



Folios

ISSN: 0123-4870

ISSN: 0120-2146

Universidad Pedagógica Nacional

Olave-Arias, Giohanny
Intericonicidad y memoria discursiva de la piedad en una experiencia de alfabetización visual*
Folios, núm. 57, 2023, Enero-Junio, pp. 115-129
Universidad Pedagógica Nacional

DOI: <https://doi.org/10.17227/folios.57-14596>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=345975322008>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Intericonicidad y memoria discursiva de la piedad en una experiencia de alfabetización visual*

Intericonicity and Discursive Memory of Piety in a Visual Literacy Experience

Intericonicidade e memória discursiva da piedade numa experiência de literacia visual

Giohanny Olave-Arias** <https://orcid.org/0000-0001-6794-6472>



Para citar este artículo

Olave-Arias, G. (2023). Intericonicidad y memoria discursiva de la piedad en una experiencia de alfabetización visual. *Folios* (57). <https://doi.org/10.17227/folios.57-14596>

Artículo recibido
05/10/2021

Artículo aprobado
22/11/2021

* Producto parcial de la investigación titulada "Representaciones del desnudo como expresión plástica colombiana entre 1880 y 1960" (Cód. VIE 2995, Universidad Industrial de Santander).

** Doctor en Lingüística. Profesor de carrera, Universidad Industrial de Santander.
Correo: giolavar@uis.edu.co

Resumen

Este artículo reflexiona sobre una experiencia didáctica llevada a cabo con estudiantes de maestría en crítica de arte de la Universidad Nacional de las Artes (Argentina), para el abordaje de aspectos sociales e históricos en series iconográficas sobre el motivo de la piedad cristiana. La metodología empleada fue el diseño y ejecución de una secuencia didáctica sobre la noción de intericonicidad y sus aplicaciones para la formación posgradual del crítico de arte; lo anterior, se evaluó desde un modelo de pedagogía dialógica con uso de registros manuales en diario de campo y una reflexión posterior orientada hacia la determinación de momentos didácticos en forma de categorías inductivas emergentes. En los resultados se proponen dos de esos momentos o fases de la didáctica propuesta: la evocación y la seriación visuales colectivas, a través de los cuales emergieron concepciones en el aula acerca de la idea de lo femenino frente a lo masculino; las relaciones filiales del tipo maternal frente a las de tipo conyugal; además de lo místico-religioso frente a lo material-sensual. En cada uno de esos ejes, la serie visual propuesta en el ejercicio didáctico relacionó los discursos sociales dominantes con la memoria de las imágenes provistas. Se concluye que una alfabetización crítica visual puede enseñar a concebir las imágenes como discursos que activan memorias y que plantean el desafío de comprender fórmulas iconográficas que movilizan emociones y genealogías visuales dentro de cada cultura.

Palabras clave

Discurso; enseñanza; iconografía; memoria; semiología

Abstract

This paper reports the results of a didactic experience carried-out with master's degree students of Art Criticism at Universidad Nacional de las Artes (Argentina) to approach the social and historical aspects of iconographic series about Christian piety. The methodology used was the design and execution of a didactic sequence on the notion of intericonicity and its application for the postgraduate training of the art critic based on a dialogic pedagogy model with the use of manual records in a field diary and a subsequent reflection oriented toward the determination of emerging inductive categories. Two of these categories are proposed in the results: collective visual evocation and seriation, both in terms of didactic exercises through which conceptions emerged in the classroom about the idea of female versus male; maternal versus conjugal filial relationships; and the mystical-religious versus the material-sensual. In each of these axes, the visual series proposed in the didactic exercise the creation of relationships between dominant social discourses and the memory of the images provided. We concluded that critical visual literacy could teach the conception of images as discourses that activate individual, collective and social memories, and that could pose the challenge of understanding iconographic formulas that mobilize emotions and visual genealogies within each culture.

Keywords

Discourse; teaching; iconography; memory; semiology

Resumo

Este artigo reflete sobre uma experiência didática realizada com estudantes de mestrado em crítica de arte da Universidad Nacional de las Artes (Argentina), para a abordagem de aspectos sociais e históricos em séries iconográficas sobre o motivo da piedade cristã. A metodologia utilizada foi o desenho e execução de uma sequência didática sobre a noção de intericonicidade e as suas aplicações para a formação pós-graduada do crítico de arte; o referido, avaliou-se desde um modelo de pedagogia dialógica com a utilização de registros manuais num diário de campo e uma reflexão subsequente orientada para a determinação de momentos didáticos por meio de categorias indutivas emergentes. Nos resultados propõem-se dois destes momentos ou fases da didática proposta: a evocação visual e a seriação visual coletiva, através da qual emergiram concepções na sala de aula concepções sobre a ideia do feminino versus o masculino; as relações filiais do tipo materno versus as de tipo conjugal; além do místico-religioso versus o material-sensual. Em cada um destes eixos, a série visual proposta no exercício didático relacionava os discursos sociais dominantes com a memória das imagens fornecidas. Conclui-se que um letramento visual crítico pode ensinar-nos a conceber imagens como discursos que ativam memórias e que representam o desafio de compreender fórmulas iconográficas que mobilizam emoções e genealogias visuais dentro de cada cultura.

Palavras-chave

discurso; ensino; iconografia; memória; semiologia

Introducción

El objetivo de este artículo es proponer una alternativa para la enseñanza crítica de la imagen, a partir de la reflexión sobre una experiencia didáctica llevada a cabo con estudiantes de maestría en crítica de arte de la Universidad Nacional de las Artes (Argentina). El aporte se concentra en articular la semiología histórica con el área de trabajo de la alfabetización visual. En ambos campos, el tratamiento de las imágenes es fundamentalmente interpretativo y consciente de su capacidad de orientar sentidos, muchas veces políticos e históricos, a través del lenguaje visual.

