

FOREWORD

SOME OBSERVATIONS ABOUT IMAGES

PRÓLOGO

ALGUNAS OBSERVACIONES ACERCA DE LAS IMÁGENES

Néstor Barrio

When the editorial committee decided to start this series and assigned the first volume to the diagnostic imaging methods (in this case, UV-Vis Luminescence) we also considered it advisable to complement the technical and instrumental contributions with some reflections on the impact and the formidable power of persuasion that images have today.

While Susan Sontag noted already in 1977 that ‘the photographer is not simply the person who records the past, but the one who invents it’, the ever increasing speed in which we incorporate concepts through images may result in an impoverishment of critical thinking, due to the fact that images, especially in the mass media, are manipulated without

Cuando el Comité Editorial decidimos comenzar esta colección dedicando el primer volumen a los métodos de diagnóstico por imagen (en concreto a la luminiscencia UV-Vis), consideramos conveniente complementar las contribuciones técnicas e instrumentales con algunas reflexiones sobre el impacto y el formidable poder de persuasión que tienen las imágenes hoy en día.

Si bien Susan Sontag señaló en 1977 que “el fotógrafo no es simplemente la persona que registra el pasado, sino la que lo inventa”, la velocidad cada vez mayor en la que incorporamos conceptos a través de imágenes puede dar lugar a un empobrecimiento del pensamiento crítico, debido al hecho de que las imágenes -especialmente en los medios de comunicación-, se

warning. In a certain way, we may have begun to use images as a massive input to such an extent that we have automatically granted them an unlimited credit. It becomes clear that the image is our working resource and that the procedures by which we obtain images and –above all– the media sustaining those images, have become one of the most interesting fields of debate.

If the essential condition of a given tangible object is that we can touch it with our hands, the same does not apply to the notion of representation. Any type of representation implies an absence, even on a daily basis as the case of the mirror. At the same time, representation is the exhibition of a presence through an image. As Roger Chartier (Chartier, 1989) rightly said: “...representation is the instrument of an immediate knowledge that allows us to see an absent object by replacing it with an image capable of bringing it to the memory and of painting it as it is”.

There is no doubt that the question of images and, above all, the formulation of a theory about images, represent a central issue in any discussion about our civilization. As Giovanni Sartori (Sartori, 1997) has emphasized, modern technologies are transforming *homo sapiens* –the product of written culture–, into *homo videns*, for whom the word has been overthrown by the image.

Images have always had enormous power. They played a decisive role in the conquest and colonization of America to such point that Serge Gruzinsky (Gruzinsky, 1990) states that an authentic “war of images” took place in Mexico, where Europeans found a very developed civilization, which implies the existence of a perfectly organized visual culture. His remarkable essay on this period describes the program and policy of images developed by the Spaniards, from the imposition of their Christian

manipulan sin previo aviso. En cierta manera, es posible que hayamos empezado a utilizar las imágenes como un aporte masivo hasta tal punto que les hemos otorgado automáticamente un crédito ilimitado. Queda claro que la imagen es nuestro recurso de trabajo y que los procedimientos mediante los cuales obtenemos imágenes y, sobre todo, los medios que sustentan dichas imágenes, se han convertido en una de las áreas de debate más interesantes.

Si la condición esencial de un objeto tangible dado es que podemos tocarlo con nuestras manos, lo mismo no se aplica a la noción de representación. Cualquier tipo de representación implica una ausencia, incluso a diario, como es el caso del espejo. Al mismo tiempo, la representación es la exposición de una presencia a través de una imagen. Como Roger Chartier (Chartier, 1989) dijo acertadamente: “... la representación es el instrumento de un conocimiento inmediato que nos permite ver un objeto ausente al reemplazarlo con una imagen capaz de traerlo a la memoria y pintarlo como está”.

No hay duda de que la cuestión de las imágenes y, sobre todo, la formulación de una teoría sobre las imágenes, representan un tema central en cualquier discusión sobre nuestra civilización. Como lo enfatizó Giovanni Sartori (Sartori, 1997), las tecnologías modernas están transformando el *homo sapiens* –el producto de la cultura escrita–, en *homo videns*, para quienes la palabra ha sido derrocada por la imagen.

Las imágenes siempre han tenido un enorme poder. Desempeñaron un papel decisivo en la conquista y colonización de América hasta tal punto que Serge Gruzinsky (Gruzinsky, 1990) afirma que en México tuvo lugar una auténtica “guerra de imágenes”, donde los europeos encontraron una civilización muy desarrollada, lo que implica la existencia de una cultura visual perfectamente organizada. Su notable ensayo sobre este período describe el programa y la política de imágenes

cosmogony to the appropriation of European iconography by the New World as a novel form of resistance.

