los modos de desempeño semántico (Bredenkamp, 2017, pp. 77–127). Por lo tanto, el adjetivo *esquemático* no refleja la definición kantiana del término *esquema* y sus últimas variaciones (Gaier y Simon 2010), sino la definición griega de *sjémata*, de acuerdo a la cual estas formas provocan una imitación de las acciones presentes –un efecto que Platón comentó por primera vez en el arte egipcio (1999, pp. 251 y s.).²⁸ Este campo atañe a todas las áreas de animación artística tal como aparece en los cuadros vivientes, tal como se han puesto en acto desde la Edad Media tardía hasta el presente, por ejemplo, en las performances-*tableau-vivant* de Spencer Tunick de 2011 (figura 8) (Moses y Becker, 2011). No menos esenciales son los autómatas construidos ya en el antiguo Egipto. En su originalidad mecánica, los autómatas del siglo XVI como el *Monje* de Múnich (imagen 9) o los humanoides del siglo XVIII, como los niños que escriben y dibujan de Pierre Jaquet-Droz, presentan una cualidad casi insuperable de artefactos “actuantes” que sigue siendo un modelo (Chapuis y Droz, 1949; Bredenkamp, 2017, pp. 93-105). Desempeñando un papel decisivo en las contemporáneas ciencias de la vida están los organismos híbridos y las combinaciones de formas orgánicas e inorgánicas del tipo que ha preocupado a la humanidad por lo menos desde los intentos de Leonardo da Vinci de construir seres orgánicos mixtos. Los recientes desarrollos en biología sintética están profundamente implicados en la teoría de la imagen activa (Fehrenbach, 2005).²⁹



Imagen 8.- Spencer Tunick, *The Naked Sea Project*, 2011, *Tableau vivant performance*, Israel, foto de Casey Kelbaugh.

²⁸ Véase Assmann (1986, p. 520) y Caton (2005, pp. 294 y s.).

²⁹ Acerca del arte híbrido de nuestros tiempos, ver Reichle (2009); Anker y Flach (2013).

En contraste con el acto de imagen esquemático, que está determinado por la disolución de los límites entre obra de arte y organismo, el acto de imagen *substitutivo* es producido por la sustitución recíproca de imagen y cuerpo: cuerpos como imágenes, imágenes como cuerpos. El paradigma de este modelo es la *vera icon* de Cristo, el retrato visible en el Velo de la Verónica que muestra no una imagen como tal sino partículas del cuerpo del Salvador: al mismo tiempo que el cuerpo se ha vuelto una *imago*, la imagen se ha vuelto un sustituto legítimo del *corpus* (Kessler y Wolf, 1998). Como se muestra en el grabado de Schongauer, la *imago* es sólo una imagen en virtud de que contiene partículas del cuerpo de Cristo (imagen 10) (Wolf, 1995).

De acuerdo a este modelo, todas las formas de sustitución siguen uno de dos vectores: de la imagen al cuerpo o del cuerpo a la imagen. Puede realizarse como una presentación acabada de una persona ausente en una imagen. Es por eso que el *acto de imagen substitutivo* puede funcionar tanto de manera terapéutica y analítica como destructiva e iconoclasta.³⁰

En el primer sentido, las imágenes substitutivas impregnan virtualmente todo el campo de las ciencias naturales. Es la nanotecnología –la tecnología más invisible de todas ellas– la que es impelida con mayor fuerza a una visualización de sus análisis de tensión de voltaje. Actualmente, la capacidad del microscopio de efecto túnel [*scanning tunneling microscope* (STM)] de detectar y mover objetos de estudio está siendo usada para ensamblar moléculas (*move*), fusionarlas por medio de radiación ultravioleta (*connect*), y, finalmente, analizarlas mediante la tensión (*prove*)



Imagen 9.- Autómata, figura de monje orando, detalle, cabeza, alrededor de 1560, hierro y madera de álamo, Múnich, Deutsches Museum.

Imagen 10.- Martin Schongauer, *La procesión al Calvario*, 1475–1480, grabado en cobre, Múnich, Staatliche Graphische Sammlung.



³⁰ Una obra pionera que cubre ambos aspectos es, una vez más, Freedberg (1989).

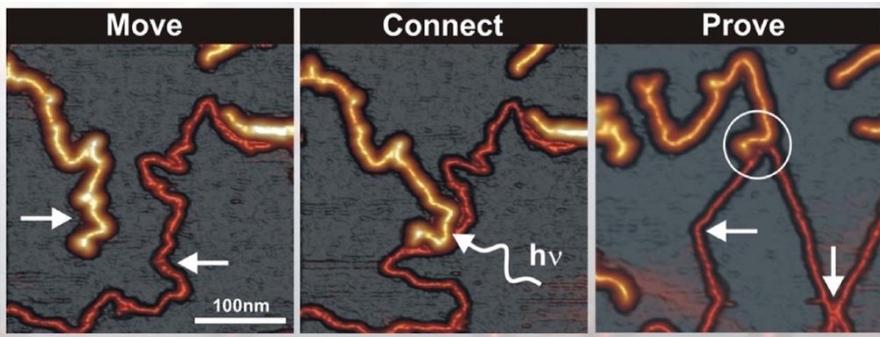


Imagen 11.- J. Barner/R. Al-Hellani/A.D. Schlüter/J.P. Rabe, Macromolécula con una molécula de ADN, 2010.

(imagen 11). Aquí, el microscopio conforma activamente el objeto observado: la imagen actúa de una manera substitutiva que da forma, procreativa (Bredenkamp, 2011b).

Lo mismo puede decirse de la medicina, donde las tecnologías de imágenes se han vuelto dominantes desde hace un tiempo, tanto en el diagnóstico como en el tratamiento (imagen 12). Dado su impacto emocional, las secuencias de resonancia magnética de corazones latiendo no sólo parecen mostrar este órgano esencial sino encarnarlo realmente. Esto es más que mero simbolismo. La translación de información que concierne a estados físicos, químicos o biológicos de los seres humanos a imágenes miméticas produce figuras que son tan complejas como frágiles, y que, además, son indispensables para diagnosticar, por lo cual los médicos se refieren a ellas como “imágenes en acción”. En este aspecto en particular están dotadas de una proximidad con la vida que nos hace dudar en seguir llamándolas imágenes (Badakhshi, 2006, p. 204).