En el campo de la alfabetización visual, sin embargo, el conjunto de múltiples definiciones que han venido apareciendo sobre el significado de ese nombre no han hecho énfasis en el aspecto político-histórico o crítico de la imagen. Un relevamiento de esas definiciones, como el propuesto por García *et al.* (2019), muestra que las concepciones varían entre la competencia semántica para comprender y producir significados a través de imágenes (Chiang y Sun, 2013; Metros, 2008; Morris *et al.*, 2017; Supsakova, 2016; Vance, 2002; Yenawine, 1997, citados por García *et al.*, 2019, pp. 17-22); la competencia cognitiva que le permite al sujeto aprender a través de ellas, desarrollar ciertas habilidades de pensamiento y comunicarse o utilizar las imágenes en su entorno análogo o digital (Avgerinou, 2009;

Steed, 2006; Cheng *et al.*, 2017; Chiang y Sun, 2013; Duic, 2016; Serafini, 2010, citados por García *et al.*, 2019, pp. 17-22); y algunas visiones formativas más cercanas a las perspectivas fundantes de Debes (1969) y de Dondis (1973), alrededor del desarrollo de una *inteligencia visual* vía la alfabetización de la imagen en diferentes niveles de análisis dentro del entorno escolar (Carpe y García Rams, 2015; Du Plooy, 1989; citados por García *et al.*, 2019, pp. 17-22).

Además, algunas definiciones de alfabetización visual incluyen el aspecto crítico de manera general, como un propósito de los procesos de comprensión e interpretación para relacionar la imagen con sus impactos sociales (Farías y Seguel, 2014; Esparza-Morales *et al.*, 2017); para modificar los modos de consumo masivo y acrítico de los medios audiovisuales (Association of College and Research Libraries, 2011; Bowen, 2017; Stankiewicz, 2003, citados por García *et al.*, 2019); y para democratizar el acceso a las modalidades visuales de significación de manera incluyente e intercultural (Gómez y Agustín, 2010).

Por su parte, la capacidad de conducir sentidos político-históricos en la articulación entre las dimensiones verbal y no verbal ha sido explorada en varios frentes de trabajo del análisis del discurso; se destacan a este respecto algunas propuestas desde la semiótica discursiva (Barragán y Gómez, 2012).

De otro lado, el campo abierto por el denominado análisis del discurso multimodal (Kress y Van Leuween, 1996; 2001; Jewitt y Van Leuween, 2001) puede entenderse como una extensión de la corriente funcionalista en lingüística, hacia la conformación de gramáticas de lo visual basadas ya no en modelos sintácticos de los estudios visuales (Dondis, 1973) o retóricos (Grupo μ , 1982), sino especialmente en un modelo lingüístico sistémico-funcional (Halliday, 1994) que permite asociar la gramática con las cuestiones sociales.

Menos comunes han sido los abordajes de la imagen en perspectiva histórico-semiológica, enfoque desde el cual la dimensión crítica es concebida dentro del problema de la memoria discursiva de las imágenes. Una noción clave desarrollada en esta semiología histórica es la de intericonicidad.

La noción de intericonicidad

Desde sus propias tradiciones, la Historia del Arte y los Estudios Literarios han ayudado a configurar diversas nociones de intericonicidad a partir de una idea en común: la circulación, transferencia y diálogo entre códigos gráficos e imágenes evocadas; fenómenos a los cuales se asocia, en general, el concepto de intericonicidad (Arrivé, 2015).

En la Historia del Arte, el concepto se desprende de la lectura iconológica panofskiana de las características estilísticas y formales reproducidas inconscientemente por el artista, que revelan actitudes y elecciones propias de una época o un lugar particular, y que evidencian la situación cultural en la cual la obra fue elaborada (Panofsky, 1939). Pero es Aby Warburg (2010), en la década de 1920, quien inaugura la preocupación por la memoria en la investigación sobre las imágenes.¹

En la propuesta que presenta este artículo se recupera la noción que desarrolla el lingüista francés Jean Jacques Courtine a partir del trabajo de análisis

1 El historiador alemán introduce el término *Pathosformeln* ("fórmulas de la emoción") para explicar relacionadamente las imágenes a través de sus raíces antiguas más clásicas, de los gestos estilísticos repetidos y de las disposiciones iconográficas recurrentes que hacen que una forma conserve y actualice la memoria de otra anclada en emociones trascendentes.

fotográfico de Clément Chéroux (2007; 2009). Este último autor introduce la noción de intericonicidad como un término análogo, en el ámbito de lo visual, al de intertextualidad o fenómeno de copresencia de un texto en otro(s), y de doble orientación evocativa y transformadora de la escritura intertextual, según los estudios literarios de Genette (1962) y Kristeva (1969), respectivamente.

Para Courtine (2013), sin embargo, el problema de la intericonicidad se centra menos en la reiteración de las formas o en la analogía de lo visual con lo textual, que en las memorias discursivas activadas a través de las imágenes. El autor prefiere subrayar el carácter discursivo de la iconicidad, de manera que el análisis escape de la aplicación de los modelos lingüísticos propios de la retórica de la imagen para avanzar hacia modelos de discurso que sustenten la interpretación relacional, histórica e ideológica de las imágenes. Courtine (2013) acudirá, entonces, a la noción de memoria discursiva, acuñada en el seno de la tradición francesa del análisis del discurso: "La idea de memoria discursiva implica que no existen discursos que sean interpretables sin referencia a una tal memoria, que existe un 'siempre-ya' del discurso, siguiendo la fórmula que empleamos para designar el interdiscurso" (p. 43). De esta manera, la noción de intericonicidad no se derivaría de la de intertextualidad, sino de la de interdiscursividad, desarrollada en la teoría materialista del discurso por parte de Michel Pêcheux (1983).²

El interés de la intericonicidad estará puesto, entonces, en el análisis de un *efecto de memoria* creado por lo-que-se-está-viendo en relación con lo ya-visto. El énfasis en que se trata de un *efecto* permite ubicar el problema en el ámbito de las construcciones sociales, colectivas, y en la relación entre la imagen y la historia. Así lo advierte el mismo autor, a propósito del estudio de la memoria en el análisis del discurso, al interrogar qué es lo que las

2 La noción de interdiscurso es importante para observar materialmente una memoria discursiva, esto es, para encontrarla (conjeturarla y plantearla como hipótesis interpretativa) en forma de indicios o huellas exteriores y anteriores al discurso que se analiza. Para Pêcheux (1983, p. 286), pues, esa memoria está formada por los interdiscursos o "series de tejidos de indicios legibles que constituyen un cuerpo sociohistórico de huellas".

sociedades recuerdan acerca de su historia y de ellas mismas, y al reflexionar acerca de la función de las operaciones discursivas que organizan lo que las personas pueden (o deben) recordar, pero también lo que queda (o debe quedar) borrado y olvidado de la memoria social (Courtine, 1994), pues, en efecto, la memoria discursiva operaría estratégicamente en ambas caras de la misma moneda: las luchas por el recuerdo y las luchas por el olvido, dentro de la cultura social y de sus individuos:

Yo diría lo mismo sobre la imagen: toda imagen se inscribe en una cultura visual, y esta cultura supone la existencia de una memoria visual o de las imágenes donde cada una de ellas tiene un eco. Existe un “siempre-ya” de la imagen. Esta puede ser una memoria de las imágenes externas, percibidas, pero también puede ser la memoria de las imágenes internas, sugeridas, “despertadas” por la percepción exterior de una imagen. (Courtine, 2013, p. 43)

La intericonicidad supone, entonces, poner en relación series de imágenes conectándolas con otras que, al mismo tiempo, las constituyen, en la medida en que dependen de ellas para activar sentidos en el observador. Esos vínculos dan sentido a los íconos culturales y a las lógicas de recepción que los refuerzan y reproducen en un momento histórico determinado.

