

KLAUS SACHS-HOMBACH

UNIVERSITÄT TÜBINGEN

EL PODER DE LAS IMÁGENES

THE POWER OF IMAGES

klaus.sachs-hombach@uni-tuebingen.de

Recepción: 03/03/2022

Aceptación: 15/04/2022

Traducción de Mateo Belgrano (Universidad Católica Argentina
– Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas)¹
mateobelgrano@uca.edu.ar

RESUMEN

Las imágenes estructuran cada vez más nuestras experiencias y nuestras vidas al punto de parecer sustituir la experiencia de la realidad. A continuación me gustaría discutir la pregunta planteada por Platón sobre si no tienen las imágenes un estatus deficiente y si no sirven, más que para la búsqueda de la verdad, para la manipulación de las convicciones y deseos humanos. (1.) Por ello haríamos bien en aclarar las condiciones de la conexión entre imagen y poder. (2.) Luego vincularé el concepto de imagen con una teoría del procesamiento humano de la imagen (3.). De este modo, intentaré mostrar que nuestro sistema cognitivo es capaz de procesar el contenido pictórico de un modo especial, aunque ambivalente. Esto se ilustrará con el ejemplo de la fotografía (4.).

PALABRAS CLAVES

Imagen, poder, emociones, memoria, consciencia, fotografía.

ABSTRACT

Images increasingly structure our experiences and our lives to the point of seeming to replace the experience of reality. I would like to discuss the question raised by Plato as to whether images do not have a deficient status and serve, rather than for the search for truth, for the manipulation of human convictions and desires. (1.) We would therefore do well to clarify the conditions of the connection between image and power. (2.) I will then link the concept of image with a theory of human image processing (3.). In this way, I will try to show that our cognitive system is capable of processing pictorial content in a special way, but ambivalent. This will be illustrated by the example of photography (4.).

KEYWORDS

Image, power, emotions, memory, conscience, photography.

¹ N. del T.: El presente ensayo fue originalmente publicado en alemán en: Sachs-Hombach, K. (1998). Die Macht der Bilder. *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 43(3-4), 175-189.

Las imágenes estructuran cada vez más nuestras experiencias y nuestras vidas. Esto ocurre en la misma proporción en el mundo del trabajo y en el del ocio. Mientras que la “visualización” del mundo del trabajo se considera un desarrollo necesario para dominar unas exigencias cada vez más complejas,² se alzan cada vez más voces críticas contra una “cultura de la imagen” que moldea y sobreforma profundamente la interacción social. Hoy en día tenemos muchas experiencias exclusivamente mediante imágenes. Parecen sustituir cada vez más a la experiencia de la realidad y a veces se perciben como más reales que la realidad misma.

A continuación me gustaría discutir la pregunta planteada por Platón sobre si no tienen las imágenes un estatus deficiente y si sirven, más que para la búsqueda de la verdad, para la manipulación de las convicciones y deseos humanos. Si obstaculizan o impiden el entendimiento de esta manera, pueden, por supuesto, utilizarse como instrumentos de dominación, como puede ilustrar una mirada a la historia de la prohibición de las imágenes. (1.) Por ello haríamos bien en aclarar las condiciones de la conexión entre imagen y poder. En lo que sigue intentaré hacer esta clarificación presentando en primer lugar un análisis del concepto de imagen (2.) y vinculándolo después a una teoría adecuada del procesamiento humano de la imagen (3.). De este modo, creo que puedo mostrar que nuestro sistema cognitivo es capaz de procesar el contenido pictórico de un modo especial, pero que esta capacidad debe considerarse profundamente ambivalente. Esto puede ilustrarse con el ejemplo de la fotografía (4.).

I. LA LUCHA POR LAS IMÁGENES

Testimonios de ataques contra las imágenes, la destrucción más o menos planificada de las representaciones pictóricas, ya se pueden encontrar documentadas en el Reino del Antiguo Egipto (2660-2134).³ Sin embargo, en lo que respecta a una prohibición explícita de las imágenes, sólo han aparecido desde el surgimiento de las religiones monoteístas y la imposición de sus pretensiones hegemónicas religiosas. Esto ha dado lugar a la opinión de que la prohibición de las imágenes es el instrumento central para imponer las religiones monoteístas frente al politeísmo, que en forma de cultos paganos se basa fundamentalmente en la veneración de imágenes. Según esta interpretación, la prohibición de las imágenes suele verse como un intento general de un poder estatal centralizador de lograr el dominio social sobre las estructuras de poder regionales basadas en el culto. El conocido ejemplo temprano de Akenatón (Amenofis IV) parece confirmar esta íntima conexión entre los intereses políticos y los ideológico-religiosos.⁴

² El éxito del diagnóstico médico, por ejemplo, sería inconcebible sin los procedimientos pictóricos (por ejemplo, la ecografía). En la actualidad, la investigación médica de base también depende a menudo del análisis de las imágenes producidas por la electromicroscopía.

³ En el transcurso de la historia a veces podían atribuirse a movimientos “revolucionarios” cuyo objetivo era destruir los símbolos del poder estatal y, a veces, destruir a gobernantes enemigos cuyas imágenes solían ser sustituidas con el fin de “reescribir” la historia.

⁴ Véase Metzler (1973, p. 19), Brumlik (1994). Con la introducción del culto a Atón (1364-1347 a.C.) y la destrucción de las imágenes de Amón, Akenatón quería someter al sacerdocio de Amón, que representaba un enorme poder político gracias a sus enormes posesiones, pero al mismo tiempo hacer realidad sus ideas de una religión monoteísta. Akenatón fracasó porque quiso imponer sus absolutizaciones monoteístas contra el sacerdocio. Este error se evitó en el monoteísmo judío y musulmán.

Sin embargo, la prohibición de imágenes no surge en absoluto sólo en relación con la imposición de las alegaciones monoteístas de poder.⁵ Otras funciones históricamente verificables incluyen la iconoclasia revolucionaria en la lucha contra el gobierno ilegítimo o la iconoclasia imperial como una reescritura de la historia desde la perspectiva del vencedor. Lo que tienen en común estas prohibiciones de imágenes y movimientos iconoclastas, motivados por razones diferentes, es la convicción de que las imágenes sirven como medio de dominación,⁶ ya sea legítima o no, ya sea en el sentido de una dominación sobre los dioses o sobre la naturaleza o sobre los receptores de imágenes.⁷ Así, la prohibición de las imágenes y la iconoclasia han aparecido siempre en los más variados escenarios e instrumentalizaciones, como elementos especiales de la lucha por el poder, por lo que parece natural suponer una relación muy estrecha entre la dominación, por un lado, y el control de la producción y recepción social de imágenes, por otro.

