

ARTÍCULO

LATENCIAS DE LA IMAGEN: ANACRONISMO Y SÍNTOMA

MARIA CECILIA SALAS GUERRA



EDICIÓN NÚMERO 4 / JULIO - DICIEMBRE 2016
ISSN 2389 - 9794



LATENCIAS DE LA IMAGEN: ANACRONISMO Y SÍNTOMA¹

LATENCES DE L'IMAGE: L'ANACHRONISME ET LE SYMPTÔME

MARIA CECILIA SALAS GUERRA

1. Este texto hace parte de la investigación *Arte y Destrucción de la Experiencia*, realizado con el apoyo de la Universidad Nacional de Colombia. Inscrito en el Sistema Hermes con el código 11043. Fue presentado en el *V Congreso Colombiano de Filosofía*, Medellín. 28 de julio al 1 de agosto de 2014. Organizadores: Sociedad Colombiana de Filosofía, Universidad de Antioquia y Universidad EAFIT.



...¿qué es un síntoma sino justamente la extraña conjunción de esas dos duraciones heterogéneas: la apertura repentina y la aparición (aceleración) de una latencia o de una supervivencia (islole de inmovilismo)? (...) -el síntoma como juego no cronológico de latencias y de crisis-, he ahí la más simple justificación de una necesaria inserción del anacronismo en los modelos de tiempo utilizados por el historiador.

Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo*

Resumen

Este texto muestra cómo el acto de mirar una imagen no tiene como consecuencia directa la obtención de un saber, puesto que ella no ilustra, no representa, no traduce, ni esclarece un contenido que sería más oscuro si nos llegara mediante un discurso oral o escrito. De ahí que -en la perspectiva abierta por Georges Didi-Huberman, en diálogo a su vez con Sigmund Freud, Walter Benjamin, Carl Einstein y Aby Warburg- *lo visual* y *lo visible* no coinciden, pues lo visible-legible en una imagen sería *lo manifiesto*, *lo que se ajusta* a criterios y códigos establecidos que pretenden ordenar la visión; mientras que *lo visual* es lo latente e *i-legible en la imagen*, es lo incierto y el no-saber que ella impone, es el poder de trastocar el tiempo, el saber y el discurso positivo, algo de ella escapa y desafía el conocimiento. Algo sintomático y anacrónico de donde proviene quizá la potencia crítica y poética de la imagen misma.

Palabras clave: Imagen, anacronismo, imagen síntoma, tiempo, trabajo del sueño, Benjamin, Freud, Warburg, Einstein.

Résumé

Ce texte montre comme l'acte de regarder une image n'a pas de conséquence directe d'obtenir une connaissance, car elle n'illustre pas, n'est pas une représentation, ne se traduit pas, ou clarifie un contenu qui serait

plus sombre si nous venons à travers un discours oral ou écrit. Ainsi –dans la perspective ouverte par Georges Didi-Huberman, dans le dialogue de tour avec Sigmund Freud, Walter Benjamin, Carl Einstein et Aby Warburg– visuel et visible ne correspond, alors le visible–lisible sur une image serait manifeste, qui répond à des critères et des codes établis destinés à commander la vision; tandis que le visuel est l’image latente et i-lisible est l’incertitude et ne sachant pas qu’il impose, est la puissance du temps bouleversant, la connaissance et de la parole positif, certaines d’entre elles échappe et la connaissance difficile . peut-être quelque chose de symptomatique et anachronisme dont la puissance critique et poétique de l’image elle-même.

Mots clés: Image, anocronisme, image symptôme, temps, travail du rêve, Benjamin, Freud, Warburg, Einstein





La imagen: cristal del tiempo

¿No se alimentará la complacencia en el mundo de las imágenes de una obstinación sombría en contra del saber?

Walter Benjamin, *Iluminaciones I*

Ante la imagen estamos ante el tiempo... impuro, policrónico, sobredeterminado, anacrónico². En ese sentido, la apuesta Georges Didi-Huberman es pensar la extraña y oscura temporalidad que se revela o se insinúa en la imagen, ese objeto volátil del que con tanta solvencia y tan poca modestia se ocupan la historia del arte, la teoría y la filosofía del arte; se trata de cuestionar tanto la supuesta omni-traducibilidad de las imágenes –según la cual, mirar una imagen sería equivalente a saber nombrar lo que vemos–, como la noción de tiempo lineal propia de la perspectiva historicista: ¿de qué clase de tiempo –fracturas, plasticidades, ritmos, retornos– se trata en la imagen, ante la cual somos el elemento frágil, transitorio, dado que ella tiene, por supuesto, más memoria y más porvenir?