Desde esta perspectiva señalada, el artículo reportará los resultados de una experiencia didáctica en la cual se involucró la noción de intericonicidad dentro de la formación posgradual de críticos de arte. A continuación, se describirán los materiales y el método de trabajo; posteriormente, los resultados serán presentados recuperando reflexivamente lo sucedido en el aula; por último, en las conclusiones se pondrá en relación la propuesta con otros trabajos en el campo que pueden proyectarse hacia un enfoque discursivo de la alfabetización visual crítica.

Método

En mayo de 2019, el autor de este artículo participó, como profesor invitado, en el curso de posgrado

“Redacción de textos críticos y de difusión”, incluido en el currículo de la Maestría en Crítica y Difusión de las Artes, de la Universidad Nacional de las Artes. La jornada de trabajo fue programada como una experiencia didáctica centrada en la noción de intericonicidad, desde la perspectiva de Courtine (2013; 2015), y en los usos de esa noción para las prácticas analíticas del crítico de arte.

Los materiales utilizados para la experiencia didáctica fueron reproducciones visuales de un conjunto de obras pictóricas y fotográficas, como se lista a continuación:

- *Threnos* (1164). Pintura al fresco de Maestro de Nerezi.
- *Pietà* (1375-1400). Madera policromada del Taller del valle del Rin.
- *Piedad* (1490). Óleo sobre tabla de Rogier van der Weyden.
- *Piedad del canónigo Desplá* (1490). Óleo sobre tabla de Bartolomé Bermejo.
- *Pietà* (1498/99). Escultura de Miguel Ángel.
- *La muerte de Jason Todd* (1988). Dibujo en el cómic n.º 428, *A death in the family*, por Arte Digital Redaction bajo el guion y edición de Dennis O’Neil.
- *Pietà* (1990). Fotografía de Jan Saudek.
- *Pietà with Courtney Love* (2006). Fotografía de David LaChapelle.
- *Fátima encontró a su hijo en el hospital* (pie de foto) (2011). Fotografía de Samuel Aranda en *The New York Times*.

En cuanto al método didáctico, se optó por un modelo de instrucción dialógica (Skidmore y Gallagher, 2005; Skidmore y Murakami, 2016) fundamentado en tres técnicas principales: I) el planteamiento constante de preguntas abiertas por parte del profesor; II) la integración paulatina de las respuestas obtenidas por parte de los estudiantes en el planteamiento de nuevas preguntas, y III) la posibilidad de ajustar permanentemente el tópico

de la discusión, de acuerdo con los intereses de los estudiantes que el profesor vaya detectando.

El contenido de las interacciones fue registrado a través de un diario de campo, diligenciado por el investigador con posterioridad inmediata a la jornada académica. La reflexión sobre los registros logrados a partir de las interacciones y la experiencia didáctica en general se presenta en la siguiente sección, a partir de la recuperación reflexiva de la experiencia de aula llevada a cabo. Todos los nombres propios de los estudiantes han sido suprimidos, para proteger sus identidades personales.

Resultados

La experiencia pedagógica será registrada reflexivamente en dos momentos didácticos, de acuerdo con las acciones de enseñanza adelantadas y con el relevamiento de las reacciones recolectadas en el proceso de observación participante. Dentro de este marco didáctico se explicitarán las relaciones formales y simbólicas de las imágenes sobre la piedad, como *Pathosformeln* o fórmula de emoción. Se aclara, entonces, que la reflexión didáctica debe leerse como un marco o clave de lectura de los aspectos teórico-iconográficos e interpretativos desplegados en la sesión de clase, y no como un desplazamiento o pérdida de importancia de lo didáctico en este reporte.

Como se aclaró al inicio, los resultados intentarán demostrar que la enseñanza crítica de la imagen se ve posibilitada y enriquecida a través de una didáctica que interroga series de imágenes de manera interpretativa e histórica, involucrando aspectos políticos y sociales en esa lectura relacional del lenguaje visual, es decir, una didáctica desde la intericonicidad y la memoria discursiva.

Primer momento didáctico: la evocación visual colectiva

La evocación visual es un ejercicio didáctico de memoria individual y colectiva provocado a partir de la observación detenida de una imagen inicial. La memoria visual-individual es activada por los estímulos de esa imagen inicial, pero también por

los comentarios dispares y espontáneos que van emergiendo verbalmente en los estudiantes, a partir del hecho de mirar juntos, lo que va dando paso a una memoria visual-colectiva permeada por la memoria visual-social de la imagen observada. El tipo de comentarios que van construyendo esa mirada colectiva (“eso lo vi cuando fui a...”; “me recuerda a...”; “¡una de mis favoritas!...”; “eso se parece al Renacimiento italiano...”, etc.) hacen que el estudiante se interroge sobre sus recuerdos/saberes individuales: “¿Cómo he visto esa imagen yo particularmente?”, “¿a qué momentos personales está anclada?”, “¿qué sé y qué no sé en comparación con lo que están comentado los demás acerca de esa imagen?”, etc.

La fuerza de la evocación visual se deposita, entonces, en la experiencia compartida del ver que activa el recuerdo individual y las asociaciones iconológicas sobre la imagen. A partir de la verbalización de esos vínculos, que el profesor anima explícitamente, emerge la memoria social de la mirada: un conjunto de asociaciones compartidas entre los participantes de la experiencia del ver, sobre las cuales han quedado las huellas de una historia en común; la de una generación, de una región, de un país, de una comunidad o de un momento coyuntural que los observadores fácilmente reconocen y sobre lo cual están capacidad de hablar dialogar.