Sin embargo, la destrucción de las obras pictóricas (y del arte en su conjunto) en el momento en que perdían su función política,⁸ es decir, con la abstracción del poder⁹ (lo que quizá deba considerarse como una condición de la autonomía moderna del arte), se consideraba un acto bárbaro y negador de la cultura. Sin embargo, esto no significa que todas las imágenes pierdan su función política. Más bien, esta función se transfirió a un medio visual especial que respondía mejor a las exigencias de una sociedad cada vez más tecnificada: la fotografía o el cine.¹⁰ No es inverosímil la tesis de que el arte sólo se volvió autónomo porque ya no podía responder a las nuevas exigencias de una sociedad de la información tecnologizada. En cuanto se creó un sustituto, éste quedó en cierta medida marginado o sustituido por imágenes no artísticas.¹¹

II. EXPLICACIÓN DEL CONCEPTO DE IMAGEN

⁵ Y aquí también se puede entender de forma diferente, como, por ejemplo, la prohibición judía de las imágenes como una llamada a un encuentro sin prejuicios con Dios.

⁶ Esto también se aplica al ejemplo más conocido en la filosofía de una perspectiva negativa de las imágenes: la Alegoría de la Caverna de Platón.

⁷ Por esta razón, la prohibición de las imágenes por motivos religiosos nunca excluyó el uso profano de las imágenes de los emperadores, por ejemplo, sino que fue prácticamente compensada por ello como medio de asegurar el poder social. La doctrina de la identidad entre la imagen y lo representado, en la que coincidían la magia y la Iglesia y que provocó los mayores problemas en el ámbito religioso, resultó ser ideal para asegurar el dominio social: con la imagen del emperador se podía reclamar una omnipresencia. La controversia bizantina sobre la imagen es un buen ejemplo de ello. Véase Brock (1973).

⁸ En el mejor de los casos, se podría considerar legítimo frente a los majestuosos monumentos de un poder estatal dictatorial que se glorifican a sí mismos, pero solo porque se les negaría sin vacilar cualquier calidad estética. Así, consideramos sin ninguna duda que está justificado nuestro tratamiento de los emblemas nacionalsocialistas o incluso de los monumentos de Stalin. Es más, ni siquiera lo consideramos ya como un acto iconoclasta. Véase Warnke (1973).

⁹ Tradicionalmente el poder estaba ligado a la persona del soberano que creaba un signo visible de su poder con la representación pictórica de su persona. Dado que, desde la Revolución Francesa, la monarquía ha quedado obsoleta, los retratos personales de los gobernantes también se han vuelto anacrónicos: las artes visuales han “abandonado así los servicios de legitimación de los gobernantes” (Warnke, 1973, p. 9).

¹⁰ Benjamin describió este proceso en su ensayo “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” como la pérdida del aura. Trataré este tema en la última sección.

¹¹ Por ejemplo, el retrato de un gobernante ha sido sustituido por las campañas publicitarias y el fomento de la imagen a través del cine y la televisión. Sobre esta tesis véase Warnke (1987, p. 497 y ss.). También en este ámbito de la industria de la publicidad y el entretenimiento existe una controversia sobre las imágenes, en la que se valoran de forma muy diferente las posibilidades y los peligros de las mismas. Recientemente, por ejemplo, el Tribunal Constitucional prohibió el uso de ciertas imágenes en la publicidad de Benetton.

Pero, ¿cómo puede explicarse la conexión históricamente descrita entre imagen y poder? ¿Por qué las imágenes son tan idóneas para la instrumentalización política? Para responder a esta pregunta resulta útil reflexionar primero sobre los rasgos característicos de una imagen, es decir, ofrecer una explicación adecuada del concepto de imagen. La principal preocupación aquí es determinar qué distingue a una imagen de otros signos, especialmente de los signos lingüísticos, más que el problema general de qué hace que una imagen sea una imagen en primer lugar.

Siguiendo las consideraciones teóricas de los signos, es posible una respuesta en varios niveles. La pictoricidad¹² podría considerarse una propiedad de la propia representación, del signo (sintaxis). También podría deberse a la relación representacional especial que vincula imagen y objeto (semántica).¹³ Por último, también podría explicarse por referencia al contexto de uso, por ejemplo, a las intenciones de los sujetos implicados (pragmática). A continuación, presentaré una explicación que engloba los diferentes niveles. En una formulación preliminar, afirmo: un signo es un signo pictórico si su interpretación semántica resulta de la utilización explícita y exclusiva de las estructuras internas del portador del signo (cualquier objeto, generalmente plano) resultante de las relaciones de los valores de luz o color.

Esta explicación afirma, en primer lugar, que las imágenes tienen una forma específica que resulta de las relaciones internas del portador de la imagen.¹⁴ Esto proporciona una condición sintáctica necesaria, pero inicialmente trivial, en el sentido de que todo objeto (y todo signo) tiene tales relaciones internas y podría, en consecuencia, avanzar hasta convertirse en una imagen, lo que no es de hecho el caso. En segundo lugar, la explicación afirma que la estructura interna de los objetos sólo se considera imagen si sirve explícita y exclusivamente¹⁵ como medio de representación. Esto impone una restricción en el plano pragmático: debe haber un contexto de uso correspondiente para que la estructura de un objeto adquiera el carácter de referencia.¹⁶

De la referencia a la estructura interna de un objeto para la presentación de un hecho se sigue que las imágenes transmiten un contenido muy específico y su traducción al lenguaje es

¹² N. del T.: El término en alemán es *Bildhaftigkeit*. Como regla general se tradujeron los derivados de *Bild* con la raíz de “pictórico” (en vez de “visual” o “icónico”). Se consensuó esta traducción con el autor debido a que “visual” tiene un sentido muy amplio, aplicable a cualquier tipo de artefacto, mientras que “icónico”, por el contrario, tiene un sentido más restringido, en tanto se encuentra mucho más asociado a la historia del arte.

¹³ Este intento puede suponer que las partes individuales de la imagen representan partes individuales de lo representado y que al menos algunas de las relaciones de lo representado se conservan en la imagen (véase por ejemplo el análisis más detallado de Kosslyn, 1980, p. 31 y ss.). Para los signos lingüísticos, en cambio, se aplica el criterio de composición: “Pedro” forma parte de la expresión “la abuela de Pedro”, pero ciertamente la representación pictórica de Pedro no forma parte de la representación pictórica de la abuela de Pedro. Oliver R. Scholz (1991) ofrece información detallada sobre las dificultades de determinar una imagen por isomorfismo o similitud. Sin embargo, la relación representativa también puede explicarse causalmente.