Decir que la imagen es anacrónica implica proceder en contravía de la disciplina académica que ve en el anacronismo una auténtica bestia negra, una herejía (intrusión de una época en otra, Lefebvre), un pecado, una fatalidad y un ruido. Supone pues, al modo de Nicole Loraux, reconocer que el anacronismo es necesario, soberano, fecundo, una riqueza inherente a los objetos e imágenes que tienen un lugar en la historia. Es la evidencia de la sobredeterminación de la imagen que, como el sueño para Freud, es memoria densa, producto de un intenso trabajo de condensación, desplazamiento y figurabilidad. La imagen es igualmente bloque de tiempos complejos, heterogéneos, impuros; por tanto, el anacronismo es lo que siempre retorna haciendo síntoma en lo visible, en el curso de la representación, es lo inconsciente de la imagen, lo impensado, es la latencia,

2. Según Nicole Loraux (2008) el elogio o la reivindicación del uso deliberado del anacronismo en el campo del mito y la tragedia, permite ver en detalle cómo opera la repetición en la cultura y en la vida psíquica, lo cual conduce a la revisión crítica del modelo historicista heredado del siglo XIX y de la noción la memoria.



el desgarro de la historia. Es otro tiempo, *espacializado*, intersticial y no historizable, que introduce vaivenes, repeticiones y virajes; por ello, confronta los métodos de la historia con incómodos interrogantes: irrumpe como algo inoportuno, un fuera de tiempo y de lugar, memoria compleja y entrelazada... algo no funciona, hace crisis, desconcierta y obliga a *dialectizar*, pero sin esperar síntesis. Se trata, por tanto, del pasado haciendo pantalla al pasado mismo.

A juicio de Nicole Loraux (2008), “nunca insistiremos suficientemente en lo mucho que bloquea el miedo al anacronismo” (p. 202); por eso, reivindica una práctica controlada de este riesgo necesario, de este potente *pharmakon*, que permite al historiador preguntar al pasado desde el presente, para volver enriquecido al presente.³ El elogio y el uso razonado del anacronismo se sustenta en que es sano dejar espacio en el pensar y en la cronología para los fenómenos de repetición y de disrupción, para las anomalías y las excepciones. Es una manera de estar atentos a la condición humana movilizadora siempre por la pasión y el poder; atender al silencioso metabolismo de las pasiones que retornan una y otra vez, pues son lo más íntimo e insistente, pese a que lo vivimos como lo otro.

En esta dirección, Sigmund Freud, sin proponérselo porque no es su campo de trabajo, hace un gran aporte a la reflexión sobre la imagen en cuanto a su inevitable condición anacrónica y eficaz, no tanto como hecho o registro histórico sino como *fenómeno cultural de memoria*. Sobre todo, se destaca la noción de inconsciente, acrisolada no sólo al calor del descubrimiento de la histeria –lo cual hace de la naciente disciplina un campo excepcional: capaz de inventar cuerpos imposibles, conversivos, disociados, y en esa medida, capaz de repensar y operativizar una nueva noción

3. Por ejemplo, sugiere la historiadora francesa, ¿qué tan lejos está el moderno ejercicio de la opinión con respecto a noción de opinión pública (*phéme*) en la antigua Grecia, entendida como lo que se rumora por ahí de los políticos, los oradores y los estrategas, como el ataque y la denuncia más o menos puritana de sus vicios? O también, ¿qué tiene que ver la tradición occidental de edulcorar la democracia y hacerla aceptable, – de asumir dicha forma de poder o régimen político atemperado como el mejor–, con la acepción griega de la *demos-kratía* (poder del pueblo) entendida como valor peyorativo e inquietante, como sobrenombre para los adversarios del régimen?



de síntoma—, sino también a la luz de fenómenos tan cotidianos y desestimados como el sueño, el lapsus, el olvido, el chiste y demás pequeñas tonterías a las que Freud concede todo el interés, por cuanto sospecha que todas estas manifestaciones también son lenguajes cifrados de lo que define como lo *psíquico inconsciente*⁴, noción que separa las aguas del naciente psicoanálisis con respecto a las de la psicología y las de la filosofía. Por consiguiente, cuando Didi-Huberman —en medio de su malestar con relación al método y a los fines de la Historia del Arte— dice que sólo hay historia de los síntomas, reconoce la doble necesidad de tener en cuenta la concepción de lo psíquico inconsciente en sentido psicoanalítico —más allá de la psicología—⁵ y la noción de tiempo anacrónico —más allá del tiempo histórico en sentido cronológico—. Ambas nociones hacen posible reelaborar el concepto de imagen, y de contera, formular una crítica a la representación y a la historia cronológica.