En la experiencia reportada, la imagen inicial fue la producida más recientemente (Samuel Aranda, 2011) en la serie preparada para el ejercicio. La fotografía de Aranda,³ presentada en principio sin referencias a su contexto de aparición ni a su autor, muestra una escena emotiva entre un hombre con torso desnudo y una persona vestida con nicab (un tipo de velo islámico), que abraza la cabeza y sostiene el cuerpo desfalleciente. Será precisamente esa disposición de los cuerpos la primera huella de otras imágenes anteriores, ya-vistas, que los estudiantes empiezan a poner en común hasta llegar a la memoria visual de la *Pietà* de Miguel Ángel. El

3 Los derechos de autor sobre esta fotografía impiden reproducirla en alta resolución. Se le sugiere al lector visualizarla en este enlace: <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo/2012/30046/1/World-Press-Photo-of-the-Year-2011>

enfoque en algunos detalles de la fotografía, como la delgadez y el maltrato del cuerpo masculino (asociada con la figura del Cristo crucificado) y el color blanco de los guantes de la figura que lo sostiene (eco del color del mármol), ayudaron a relacionar esta imagen con la famosa escultura del italiano. La asociación visual colectiva también reparó en el rol de la figura auxiliadora, a quien se le refirió en los comentarios de los alumnos, algunas veces como una madre y otras como una esposa, lo cual refuerza el vínculo con la figura de María, la madre de Jesús, en la *Pietà* (figura 1).

Figura 1. *Pietà* (1498/99), de Miguel Àngel Buonarroti



Nota: tomado de Wikimedia Commons, Stanislav Traykov, dominio público.

Este punto de la clase abrió el espacio para introducir información acerca de la obra evocada: cuestiones como la fuerte presencia de la *Pietà* en la cultura visual de Occidente, que la hace circular más allá del ámbito museístico y la sobreexpone en objetos de consumo, fueron abordadas para explicar el vínculo colectivo encontrado. Aquí se retomó la perspectiva de la sociología crítica bourdesiana, específicamente una sociología de la percepción estética que explica las percepciones del arte como productos históricos dependientes de las normas y las convenciones sociales, y que dan origen al

denominado *buen gusto* desde un *ethos* de clase social (Bourdieu, 2010).

Ese marco sociológico fue puesto en diálogo con preguntas de orden interpretativo en torno a la obra evocada y a la emergencia de discursos sobre su recepción. En efecto, recorrer algunas ideas recurrentes acerca de la *Pietà* hace repensar la función de la obra en su contexto de aparición y hace aparecer también otros sentidos posibles sobre ella. Por ejemplo, el estilo transgresor de Miguel Àngel no solo hace referencia a su ruptura con ciertos cánones compositivos e iconológicos de la época (Panofsky, 1997; Rodríguez, 2015), sino también al juego con la identidad de la figura femenina, demasiado joven para ser la madre de Jesús, demasiado contenida para expresar la lamentación por la muerte del hijo; contención y juventud de la María dolorosa que se insertan en las renovaciones iconográficas cristianas del Renacimiento.

Esos aspectos, verbalizados en el diálogo con los estudiantes, ayudaron a evocar también ambigüedades que enriquecen la obra, como la posibilidad de que la figura femenina representase a otra María, la de Magdala, y que, por tanto, la obra enfatizara en el amor de pareja más que en el amor maternal; una transgresión imposible para su época, que el mismo Miguel Àngel se encargó de negar explicando la juventud de la madre de Jesús como parte de su pureza mística y del dogma de la virginidad (Condivi, 1553). Esta discusión hizo emerger la evocación de otra imagen entre algunos participantes: el modelo de la *Pietà* en terracota, creado por el mismo Miguel Àngel y descubierto apenas en este siglo, donde el artista incluyó la figura de Cupido, la representación pagana del amor carnal (figura 2; la cabeza no se ha recuperado), que finalmente quedó descartado en el mármol y que ha reforzado cierta visión transgresora y ocultada Miguel Àngel con respecto a la Iglesia católica. La recreación pictórica de esta estatuilla, realizada por Annibale Carracci (figura 3), ayudó a imaginar el aspecto de la imagen original concebida por el artista del Renacimiento.

Figura 2. Modelo de la Pietà en terracota, con el cuerpo de Cupido



Nota: fotografía de José Miguel Hernández Hernández (www.jmhdezhdz.com). Círculo añadido.

Figura 3. “Pietà” (1560-1609), de Annibale Carracci



Nota: tomado de Wikimedia Commons, Annibale Carracci, dominio público.

Segundo momento didáctico: la seriación visual colectiva

Luego de esta primera determinación de una relación iconográfica, conformada por imágenes de distinto tipo y origen, se mostró en la clase la imagen de la escultura renacentista evocada para avanzar hacia otros detalles iconográficos en común, como la construcción piramidal clásica, la orientación

de la mirada en la figura femenina y los pliegues de su ropa. La atención a estos detalles, confrontados ahora explícitamente con la visualización de las obras, permitió también reparar en las diferencias pensándolas como reformulaciones, actualizaciones u *olvidos* que se evidencian especialmente en la obra de Aranda con respecto a la de Miguel Ángel: los gestos de las manos; la dolorosa vitalidad del cuerpo doliente en la fotografía, en contraste con el cadáver de Jesús; el rostro de la figura femenina y la presencia sutil, en la sombra, de otros cuerpos desfallecientes alrededor de la escena principal.

Una pregunta fundamental en este momento de la secuencia didáctica fue la siguiente: ¿A qué pueden responder esas similitudes y diferencias en la representación de la piedad de la madre frente a su hijo doliente? El interrogante habilitó la introducción del concepto de *Pathosformeln* (una fórmula de emoción), desde el punto de vista de Warburg. La fórmula permanece en la percepción sobre la relación universal entre madre e hijo: la piedad maternal resultaría ser una emoción atemporal que la iconografía explota en su sentido más cristiano. Así parece confirmarlo la presencia de un buen número de obras pictóricas y escultóricas precedentes a la *Pietà*, cuyo origen es asociado al *Threnos* (figura 4) o Virgen dolorosa bizantina y popularizada en el siglo xv, con remarcado dramatismo (Rodríguez, 2015, p. 5).