¹⁴ Con Goodman (1968) esta estructura podría describirse como análoga o “densa”. La densidad existe cuando siempre hay un tercer punto entre dos puntos (p. 136). Scholz (1991) ofrece explicaciones útiles al respecto (nota 11, p. 96 y ss.).

¹⁵ Si la estructura interna de un objeto no se considera exclusivamente, sino sólo entre otras cosas, tendría sentido hablar de aspectos pictóricos, que por supuesto pueden percibirse en todo signo.

¹⁶ La explicación, sin embargo, deja abiertos los criterios según los cuales se hace esto. En última instancia, aquí influyen las consideraciones pragmáticas, que varían con los distintos sistemas de símbolos y siguen siendo relativas al uso previsto. Si los criterios son estéticos, por ejemplo, tiene mucho sentido considerar todo tipo de cosas, incluso los caracteres escritos, como imágenes (por ejemplo, los caracteres japoneses en una camiseta); en contextos académicos, en cambio, se plantearán requisitos específicos sobre la estructura interna de un objeto. Sobre la base de esta determinación puramente pragmática de la “idoneidad de la imagen” de un objeto, es probable que a veces, para identificar una imagen, se preste asistencia, por ejemplo, mediante un marco que señala que se debe interpretar este objeto como una imagen.

posible solamente de manera limitada.¹⁷ Haugeland, que ha planteado esta tesis, lo llama contenido “esquelético”. En las representaciones proposicionales es lo que se dice literalmente, lo que se refiere a hechos individualmente identificables. Aquí hay elementos *absolutos* con los que se atribuyen propiedades específicas a determinados objetos. En las representaciones pictóricas, sin embargo, este contenido mínimo consiste en elementos *relativos*, en las relaciones entre los valores de la luz y el color desde una determinada perspectiva, que no determinan por sí mismos los objetos o las propiedades (Haugeland, 1991, p. 73).

El énfasis en un contenido específico de la imagen conduce a un estatus deficiente de las imágenes: el contenido particular que distingue a las imágenes no puede entenderse fácilmente como la representación de objetos específicos; más bien, la determinación de la referencia, en la que la imagen tiene una función similar a la de un nombre, sólo tiene lugar en el marco de interpretaciones y reglas de aplicación adicionales.¹⁸ Esto se aplica aún más al “enunciado” de la imagen, al que podría asignarse a un nivel connotativo y que, al fin y al cabo, sólo toma su punto de partida en el mero enunciado de los hechos. La imagen tiene así una doble función: sirve de “nombre” y de “enunciado” al mismo tiempo. El concepto de similitud, con el que tradicionalmente se debe comprender el nivel semántico de las imágenes, es aquí quizás un criterio necesario, pero en cualquier caso que se precisa una explicación. Sigue siendo problemático no sólo porque la similitud es muy indeterminada (si no se define en un sentido matemático), sino porque la interpretación de las estructuras internas sigue siendo ambigua en principio y su concreción lingüística presupone condiciones complejas.

En pos de la claridad, es útil distinguir tres posibilidades de la función referencial pictórica, que, sin embargo, suelen darse juntas. En primer lugar, las imágenes pueden caracterizarse por su referencia natural: por ejemplo, las imágenes en el espejo, pero sobre todo las fotografías. La fotografía, de la que aquí se trata especialmente, podría describirse también como una huella en la que, como en todas las huellas, el referente está determinado causalmente.¹⁹ La fotografía debe ciertamente su popularidad a esta referencia “natural”, cuya objetividad, sin embargo, constituye también su ambivalencia. Pues el hecho de que las fotografías sean huellas describe sólo un aspecto de su condición de imágenes, que es, por supuesto, decisivo en todas las tareas científicas, por ejemplo, en las radiografías, pero cuya interpretación semántica adecuada asegura también allí la calibración correspondiente (determinación de la distancia, la resolución,

¹⁷ Considero que la suposición contraria, la de que el mismo contenido puede ser transmitido por cualquier forma de representación, es un error fundamental de los intentos teóricos. Aquí me guío por John Haugeland (1991). Éste señala, para clarificar, la distinción entre registro y traducción. Mientras una representación pictórica no se traduzca, sino que sólo se copie o registre, sigue siendo pictórica.

¹⁸ Véase por ejemplo la teoría de la codificación dual de Paivios, que combina en el nivel de la referencia las codificaciones visuales y verbales. Werner Wippich (1984) ofrece una visión general al respecto (p. 123 y ss.). Véanse también los argumentos de Jerry Fodor (1975, p. 180). Estos argumentos se derivan de las *Investigaciones lógicas* de Wittgenstein.

¹⁹ O. Scholz (1991) se inclina por ver las fotografías como signos naturales, sin ver, sin embargo, en la relación causal una explicación adecuada de la relación pictórica (p. 79). Véase también Black (1977), para quien la causalidad tampoco es un candidato adecuado para definir la función referencial (p. 122). En mi argumento, no necesito la causalidad para aclarar qué es una imagen, sino sólo para caracterizar la clase de imágenes denotadoras cuya referencia surge “naturalmente”.

etc.). Sin embargo, cuanto más se aleja la fotografía de los contextos científicos naturales, más complejos se vuelven los marcos semánticos y las referencias connotativas.²⁰

Así, la recepción de fotografías también tiene aspectos de otras funciones referenciales. La referencia de las representaciones realistas en general, de todas las imágenes en perspectiva, no se infiere causalmente. Aunque se caracterizan por un alto grado de selectividad, a menudo les atribuimos una similitud con lo representado; cuanto más aumenta su fidelidad a la realidad, más se adapta a las condiciones subjetivas de la experiencia visual (Gombrich, 1984, p. 256 y ss.). Sin embargo, el hecho de que incluso estas imágenes dependen en principio de la interpretación puede demostrarse especialmente en el caso de las imágenes con ilusiones ópticas, quizás incluso en el caso de todas las representaciones realistas: una determinada interpretación sólo parece natural mientras los marcos incuestionables regulen lo que se considera normal.