Freud descubre que el fenómeno del sueño supone un intenso *trabajo* silencioso de fuerzas no sabidas. Se trata de indagar mediante qué procesos los pensamientos latentes se hacen manifiestos, es decir, devienen secuencia

4. De Sigmund Freud, véase por ejemplo, *La interpretación de los sueños* (1900, vid., cap. VI, “El trabajo del sueño”), “Nota sobre el concepto de inconsciente en psicoanálisis” (1912), *Lo inconsciente* (1914), y *El yo y el ello* (1923) En estos textos se constata la manera como el autor afina el concepto de inconsciente, en el cual centra lo fundamental de la vida anímica, pues la consciencia es ante todo una *calidad*, entre otras, de lo psíquico. La práctica clínica y la vida cotidiana le enseñan a Freud, que una representación u otro elemento psíquico pueden estar presentes en la conciencia, luego desaparecer y reafiorar después intactos... y mientras tanto, “la representación ha estado presente en nuestro espíritu también durante el intervalo, aunque latente en cuanto a consciencia” (Freud, 1979b, p, 271) O sea que el psiquismo se alimenta o es gobernado por ideas latentes e inconscientes —susceptibles o no de consciencia—, he ahí no solo la eficacia de estas ideas, sino también la razón de que las leyes de la actividad psíquica inconsciente difieran de la actividad consciente, y que sea imposible dar cuenta de ello sin entrar en el fenómeno del sueño, del síntoma o de la psicopatología cotidiana. De ahí también que lo inconsciente sea el primer *Shibboleth* del psicoanálisis y el punto más o menos inconciliable con la filosofía, pues para ésta resulta inadmisibile que pueda existir pensamiento inconsciente.

5. Este enfoque sitúa al teórico francés en una perspectiva distinta y crítica con relación no solo a Erwin Panofsky (como historiador del arte), sino también a Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet (como historiadores especializados en la Antigüedad), y a la filosofía del arte, por supuesto, pues cada uno a su manera apela a la psicología de la conciencia.



de imágenes más o menos disparatadas, de lo cual podemos narrar algo al despertar. Para remontar del contenido manifiesto –o pictografía– hacia el pensamiento latente es preciso descifrar el trabajo llevado a cabo en el intermedio y que hace posible al soñante narrar secuencias de imágenes como ésta al despertar: “Una casa, un bote encima, una letra aislada, un señor sin cabeza corriendo...” La lógica formal y el sentido común coincidirán que es un despropósito, un absurdo y un sinsentido, para Freud, en cambio, en el espacio clínico, claro está, el *libre* ejercicio de asociar cada figura con las palabras que se ocurran, bien puede dar como “resultado la más bella y significativa sentencia poética. El sueño es un *rébus* de esa índole.” (Freud, 1979, p. 286)

Hablar del sueño como *pictografía*, *sentencia poética*, *jeroglífico*, *vía expedita para acceder al inconsciente*, es reconocer un complejo trabajo psíquico, en el que Freud discierne tres mecanismos fundamentales:

- **Condensación:** es decir, si bien lo manifiesto es pobre, escueto y lacónico, en ello se cifran riquísimos pensamientos oníricos latentes. Un mismo sueño o imagen onírica puede tener multiplicidad de sentidos, pues la “cuota de condensación es indeterminable” (Freud, 1979, p. 287). Tras lo manifiesto discurre un intenso pensar inconsciente, una auténtica fábrica de pensamientos; en otras palabras, cada elemento manifiesto está sobredeterminado de manera múltiple desde la masa de pensamientos oníricos latentes.
- **Desplazamiento o desfiguración**, mediante lo cual la intensidad de un elemento manifiesto distrae de la fuerza latente en cuestión: el sueño manifiesto nos devuelve una desfiguración o dislocación del deseo onírico inconsciente. La desfiguración es obra de la censura empeñada en impedir la satisfacción del deseo.
- **Medios de Figuración:** ¿cómo se figura en el sueño el sí, el no, el por qué, las relaciones lógicas y las preposiciones? La interpretación –y ya el relato es parte de ésta– apunta a restablecer la *trama* –simultaneidad, sucesión, formación mixta, identificación– que el trabajo onírico aniquiló.⁶ En cuanto al **miramiento por la figurabilidad**, Freud señala que el trabajo del sueño implica que el pensamiento onírico (abstrac-

6. Freud llama la atención acerca de una restricción o incapacidad similar en las artes figurativas: ¿cómo se expresan allí tales relaciones lógicas?



to) sea remodelado en un lenguaje figural (visual). Así, el sueño y el síntoma aprovechan a toda costa la plasticidad de la palabra, es decir, sus ventajas para la condensación y el disfraz. De ahí que el propósito de la figurabilidad sea salir airosa de la censura, por ello recorre las vías más expeditas y aceptadas culturalmente para disfrazar el material reprimido, dándole expresión bajo la forma de chiste, alusión corriente o simbologías legendarias. O sea que el sueño no supone tampoco una altísima actividad simbolizante, sino que más bien es un parásito de las simbolizaciones ya existentes, corrientes y anodinas, y que por su figurabilidad y actualidad favorecen la formación del sueño, por estar casi siempre exentos de censura. En suma, el trabajo del sueño nos anoticia de lo que en la vida anímica es anacrónicamente eficaz, y por eso mismo, un potente agente de reelaboración simbólica.