Figura 4. “Threnos” o “La lamentación por la muerte de Cristo” (1164), de Meister von Nerezi



Nota: tomado de Wikimedia Commons, The Yorck Project (2002), dominio público.

La observación colectiva de esta pintura al fresco (figura 4) suscitó en los estudiantes la identificación de ciertos rasgos iconográficos propios del arte medieval, como el uso de las proporciones para enfatizar la sacralidad de unas figuras sobre otras (el especialmente largo cuerpo de Cristo, por ejemplo), los recursos clásicos para la representación de la santidad (aureolas, estigmas, etc.) y la narratividad de los relatos evangélicos (Gombrich, 2009, pp. 133-220). Pero fue el detalle del rostro y de los gestos patéticos lo que permitió ubicar al *Threnos* en la serie intericónica en la cual se interroga el modo de representar las lamentaciones de la madre: un camino que avanza del dolor explícito a la contención mística. El primer aspecto se repite en la presentación escultórica del mismo tema: un ejemplo es la *Pietà* del taller del valle del Rin (1375-1400), una madera policromada que insiste en el gesto doloroso de los rostros y en el cuerpo vulnerado del hijo, pero modifica las proporciones introducidas en el *Threnos*, para destacar la figura de la Virgen, ahora más grande, cargando completamente al hijo en su regazo, cuyo cuerpo adquiere la apariencia de un niño sacrificado. Como se amplió en esta parte de la clase, algunos puntos de vista (Rodríguez, 2015; Schiller, 1972; Gabardón de la Banda, 1997) plantean que este énfasis en la Virgen responde a la promoción de las instituciones monásticas y las órdenes religiosas femeninas, que promovieron la fe cristiana sustentadas en la figura maternal y piadosa de María, todo lo cual se vio representado en una iconografía extendida desde Alemania y Francia a toda Europa desde el siglo XIV.

Representaciones más conocidas, como la *Piedad* de Van der Weyden (figura 5) y la *Piedad del canónigo Desplá*, de Bartolomé Bermejo (figura 6), sirvieron en el desarrollo de la clase para buscar en el rostro de María las huellas del proyecto ideológico de expansión y profundización de un cristianismo fundado en un *Pathosformeln* del sacrificio y la piedad maternal.

Figura 5. “Piedad” (1440-1450),
de Rogier van der Weyden



Nota: tomado de Wikimedia Commons, The
Yorck Project (2002), dominio público.

Figura 6. “Piedad del canónigo Desplá”
(1490), de Bartolomé Bermejo



Nota: tomado de Wikimedia Commons, dominio público.

El diálogo en torno a estas dos últimas imágenes, observadas simultáneamente, se orientó hacia la escena de la lamentación frente al cuerpo de Jesús descendido de la cruz (el *planctus*), punto nodal que da inicio al relato de la resurrección divina en el dogma judeocristiano. Es decir, la introducción de estas imágenes en la serie habilitó la reflexión sobre el valor inaugural de esta escena en particular y de su representación enfáticamente patética; valor que está construido predominantemente a través de su iconografía, pues no tiene correlato explícito en la Biblia.

El ejercicio continuó con el tránsito hacia otras intericonicidades contemporáneas de la piedad. Se introdujo la ilustración en el ámbito del cómic, para aproximarse al funcionamiento de la memoria discursiva sobre la piedad mística en el campo del entretenimiento y del relato heroico del superhéroe. La imagen utilizada fue la representación de la muerte de Robin, el compañero de Batman, publicada en el n.º 428 de 1988.⁴

Esa imagen repite los elementos posturales de la serie iconográfica de la piedad: el personaje torturado yace dramáticamente en los brazos de un Batman que ha llegado tarde a rescatarlo y camina cabizbajo por la pérdida fatal de su compañero. La escena añade un paisaje destruido por una batalla previa en la que ha sido derrotado el más joven antes de la llegada de su mentor, por parte del archienemigo del cómic. Los estudiantes repararon en algunos indicios intericónicos interesantes, como la semidesnudez de la víctima, que deja expuestos los castigos corporales (en el ámbito místico, los estigmas; en el ámbito bélico, las heridas); la desproporción en el tamaño del héroe con respecto a la víctima; y el movimiento de la capa, que recuerda el dinamismo en la representación de la túnica mariana y de la nicab retratada por Aranda.

Un elemento fundamental construido colectivamente en el diálogo fue el triple contraste entre la monocromía de la *Pietà*, la baja saturación de color en la fotografía de Aranda, y la saturación de colores brillantes en la imagen del cómic. Ese tipo de indicios diferenciales condujo a interrogar los medios a través de los cuales es comunicada la lamentación y la piedad de los personajes, dependientes de cada régimen visual, pero orientados hacia efectos similares y reconocibles por los distintos espectadores. Si bien la figura de la madre santa y mística es la predominante en la serie iconográfica, el lenguaje de la historieta traduce ese ícono en clave masculina, pero con idéntico sentido de lamentación filial y de cierta mística superheroica.

4 Los derechos de autor sobre esta imagen impiden reproducirla en alta resolución. Se le sugiere al lector visualizarla en este enlace: https://batman.fandom.com/es/wiki/Batman_Vol.1_428?file=Batman428art2.jpg

Al respecto de estas actualizaciones de la memoria visual, uno de los participantes, familiarizados con el comic referido, hizo ver que la escena de la muerte del personaje se origina en la búsqueda de su madre biológica y en el desenlace fatal de su encuentro. Estos elementos llevaron la interpretación dialogada por diferentes caminos que permiten una exploración de interdiscursividades diversas, por ejemplo, sobre la familia en la cultura popular, la presencia/ausencia de la figura maternal en esas representaciones y sobre la dicotomía del bien y el mal en la industria del cómic en Estados Unidos, especialmente en la década de 1980. Este último aspecto es muy importante para ubicar la función de la memoria visual en la máquina de producción de consumo y en las industrias del entretenimiento, que han sabido explotar también *Pathosformeln* rentables para quienes saben actualizarlos intericómicamente. La secuencia didáctica relevó este aspecto del orden económico-político de las imágenes analizadas.