Por último, una tercera función referencial surge en las representaciones de objetos no concretos (por ejemplo, estados emocionales o visiones del mundo),²¹ pero también es evidente al menos en toda imagen artística, en la medida en que su estilo se considera portador del enunciado real, es decir, el mundo y la autocomprensión ejemplificados por una figura concreta. Es cierto que también puede tener poco sentido decir aquí, que estas imágenes son similares a lo que se representa, pero esta referencia suele ser muy controvertida e indeterminada. Depende fundamentalmente de las normas culturales y sociales.

Así, de mi explicación del concepto de imagen se desprende el énfasis, en primer lugar, en una estructura sintáctica específica y, en segundo lugar, en una indeterminación semántica problemática.

III. LA PICTORICIDAD DE LO COGNITIVO

Si las imágenes se caracterizan por estas propiedades especiales, cabe suponer que son precisamente estas propiedades las responsables de los efectos especiales que pretenden las formas de representación pictóricas. Mi definición de lo que es una imagen permite, por tanto, un primer supuesto para explicar la conexión entre imagen y poder: el uso de las imágenes puede ser instrumentalizado ideológicamente en cierto grado determinado, porque es precisamente la representación de meras formas descriptivas la que oculta hasta qué punto su contenido especial, no discursivo, activa automática y no conscientemente los marcos interpretativos necesarios que dan a la imagen su eficacia en primer lugar. Esto es tanto más cierto cuantas más insinuaciones de causalidad, como en el caso de las fotografías, dan la apariencia de objetividad. A continuación, intentaré confirmar esta suposición mediante algunos problemas de procesamiento cognitivo de imágenes.

En lo que sigue, partiré de la base de que hay buenas razones para suponer una forma de representación pictórica también en el ámbito de lo cognitivo, aunque la suposición de un “lenguaje

²⁰ Según Martin Seel (1995), las fotografías pueden entenderse de forma análoga a los nombres. Sin embargo, esto no debe ocultar el hecho de que las fotografías tienen aspectos connotativos. En la coexistencia de ambas funciones Barthes (1990) ve la característica decisiva de la fotografía, que aborda como su paradoja (p. 12 y ss).

²¹ Todas las imágenes abstractas pertenecen a esta clase de imágenes. Lo que he discutido en otro lugar como actitud pictórica se vuelve significativo para esta clase de imagen, con restricciones también para la segunda clase (Sachs-Hombach, 1995, p. 200).

icónico” independiente no sea sostenible.²² En lo que respecta a mi tema, es importante determinar ahora la función y el alcance de tales imágenes “internas” con mayor precisión. Para ello, citaré algunos efectos especiales del procesamiento cognitivo de imágenes desde las áreas de la memoria, la conciencia y la emoción. Estos apoyan, creo, mi explicación conceptual y también refuerzan la concepción de la pictoricidad de lo cognitivo, pero sobre todo muestran algunas ventajas y desventajas, es decir, la ambivalencia del uso de las imágenes, que es lo que me preocupa aquí.

a. Imagen y memoria

La psicología de la memoria ha presentado pruebas experimentales de que las imágenes pueden recordarse mejor que los conceptos abstractos. Según Paivio, este efecto se denomina efecto pictórico (Wippich, 1984, p. 122).²³ Lo explica en el marco de su teoría de la codificación dual diciendo que los conceptos abstractos sólo se codifican verbalmente, mientras que las imágenes se codifican casi automáticamente en imágenes y de forma verbal, es decir, dos veces. Sin embargo, esto no se aplica al conocimiento secuencial, por ejemplo, a las relaciones temporales y causales. Sobre todo la información analógica se codifica en forma de imagen, especialmente los conocimientos topológicos (también geográficos).²⁴ Así, las formas de representación pictóricas se utilizan bien dentro de los modelos mentales que proporcionan el marco estructurador de informaciones para una determinada área de aplicación en situaciones problemáticas concretas.²⁵ En consecuencia, las imágenes tienen una ventaja de memoria y estructuración. Sin embargo, esto será problemático si el modelo mental sólo contiene rasgos superficiales y no estructuras profundas de un área de aplicación.

b. Imagen y conciencia

En la percepción de imágenes se puede distinguir una recepción preatentiva²⁶ de la observación consciente: aquí, en una décima de segundo, lo que se representa en la imagen se ordena y se capta a grandes rasgos según las formas. Las imágenes permiten así una primera visión espacial en la que se dispone de la mayor cantidad de información posible para una posterior

²² En primer lugar, existe un amplio acuerdo en que no puede haber un “lenguaje icónico” independiente. Como ha señalado en especial Fodor, en un sistema de representación icónica, una frase completa tendría que corresponder a una imagen o a varias imágenes. La primera plantea dificultades, ya que las características de una imagen, al margen de los problemas gramaticales, no son suficientes por sí mismas para concretar un determinado pensamiento con valor de verdad: una imagen permite enunciar diferentes cosas. Pero, ¿cómo puedo saber cuál de estos enunciados afirma la imagen? Fodor también rechaza, con razón, la segunda posibilidad de entender las imágenes como palabras combinables para formar oraciones, porque no está nada claro cómo deben combinarse estas imágenes para expresar un determinado pensamiento. El problema es que no podemos dar un sentido adecuado a una frase como “Juan es verde” cuando se traduce a la “lengua icónica”. Podemos tener una imagen para “Juan” y también una para “verde”. Pero, ¿cómo los conectamos? ¿A través de una secuencia? ¿Por formas particulares de concatenación? Evidentemente, esto causa una gran dificultad y llevaría a teorías muy abstrusas si queremos, en el intento de sustituir las palabras por las imágenes, avanzar hasta las frases.

²³ Un buen resumen de la historia de la investigación lo ofrece Gerhard Steiner (1981).

²⁴ Las codificaciones visuales, sin embargo, se caracterizan por una mayor flexibilidad. Véanse al respecto los resultados experimentales en Wippich (1984, p. 124).

²⁵ Por ejemplo, en forma de mapas cognitivos o como prototipos. Véase Wippich (1984, p. 127 y ss.).