El lado destructivo del acto de imagen substitutivo empieza con un ataque iconoclasta a la imagen con la intención de destruir a la persona que allí se presenta. En su forma más extrema y destructiva, se lleva a cabo como mutilación y asesinato de personas con el fin de permitir que se vuelvan imágenes (Janzing, 2005; Trempler, 2006; Geimer, 2007). Este último elemento se funda en el hecho de que en tiempos de conflictos armados asimétricos las imágenes se han vuelto una condición básica de la guerra. La destrucción de las estatuas de Buda en Bamiyán, que tuvo lugar en febrero de 2001 (Flood, 2002), fue el preludio de una serie de ataques alternativos que usaron imágenes como armas, en el curso de los cuales nombres como Abu Ghraib se inscribieron en la memoria colectiva (imagen 13) (Richard, 2006; Limon, 2007; Mitchell, 2009; Bredenkamp, 2017, pp. 168-172). La asimetría se ha vuelto la regla en las formas contemporáneas de guerra; por definición implica guerras que se aprovechan de imágenes. Se ha vuelto necesario, por lo tanto, hablar de una guerra civil de imágenes en la cual éstas se han vuelto algo más que meros instrumentos de guerra; realmente la alimentan (Münkler, 2004).

La esfera *intrínseca* que emerge de la fuerza independiente de la forma marca –desde una perspectiva normal– la suprema instancia del acto de imagen. Se refiere a la externalización de la cualidad energética de la *Gestalt* conformada en el proceso de su conformación. Su motivo más elemental es una consecuencia de la auto-reflexión del artista respecto a los elementos activos de sus propios productos artísticos: el autodesarrollo de la forma autónoma (Wyss, 2006, pp. 36-39; Bredenkamp, 2017, pp. 175-228).

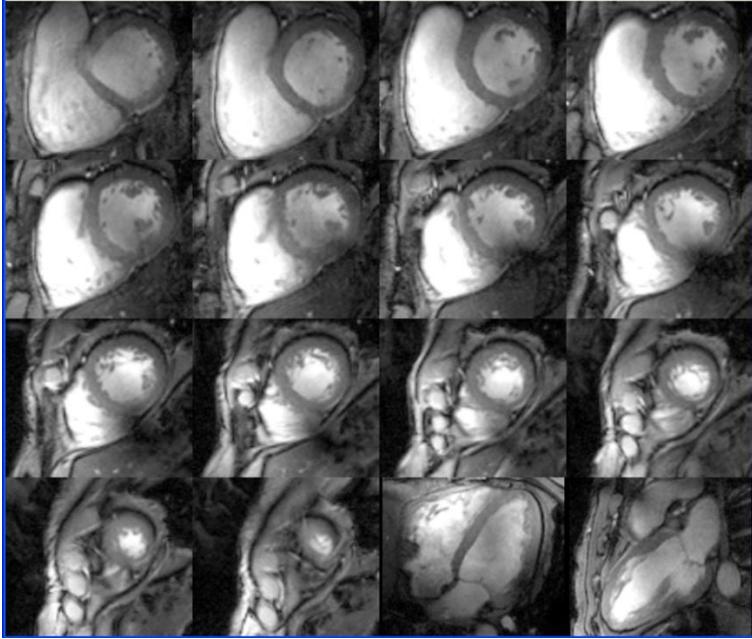


Imagen 12.- Secuencia de resonancia magnética de corazones latiendo, alrededor de 2005



Imagen 13.- Voladura de las esculturas de los Buda de Bamiyán, marzo de 2001, CNN.

El elemento más denso de esta *enérgeia* es el punto que oscila entre la nada y la línea, y entonces es permanentemente activo como un *raptus afectivo* (Fehrenbach, 1997, pp. 322 y s., p. 330). La latencia dinámica del punto, tal como fue formulada por Leonardo, puede ser trazada hasta llegar a la teoría barthesiana del *punctum* e, incluso, hasta la nanotecnología, tal como es definida por Richard Feynman (Schäffner, 2003; Bredekamp, 2017, pp. 186 y ss.).³¹ La línea es el segundo elemento de una fuerza irresistible que no sólo expresa significado sino que también conforma los contenidos de la imaginación y los procesos factuales a través de una mezcla de mimesis, azar e inconsciente. Es el medio de un pensamiento que no sólo expresa sino que también desarrolla ideas a través de una interacción entre expresión y el auto-desarrollo de la línea. Desde los dibujos marginales de Alberto Durero para el libro de plegarias de Maximiliano (Bach, 1996, pp. 273–302) hasta la definición de belleza de William Hogarth (Bindman, 1997, pp. 168 y s.), una única línea de pensamiento se extiende hasta plétora de dibujos de Charles Sanders Peirce, a través de los cuales daba forma a sus ideas (ver nota 20). Sin embargo, el operar de la mano que dibuja no termina allí sino que continua en la era de la simulación digital, como se evidencia en los garabatos sin fin de Frank Gehry, en los que la fuerza de la línea dibujada se anima a la tercera dimensión y es usada para conformar edificios que incluso en su forma terminada preserva la energética latencia de la línea (Bredekamp, 2004, pp. 11–28).

El tercer elemento es el color. Un ejemplo de lo que está en juego aquí es el reverso del *San Jerónimo* de Alberto Durero de la National Gallery de Londres (imagen 14). Hasta el día de hoy, no hay ninguna explicación plausible para esta pintura con su enigmática erupción del color rápidamente extendido con el pincel (Massing, 1986; Heitzer, 1995, pp. 83 y ss.; Jeon, 2005, pp. 102 y ss.). Todas las evidencias apuntan a un libre juego del color que fue iniciado y, por así decirlo, permitido por Durero.

Desde entonces, este principio nunca dejó de cautivar a los pintores –a más tardar una vez que Ticiano y Rembrandt comenzaron a extender el pigmento sobre la tela sin la mediación de un instrumento para pintar, modelando la pintura como si fuese un relieve que evoluciona por sí mismo (Bohde, 2002, pp. 173–177; Hadjinicolaou, 2013, pp. 218–231). Esta práctica fue radicalizada en el siglo XVIII



Imagen 14, Alberto Durero, *San Jerónimo*, reverso, alrededor de 1496, óleo sobre madera de peral, Londres, National Gallery.

³¹ Un estudio fundamental acerca de uno de los ejemplos más impresionantes es el de Lavin (2006, pp. 463–473).



Imagen 15.- Alexander Cozens, “mancha”, dibujo preparatorio para *Aníbal cruzando los Alpes*, reverso, alrededor de 1776, tinta negra sobre papel arrugado, Londres, Victoria and Albert Museum.