Una de las formas de concebir estas actualizaciones de la memoria visual corresponde a la idea de transgresión contra la imagen clásica. En efecto, las diferencias entre las imágenes de una serie contienen rupturas en un juego de continuidades donde se van arriesgando cambios sin alterar el reconocimiento de la serie misma. En el ejercicio propuesto, esas transgresiones fueron enfatizadas a través de la presentación de dos imágenes disruptivas con respecto a la *Pietà*: se trata de la fotografía homónima de Jan Saudek (1990) y de la *Pietà with Courtney Love* (2006), de David LaChapelle.⁵

En el primer caso, el fotógrafo checo realiza varias inversiones de la imagen clásica: la mujer sostiene de pie el cuerpo yacente del hombre, formando una cruz con el cuerpo perpendicular de este último, a la altura del pecho desnudo de la mujer. El manto mariano ha sido reemplazado por su cabello largo y la orientación del cuerpo masculino cambia hacia la derecha, aunque conservando

5 Los derechos de autor sobre estas fotografías impiden reproducirlas en alta resolución. Se le sugiere al lector visualizarlas en estos enlaces: <https://www.mutualart.com/Artwork/Pieta--2/4621838A-0FBAE1EE> y <https://www.davidlachapelle.com/courtney-love-pieta>

la semidesnudez de la iconografía tradicional. Saudek recupera la contención dolorosa del rostro renacentista de María, pero lo destaca con una luz frontal que lo ilumina junto al seno, la pierna y el pie derechos. También modifica el motivo de las heridas corporales, las suprime y se concentra en la voluptuosidad de las formas. La escena genera un efecto de irrealidad que es percibido atentamente por los participantes (“es físicamente imposible”; “está hecha digitalmente”, etc.). Ese efecto puede formar parte de la actualización intericónica de los personajes; como lo percibe Sosa (2014):

En la marginalidad de sus personajes, tanto como de él mismo, arrasados por la crueldad y la violencia de las políticas de Estado, hay una magia que los hace separarse de la realidad. Al ver sus retratos, se genera una sensación de ensueño, como si nada de ello en verdad existiera. (p. 70)

En el diálogo con los estudiantes fue construyéndose la inferencia según la cual Saudek logra traducir la vieja mística mariana en una fuerza física capaz de cargar un cadáver en la posición improbable que retrata la fotografía. Esa hipótesis colectiva surgió de las relaciones de intericonicidad que ayudaron a pensar relacionalmente las imágenes, pero sobre todo ancladas a sus sentidos históricos. De acuerdo con los estudiantes, la fotografía resulta transgresora con respecto a la tradición de la iconografía piadosa, pero más allá de la exposición del cuerpo mariano es el efecto de irrealidad el que confronta el relato cristiano y lo recontextualiza con un acento erótico-ilusorio, atravesado por la metáfora de la virgen que se pone de pie y exhibe su desmesurada fuerza.

En el mismo marco de la fotografía de lo irreal se pudo inscribir la versión de LaChapelle: una excéntrica recreación postural de la escena de la *Pietà* con protagonistas de la escena *grunge* de los años noventa: Kurt Cobain, quien yace muerto en los brazos de su viuda, Courtney Love.

Al inscribirlo en la serie, los colores vibrantes y sobresaturados de la *Pietà with Courtney Love* (2006) destacan en contraste con los ocres dominantes de Saudek y de Aranda, así como de los pálidos residuos de color de las obras medievales, y se aproxima más

al lenguaje visual de *La muerte de Jason Todd*, el cómic de Ciudad Gótica. El docente orientó esta relación insistiendo precisamente en el uso de la saturación, lo que le permite a LaChapelle conducir una crítica ácida a través de la extravagancia del color y de la multitud de elementos acumulados en *collage*; sobre todo, íconos religiosos que son traducidos a los íconos pop musicales, que convierten la mística en consumo (este último, una nueva *mística*); los estigmas corporales en huellas también corporales de las adicciones y las sobredosis; y la piedad como sentimiento religioso se transforma en un valor vital, inclusive en un mundo caótico y artificial, como el retratado por el artista.

La idea de *seriación* visual aquí se concibió como una construcción colectiva de los observadores de las imágenes durante la clase, más allá de las intenciones de quien las produce. Se trataría de un conjunto de relaciones configuradas colectiva y dialógicamente, en clave de comparación de detalles que son leídos como huellas o indicios de una memoria visual compartida. La construcción de esa serie hizo circular discursos en torno y a partir de las imágenes conectadas: en el caso del contraste entre Miguel Ángel (figura 1) y Aranda, por ejemplo, la representación cristiana de la piedad se actualiza en una representación de la piedad en el mundo no cristiano, musulmán, saltando las diferencias religiosas para destacar el sentido esencialmente doliente de la relación filial, el sufrimiento y la vulnerabilidad del cuerpo.

Pero ese contraste entre el mundo cristiano y el musulmán introdujo otros problemas sociohistóricos que fueron emergiendo en el diálogo didáctico: la mística de la *Pietà*, que exalta el relato sacrificial del hijo del dios cristiano y reproduce el dogma de la mujer/madre (o la función idealizada de la maternidad asignada a la mujer en el mundo occidental), en la fotografía de 2016 no apunta a lo místico sino a la realidad de la violencia en Oriente Medio, a un relato de las víctimas ya no como héroes o redentores divinos, sino como seres humanos atrapados y atravesados por el conflicto del mundo donde les tocó vivir. Estos sentidos políticos de las imágenes reorientaron la discusión, de los aspectos formales

de las relaciones intericónicas hacia los aspectos históricos, situados, que hicieron interrogar a los observadores por las condiciones de producción y reproducción de las imágenes y de los discursos que las hacen aparecer.

El docente motivó esa orientación del diálogo introduciendo información acerca de los objetos visuales comentados: en el caso de la fotografía de Aranda, profundiza la discusión el hecho de conocer que se trata de un trabajo premiado como foto del año en el World Press Photo, que su medio de circulación fue *The New York Times* y que da testimonio de las protestas antigubernamentales en Sanaa, capital de Yemen, el 15 de octubre de 2011, contra su presidente por más de 30 años, Ali Abdullah Saleh. El conjunto de revueltas, de las que forma parte la fotografía realizada por Aranda, llevaron a la dimisión de Saleh en enero de 2012, después de cientos de víctimas de la represión estatal violenta; dos de ellas, retratadas en la fotografía.