²⁶ Sobre esto véase Weidenmann (1994, p. 28).

selección según los objetivos correspondientes.²⁷ Según un interesante experimento realizado por Sperling en 1960, este nivel de procesamiento de imágenes se caracteriza por permitir un registro completo sin garantizar la reproducción.²⁸ Una explicación de este fenómeno dada por Block (1995) se basa en la distinción entre conciencia fenoménica y conciencia de acceso (*phenomenal-conscious and access-conscious*): fenoménicamente, eran conscientes de todas las letras, pero solo eran conscientes de unas pocas en cuanto a la posibilidad de acceso racional. Según esta interpretación, a las imágenes se les puede atribuir una ventaja de tiempo y orientación, pero que tiene como precio a pagar la falta de control racional.²⁹

c. Imagen y emoción

La proximidad de la conciencia fenoménica y de los contenidos pictóricos apunta a otra conexión: los contenidos pictóricos suelen ir unidos a aspectos vivenciales.³⁰ Las imágenes mentales pueden desencadenar o intensificar sentimientos, suelen estar conectadas con valoraciones y actitudes y reciben una coloración especial a través de ellas,³¹ lo que puede estar relacionado con el hecho de que los sentimientos y los estados de ánimo también pueden considerarse sistemas sintácticamente “densos”.³² La “receptividad asociativa” resultante de la afinidad estructural de ambas áreas permite una fácil traducibilidad de la imagen y la emoción.³³ Esto podría abordarse como una ventaja respecto a la valoración, que se contrarresta, como desventaja, con una posible manipulabilidad. Aunque hay pruebas experimentales de que ni la generación de emociones ni el cambio de actitudes tienen necesariamente más éxito en el medio de la imagen que en el medio del habla, se puede demostrar que se produce, en primer lugar, más

²⁷ Para ello, sin embargo, la imagen debe estar organizada de forma concisa, como suele ocurrir con los pictogramas y también con las imágenes publicitarias. En el caso de las imágenes insuficientemente organizadas o muy complejas, es necesario seguir estructurando e interpretando para obtener un buen rendimiento de la memoria. Esto se ilustra a menudo con la “imagen del dalmata”. Véase, por ejemplo, Weidenmann (1984, p. 30).

²⁸ Sperling presentó letras en filas (50 milisegundos). Los voluntarios informaron de que podían ver todas las letras, pero no pudieron enumerar más de la mitad. Sperling combinó la presentación con un sonido inmediatamente posterior, que tenía un sonido específico para cada fila y se consideraba una indicación para reproducir las letras de esa fila. Esto tuvo éxito durante el proceso, pero luego ya no podían recordar todas las demás letras. Véase Sperling (1960, p. 11).

²⁹ Es importante destacar la posibilidad de procesar sólo las cualidades fenoménicas de la imagen sin control racional. En general, esto puede considerarse un rasgo decisivo de la supresión de contenidos psíquicos (en freudiano: de la represión). No se basa en una eliminación completa de las fuerzas psíquicamente efectivas, sino en la separación de estas fuerzas del discurso racional. Esto es especialmente exitoso en el caso de la información codificada con imágenes.

³⁰ La eficacia de las imágenes para lo cognitivo, potenciadas por las emociones, ha sido especialmente destacada por la filosofía de la vida. Rothacker (1948), por ejemplo, habla de la típica impresionabilidad de nuestra “persona profunda” (*Tiefenperson*) a través de “imágenes” o “experiencias pictóricas” (p. 43). Para Klages, el concepto de imagen es incluso central. Sin embargo, la “imagen” se entiende de forma muy amplia como “contenido perceptivo no conceptual” (Fellmann, 1993, pp. 161).

³¹ En psicología clínica esta eficacia especial de las imágenes mentales se utiliza terapéuticamente en forma de técnicas de ensoñación. Véase Stephan (1995, p. 293).

³² Sin embargo, a diferencia de los sentimientos, las imágenes mentales tienen una función representativa: hasta cierto punto, se interponen entre la expresión emocional y la lingüística. Los modelos de la ciencia cognitiva suelen tratar el aspecto experiencial de las imágenes como contenido representacional. La sensación de tener imágenes y la forma en que experimentamos nuestras propias imágenes pueden incluirse completamente en el contenido de la representación.

³³ Véase también los resultados de la psicoterapia que sugieren que son precisamente las imágenes las que transportan valoraciones y emociones. Las imágenes mentales están probablemente más relacionadas con las imágenes estéticas que con las fotografías, lo que también confirma la investigación sobre la memoria cuando asume niveles abstractos de codificación en imágenes.

rápidamente en el medio de la imagen y, en segundo lugar, que está dotado de un plus especial de credibilidad.³⁴

Los efectos de imagen mencionados anteriormente ilustran los puntos fuertes y débiles del uso de imágenes, que resultan, por un lado, de las propiedades sintácticas especiales de las imágenes y, por otro, de su indeterminación semántica. Sin duda, y con razón, las imágenes cobrarán más importancia en los procesos de aprendizaje en el futuro.³⁵ Sin embargo, esto debería sensibilizarnos aún más sobre los posibles peligros. En el ámbito de los modelos mentales, las imágenes “malas”, las imágenes sin “representaciones de nivel profundo” (*deep-level*), suelen tener efectos devastadores que dificultan la resolución de problemas en lugar de promoverla. Si se añade que las imágenes pueden transmitirse únicamente en su calidad fenoménica y estrechamente vinculadas a las evaluaciones emocionales, surge una visión preocupante: con los conocimientos necesarios, las imágenes podrían utilizarse de forma muy selectiva para influir en niveles más profundos y racionalmente incontrolados de la mente con el fin de generar y controlar fuerzas psíquicas.³⁶ Concluiré ahora ilustrando este diagnóstico con el ejemplo de la fotografía.

IV. IMAGEN Y CULTURA

La imagen es un medio de comunicación. Su función política resulta del hecho de que su estructura sintáctica permite difundir incluso contenidos complejos (por ejemplo, visiones del mundo) de una manera que puede ser experimentada por los sentidos y es, por tanto, muy inmediata. Con la creciente importancia del medio visual en el cine y la televisión, en realidad desde el advenimiento de la fotografía, se han iniciado reflexiones sobre este asunto, cuyas diferentes valoraciones pueden considerarse una expresión de la ambivalencia de las imágenes.

Destaca el ensayo de Benjamin sobre la obra de arte, en el que describe la transformación de la imagen en un medio técnico bajo el lema de la “pérdida del aura”. Valora la desvinculación de la obra de arte de la comprensión tradicional del arte, la cual se inicia con la reproducibilidad como democratización del arte,³⁷ transformando su función cultural en política y destruyendo su aparente autonomía (Benjamin, 1974, pp. 19-25). Benjamin ve en la fotografía y el cine el paradigma de los reales desarrollos contemporáneos del arte.³⁸ Como índice de la progresividad del cine en particular, cita en primer lugar la actitud especial de la recepción: el espectador ya no rinde culto a la obra de arte, sino que la inmersión es sustituida por “la distracción como forma de

³⁴ Sin embargo, la conexión entre la imagen y la emoción está todavía poco investigada. Véase, por ejemplo Houghton y Willows (1987, p. 22 y ss.).