En la misma época de Freud, otro gran pensador subvierte los modos de pensar la imagen. Se trata del teórico e historiador del arte, además de narrador, dramaturgo, poeta crítico de arte y literatura y traductor judío alemán Carl Einstein (1885-1940), el menos clásico y el más crítico de todos los historiadores del arte del siglo XX, y también un gran olvidado dentro de esta disciplina⁷. Al margen de la vida académica universitaria, se da a conocer desde 1911 con su novela *Bébuquin o los diletantes del milagro*, y luego publica su gran aportación a la teoría y la crítica con textos tan valiosos como *La escultura negra* (1914), donde reivindica el estatuto cultural de

7. Influenciado literariamente por André Gide, Paul Claudel y Stefan George, es además gran amigo no sólo de los artistas más destacados del momento (Georges Braque, Pablo Picasso, Juan Gris, Joan Miró, Wassily Kandinsky, entre otros), sino también del coleccionista y marchante Daniel-Henry Kahnweiler, y de críticos como Gottfried Benn y Eugène Jolas, además fue mentor de Georges Bataille y Michel Leiris. Es clara entonces la gran influencia de sus ideas en el panorama crítico y artístico de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, sus compromisos políticos con el comunismo, con el anarquismo y con la Guerra Civil Española —donde llegó a participar directamente, al lado de Buenaventura Durruti—, lo marginan y le hacen aparcar proyectos editoriales vinculados con el arte, hasta poner fin a sus días en julio de 1940, después de escapar de un campo de refugiados en Francia —donde estuvo recluido por anarquista y por judío—... Asombrosa coincidencia con Walter Benjamin.



la imagen en las culturas africanas, descentrando con ello la atención y la mirada europeísta del arte y de la historia. En este texto, valioso además por la cantidad y la calidad de las ilustraciones, Einstein reconoce con frenesí los efectos estéticos y artísticos de la recepción de los objetos artísticos provenientes de África y Oceanía, máscaras y esculturas, llamados arte primitivo o arte negro: allí se abrió una posibilidad de renovación para el arte, para sus problemas espaciales y perceptivos; de ahí que no disimula su temprana fascinación por el cubismo⁸, cuando nadie daba nada por este nuevo modo de ser de la imagen, anticanónica en todo sentido. Einstein “ve en el arte africano el dominio formal de la interpretación ‘cúbica’ del espacio, con lo que ve consumado de manera ejemplar un requisito fundamental de la creación escultórica.” (Fleckner, 2008, p. 29) En la misma línea –artística y etnológica– se destaca su texto *La escultura africana* (1929), publicado después de hacerse a un lugar como el más lúcido y visionario teórico de las vanguardias. En 1926 publicó *Arte del siglo XX*, donde –desde el impresionismo hasta el surrealismo– aborda asuntos capitales como la percepción del espacio, la imaginación y la alucinación o transvisualidad. Luego, ya instalado en París, fundó y dirigió con Bataille y Leiris la revista antropológica, artística y cultural *Documents* (1929-31), y un poco más adelante, su afinado libro sobre estética cubista titulado *Georges Braque* (1934).

Nos interesa aquí el aporte de Einstein por el estatuto que le concede al anacronismo, pues asume que en la experiencia visual, en el acto de la mirada, la imagen impone una extraña y densa concreción temporal, la imagen es *crystal del tiempo* que involucra todas las dimensiones de éste, de modo que la historia brota del presente vivo para remontar hacia el pasado difuminado o volatilizado. La imagen no es, por tanto, estasis, sino proceso de presentación y formación, en el que la “memoria se cristaliza visualmente” y “se difracta, se pone en movimiento, en propensión.” (Didi-Huberman, 2005, p. 288) Allí donde Einstein dice cristal del tiempo, Benjamin (1989) propone dialéctica

8. Einstein simpatiza abiertamente con el cubismo, con respecto al cual el Expresionismo alemán y la Nueva Objetividad apenas van a la zaga, pues “faltos de libertad estética y entregados a una “concepción sentimental” se agotan acentuando la superficie y el cromatismo, y asumiendo el arte como si se tratara de una “guerra civil”. En suma, el arte alemán de principios del XX constituye una modernidad “de segunda mano”, esto, claro está, salvo la obra de Paul Klee, Max Beckmann, Oscar Kokoschka y otros pocos.



en suspenso, es decir, la imagen como el destello o el relámpago en el que el *Otrora* encuentra el *Ahora* formando una constelación.