En LaChapelle, por su parte, el sentido universal de la piedad es fundamental para comprender la analogía entre Courtney Love, la celebridad, y María de Nazareth, la madre de Jesús. Alrededor de esta analogía, los participantes destacaron el juego que logra el fotógrafo al suprimir la antítesis entre ícono religioso e ícono pop, y al recuperar la fácil asociación física entre la imagen de Jesucristo y la de Kurt Cobain (cabello largo, barba, delgadez, cuerpo semidesnudo y maltratado). La fuerza transgresora de estas analogías visuales parece radicar, en realidad, en la historia trágica de sus personajes, cuyas vidas son atravesadas por el dolor de la muerte presentada en formas diferentes del suicidio: el de Cristo y el de Cobain, ambos retratados en los brazos de las mujeres que los lamentan.

La observación de la obra de LaChapelle activó en los estudiantes, en primera instancia, la memoria de imágenes vinculadas con el mundo *pop* y, directamente, con el *pop art*, pero su observación colectiva hizo aparecer también intericonicidades con el barroco europeo, no solo por la acumulación de elementos heterogéneos en la escena y la oposición intensa entre los espirituales y los materiales, sino también por el detalle de la luz mística que ilumina

la cabeza de la figura femenina y recupera la imagen de la Santa Teresa de Bernini (figura 7). Esta última imagen fue proyectada al finalizar la clase, para atender a la relación intericónica surgida desde la reflexión de los propios estudiantes.

Figura 7. Fragmento de “Éxtasis de Santa Teresa” (1645-1652), de Gian Lorenzo Bernini



Nota: tomado de Wikimedia Commons,
Livioandronico2013, dominio público.

Conclusiones

Este artículo recuperó reflexivamente una experiencia didáctica adelantada en un posgrado en Crítica y Difusión de las Artes, de la Universidad Nacional de las Artes, en mayo de 2019. En torno a la noción de intericonicidad, se expusieron dos momentos didácticos de la clase, identificados como evocación y seriación visuales, ambos con un marcado carácter de discusión colectiva, desde un modelo de pedagogía dialógica en el aula.

Los materiales de trabajo fueron versiones y formatos (artes plásticas, fotografía y cómic) del ícono cristiano de la piedad. La posibilidad de indagar críticamente en las relaciones intericónicas entre esas imágenes condujo a una lectura interpretativa relacional, histórica y colectiva de la memoria visual.

El tema de la piedad cristiana, fundamentalmente representado en la María doliente frente al cuerpo torturado de su hijo, presenta un anclaje fuerte en la memoria visual, reforzado por la múltiple iconografía religiosa y por el dogma judeocristiano extendido en esta parte del mundo, pero también

por su constante actualización en las industrias culturales, incluidas la fotografía y el cómic.

Esa presencia fuerte en nuestra cultura visual permitió que la dinámica dialogante en el aula se abriera paso de manera fluida. La conducción de la sesión animó permanentemente a verbalizar las concepciones, recuerdos, estereotipos y relaciones entre las imágenes, insertas en discursos sociales específicos. El estímulo inicial fue la fotografía de un reportaje de prensa durante la Primavera Árabe, ganadora del World Press Photo en 2011. En ella, la relación intericónica con la *Pietà* renacentista permite contrastar el trasfondo político-religioso de ambas obras enlazadas, así como calibrar el poder evocador de la postura piadosa, inscrito en los cuerpos.

Para construir explicaciones acerca de ese aspecto social o compartido de la memoria visual, se acudió a la noción de *Pathosformeln*, de Warburg. La aparición de ese concepto y de algunos comentarios acerca de su obra fue un punto de llegada en la sesión didáctica, dado que ayudó a despejar al final algunas preguntas que los participantes plantearon solo después del trabajo con las relaciones entre las memorias visuales. En ese punto, la idea de que existan pasiones básicas a lo largo de la historia cultural de las sociedades hace pensar que en las formas visuales para expresarlas quedan las huellas o los indicios de lo común: un lenguaje visual de las emociones compartidas. Las imágenes que han retratado y actualizado (inclusive, transgresoramente) la piedad humana, genealógicamente remiten a la matriz ideológica judeocristiana y activan reconocimientos comunes.

La discusión alrededor de estas imágenes, entonces, interroga directamente a los observadores acerca de sus propias concepciones en tres ejes: la idea de lo femenino frente a lo masculino; las relaciones filiales del tipo maternal frente a las de tipo conyugal; y lo místico-religioso frente a lo material-sensual. En cada uno de esos ejes, la serie visual propuesta en el ejercicio didáctico enlaza los discursos sociales dominantes (como el de la maternidad mística) a la memoria de las imágenes

provistas y a las que van emergiendo desde los participantes, para explicar sus sentidos y su reconocimiento en la mirada compartida.

El interés en una serie visual en torno a la piedad cristiana ya había sido explorado por Mendes y Barcelos (2014), incluyendo algunas de las fotografías que se mencionan en este artículo. Sin embargo, el foco de las autoras es específicamente la producción y reproducción de la identidad femenina a partir de una iconografía cristiana orientada hacia el deber sacrificial de la maternidad; esa identidad, a juicio de las autoras y como se confirmó desde la experiencia pedagógica, es reforzada todavía por el discurso periodístico y tensionada por algunos discursos de la fotografía artística. La introducción de estas discusiones en ámbitos formativos contribuye a profundizar la comprensión de esas identidades y a tomar distancia crítica de ellas.

El trabajo analítico con la intericonicidad también habilita el estudio de sus usos transgresores para contrarrestar sentidos fijos y heredados de la misma memoria cristiana, sobre la cual se sustentan algunos discursos violentos, como el de la homofobia (Witzel y Silveira, 2017). La introducción de ese tipo de dimensión política de la memoria visual enriqueció la clase sobre la intericonicidad de la piedad cristiana, pues permitió plantear interrogantes relacionados con los contextos de producción de las obras y con sus efectos de sentido, los cuales son construidos como producto de la triple interacción entre la memoria individual de las imágenes, su memoria colectiva dialogada y la memoria social a la que remiten.

En la experiencia quedó claro que las cadenas genealógicas de las imágenes rompen la estricta frontera entre la memoria individual y la colectiva, para configurar colaborativamente los rasgos de una memoria social compartida. Así, el trabajo didáctico con la intericonicidad enfatizaría en tres preguntas nodales, inspiradas en Milanez (2013):

- ¿A qué formas de control visual están sometidos tanto el productor como el observador de la imagen?

- ¿Cuáles son los modos en que los objetos visuales pueden ser percibidos como articulados y encadenados en series?
- ¿Cómo la memoria visual, en tanto que memoria discursiva, contribuye a producir, a reproducir o a transgredir concepciones sobre lo representado?