The famous expression “the power of images” summarizes a phenomenon of extraordinary complexity that has drawn special attention in art history, psychology, anthropology and natural sciences, among other disciplines. To the simplest questions “Why are images important? Why do we use them? Why do we prefer images? How do we use them? What can one expect from them?” we would respond almost automatically: “We prefer images because they explain many things by themselves”. As the saying goes, an image is worth a thousand words. This statement, however, which would seem obvious and elementary, contains a certain degree of intellectual laziness if we were to accept it without objections. Given the stage of development of the conservation discipline and although we often overlook it, we cannot be so naive to suppose that photography is an objective method of reproduction. If we stop ourselves for a moment, we can be certain that it is a language that must be translated. Let us mention a well-known example, the famous case of Dürer’s rhinoceros, which Ernst Gombrich (Gombrich, 1960) considered believable yet far from reality. It explains that what has the appearance of being true is accepted because it is presented in a convincing way according to the conventions behind the representation systems of each historical period. Having reached this point, it almost automatically comes to our mind that the risk of confusing image with reality was already identified by Plato in the *Allegory of the Cave* when he opposed two forms of knowledge: the sensible and the intelligible. Even more, in Plato’s *The Republic* there was no place for visual arts, as all mimetic art dwells farther from the truth due to the fact that art imitates things and produces simulacra.

desarrolladas por los españoles, desde la imposición de su cosmogonía cristiana hasta la apropiación de la iconografía europea por el Nuevo Mundo como una nueva forma de resistencia.

La famosa expresión “el poder de las imágenes” resume un fenómeno de extraordinaria complejidad que ha atraído una atención especial en historia del arte, psicología, antropología y ciencias naturales, entre otras disciplinas. A las preguntas más simples “¿por qué son importantes las imágenes? ¿por qué las usamos? ¿por qué preferimos las imágenes? ¿cómo las usamos? ¿qué se puede esperar de ellas?“, responderíamos casi automáticamente: “Preferimos las imágenes porque explican muchas cosas por sí mismas”. Como dice el dicho, *una imagen vale más que mil palabras*. Esta afirmación, sin embargo, que parecería obvia y elemental, contiene un cierto grado de pereza intelectual si la aceptáramos sin objeciones. Dada la etapa de desarrollo de la disciplina de conservación y aunque a menudo lo pasamos por alto, no podemos ser tan ingenuos como para suponer que la fotografía es un método objetivo de reproducción. Si nos detenemos por un momento, podemos estar seguros de que es un idioma que debe traducirse. Mencionemos un ejemplo bien conocido, el famoso caso de rinoceronte de Durero, que Ernst Gombrich (Gombrich, 1960) consideraba creíble, pero lejos de la realidad. Ello explica que se acepta lo que parece ser verdadero porque se presenta de manera convincente de acuerdo con las convenciones existentes tras los sistemas de representación de cada período histórico. Habiendo llegado a este punto, casi automáticamente nos viene a la mente que Platón ya había identificado el riesgo de confundir imagen con realidad en la *Alegoría de la Cueva* cuando se opuso a dos formas de conocimiento: la sensible y la inteligible. Más aún, en *La República* de Platón no había lugar para las artes visuales, ya que todo arte mimético se aleja de la verdad debido a que el arte imita las cosas y produce simulacros.

The question of the decisive influence as well as the role of both the photographer and the observer is essential in this analysis, as the human act of seeing cannot be explained simply through a physiological and mechanical statement. As Ernst Gombrich (Gombrich, 1969) observed in 1969: “visual evidence [is] never acquired plainly, so to speak, without being mixed with the imagination.” This acute reasoning leads us to consider which models our visual culture is based upon, for which we must seriously consider the close relationship between symbols and images. In *The Perspective as Symbolic Form* by Erwin Panofsky (Panofsky, Wood and Wood, 1991), Panofsky argues that the Renaissance perspective did not correspond to the real visual experience as it was understood scientifically at the beginning of the 20th century, but instead to the way it was understood in the 16th century or in Antiquity. Panofsky describes perspective as a systematic abstraction of the psycho-physiological space structure of the Renaissance.

While logical and conventional thinking asserts that every visual object needs an explanation text to be fully understood, W. J. T. Mitchell (Mitchell, 1995) has added another level to this concept by saying that “the very notion of a theory of images suggests an attempt to control the field of visual representations with verbal discourse.” So verbal discourse would even control or guide our understanding of an image. In the contemporary world, the enormous increase in the consumption of images occurs simultaneously with a decrease in reading (see for example NEA report, 2004). Mitchell wonders if this phenomenon, which he calls the “pictorial turn”, has replaced the linguistic turn in the study of culture. Interestingly, the term “picture” for Mitchell is no equivalent to the concept of “image”. In his essay *Picture Theory*, pictures are physical images, concrete objects that reveal images. Such distinctions are not evident in all languages, though.