³⁵ Hoy en día, los recursos didácticos de las imágenes están relativamente bien investigados. A modo de resumen de las posibles funciones de las imágenes en los textos con las correspondientes directrices para su adecuada producción véase Houghton y Willows (1987, p. 51 y ss.).

³⁶ “Quien controla las imágenes del siglo XXI controla el mundo”. Una cita de uno de los grandes magnates de los medios de comunicación. Desgraciadamente no he podido constatarla.

³⁷ A pesar de que consideraba que los conceptos tradicionales de la teoría del arte, por ejemplo, el concepto de genio, eran apropiables políticamente (especialmente por el fascismo), creía que su teoría podía beneficiar a una política artística progresista.

³⁸ La mecanización de las imágenes comenzó con la fotografía a finales del siglo XIX y fue acompañada de un debate sobre la relación entre el arte y la fotografía que, por un lado, intentaba valorizar el nuevo medio y, por otro, era expresaba la ambivalencia del propio medio. Aunque es posible crear un lenguaje formal independiente para la fotografía y el cine, esto no elimina la ambivalencia: muy pocos artefactos satisfacen los criterios de calidad estética.

comportamiento social” (Benjamin, 1974, p. 43).³⁹ La distracción provocada por la rápida sucesión de imágenes hace posible entonces lo que Benjamin denomina “efecto de asfixia”, que requiere una mayor fuerza mental. El factor decisivo es que el espectador ya no se sumerge en la obra sino que, a la inversa, la obra se sumerge en el espectador. Sólo así podría el arte cumplir su función real, a saber, adaptar las facultades perceptivas a las exigencias de la historia.⁴⁰ Que Benjamin no se sentía del todo cómodo con esto lo demuestra el hecho de que sugiriera, muy ingenuamente, que las fotografías debían ser etiquetadas adecuadamente para evitar que se pusieran de moda (Benjamin, 1974, p. 93).

Fellmann tiene una visión igual de positiva acerca de las imágenes. Las imágenes permiten nuevas perspectivas en la relación con la realidad, que –en contra del ontologismo de Heidegger– no deben considerarse como un acceso al Ser, sino como independientes del mismo. Semejante intento de superar el ontologismo ya fue realizado por Habermas en su teoría de la acción comunicativa, pero fracasó porque el lenguaje posee un momento de indisponibilidad no recuperable reflexivamente. El “empoderamiento posmoderno de las imágenes” representa así el “segundo intento de liberarse del ontologismo” (Fellmann, 1989, p. 32)⁴¹ y de romper el poder de la realidad. Este poder de las imágenes surge de razones antropológicas: la acción humana está esencialmente motivada y regulada por las imágenes. Sin embargo, Fellmann también hace una restricción decisiva: paradójicamente, las imágenes sólo permiten distanciarse del ser en la medida en que son “exactas”.⁴²

Una valoración negativa de las imágenes, en cambio, insiste en su carácter inauténtico. Mientras que desde la alegoría de la caverna de Platón hasta el discurso de Heidegger sobre el olvido del ser, se invocaba el peligro de perder una referencia adecuada a la realidad,⁴³ los críticos más recientes hacen hincapié en la autonomía del ser humano que sólo es posible a través del discurso racional. La crítica de Postman a la industria del entretenimiento, que parte de la base de que todo medio da forma a las estructuras sociales de pensamiento y discurso al mismo tiempo que

³⁹ Es precisamente esta característica del cine la que naturalmente se ha valorado de forma contraria en la crítica de arte tradicional. En la imagen en movimiento se vio la prevención de la reflexión crítica. Benjamin cita una declaración de Duhamel: “Ya no puedo pensar lo que quiero pensar. Las imágenes en movimiento han ocupado el lugar de mis pensamientos” (Benjamin, 1974, p. 44).

⁴⁰ Tal adaptación no puede tener lugar a través de la contemplación, sino sólo a través de la “recepción táctil”, que depende de un habituarse.

⁴¹ Según Fellmann, sin embargo, esta valoración de las imágenes por sobre el ser sólo es legítima si el trato con los mundos de las imágenes sigue siendo soberano. Fellmann ve la disponibilidad de imágenes en los medios de comunicación modernos como una expresión de autosuficiencia, no como una adicción a las imágenes.

⁴² ¿Pero pueden ser “exactas” las imágenes de la publicidad y el entretenimiento, por ejemplo? Un ejemplo interesante es el de la publicidad de Benetton, que pretende hacer reflexionar a la gente saliendo del marco habitual de los clichés mediante la presentación provocativa de temas moralmente explosivos, pero que, sin embargo, parece hacer negocio con la moral. El hecho de que ya no se trate de una publicidad normal de productos, pero que siga siendo publicidad, ha dado lugar recientemente a un litigio que el Tribunal Federal de Justicia decidió prohibir por motivos de competencia desleal.

⁴³ Este tipo de valoración de las imágenes recorre toda la historia de Occidente. A menudo opera con la metáfora de la profundidad y la superficie. La superficie, la imagen, se conecta entonces con las experiencias espacio-temporales que permanecen vacías e incomprensidas en sí mismas. Ernst Jünger es un ejemplo de ello: “En la medida en que nos movemos, nos invaden avalanchas de imágenes. ¿Por qué no se puede satisfacer el hambre de imágenes? Es una señal de que las imágenes no son finalmente satisfactorias. La verdadera insatisfacción va más allá del tiempo y del espacio. Sólo donde ya no se siente esta hambre, las imágenes son suficientes, no se echa de menos nada de ellas, ya no se buscan por encima, por debajo o por detrás. Ya no revelan su secreto. Ahora se disfruta de la satisfacción del ‘último hombre’, como lo describió Nietzsche y Huxley después de él” (Jünger, 1990, p. 109).

transmite contenidos, se ha hecho muy conocida en este contexto. Mientras que el medio del libro exige un tratamiento analítico del conocimiento formado conceptualmente, la fotografía en particular sólo proporciona detalles concretos que no son ni verdaderos ni falsos, ni plantean exigencias normativas (Postman, 1988, 292 y ss.). Esta valoración totalmente negativa de las imágenes de Postman apunta principalmente contra la televisión, que crea una nueva relación con la realidad al transformar prácticamente todo en entretenimiento. Sin embargo, las imágenes sirven aquí como agentes reales de la fragmentación de la realidad.⁴⁴