Imagen 16.- Jason Pollock trabajando en su estudio, 1950, fotografía.

por Alexander Cozens, quien produjo imágenes energéticas, casi abstractas, como *Aníbal cruzando los Alpes*, que muestra el libre juego de un trozo de papel arrugado y las manchas de color sobre su superficie (imagen 15). En la obra de

William Turner, esta descarga aparentemente automática de espumeante energía de color conduce culminantemente hacia una materialización de granos que parecen de cristal: la pintura se vuelve cuerpo (Rosenberg y Hollein, 2007). Esta tradición llega hasta Jackson Pollock quien repetidamente expresó su convicción de que era un órgano del proceso de la obra: “No tengo miedo de hacer cambios, de destruir la imagen, etc., porque la pintura tiene una vida propia. Trato de dejar que se manifieste” (Lachman, 1992, p. 508. Imagen 16).

La abundante producción de imágenes que pueden ser subsumidas bajo las tres esferas de los actos de imagen esquemáticos, substitutivos e intrínsecos nos fuerza fundamentalmente a repensar el problema de las imágenes y la percepción: deben ser entendidas menos como objetos de alienación que como agentes de construcción de consciencia.

III. ACTO DE IMAGEN, NUEVA FENOMENOLOGÍA, FILOSOFÍA DE LA ENCARNACIÓN

Persiguiendo este objetivo mayor, las reflexiones acerca del fenómeno del acto de imagen han llegado a representar una rama independiente de la teoría de la cultura contemporánea. Desempeñan un papel en una tendencia de pensamiento que ha surgido de raíces diversas que se han unido en un intento de superar el dualismo cartesiano de mente y cuerpo en todas sus variedades a fin de entender el cuerpo y su interacción con el entorno como una determinación esencial de la inteligencia y la consciencia (Fingerhut, Hufendiek y Wild, 2004).

La teoría del acto de imagen se arraiga, en particular en las reformulaciones actuales de la fenomenología tal como se practica en la tradición de Edmund Husserl (1973). Su *consciencia*

cinestésica que emerge de la determinación semántica de un ambiente se ha ido convirtiendo poco a poco en una aceptación del entorno como factor decisivo para el desarrollo de la consciencia. Esto incluye el ser-en-el-mundo de Heidegger (Kieverstein, 2012) tanto como la *intencionalité motrice* de Merleau-Ponty (Kelly, 2002; Fingerhut, Hufendiek y Wild, 2004, pp. 29–32). De especial importancia en este contexto fue la reciente rehabilitación hecha por Wolfram Högbe (2009) de los procedimientos intuitivos y mánticos de la confianza en el mundo que condujo a una filosofía de un *conocimiento escénico* (*szenische Erkenntnis*) que está basado en los sentidos primarios pero que, no obstante, es genuinamente conceptual.

Y, finalmente, estos intentos de evitar interpretar el entorno en una perspectiva exclusivamente humana han conducido al desarrollo de algunas variedades del “nuevo realismo” de Maurizio Ferraris (2012; De Caro y Ferraris, 2012) y Markus Gabriel (2013a). Esto no implica la aceptación de un mundo desnudo “en sí mismo” sino de diferentes campos de significación que, en sus cualidades individuales (lo que no es distinto a la *escena* de Högbe) son determinados por los objetos que les pertenecen y por sus interrelaciones (Gabriel, 2013b, p. 113). Pero se revelan a través de sus composiciones y la semántica que ofrecen de una manera que sorprende al espectador y lo mueve a cambiar sus convicciones y su saber, y de una manera que lo sobresalta y lo atrapa. En este sentido, el principio de las correcciones asimétricas afirma que las opiniones pueden ser cambiadas a través de las cosas, mientras que las cosas se pueden cambiar a través de las opiniones sólo en un menor grado (Ferraris, 2013, p. 318). Imágenes y objetos que se unen para formar conjuntos semánticamente especificados desempeñan un papel muy importante en esta asimétrica “apertura al mundo”.³² Las reflexiones acerca del acto de imagen tratan de proveer a todos estos empeños un contorno más nítido, en la medida en que disciernen elementos cualitativos en la zona misma de lo que está hecho por el hombre, conformada en un sentido especial que es propio del mundo exterior: ser autónomo como algo externo mientras, sin embargo, se acerca semánticamente al espectador.

En efecto, la filosofía contemporánea de la encarnación presenta un campo de prueba para las reflexiones acerca del acto de imagen. En sus variantes acerca de la mente encarnada, ampliada, enactiva y arraigada, la filosofía de la encarnación aspira a una rehabilitación abarcadora del cuerpo, los artefactos simbólicos y el entorno como agentes en la constitución de la consciencia (Fingerhut, Hufendiek y Wild, 2004, pp. 65–91). Pero esto difícilmente pueda llevarse a cabo sin reflexionar acerca de las *imagenes agentes*.

Una fuente importante es una concepción básica que surge de la teoría de la mente encarnada, a saber, que la percepción no es de ninguna manera pasiva, sino que es un proceso altamente activo que implica la visión, el cuerpo, y el movimiento (Noë, 2004).³³ Señalando en la misma dirección está el concepto del externalismo del vehículo, de acuerdo al cual los dispositivos mnemónicos y los signos públicos participan en la constitución de la acción y, por lo tanto, tienen que ser considerados en su determinación (Clark y Chalmers, 1998; Clark, 2006). Como consecuencia, los vehículos externos actúan como potenciales habilitadores que sobrepasan el objetivo intencionado (Fingerhut, Hufendiek y Wild, 2004, p. 72; Menary, 2010). Esto es válido también para el concepto de *mente enactiva*, de acuerdo al cual la auto-organización autopoietica de un organismo trae aparejado un entrelazamiento estructural con el entorno. En efecto, el grado

³² Paradigmático es aquí Wolfram Högbe (2007, pp. 11–35) y en relación a esto, pp. 61–78; Högbe (2011).