La cuestión de la influencia decisiva, así como el papel tanto del fotógrafo como del observador, es esencial en este análisis, ya que el acto humano de ver no puede explicarse simplemente a través de una afirmación fisiológica y mecánica. Como observó Ernst Gombrich (Gombrich, 1969) en 1969: “la evidencia visual nunca se adquiere con claridad, por así decirlo, sin mezclarse con la imaginación”. Este razonamiento agudo nos lleva a considerar en qué modelos se basa nuestra cultura visual, para lo cual debemos considerar seriamente la estrecha relación entre símbolos e imágenes. En *La perspectiva como forma simbólica* de Erwin Panofsky (Panofsky, Wood y Wood, 1991), Panofsky argumenta que la perspectiva del Renacimiento no correspondía a la experiencia visual real tal como se entendió científicamente a principios del siglo XX, sino a la forma en que fue entendido en el siglo XVI o en la antigüedad. Panofsky describe la perspectiva como una abstracción sistemática de la estructura del espacio psicofisiológico del Renacimiento.

Mientras que el pensamiento lógico y convencional afirma que cada objeto visual necesita un texto explicativo para que se entienda completamente, W.J.T. Mitchell (Mitchell, 1995) ha agregado otro nivel a este concepto al decir que “la noción misma de una teoría de imágenes sugiere un intento de control del campo de las representaciones visuales con discurso verbal”. Así, el discurso verbal incluso controlaría o guiaría nuestra comprensión de una imagen. En el mundo contemporáneo, el enorme aumento del consumo de imágenes ocurre simultáneamente con una disminución en la lectura (ver, por ejemplo, el informe NEA, 2004). Mitchell se pregunta si este fenómeno, que él llama el “giro pictórico”, ha reemplazado al giro lingüístico en el estudio de la cultura. Curiosamente, el término “imagen” para Mitchell no es equivalente al concepto de “imagen”. En su ensayo *La teoría de la imagen*, las imágenes son imágenes físicas, objetos concretos que revelan imágenes. Sin embargo, tales distinciones no son evidentes en todos los idiomas. Por ejemplo, en alemán, tanto para una

For instance, in the German language, both a picture hanging on the wall and the image it displays are described/denoted with the Word “Bild”.

In his *Anthropology of the Image*, Hans Belting (Belting, 2005) emphasized that process of the transfer of images and the procedures by which images are obtained or created are essential topics of study for a theoretical analysis of the image, for what is sought through an image, it cannot be understood without questioning how the idea or object to be represented becomes an image. This is the reason why Belting argues that the image and the medium carrying the image (or the support of the image) are two sides of the same coin. This raises the question of whether it is possible to classify the digital image within a history of the media carrying images, or if a completely different discourse is required. Belting summarizes the matter as follows: “[...] In technical images, the medial characteristic has acquired yet another meaning. Through images, we establish a communication with a world that is not approachable with our sense organs without any kind of intermediation. The competence of new media surpasses at the same time the competence of our bodily organs.” (Belting, 2005, p. 36).

It seems/is clear that the essential meaning of the notion of representation is intimately linked to the medium carrying the image. Another observation by Roger Chartier (Chartier, 1989) can help us evaluate the importance of this medium: “[...] the text does not exist in itself as an abstract entity, isolated from all materiality. There is no text outside the support that allows the user to read or listen”. Therefore, “[...] authors do not write books but write texts that others transform into printed objects”. The old antithesis between form and matter seems to be renewed with this question.

It is a fact that that today in the media, the role of images is recognized as a new paradigm. The image

imagen colgada en la pared como para la imagen que esta muestra se usa el término “bild”.

En su *Antropología de la imagen*, Hans Belting (Belting, 2005) enfatizó que el proceso de transferencia de imágenes y los procedimientos mediante los cuales se obtienen o crean imágenes son temas esenciales de estudio para un análisis teórico de la imagen, para lo cual se busca a través de una imagen, no se puede entender sin cuestionar cómo la idea u objeto a representar se convierte en una imagen. Esta es la razón por la que Belting sostiene que la imagen y el medio que lleva la imagen (o el soporte de la imagen) son dos caras de la misma moneda. Esto plantea la cuestión de si es posible clasificar la imagen digital dentro de un historial de los medios que contienen imágenes, o si es necesario un discurso completamente diferente. Belting resume el asunto de la siguiente manera: “[...] En las imágenes técnicas, la característica medial ha adquirido otro significado. A través de las imágenes, establecemos una comunicación con un mundo que no es accesible con nuestros órganos sensoriales sin ningún tipo de intermediación. La competencia de los nuevos medios supera, al mismo tiempo, la competencia de nuestros órganos corporales”. (Belting, 2005: 36).