Susan Sontag argumenta de manera muy similar con respecto a la fotografía. Hoy más que nunca, la comprensión de la realidad ya no es posible a través de su representación mimética, sino sólo a través de la comprensión de sus funciones. La fotografía, al quedarse en la superficie, no puede transmitir ninguna idea política o moral, sino que sólo puede tener un efecto emocional. Sin embargo, el hecho de que las imágenes sirvan ocasionalmente para aumentar la sensibilización moral no refuta el hecho de que, en general, suelen tener la tendencia contraria. Sontag lo achaca a dos razones principales: por un lado, las fotografías calman nuestra insatisfacción con el mundo creando un duplicado que lo hace parecer disponible;⁴⁵ por otro lado, “el efecto en última instancia estetizante de la fotografía... hace que el mismo medio que transmite el sufrimiento también lo neutralice al final” (Sontag, 1993, p. 107).⁴⁶ Las imágenes sacuden, y al mismo tiempo paralizan y adormecen: lo horrible se convierte en algo cotidiano. Además, las imágenes crean la necesidad de más imágenes; el cambio social se sustituye por el cambio de imágenes.

En su último libro de ensayos de 1982, Roland Barthes trató ampliamente la ambivalencia de la fotografía. Partiendo de la distinción entre el nivel denotativo y el connotativo, considera que las representaciones artísticas se caracterizan por un estilo en el que el mensaje connotativo ocupa su lugar junto al denotativo, mientras que la particularidad de la fotografía reside en el predominio de la función denotativa: es un “mensaje sin código”. Por lo tanto, parece limitarse a mostrar lo que hay, sin ofrecer al mismo tiempo una valoración de lo que se representa con la forma en que se representa. Esta apariencia de abstinencia connotativa surge porque los procedimientos de connotación de la fotografía (Barthes menciona el montaje, la pose, la disposición de los objetos, la fotogenicidad, la estetización y la concatenación) permanecen invisibles. Esto da lugar a lo que Barthes llama la paradoja de la fotografía: “que el mensaje connotado (o codificado) se despliega aquí a partir de un mensaje sin código” (Barthes, 1990, p. 15). Los contenidos culturales o incluso ideológicos de la connotación tienen ahora un efecto natural: “La imagen denotada naturaliza el

⁴⁴ En una conversación entre Postman y Toscani se pueden distinguir las diferentes posturas que, en general, pueden considerarse como los diferentes bandos en la controversia sobre la imagen. Postman: Hay símbolos centrales y que son sagrados para una cultura por razones de necesidad. Su uso profano destruye estos símbolos y, en última instancia, la propia cultura. Esto incluye la imagen de una tragedia que la publicidad devalúa. Los publicistas son los gobernantes no legitimados de nuestra cultura que determinan ellos mismos la política. La gente está a merced de los medios de comunicación, que ocupan su conciencia. A esto Toscani objeta que los símbolos sagrados han sido a menudo la ruina de la humanidad. Invalida los demás puntos con su exigencia de que la publicidad se vuelva crítica con los medios y estimule la reflexión.

⁴⁵ Tal como afirma el lema: “Si no podemos entender el mundo, debemos coleccionarlo” (Sontag, 1993, p. 83).

⁴⁶ “La fotografía ha hecho por lo menos tanto para adormecer nuestra conciencia como para despertarla” (Sontag, 1993, p. 26).

mensaje simbólico, hace que el muy distinguido truco semántico de la connotación parezca inocente (especialmente en publicidad)” (Barthes, 1990, p. 40).⁴⁷

Esta mezcla de niveles caracteriza la imagen de masas moderna. Su ambivalencia se hace evidente si se añade lo que Barthes denomina insignificancia fotográfica. Las fotografías pueden parecer autosuficientes, pero en realidad están siempre y automáticamente inmersas en referencias perceptivas, cognitivas y éticas. Debido a su marcada función denotativa, la fotografía lo oculta y favorece así la instrumentalización manipuladora.

Conclusión: el punto de partida fue la ilustración de la conexión fáctica entre imagen y poder mediante la prohibición de imágenes. Para aclarar esta conexión, primero he explicado el concepto de imagen, según el cual las imágenes se caracterizan por su contenido relacional y no discursivo. De ello se deduce que incluso las representaciones realistas que nos parecen tan evidentes presuponen un complejo marco de interacción. En lo que respecta a la fotografía, esto dio lugar a la suposición de que puede ser instrumentalizada precisamente por la impresión de gran objetividad, ya que esto oculta hasta qué punto el contenido no discursivo de las imágenes activa de forma automática y no consciente los marcos interpretativos necesarios que dan a la imagen su eficacia en primer lugar.

Esta suposición se puso a prueba con fenómenos especiales de procesamiento cognitivo de imágenes de las áreas de la memoria, la conciencia y la emoción. Con los efectos especiales de la imagen se podían demostrar una serie de ventajas, que seguían siendo ambivalentes en la medida en que podían convertirse en desventajas. El resultado es un alto grado de instrumentalización ideológica. Cuando se utilizan conscientemente, las imágenes tienen un efecto en las capas imaginarias de la mente sin que sean accesibles al control racional.

Las presentaciones filosófico-culturales finales sólo pretendían aclarar esta observación. Se puede llegar a la siguiente conclusión: el medio pictórico moderno de la fotografía se presta especialmente a la instrumentalización manipuladora, ya que la pretensión tácita de reproducción objetiva de la realidad⁴⁸ oscurece con demasiada frecuencia los aspectos connotativos y tiende así a dotarla de la autoridad para mostrar “lo que es así”. El hombre es esencialmente un *homo pictor* (Jonas, 1961),⁴⁹ pero al mismo tiempo son precisamente las imágenes las que nos tienen cautivos (Wittgenstein, 1999, p. 48).

SOBRE EL AUTOR

Klaus Sachs-Hombach es catedrático de Estudios Mediáticos en la Universidad Eberhard Karls de Tubinga. Tras doctorarse en la Universidad de Münster, obtuvo una beca de investigación en

⁴⁷ “La ausencia de un código desintellectualiza el mensaje porque hace que los signos de la cultura parezcan naturales. Aquí reside probablemente una importante paradoja histórica: cuanto más desarrolla la tecnología la difusión de la información (y especialmente de las imágenes), más medios aporta para disfrazar el significado construido bajo la máscara de un significado dado” (Barthes, 1990, p. 40).