Según Carl Einstein, la historia y la teoría del arte han de “oscilar y centellear” si no quieren “perder de vista la complejidad temporal de las obras plásticas”. Complejidad hecha tanto de *procesos destructivos* y agonísticos –que hacen de toda experiencia visual un verdadero combate marcado por la destrucción y la creación de formas y de puntos de vista–; como de *procesos regresivos*, donde el anacronismo es la “clavija dialéctica de la invención formal”. Anacronismo entendido por el autor alemán no tanto como regresión formal sino como el retorno de disposiciones psíquicas determinadas bajo condiciones o signos diferentes. Ambos procesos, destructivos y regresivos, hacen que inventar un campo de formas sea también inventar un campo de fuerzas, capaces de alterar, recrear y “determinar una nueva realidad a través de una forma óptica nueva”. Es decir, que el cuadro no tiene que representar o ilustrar sino *ser, trabajar*, casi en sentido de la expresión freudiana *trabajo del sueño*, o trabajo de parto o agonía. Trabajo que se concreta como dialéctica constante de “descomposición fecunda” y producción “que jamás encuentra reposo ni resultado fijo, porque su fuerza reside en la apertura inquieta, en la capacidad de insurrección perpetua y de autodescomposición de la forma.” (Didi-Huberman, 2005, p. 269). Einstein concibe la imagen como fuerza viva –casi como un organismo–, como foco de energía y de experiencias decisivas, y campo de combate con un enorme poder crítico y deconstructivo

Tanto en el *relámpago* del cubismo, como en la teoría de Freud, Carl Einstein re-descubre que “ver significa poner en movimiento la *realidad todavía invisible*”, de tal modo que el arte constituye “un medio que permite hacer visible la poética, aumentar la masa de las figuras y el *desorden* de lo concreto, y acrecentar, por tanto, el no-sentido y lo inexplicable de la existencia (...) subrayamos el valor de lo que no es todavía visible, de lo que todavía no es conocido”. (Didi-Huberman, 2005, p. 291, cita a Einstein) Por tanto, el espacio cubista será, para el pensador judío alemán, una experiencia inédita de apertura y ensanchamiento del ver, “*abrirlo como una caja*”, y ello no se entiende sino “*temporalmente*: abrir el ver significa prestar atención (...) a los procesos anticipatorios de la imagen”. (Didi-Huberman, *Ídem.*)



En este sentido, la visión no se define como una facultad, sino como trabajo, exigencia y rechazo de lo visible y reivindicación de lo visual oscilante. Así, la imagen, nativamente anacrónica, es también sintomática —en sentido crítico más que clínico—: presencia incómoda, no familiar, intensa, disruptiva, “que anuncia visualmente algo que no es todavía visible”, algo *des-conocido*, latente. Ese *todavía no visible* y *todavía no sabido*, constitutivos de la imagen en su condición sintomática e *i-legible*, dan lugar a que ésta se abra a un futuro en potencia, que se presenta y se sustrae al mismo tiempo: la imagen se abre a algo que permanece como un *no-saber*. Y la dura exigencia —no en vano largamente olvidada, desestimada— que Einstein formula con gran “coraje epistemológico” a la disciplina de la historia del arte es contar con ese “no-saber en el centro de su problemática y hacer de esta problemática la anticipación, *la apertura de un saber nuevo*.” (Didi-Huberman, 2005, p. 293)

Se entiende el carácter abierto, multifocal y estallado, cual montaje roto, de la elaboración emprendida por Einstein, quien, en consecuencia, reconoce: “Hablo de manera poco sistemática.” (Einstein, 2008, p. 51). Y no es para menos, pues convencido como está de los alcances extraartísticos del cubismo, considera que el abordaje conceptual y axiomático de la imagen supone un reduccionismo en el que apenas si se comprende la mitad más muerta de la imagen. Por eso, el pensador alemán, le sugiere a la Historia del Arte —en contravía al discurso historicista universitario— jugar o trabajar la imagen heurísticamente, a la luz de nociones y lógicas insospechadas, insólitas, sin dejarse seducir por filósofos que “charlan sin cesar sobre la unidad”, sobre las relaciones de las partes que forman un todo. Filósofos que, como Kant, tienen el mérito de “haber establecido el equilibrio entre el sujeto y el objeto. Pero olvidó una cosa esencial: lo que hace el sujeto cuando trabaja” (Didi-Huberman, 2005, p. 294. Cita a Einstein) Los filósofos, o los no-creadores, que se agotan con lo imposible, y no agotarse ahí, justamente, es la consigna de Einstein, no renunciar ante lo imposible, sino crear a partir del contacto con los nuevos objetos de arte —primitivo, cubista— formas nuevas de saber: “Ser sostenido por lo imposible”.