³³ Esto se ajusta a una preocupación básica que fue planteada por Vischer (1873).

en que el ambiente se configura (*gestaltet*) tiene influjo en el proceso de constitución del sentido, que determina a la cognición como un proceso de generación (enactivismo). Esta concepción de un lazo de dación de sentido entre organismo y entorno también sugiere una facultad activa de la imagen (Varela, Thompson y Rosch, 1991).³⁴ Esto es válido particularmente para la idea de una oferta semántica hecha por un entorno que no muestra funciones representativas, y que simplemente se acerca, presentándose y ofreciéndose a sí mismo (Gibson, 1982). Pero por el momento no se ha hecho ninguna distinción sistemática entre el entorno en general y la forma especial de la imagen. Esto se aplica también a la investigación acerca de las neuronas espejo que parecen predestinadas a proporcionar un fundamento experimental a la teoría del acto de imagen.³⁵ Se vuelve cada vez más apremiante entonces dejar de considerar a las imágenes como excepcionales y verlas en cambio como fundacionales en una teoría de la percepción.³⁶

El punto ciego de la filosofía de la encarnación es el legado inconsciente de la hostilidad hacia el cuerpo y hacia las imágenes contra el cual se rebela tan vehementemente la propia filosofía de la encarnación: una deficiente sensibilidad para con las formas específicas de los artefactos y la resultante ausencia de una distinción entre entorno y artefacto. Al no centrarse en el problema de la forma que afecta a un entorno configurado a manera de imagen, la filosofía de la encarnación no despliega su propio potencial más radical: entender al organismo no sólo a través de su extenderse en el entorno sino también por medio de su interacción con un ambiente que deja su propia impresión en el organismo. En virtud de un campo de resonancia bipolar tal el hacer foco en la primera persona singular y su posición central constructivista se podrían superar a través de una reflexión acerca de una interacción con imágenes activas. Por esta razón John Michael Krois trató de desarrollar una filosofía de la encarnación en conexión con la teoría del acto de imagen (Krois, 2011). En este sentido, la teoría del acto de imagen es una filosofía de la encarnación que ha transgredido los límites que ella misma ha creado.

IV. EL EGO DE LAS FORMAS CONFORMADAS

El término “acto de imagen” tal como se ha desarrollado aquí comprende el mundo de las formas conformadas como una entidad que aborda al observador con fuerza autónoma. Puede ser llamado el *ego* de las formas conformadas. Dado que la relación entre artefacto y espectador no es nunca lineal sólo puede describirse como una continua interacción de respuestas. Pero en contraste con las teorías constructivistas que (aunque fructíferamente) localizan la energía de las formas configuradas en el ojo del observador, el acto de imagen presupone un *plus* del artefacto que va más allá de las expectativas y capacidades del receptor anteriores a esta confrontación.³⁷ Lo que está en juego no es la transferencia del concepto de acto de habla a la esfera visual sino más bien su inversión. El acto de habla se basa en seres que cambian el mundo a través de su actividad

³⁴ En un enactivismo que es a la vez vivido y de experiencia controlada, las imágenes pueden desempeñar un papel central en tanto son capaces de mediar entre los dos niveles. Ver Thompson (2005).

³⁵ Véase Freedberg y Gallese (2007) y la crítica propuesta por Gallagher (2011), titulada “Aesthetics and Kinaesthetics”. El libro de próxima aparición de Freedberg (2014) acerca de esta cuestión promete una solución al problema.

³⁶ Un espléndido intento por afianzar esta postura fue hecho por Fingerhut (2012).

³⁷ Mitchell (2017, *passim*); Stjernfelt (2007, pp. 90 y s.). Marion Lauschke (2013) enmarca la teoría del acto de imagen en un contexto más amplio de perspectivas estrechamente relacionadas.

lingüística mientras la teoría del acto de imagen sostiene que el receptor de las formas configuradas es tanto sujeto como objeto de su fuerza activa y activante (Austin, 1962; Searle, 1977).³⁸

No hay necesidad de recalcar que el concepto de *Pathosformel* de Aby Warburg –como una alternativa a la alegoría de la caverna de Platón– desempeña un papel fundamental en la teoría del acto de imagen. El ser humano que usa su propio cuerpo para distanciarse del miedo a la muerte y que simboliza con un rayo el poder mortal de la serpiente a fin de producir un “espacio contemplativo” en el cual las imágenes adquieren superioridad: este modelo sigue siendo fundacional para las reflexiones acerca del fenómeno del acto de imagen (imágenes 17-18) (Bredenkamp, 2017, pp. 32-39). Fue desarrollado posteriormente por Edgar Wind, un discípulo de Ernst Cassirer.³⁹ En su *Filosofía de las formas simbólicas*, Cassirer desarrolló el concepto de *pregnancia simbólica* (*symbolische Prägnanz*), que propone considerar a cada objeto conformado no sólo como un medio de un interés proyectivo sino también como el trampolín de un acontecimiento del cual el observador es el objeto (Cassirer, 1954, p. 274).⁴⁰

Las condiciones de nuestro tiempo en el que la imagen juega un papel preponderante obligan e incluso compelen a retomar esta tradición y a cumplimentar las promesas teóricas subyacentes. Lo que está en juego es el encuadramiento de una teoría de la cultura que entiende al mundo de los objetos y las imágenes como impregnado de una *enérgia* que se aproxima a los seres humanos de manera independiente y en definitiva los libera de la lógica del ego del

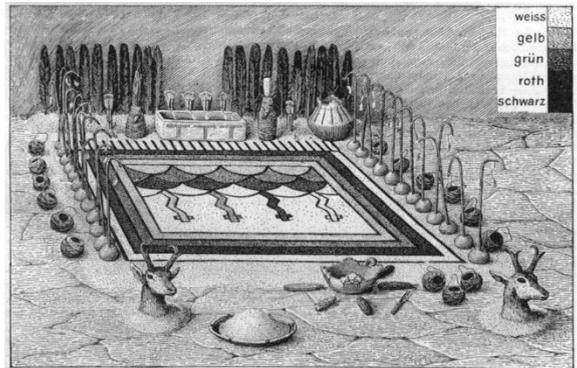


Imagen 17.- Indio hopi con serpiente, fotografía, 1924, Washington, Biblioteca del Congreso.

Imagen 18.- Altar de arena de un sacerdote antílope en Cipayulovi, ilustración de un libro según un dibujo de Jesse Walter Fewkes, 1894.

³⁸ El argumento es discutido más ampliamente en Bredenkamp (2017, pp. 32-39).

³⁹ Ver el artículo de Engel, F. (2014, p. 67-116).

⁴⁰ [N. del T.: En la versión en castellano (1998), se traduce “preñez simbólica”, p. 160 y s)]. Véase Krois (1998, pp. 18-26) y Freyberg y Blühm (2014).

constructivismo, el representacionalismo y el neurocentrismo y que disuelve la rivalidad entre imagen y lenguaje así como aquella entre lo visual y lo táctil (Gastel, Hadjinicolaou, Rath, 2013). Nuestro tiempo tiene la responsabilidad de definir el campo que en general ha sido dejado vacío por la fenomenología, la teoría del símbolo y la filosofía de la encarnación: definir al *ego* de los artefactos creados como la condición formativa del ser humano que actúa reflexivamente. El objetivo es establecer una teoría de la cultura capaz de aprehender a la humanidad en igual medida como creadora y producto de las formas que ella misma produce.