⁴⁸ Esto es lo que los primeros defensores de la fotografía alabaron como su mejor cualidad. Con ello, “se suprimía ese patrón de asociación pictórica e imaginativa que había sido implantado en nuestra visión por algunos pintores destacados. Cien años de fotografía y dos décadas de cine nos han enriquecido enormemente en este sentido. Se puede decir que vemos el mundo con ojos completamente diferentes” (Lászlo Moholy-Nagy citado en Sontag, 1993, nota 49).

⁴⁹ Jonas afirma que la diferencia específica entre los humanos y los animales no es el lenguaje, sino fundamentalmente la pictorialidad. Véase también Sachs-Hombach (1995).

Oxford y en el MIT de Boston. Posteriormente, obtuvo su Habilitación en la Universidad de Magdeburgo y se convirtió en profesor titular en la Universidad de Chemnitz antes de trasladarse finalmente a Tubinga. Sus principales intereses de investigación son la teoría de la imagen, la teoría de la comunicación y los medios, la semiótica y los estudios de la cultura visual. Su trabajo sobre la teoría de la imagen está mejor documentado en *Das Bild als kommunikatives Medium*. 4ª edición. Halem 2021. Entre las diversas antologías que ha coeditado se encuentran *Origins of Pictures* (junto con J.R.J. Schirra, Halem 2013) y *Multimodal Media* (junto con J.-N. Thon, número especial de *Poetics Today* 40.2, 2019).

SOBRE EL TRADUCTOR

Mateo Belgrano es Doctorando en UCA y en la FernUniversität in Hagen (Alemania) en un programa de doble titulación. Es becario doctoral del CONICET. Es Magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por la Universidad Nacional de San Martín y Profesor y Licenciado en Filosofía por la Universidad Católica Argentina. Es Profesor Asistente en Estética (UCA) y Jefe de Trabajos Prácticos en Introducción a la Filosofía en UNLAM. También se desempeña como el director de la revista *Tábano* (UCA). Ha recibido las becas “Weltkirche Projekte” y “Programm des Bayerischen Staatsministeriums” para estadias de investigación en la Universidad de Eichstätt (2016-2017) y dos becas del DAAD para estadias en la FernUniversität in Hagen (2018-2019; 2021-2022). Ha publicado diversos artículos en torno a la filosofía de Heidegger y problemáticas estéticas.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, R. (1990). *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Benjamin, W. (1974). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Black, M. (1977). Wie stellen Bilder dar? En E. H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit* (pp. 115-154). Fráncfort del Meno: Suhrkamp.
- Block, N. (1995). On a Confusion about a Function of Consciousness. *The Behavioral and Brain Sciences* 18, pp. 227-247.
- Brock, B. (1973). Der byzantinische Bilderstreit. En M. Warnke (ed.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes* (pp. 30-40). Múnich: Hanser.
- Brumlik, M. (1994). *Schrift, Wort und Ikone. Wege aus dem Bilderverbot*. Fráncfort del Meno: Fischer Taschenbuch.
- Fellmann, F. (1989). Der Mensch und die Bilder. *Mitteilungen der TU Braunschweig*. 24/2, pp. 31-34.

- Fellmann, F. (1993). *Lebensphilosophie. Elemente einer Theorie der Selbsterfahrung*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt.
- Fodor, J. (1975). *The Language of Thought*. New York: Harvard University Press.
- Gombrich, E. H. (1984). *Bild und Auge. Neue Studien zur Psychologie der bildlichen Darstellung*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Goodman, N. (1968). *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett.
- Haugeland, J. (1991). Representational Genera. En W. Ramsey, St. Stich y D. Rumelhart (eds.), *Philosophy and Connectionist Theory* (pp. 61-90). Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates.
- Houghton, H. y Willows, D. (1987). *The Psychology of Illustration*. Nueva York: Springer.
- Jünger, E. (1990). *Annäherungen. Drogen und Rausch*. München: Grin Verlag.
- Kosslyn, S. (1980). *Image and Mind*. Cambridge: Harvard University Press.
- Metzler, D. (1973). Bilderstürme und Bilderfeindlichkeit der Antike. En M. Warnke (ed.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes* (pp. 14-29). München: Hanser.
- Postman, N. (1988). *Wir amüsieren uns zu Tode*. Fráncfort del Meno: Fischer Taschenbuch.
- Rothacker, E. (1948). *Die Schichten der Persönlichkeit*. Bonn: Bouvier.
- Sachs-Hombach, K. (1995). Pikturale Einstellungen. En K. Sachs-Hombach (ed.), *Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktoraler Repräsentationen* (pp. 195-214). Amsterdam: Rodopi.
- Scholz, O. (1991). *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*. Friburgo/München: K. Alber.
- Seel M. (1995). Photographien sind wie Namen. *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*. NF. 3, pp. 465-478.
- Sontag, S. (1993). *Über Fotografie*. Fráncfort del Meno: Fischer Taschenbuch.
- Sperling, G. (1960). The information available in brief visual presentations. *Psychological Monographs General and Applied*, 74(11), 1–29. <https://doi.org/10.1037/h0093759>

- Steiner, G. (1981). *Visuelle Vorstellungen beim Lösen von elementaren Problemen. Über die Wirkung visueller Vorstellungen und ihr Verhältnis zum visuellen Wahrnehmen*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Stephan, A. (1995). Katathyme Bilder. Über die Wirksamkeit von Imaginationen in der Psychotherapie. En K. Sachs-Hombach (ed.), *Bilder im Geiste. Zur kognitiven und erkenntnistheoretischen Funktion piktorialer Repräsentationen* (pp. 293-305). Amsterdam: Rodopi.
- Warnke, M. (1973). Bilderstürme. En M. Warnke (ed.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerkes* (pp. 7-13). München: Hanser.
- Warnke, M. (1987). Das Bild als Bestätigung. En W. Busch (ed.), *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen. Tomo. 2* (pp. 483-506). München: Piper.
- Weidenmann, B. (1994). Informierende Bilder. En *Wissenserwerb mit Bildern. Instruktionale Bilder in Printmedien, Film/Video und Computerprogrammen* (pp. 9-58). Berna: Huber.
- Wippich, W. (1984). *Lehrbuch der angewandten Gedächtnispsychologie*. Bd. 1. Stuttgart: Kohlhammer.
- Wittgenstein, L. (1999). *Philosophische Untersuchungen - Philosophical Investigations*. Oxford: Blackwell Publishers.