2. Del malestar en el método a la imagen-síntoma

Lo que la imagen-síntoma interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación. Pero lo que ella contraría, en un sentido lo sostiene: ella podría pensarse bajo el ángulo de un inconsciente de la representación (...) Lo que el síntoma-tiempo interrumpe no es otra cosa que el curso de la historia cronológica. Pero lo que contraría también lo sostiene: se lo podría pensar bajo el ángulo de un inconsciente de la historia.

George Didi-Huberman, *Ante el tiempo*

Reconocer el anacronismo de la imagen, la temporalidad impura que la caracteriza, es interpelar no sólo los fines y los métodos de la Historia del Arte en cuanto institución y *discurso universitario*,⁹ sino también la

9. Este discurso intitucionalizado garantiza tres gracias: *saber* (catálogos, libros, investigaciones, eventos académicos), *espectáculo* (exposiciones, museos) y *dinero* (el mercado del arte). En este punto, es clara la referencia a la noción de discurso universitario elaborada por Jacques Lacan en el *Seminario 17: El reverso del psicoanálisis* (1969-70), donde se despliegan consecuencias de la fórmula según la cual “el inconsciente es el discurso del Otro”, o, dicho de otro modo, el inconsciente es el efecto, en el viviente, de la captura o marca del lenguaje, del significante, que extranjeriza a ese viviente con relación a la necesidad, es decir, queda arrojado a la condición de ser deseante, de donde cabe para Lacan proponer cuatro grandes discursos en el contexto capitalista, cuatro modos de hacer lazo social: el discurso histórico, el del amo, el analítico y el universitario. Éste último supone el triunfo de la episteme –conocimiento verdadero, certeza– sobre la doxa –opinión, conocimiento aparente y sensible–, y constituye a su vez el pasaje del amo antiguo al moderno: con la universidad, ya no se trata del *saber-hacer* del esclavo al servicio de un amo que no tiene que formularse preguntas, sino del saber conquistado por un amo anónimo, diseminado, y desde donde se escucha el imperativo de *todo-saber* o de *seguir sabiendo*. En este discurso –que produce un *sujeto* que piensa, es decir que *reprime* la sumisión del esclavo con respecto al amo– se apoya la ciencia y su pretensión de *todo saber*, se trata por tanto de la moderna *tiranía*, subsidiaria del discurso del amo. El *S2* o *agente* del discurso –maestro, alumno, investigador– es el que trabaja y produce, el que pone en movimiento el discurso. El *S1* o lugar de la *verdad* es el que ordena “¡sigue sabiendo más!” –autor, biblia, certeza, Panofsky–, es decir, define cómo hacer, cómo leer, cómo mirar... Pero en ese saber acumulado, algo inconmensurable escapa, ese resto (*a*) se impone como *no-saber*, de ello da cuenta la insistencia del síntoma, la opacidad de la imagen, etc... puntos de resistencia con respecto al saber y al lugar de la verdad.



pretensión de ésta de hacer coincidir el ver y el saber. Es interrogar el tono kantiano que de antemano adopta dicha disciplina, con préstamos teóricos no confesados, con filosofías espontáneas, siempre con el propósito –de Vasari a Panofsky– de sostener un punto de vista humanista, idealista y sintetizante, valiéndose para ello de un método que tiraniza la imagen en tanto la somete al régimen de lo visible–legible. El de Didi-Huberman es, pues, un malestar declarado frente al método iconográfico e iconológico decantado por Panofsky, aunque con vacilaciones¹⁰, y de las cuales se hace caso omiso en el prolífico discurso universitario en torno a la historia del arte. Por ello, el autor francés apuesta por *otro querer decir* en torno a la imagen, no para desestimar o anular el decir panofskiano, sino para mostrar los límites de éste e invitar a una necesaria *historia de la historia del arte*, o más precisamente dicho, para animar una arqueología de dicha disciplina.

El discurso de la Historia del Arte se soporta en conceptos y “*palabras mágicas*” como Idea, *Disegno* –el dibujo como fundamento de las artes liberales–, Esquema e Imitación, desde las cuales se concibe la imagen como superficie visible/legible. Ante esta condición, Didi-Huberman procede teóricamente a contrapelo –a la manera de Walter Benjamin–; se interroga por las extrañas supervivencias en el mundo de la imagen –como ya lo mostraba Aby Warburg–; devela la eficacia sintomática y la potencia desfigurante propia de la imagen onírica –según lo descubre Sigmund Freud–; y rastrea –al modo de Carl Einstein– nuevos objetos, problemas y dominios de la imagen desestimados por la perspectiva historicista. Es decir, que el malestar en el método y en las *palabras mágicas* en que éste se sostiene, conduce a Didi-Huberman a redescubrir algunas *palabras*