SOBRE EL AUTOR

Horst Bredekamp, nacido el 29 de abril de 1947 en Kiel (Alemania), es catedrático del Instituto de Historia del Arte y de la Imagen (IKB) de la Universidad Humboldt de Berlín y codirector principal del Clúster de Excelencia “Matters of Activity”. Entre sus premios se encuentran el Premio Sigmund Freud (2001), el Premio Aby M. Warburg (2005), el Premio de Investigación Max Planck (2006) y el Premio Schiller (2018). Autor de más de 30 libros y 800 artículos, es miembro de la Academia de Ciencias y Humanidades de Berlín-Brandenburg (desde 1995), de la Leopoldina (desde 2004), de la Academia Europea (desde 2010), de la American Academy for Arts and Sciences (desde 2016) y de la *Ordre pour le Mérite* (desde 2014).

SOBRE LA TRADUCTORA

Felisa Santos es profesora regular de la Carrera de Comunicación de Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Dicta la materia “Problemáticas y transformaciones del campo artístico” de la Maestría en Comunicación y Cultura y es Coordinadora del Área Imagen y política. Es directora de investigaciones desde 2004, actualmente de la investigación: “Imagen y política, de cómo las imágenes hacen historia”. Fue directora de numerosas tesis de grado y de posgrado. Ha escrito artículos en revistas científicas nacionales e internacionales. Ha traducido a Sloterdijk, Nietzsche, Freud, Benjamin, Warburg, Fleckner, Bataille, Foucault, Bourdieu, Deleuze, Jarry, Hume, Rorty.

BIBLIOGRAFÍA

- Anker, S. y Flach, S. (eds.) (2013). *Embodied Fantasies: From Awe to Artifice*. Berna et al.: Peter Lang.
- Aristóteles (1994). *Retórica* (Q. Racionero, Trad.). Madrid: Gredos.
- Assmann, J. (1986). Viel Stil am Nil?. En H. Gumbrecht y L. Pfeiffer (eds.), *Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements* (pp. 519–537). Fráncfort: Suhrkamp.
- Austin, J. (1962). *How to do Things with Words*. Oxford: Claredon Press.
- Bach, F. (1996). *Struktur und Erscheinung. Untersuchungen zu Dürers graphischer Kunst*. Berlín: Greb.Mann.

- Badakhshi, H. (2006). Körper in/aus Zahlen. Digitale Bildgebung in der Medizin. En I. Hinterwaldner y M. Buschhaus (eds.), *The Picture's Image. Wissenschaftliche Visualisierung als Komposit* (pp. 199–205). Múnich: Fink.
- Belting, H. (2007). Die Herausforderung der Bilder. Ein Plädoyer und eine Einführung. En *Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch* (pp. 11–23). Múnich: Fink.
- Berns, J. (2005). Schmerzende Bilder. Zu Machart und Mnemonischer Qualität monströser Konstrukte in Antike und Früher Neuzeit. En R. Borgards (ed.), *Schmerz und Erinnerung* (pp. 25–55). Múnich: Fink.
- Bindman, D. (1997). *Hogarth and His Times*. Londres: British Museum Press.
- Blühm, A. (1988). *Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900*, Berna/Nueva York/París: Peter Lang.
- Bohde, D. (2002). *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*. Emsdetten/Berlín: Imorde.
- Boehm, G. (2001). Repräsentation – Präsentation – Präsenz. Auf den Spuren des homo pictor. En *Homo Pictor*. Múnich/Leipzig: Walter de Gruyter.
- Boldyrev, I. y Herrmann-Pillath, C. (2012). Hegel's "Objective Spirit," Extended Mind, and the Institutional Nature of Economic Action. *Mind & Society*, 12/2, pp. 177–202.
- Bredenkamp, H. (2004a). *Die Fenster der Monade. Gottfried Wilhelm Leibniz' Theater der Natur und Kunst*. Berlín: Akademie Verlag .
- Bredenkamp, H. (2004b). Frank Gehry and the Art of Drawing. En M. Rappolt y R. Violette (eds.), *Gehry Draws* (pp. 11–28). Londres: The MIT Press /Violette Editions.
- Bredenkamp, H. (2007). Thomas Hobbes's Visual Strategies. En P. Springborg (ed.), *The Cambridge Companion to Hobbes's Leviathan* (pp. 29–60). Cambridge: Cambridge University Press.
- Bredenkamp, H. (2010). Die Erkenntniskraft der Plötzlichkeit. Hogrebes Szenenblick und die Tradition des Coup d'Oeil. En J. Bromand y G. Kreis (eds.), *Was sich nicht sagen läßt. Das Nicht-Begriffliche in Wissenschaft, Kunst und Religion* (pp. 455–468). Berlín: Walter de Gruyter.
- Bredenkamp, H. (2011a). Die Latenz des Objekts als Modus des Bildakts. En H. Gumbrecht y F. Klinger (eds.), *Latenz. Blinde Passagiere in den Geisteswissenschaften* (pp. 277–284). Gotinga: Vandenhoeck & Ruprecht.

- Bredenkamp, H. (2011b). In der Tiefe die Künstlichkeit. Das Prinzip der bildaktiven Disjunktion. En H. Bredenkamp y J. M.I Krois (eds.), *Sehen und Handeln* (pp. 206–224). Berlín: Walter de Gruyter.
- Bredenkamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico* (R. Mur). Madrid: Akal.
- Campbell, L. et al. (eds.) (2008). *Renaissance Faces. Van Eyck to Titian*. Londres: National Gallery Company.
- Cassirer, E. (1954). *Philosophie der philosophischen Formen*, vol. 3, *Phänomenologie der Erkenntnis*. Darmstadt: WBG.
- Cassirer, E. (1995). Zur Metaphysik der symbolischen Formen. En J. Krois (ed.), *Nachgelassene Manuskripte und Texte*, vol. 1. Hamburgo: Felix Meiner.
- Cassirer, E. (1998). *Filosofía de las formas simbólicas. III. Fenomenología del reconocimiento* (De Morones, A., Trad.). México: F.C.E.
- Catoni, M. (2005). *Schemata. Comunicazione non verbale nella Grecia antica*. Pisa: Edizioni della Normale.
- Chapuis, A. y Droz, E. (1949). *Les Automates des Jaquet-Droz*. Neuchâtel: Éditions du Griffon.
- Clark, A. (2006). Material Symbols. *Philosophical Psychology*, 19/3, pp. 1–17.
- Clark, A. y Chalmers, D. (1998). The Extended Mind. *Analysis*, 58, pp. 10–23.
- Condillac, É. De (1984). *Traité des sensations*, París: Fayard.
- Darwin, Ch. (1871). *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*. Londres: Murray (reimpresión facsimilar: Princeton 1981).
- Davis, W. (2011). *A General Theory of Visual Culture*. Princeton: Princeton University Press.
- Dear, P. (2014). *Laminates of Time. Darwin, Classification, and Selection*. Upsala: Uppsala Universitet.
- De Caro, M. y Ferraris, M. (eds.) (2012). *Bentornata realtà. Il nuovo realismo in discussione*. Turín: Einaudi.
- Didi-Huberman, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. París: Éditions de Minuit .
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París: Éd. de Minuit.