Una alfabetización crítica visual, entonces, puede ser entendida como la formación sistemática y dialogante que concibe las imágenes como discursos sociohistóricos activadores de memorias individuales y colectivas; una formación orientada a enseñar cómo tomar distancia de las imágenes y sus sentidos estabilizados, naturalizados y reproducidos, para comprender las fórmulas iconográficas que movilizan emociones encarnadas y las relaciones que pueden reconstruir la trama genealógica dentro de la cultura visual en la cual funcionan esas recurrencias. Las preguntas y desafíos que suscita esa perspectiva de la enseñanza visual son mayores que las respuestas disponibles, pero son también un estímulo potente para la investigación sobre intericonicidad en las aulas.

Agradecimientos

Sinceros agradecimientos a la Universidad Nacional de las Artes (secretario de Posgrado Óscar Steimberg y profesora de Textos Críticos, Elena Valente), por ofrecer el espacio de clase que permitió adelantar esta experiencia didáctica, así como a la Vicerrectoría de Investigación y Extensión de la Universidad Industrial de Santander, por el apoyo financiero para esta pasantía.

Referencias

- Aranda, S. (15 de octubre de 2011). *Fatima al-Qaws cradles her son Zayed (18), who is suffering from the effects of tear gas after participating in a street demonstration, in Sanaa, Yemen, on 15 October* [Fotografía]. World Press. <https://www.worldpressphoto.org/collection/photo-contest/2012/samuel-aranda/1>
- Arrivé, M. (2015). L'intelligence des images [En línea]. *E-rea*, 13(1). <https://doi.org/10.4000/erea.4620>

- Barragán, R. y Gómez, W. (2012). El lenguaje de la imagen y el desarrollo de la actitud crítica en el aula: propuesta didáctica para la lectura de signos visuales. *Íkala*, 17(1), 81-94.
- Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Siglo XXI.
- Chéroux, C. (2007). Le Déjà-vu du 11 septembre. *Études photographiques*, 20, 148-173.
- Chéroux, C. (2009). *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés*. Le Point du jour.
- Condivi, A. (1553). *Vita Di Michelagnolo Bvonnarroti*. Wentworth Press.
- Courtine, J.-J. (1994). Le tissu de la mémoire: quelques perspectives de travail historique dans les sciences du langage. *Langages*, 28(114), 5-12
- Courtine, J.-J. (2013). *Decifrar o corpo. Pensar com Foucault*. Trad. de F. Morás. Editora Vozes.
- Courtine, J.-J. (2015). Qual via para a análise do discurso?: uma entrevista com Jean-Jacques Courtine, por J. Kogawa. *Alfa*, 59(2), 407-417. <http://dx.doi.org/10.1590/1981-5794-1504-8>.
- Debes, J. (1969). The loom of visual literacy. *Audiovisual Instruction*, 14(8), 25-27.
- Dondis, D. A. (1973). *A primer of visual literacy*. The mit Press.
- Esparza-Morales, I., Tarango, J. y Machin-Mastromatteo, J. D. (2017). Valores de lectura icónica en estudiantes de educación superior. *Revista General de Información y Documentación*, 27(2), 341-360. <https://doi.org/10.5209/RGID.58207>
- Fariás, M. y Seguel, C. A. (2014). Alfabetización visual crítica y educación en lengua materna. *Colombian Applied Linguistics Journal*, 16(1), 93-104. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.calj.2014.1.a08>
- Gabardón de la Banda, J. F. (2005). *El tema de la Piedad en las artes plásticas del territorio diocesano hispalense*. Fundación Universitaria Española.
- García, F., Therón, R. y Gómez-Isla, J. (2019). Alfabetización visual en nuevos medios. *Education in the Knowledge Society*, 20, 1-44. https://doi.org/10.14201/eks2019_20_a6
- Genette, G. (1962). *Palimpsestes*. Éditions du Seuil.
- Gombrich, E. H. (2009). *La historia del arte*. Phaidon.
- Gómez, R. y Agustín, M. (2010). *Polisemias visuales*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Grupo μ (1982). *Rhétorique générale*. Éditions de Seuil.

- Halliday, M. (1994). *An introduction to functional grammar*. 2.^a ed. Edward Arnold Press.
- Jewitt, C. y Van Leeuwen, T. (2001). *Handbook of visual analysis*. Sage Publications.
- Kress, G. y Van Leeuwen, T. (1996). *Reading images*. Routledge.
- Kress, G. y Van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse*. Hodder Arnold.
- Kristeva, J. (1969). *Séméiotikè*. Éditions du Seuil.
- Milanez, N. (2013). Intericonicidade: funcionamento discursivo da memória da imagens. *Acta Scientiarum*, 35(4), 345-355.
- Mendes, A. y Barcelos, J. (2014). Imagens da Pietà: reflexões sobre o atravessamento de discursos e identidades em fotografias contemporâneas [En línea]. *Comunicação Pública*, 9(16). <https://doi.org/10.4000/cp.833>
- Panofsky, E. (1939). *Studies in Iconology*. Oxford University Press.
- Panofsky, E. (1997). Imago Pietatis. Contribution à l'histoire des types du "Christ de Pitié"/ "Homme de Douleurs" et de la "Maria Mediatrix". En *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge* (pp. 13-28). Flammarion.
- Pêcheux, M. (1983). Lecture et mémoire: projet de recherche. En D. Maldidier (ed.), *L'inquietude du discours* (pp. 285-293). Des Cendres.
- Rodríguez, L. (2015). Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la piedad y el *Planctus*. *Revista Digital de Iconografía Medieval*, VII(13), 1-17.
- Schiller, G. (1972). *Iconography of christian art*. Lund Humphries.
- Skidmore, D. y Gallagher, D. (2005). *A dialogical pedagogy for inclusive education*. Ponencia presentada en Inclusive and Supportive Education Congress, Glasgow, United Kingdom.
- Skidmore, D. y Murakami, K. (2016). *Dialogic pedagogy*. Multilingual Matters.
- Sosa, M. (2014). Jan Saudek: la paradoja de la fotografía artística. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, 59, 67-70.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Akal.
- Witzel, D. y Silveira, A. (2017). Uma análise discursiva da iconografia da Crucificação. *Estudos linguísticos*, 10(22), 92-112.