10. En *Ante la imagen; pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, y en *Ante el tiempo; historia del arte y anacronismo de la imagen*, Didi-Huberman muestra que en las elaboraciones de Panofsky existe un desgarró: entre la perspectiva sintetizante o neokantiana (muy próxima por ejemplo a Ernst Cassirer) y la perspectiva iconológica abierta por Warburg en la cual es capital la hipótesis de las supervivencias –o latencias y oscuros retornos– en la imagen. Panofsky, una vez se traslada al ámbito universitario norteamericano, se orienta claramente en la dirección neokantiana, es decir, *elige la síntesis y sacrifica el síntoma*. Pero esa elección no se lleva a cabo sin vacilaciones, las mismas que los panofskianos desestiman, para no contaminar con la duda el método heredado, probablemente.



no-mágicas, junto con el pensamiento en torno a la imagen elaborado por estos cuatro pensadores judíos –“profetas desarmados”, dice Löwy, o “generación vencida”, dirá el propio Benjamin–. Los cuatro provienen de una tradición en la que *el libro* está por encima de la imagen, y sin embargo, cada uno en su campo particular, reivindica el poder crítico y dislocador de la imagen, asumiendo que ésta *piensa* de otro modo que no es el modo metafísico; de ahí que la imagen sea a partir de ellos: supervivencia y síntoma, destello y colisión, cristal del tiempo, trabajo y potencia; o sea que el tiempo de aquella no es el tiempo de la historia. Por tanto, no es extraño que estos autores marginales al discurso institucionalizado, le aporten a Didi-Huberman –gran lector interpelado por las opacidades de la imagen– la posibilidad de un *decir otro* a partir del malestar.

En la ya dilatada carrera del autor francés, se pueden leer los insistentes contra-temas que contribuyen a una particular contra-historia del arte, que reivindica la imagen en contrapunto con la noción occidental-italiana de arte, pero ello no es posible sin repensar la Edad Media y el problemático fundamento teológico de la *encarnación del Verbo*: asunto capital no sólo de la creencia y los ritos que definen el cristianismo, sino también del estatuto y el ambiguo poder de la imagen en dicha tradición. A partir de allí, es posible otro *querer decir* sobre la imagen, más allá de la tiranía del arte mismo tal como se instituyó desde el Renacimiento. Se trata de pensar la imagen desde el sustrato de la carne, de lo real no simbolizable, de lo visual-virtual, del *trozo* que escapa siempre -a diferencia del *detalle* que se inscribe y da cuenta de un todo-; de la imagen onírica, del desgarrar y el síntoma que irrumpen donde menos se los espera... En suma, los contra-temas o contramotivos, que descubre Huberman se designan con palabras corrientes, “*no mágicas*”, pero con un extraño poder de indicar algo de la eficacia de la imagen, que desestabiliza y muestra el límite y la falla epistemo/visual del discurso y los métodos historiográficos. Pero no se trata de una negación de tal discurso –pues, dicho lacianamente, la formación requiere de una primera fase de alienación o servidumbre al amo–, sino de un cuestionamiento de su punto de vista humanista con sus fines y certezas.

2.a. Lo visual-virtual en la imagen

Figura 1. Fra Angelico, *La Anunciación*, 1440 (aprox.). Fresco, 176x148 cm



El fresco de *La anunciación*, de Fra Angelico (1440, ubicado en el Convento –hoy Museo– de San Marcos, Florencia) necesariamente interpela la mirada, pues el blanco greda que media entre María y el circunspecto Ángel desorienta al espectador, y hace que la imagen sea figurativamente pobre, nada dramática, más bien neutra y atípica en el contexto florenti-





no, donde ya otros maestros de la perspectiva y del color –como Danatello, Piero della Francesca y Boticelli, atentos al saber hacer propuestos por Alberti¹¹– se destacan, a diferencia del monje dominico, por escenas de la Anunciación mucho más elaboradas en el plano de lo *visible*. Así pues, en el encuentro luminoso y cegador con el blanco pigmentario, que se apodera de la mirada del visitante desprevenido, que “lo mira” y lo desposee del saber previo o de toda erudición iconográfica; ante ese “trozo de pintura”, se altera la noción de imagen, por cuanto irrumpen en ella lo *visual* violentando o rasgando lo *visible*, lo cual impide leer la imagen como si se tratara de un guión. Ante esa imagen de Angelico, seca y muda, desprovista de la *varietá* albertiana, y custodiada extrañamente por San Pedro mártir; ante semejante pobreza minimalista, aridez del mundo visible y desprecio por los detalles, Didi-Huberman, no obstante, y en intenso diálogo con Freud, apuesta por capitalizar esa “beatitud paupérrima”, todo ello en procura de trascender no solo el método panofskiano, sino también la simple semiología de lo visible vs lo invisible, con la tentativa metafísica que bien puede colarse por allí, y no es eso lo que intuye el pensador francés. Por ello, opta por abordar esta imagen desde las siguientes alternativas:

- “...si lo *visible* y lo *legible* no han sido el fuerte de Fra Angelico, es porque con lo *invisible* y lo inefable, precisamente, estaba a sus anchas” (Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 26)
- Al igual que la Virgen, Angelico se somete a la infigurable e inaudible voz divina: *nada* entre la Virgen y el Ángel.
- Impresión paradójica de “no hay nada que ver”, pues la luz del blanco masivo nos ciega. O sea, no es *visible* ni *invisible*, es *visual*.