- Dubois, P. (1990). *L'Acte photographique et autres essais*. París: Nathan.
- Eisenman, S. (2007). *The Abu Ghraib Effect*. Londres: Reaktion Books.
- Eisenman, S. (2014). *El efecto Abu Ghraib* (A. Gondra Aguirre, Trad.). Buenos Aires: Sans Soleil.
- Engel, F. (2014). Though This Be Madness: Edgar Wind and the Warburg Tradition. En S. Marienberg y J. Trabant, *Bildakt at the Warburg Institute, Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie*, vol. XII, (pp. 67-116). Berlín: Walter de Gruyter.
- Engel, F., Queisner, M. y Viola, T. (2012). Einleitung. Viertheit: Peirce' Zeichnungen. En Engel, F., Queisner, M. y Viola, T.(eds.), *Das bildnerische Denken: Charles S. Peirce* (pp. 39–50). Berlín: Walter de Gruyter (*Actus et Imago* 5).
- Ferraris, M. (2012). *Manifesto del nuovo realismo*. Bari: Laterza.
- Ferraris, M. (2013). *Documentality: Why it is Necessary to Leave Traces* (R. Davies, Trad.). Nueva York: Fordham University Press.
- Fehrenbach, F. (2005). Compositio corporum. Renaissance der Bio Art. *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, vol. 9, Berlín, pp. 131–176.
- Fellmann, F. (1976). *Das Vico-Axiom: Der Mensch macht die Geschichte*. Friburgo/Múnich: Alber.
- Fehrenbach, F. (1997). *Licht und Wasser. Zur Dynamik naturphilosophischer Leit-bilder im Werk Leonardo da Vincis*. Tübinga: Wasmuth.
- Flood, F. (2002). Between Cult and Culture: Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum. *The Art Bulletin*, LXXXIV/2 (2002), pp. 641–659.
- Fingerhut, J. (2012). Das Bild, Dein Freund. Der fühlende und sehende Körper in der enaktiven Bildwahrnehmung. En Feist, U. y Rath, M.(eds.), *Et in imagine ego* (pp. 177–198). Berlín: Akademie Verlag.
- Fingerhut, J., Hufendiek, R. y Wild, M. (eds.) (2014). *Philosophie der Verkörperung. Grundlagentexte zu einer aktuellen Debatte*. Berlín: Suhrkamp.
- Freedberg, D. (1989). *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago/Londres: University of Chicago Press.
- Freedberg, D. (1992). *El poder de las imágenes* (P. Jiménez y J. Bonafé, Trad.). Madrid: Cátedra.

- Freedberg, D. y Gallese, V. (2007). Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience. *Trends in Cognitive Science*, 11/5, pp. 197–203.
- Freyberg, S. y Blühm, K. (2014). Bildakt Demystified. En S. Marienberg y J. Trabant, *Bildakt at the Warburg Institute, Actus et Imago. Berliner Schriften für Bildaktforschung und Verkörperungsphilosophie*, vol. XII (pp. 51-67). Berlín: Walter de Gruyter.
- Gabriel, M. (2013a). Auftakt eines Neuen Realismus. En P. Boghossian, *Angst vor der Wahrheit. Ein Plädoyer gegen Relativismus und Konstruktivismus* (J. Rometsch, Trad.) (pp. 144-156). Berlín: Suhrkamp.
- Gabriel, M. (2013b). *Warum es die Welt nicht gibt*. Berlín: Ullstein.
- Gaier, U. y Simon, R. (eds.) (2010). *Zwischen Bild und Begriff. Kant und Herder zum Schema*. Múnich: Fink.
- Gallagher, S. (2011). Aesthetics and Kinaesthetics. En H. Bredekamp y J. Krois (eds.), *Sehen und Handeln* (pp. 99-113). Berlín: Walter de Gruyter.
- Gallagher, S. y Crisafi, A. (2009). Mental Institutions. *Topoi*, 28, pp. 45– 51.
- Gastel, J. van, Hadjinicolaou, Y. y Rath, M. (eds.) (2013). *Paragone als Mitstreit*. Berlín: Akademie. (*Actus et Imago*, 11).
- Geimer, P. (2007). „Wir müssen die Bilder zeigen.“ Ikonographie des Äußersten. En T. Macho, B. Wolf y K. Harrasser (eds.), *Folter. Politik und Technik des Schmerzes* (pp. 119–132). Múnich: Fink.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: University Press.
- Gell, A. (2016). *Arte y agencia: una teoría antropológica* (R. Cabrera, Trad.). Buenos Aires: Paradigma indicial.
- Gilbhard, T. (2012). *Vicos Denkbild. Studien zur Dipintura der Scienza Nuova und der Lehre vom Ingenium*. Berlín: Akademie. (*Actus et Imago*, 3).
- Gibson, J. (1982). *Wahrnehmung und Umwelt*. Múnich: Urban & Schwarzenberg.
- Gludovatz, K. (2005). Der Name am Rahmen, der Maler im Bild. Künstlerselbstverständnis und Produktions kommentar in den Signaturen Jan van Eycks. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, LIV, pp. 115–175.
- Gumbrecht, H-U. (2004). *Production of Presence. What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.