Parece que el significado esencial de la noción de representación está íntimamente ligado al medio que lleva la imagen. Otra observación de Roger Chartier (Chartier 1989) puede ayudarnos a evaluar la importancia de este medio: “[...] el texto no existe en sí mismo como una entidad abstracta, aislada de toda materialidad. No hay texto fuera del soporte que permita al usuario leer o escuchar”. Por lo tanto, “[...] los autores no escriben libros sino que escriben textos que otros transforman en objetos impresos”. La vieja antítesis entre forma y materia parece ser renovada con esta pregunta.

Es un hecho que hoy en día, en los medios, el papel de las imágenes es reconocido hoy como un nuevo

may have even acquired independence from the object itself as it is not necessarily accompanied by the text that would traditionally explain its meaning or representational value. We may be living through an epistemological revolution, where the visual has become an autonomous entity that produces evidence and is able to create knowledge. The global changes in the fields of digital culture, information and communication technologies have produced a diversification of contents and tools as never before. This is the environment in which the first volume of *Conservation 360°* now appears, a world in which the Chilean author Miguel Rojas Mix observed in 2006, “we must stop considering the image as an illustration, just as we must stop looking at it as an [audio]visual aid.” Indeed, the contributions in this volume demonstrate how UV/Vis imaging is much more than an illustration, and how use and development of the technique has expanded, through technological change, digitization and methodological reflection, thus substantially modifying traditional academic work. Although digitization it is an ongoing process, we can conclude that our visual culture has been rearranged, not so much because of the abundance, the instantaneous and almost unlimited possibilities of reproduction, but because the visual document is, in fact, a hyperlink that has expanded the prominence and autonomy of the visual to unsuspected limits.

paradigma. La imagen puede incluso haber adquirido independencia del objeto en sí, ya que no está necesariamente acompañada por el texto que tradicionalmente explicaría su significado o valor representativo. Podemos estar viviendo una revolución epistemológica, donde lo visual se ha convertido en una entidad autónoma que produce evidencia y es capaz de crear conocimiento. Los cambios globales en los campos de la cultura digital, las tecnologías de la información y la comunicación han producido una diversificación de contenidos y herramientas como nunca antes lo hicieron. Este es el entorno en el que surge el primer volumen de *Conservation 360°*, un mundo en el que el autor chileno Miguel Rojas Mix observó en 2006, “debemos dejar de considerar la imagen como una ilustración, al igual que debemos dejar de verla como una ayuda [audio]visual”. De hecho, las contribuciones en este volumen demuestran cómo la imagen UV- Vis es mucho más que una ilustración, y cómo el uso y el desarrollo de la técnica se ha expandido a través del cambio tecnológico, la digitalización y la reflexión metodológica, lo que modifica sustancialmente el trabajo académico tradicional. Si bien la digitalización es un proceso continuo, podemos concluir que nuestra cultura visual ha sido reorganizada, no tanto por la abundancia, las posibilidades de reproducción instantáneas y casi ilimitadas, sino porque el documento visual es, de hecho, un hipervínculo que ha expandido la prominencia y autonomía de lo visual a límites insospechados.

References | Bibliografía

- Belting, H. (2005). Toward an Anthropology of the Image. *Anthropologies of art*, pp. 41-58.
- Chartier, R. (1989). Le monde comme représentation. *Annales*, 44(6), pp. 1505-1520. <https://doi.org/10.3406/ahess.1989.283667>
- Gombrich, E. H. (1960). *A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. New York: Pantheon Books.
- Gombrich, E. H. (1969). *The Evidence of Images II: The Priority of Context over Expression*. *Interpretation: Theory and Practice*, ed. CS Singleton, pp. 98-103.
- Gruzinski, S. (1990). *La guerre des images: de Christophe Colomb à “Blade Runner” (1492-2019)*. Paris: Fayard. <https://doi.org/10.7202/015206ar>
- Mitchell, W. J. T. (1995). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Chicago: University of Chicago Press.

- NEA report (2004). *Reading at Risk: a survey of literary Reading in America*. Research Division Report #46, National Endowment of the Arts, June 2004. Retrieved from <https://www.arts.gov/sites/default/files/ReadingAtRisk.pdf>
- Panofsky, E., Wood, C. S. and Wood, C. (1991). *Perspective as symbolic form*. New York: Zone books.
- Rojas M. (2006). *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo, p. 21.
- Sartori, G. (1997). *Homo videns. Televisione e post-pensiero*. Roma: Laterza.