- Hadjinicolaou, Y. (2013). Malerei auf Stein, steinerne Malerei. Die Farbgestaltung bei Spranger und de Gelder. En J. van Gastel, Y. Hadjinicolaou y M. Rath (eds.), *Paragone als Mitstreit* (pp. 211–235). Berlín: Akademie. (*Actus et Imago*, 11).
- Hegel, G. (1970). *Vorlesungen über die Ästhetik*. Fráncfort: Suhrkamp.
- Heitzer, E. (1995). *Das Bild des Kometen in der Kunst*, Berlín: Mann.
- Hermès Trismégiste (1980). *Corpus Hermeticum*, vol. 2, *Asclepius* (A. Nock, Ed. ; A.-J. de Festugière, Trad.). París: Les Belles Letres.
- Himmelrath, A. y Neuhäuser, S. (2014). *Amokdrohungen und School Shootings*. Berna: Hep Verlag.
- Hobbes, T. (1839–1845). *De Corpore*, II, 1, *The English Works of Thomas Hobbes of Malmesbury*, vol. 1 (W. Molesworth, Ed.). Londres: Bohn.
- Hobbes, T. (2010). *El cuerpo. Primera sección de los elementos de filosofía* (B. Forteza, Trad.). Valencia: Pretextos.
- Hobbes, T. (1991). *Leviathan* (R. Tuck, Ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hogrebe, W. (1992). *Metaphysik und Mantik. Die Deutungsnatur des Menschen (Système orphique de Iéna)*. Fráncfort: Suhrkamp.
- Hogrebe, W. (2007). *Die Wirklichkeit des Denkens. Vorträge der Gadamer-Professur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Hogrebe, W. (2009). *Riskante Lebensnähe. Die Szenische Existenz des Menschen*. Berlín: Akademie.
- Hogrebe, W. (2011). *Beuysianismus. Expressive Strukturen der Moderne*. Múnich: Fink.
- Hufendiek, R. (2012). Draw a Distinction. Die vielfältigen Funktionen des Zeichnens als Formen der Extended Mind. En U. Feist y M. Rath (eds.), *Et in imagine ego. Facetten von Bildakt und Verkörperung. Festgabe für Horst Bredekamp* (pp. 441–465). Berlín: Akademie.
- Husserl, E. (1973). Ding und Raum (Conferencia 1907). En *Husserliana*, vol. 16 (pp. 154–203). La Haya: Martinus Nijhoff.
- James, W. (1946). *Pragmatism*. Londres/Nueva York/Toronto: Longmans.
- Janzing, G. (2005). Bildstrategien asymmetrischer Gewaltkonflikte. *Kritische Berichte*, 33/1, pp. 21–35.

- Jeon, H. (2005). *Meditatio mortis. Zur Ikonographie des heiligen Hieronymus mit dem Totenschädel unter besonderer Berücksichtigung des Lissaboner Gemäldes von Albrecht Dürer*. Tesis, Münster.
- Kelly, S. (2002). Merleau-Ponty on the Body. *Ratio*, 15, pp. 376–391.
- Kessler, H. y Wolf, G. (eds.) (1998). *The Holy Face and the Paradox of Representation*. Bolonia: Electa.
- Kieverstein, J. (ed.) (2012). *Heidegger and Cognitive Science*. Basingstoke: Palgrave-Macmillan.
- Krois, J. (1988). Problematik, Eigenart und Aktualität der Cassirerschen Philosophie der symbolischen Formen, En H.-J. Braun, H. Holzhey y E. Orth (eds.), *Über Ernst Cassirers Philosophie der symbolischen Formen* (pp. 15-44). Frankfurt: Suhrkamp.
- Krois, J. (2009). Image Science and Embodiment or: Peirce as Image Scientist. En U. Ratsch, I.-O. Stamatescu y P. Stoellger (eds.), *Kompetenzen der Bilder* (pp. 201–215). Tubinga: Mohr Siebeck.
- Krois, J. (2011). Enactivism and Embodiment in Picture Acts. The Chirality of Images. En H. Bredekamp y M. Lauschke (eds.), *Bildkörper und Körperschema. Schriften zur Verkörperungstheorie ikonischer Formen* (pp. 273–289). Berlín: Akademie (*Actus et Imago*, 2).
- Krois, J. (2012). Eine Tatsache und zehn Thesen zu Peirce‘ Bildern. En Engel, F., Queisner, M. y Viola, T.(eds.), *Das bildnerische Denken: Charles S. Peirce* (pp. 51–64). Berlín: Walter de Gruyter (*Actus et Imago* 5).
- Kues, N. von (2000). *Opera omnia* (H. von Riemann, Ed.). Hamburgo: Meiner.
- Lachman, Ch. (1992). “The Image made by Chance” in China and the West. Ink Wang Meets Jackson Pollock’s Mother. *The Art Bulletin*, LXXIV/3, pp. 499–510.
- Lauschke, M. (2013). Bildakt-Theorie, <http://www.gib.unituebingen.de/netzwerk/glossar/index.php?title=Bildakt-Theorie> (consultado el 10/07/2014).
- Lavin, I. (2006). *Il Volto Santo* di Claude Mellan: *ostendatque etiam quae occulted*. En C. Frommel, C. y G. Wolf (eds.), *L’immagine di Cristo dall’acheropita alla mano d’artista. Dal tardo medioevo all’età barocca* (pp. 449–491). Roma/Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana.
- Lefebvre, H. (1961). *Critique de la vie quotidienne, II, Fondements d’une sociologie de la quotidienneté*. París: L’Arche.

- Leibniz, G. (1923). *Sämtliche Schriften und Briefe*. Berlín: ed. de la Academia de Prusia y posteriormente la Academia Alemana de Ciencias.
- Liess, R. (2002). *Zum Logos der Kunst Rogier van der Weydens. Die "Beweinungen Christi" in den Königlichen Museen in Brüssel und in der Nationalgalerie in London*. 2 vols. Münster/Hamburgo/Londres: Lit-Verlag.
- Limon, J. (2007). The Shame of Abu Graib. *Critical Inquiry*, 33, pp. 543–572.
- Löwith, K. (1968). *Vicos Grundsatz: verum et factum convertuntur. Seine theoretische Prämissen und deren säkulare Konsequenzen*. Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse. Heidelberg: Winter.
- Lucrecio (2020). *De rerum natura. Acerca de la naturaleza de las cosas* (L. Pégolo, Trad.). Buenos Aires: Las cuarenta.
- Massing, J. (1986). Dürer's Dream. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 49, pp. 238–244;
- Menary, R. (ed.) (2010). *The Extended Mind*. Cambridge (Ma.): MIT Press.
- Mitchell, W. (2009). Der Schleier um Abu Ghraib: Errol Morris und die "bad apples". En I. Reichle y S. Siegel (eds.), *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression* (pp. 51–65). Múnich: Fink.
- Mitchell, W. (2017). *¿Qué quieren las imágenes?* (I. Mellén, Trad.). Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.
- Möseneder, K. (2009). *Paracelsus und die Bilder. Über Glauben, Magie und Astrologie im Reformationszeitalter*. Tübinga: Niemeyer.
- Moses, N. y Becker, J. (2011). Spencer Tunick – The Naked Sea Project. *Kunst 1111 "Nachhaltigkeit"*, pp. 11–17.
- Münkler, H. (2004). Symmetrische und asymmetrische Kriege. Der klassische Staatenkrieg und die neuen transnationalen Kriege. *Merkur*, 664, pp. 649–659.
- Mozart, W (1986). *Don Giovanni, KV 527. Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni. Dramma giocoso in due atti*. Libretto de Lorenzo Da Ponte. Stuttgart: Reclam
- Noë, A. (2004). *Action in Perception*. Cambridge (Ma.): MIT Press.
- Pacchi, A. (1968). Una "Biblioteca Ideale" di Thomas Hobbes: il MS E2 dell' Archivio di Chatsworth. *Acme*, XXI/1 , pp. 5–42.

- Paganini, G. (2010). Hobbes's "Mortal God" and Renaissance Hermeticism. *Hobbes Studies*, 23, pp. 7 – 28.
- Patrizi, F. (1593). *Magia Philosophica*. Hamburgo.
- Peirce, C. (1909). *Studies in Meaning*. MS 619.
- Peirce, C. (1932). That Categorical and Hypothetical Propositions Are One in Essence, With Some Connected Matters. MS [R] 787. En *Collected Papers*, vol. 2, *Elements of Logic* (C. Hartshorne y P. Weiss). Cambridge: Harvard University Press.
- Platón (1999). *Leyes. Diálogos*, vol. 8. (F. Lisi, Trad.). Madrid: Gredos.
- Puttfarken, T. (1985). *Roger de Piles' Theory of Art*. New Haven/Londres: Yale University Press.
- Puttfarken, T. (1986). From Central Perspective to Central Composition: The Significance of the Central Ray. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 21, pp. 156–164.
- Reichle, I. (2009). *Art in the Age of Technoscience. Genetic Engineering, Robotics, and Artificial Life in Contemporary Art*. Viena/Nueva York: Springer.
- Nüsslein, T. (1994). *Rhetorica ad Herennium*. Zürich: Artemis & Winkler.
- Richard, B. (2006). Pictorial Clashes am medialen Gewaltkörper: Abu Ghraib, Nick Berg und Johannes Paul II. En B. Richard y K. Neumann-Braun (eds.), *Ich-Armeen. Täuschen – Tarnen – Drill* (pp. 235–255). München: Fink.
- Rosen, V. von. (2000). Die Enargeia des Gemäldes. Zu einem vergessenen Inhalt des Ut-pictura-poesis und seiner Relevanz für das cinquecenteske Bildkonzept. *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 27, pp. 171–208.
- Rosenberg, R. y Hollein, M. (eds.) (2007). *Entdeckung der Abstraktion. Turner Hugo Moreau*, Fráncfort/München: Schirn Kunsthalle/Hirmer.
- Rousseau, J-J. (1961). Pygmalion, Scène lyrique. En *Oeuvres complètes*, vol. 2 (pp. 1224–1231). París: Pléiade.
- Schäffner, W. (2003). Stevon, der Punkt und die Zahlen. En W. Schäffner, S. Weigel y T. Macho (eds.): *"Der liebe Gott steckt im Detail" Mikros-strukturen des Wissens* (pp. 201–217). München: Fink.
- Schuhmann, K. (1986). Thomas Hobbes und Francesco Patrizi. *Archiv für Geschichte der Philosophie*, LXVIII, pp. 253–279.
- Searle, J. (1977). Reiterating the Differences: A Reply to Derrida. *Glyph*, 1, pp. 198–208.

- Stjernfeld, F. (2007). *Diagrammatology. An Investigation on the Borderlines of Phenomenology, Ontology, and Semiotics*. Dordrecht: Springer.
- Stoichita, V. (2008). *The Pygmalion Effect. From Ovid to Hitchcock*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Thompson, E. (2005). Sensorimotor Subjectivity and the Enactive Approach to Experience. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 4, pp. 407–427.
- Trabant, J. (2007). *Cenni e voci. Saggi di sematologia vichiana*. Nápoles: Arte Tipografica Editrice.
- Trempler, J. (2006). Vom Terror zum Bild – Von der Authentizität zum Stil. Gedanken zur historischen Begründung authentischer Bilder. En W. Hofmann (ed.), *Sprachpolitik – Bildpolitik. Beiträge zur sprach-lichen und visuellen Kommunikation in der entwickelten Demokratie* (pp. 117–135). Münster: Lit.
- Varela, F., Thompson, E. y Rosch, E. (1991). *The Embodied Mind. Cognitive Science and Human Experience*. Cambridge, (Ma.): The Mit Press.
- Vico, G. (2012). *La scienza nuova. Le tre edizioni del 1725, 1730 e 1744* (M. Sanna y V. Vitiello). Milán: Bompiani.
- Vischer, R. (1873). *Über das optische Formgefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik*. Leipzig: Credner.
- Warning, R. (1997). Rousseaus Pygmalion als Szenario des Imaginären. En M. Mayer y G. Neumann (eds.), *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur* (pp. 225–270). Friburgo [Br.]: Rombach.
- Wittmann, M. (2012). Fremder Onkel. Charles S. Peirce und die Fotografie. En Engel, F., Queisner, M. y Viola, T.(eds.), *Das bildnerische Denken: Charles S. Peirce* (pp. 303–322). Berlín: Walter de Gruyter (*Actus et Imago* 5).
- Gerhard Wolf, G. (1995). Kreuzweg, Katzenweg, Affenweg, oder: Glaube, Hoffnung, Liebe. En C. Geissmar-Brandi y E. Eleonora Louis (eds.). *Glaube Hoffnung Liebe Tod* (pp. 438–443). Viena: Kunsthalle/ Albertina, catálogo de la exposición.
- Wyss, B. (2006). *Vom Bild zum Kunstsystem*, 2 vols. Colonia: Walther König.
- Wyss, B. (2013). *Renaissance als Kulturtechnik*. Hamburgo: Philo & Philo Fine Arts.