En suma, ese blanco greda no implica signo, ni diseño, ni perspectiva. Ese trozo es “irrefutable y simple como *acontecimiento*”, es virtual en cuanto

11. En su *Tratado de pintura*, de 1435, Alberti propone una estética de la armonía, la proporción y variedad en los cuerpos y en las actitudes. Y en cuanto al color, establece la correspondencia del rojo, el azul, el verde y el amarillo con los cuatro elementos, pero rechaza tanto el uso de láminas de oro -porque el brillo distorsiona la contemplación, deslumbra y ciega al espectador para la variedad de colores-, como del blanco y el negro, pues no son colores sino variaciones de la luz, y estéticamente resultan desagradables para la época.



“fenómeno de algo que no aparece con claridad.” Lo virtual indica que lo visual nos desposee de las condiciones *normales* del conocimiento visible.

El acontecimiento de la *virtus*, lo que es en potencia, lo que es potencia, no da nunca una dirección a seguir por el ojo, ni un sentido unívoco de la lectura. (...) se sitúa en el cruce de una proliferación de sentidos posibles, de donde saca su necesidad, que condensa, que desplaza y que transfigura. Tal vez debamos denominarlo entonces un *síntoma*, el nudo de encuentro de repente manifestado de una arborescencia de asociaciones o de conflictos de sentido. (Didi-Huberman, 2010, pp. 29-31)

La imagen comporta, pues, *virtus-síntoma o potencia-latencia*, por tanto impone un *no-saber*, que no es privación de saber, sino una *negatividad eficaz*: socava lo visible y hiere lo legible, desgarrar la lógica y fractura la caja de la representación. Ahora ¿de dónde le viene a la imagen esa potencia oscura, que confirma la “hipótesis de una pintura virtualmente proliferante de sentidos”? Ese blanco luminoso en la celda de San Marcos no es pues un tema ni un concepto, sino una eficacia sobre la mirada, y por ello no es comprobable bajo el método iconográfico-iconológico, y más bien invita a reabrir la fuente textual, exuberante y compleja, de la que se alimenta el monje pintor: Las *Summae theologiae*, que desde San Alberto el Grande¹² hasta su contemporáneo San Antonino¹³ condicionaron su formación y su creencia, y al servicio de las cuales puso su refinado saber de pintor. Pero las *Summas* no son tanto sumas de saber, cuanto delirantes “laberintos donde el saber se pervierte, se torna fantasma, donde el sistema se convierte en un gran desplazamiento, en una gran desmultiplicación de imágenes”. En sí, la teología no es un saber en el sentido moderno de la palabra –que remite a algo que poseemos–, sino que “trata de Otro absoluto y se somete por completo a él, un Dios que, solo, manda y posee ese saber”. (Didi-Huber-

12. Alberto el Grande (Baviera 1193 – Colonia 1280) fue obispo, teólogo, geógrafo, filósofo, lector y traductor de Aristóteles y Doctor de la iglesia. Además, descubrió el arsénico y argumentó que la tierra es redonda. Su amplio trabajo sienta las bases para las elaboraciones de su discípulo Santo Tomas de Aquino.

13. Antonino de Florencia (1389-1459) fue un dominico detractor de los humanistas. Escribió la *Summa sacrae theologiae* y la *Chronica*.



man, 2005, p. 32) Es la *Scientia Dei*, lo que por antonomasia excede, funda y arruina todo saber del hombre; no es lo que se aprende sino lo que proviene directamente de Dios, mediante la arrobadora experiencia mística de la revelación. Esta *Scientia*, inalcanzable hasta el final de los tiempos –cuando los ojos se abrirán a la verdad–, será también garantía del bucle de saber y de no-saber, en el que se fundamenta la tradición cristiana. No de otro modo se pide creer en lo increíble; así se nombra lo *inconcebible*, el *misterio*, la *evidencia oscura*. Potente prefiguración del síntoma.

Para los hombres de la Edad Media, el *Libro* tiene una dimensión latente, aurática y virtual, puesto que cada letra lleva la “doble potencia del acontecimiento y del misterio, del alcance inmediato y de lo inalcanzable, de lo cercano y de lo lejano, tal es su valor de aura”. (Didi-Huberman, 2010, p.33) En este contexto, la escritura no se corresponde con lo legible, sino que más bien se requiere ahondar en el texto y expandirlo a múltiples asociaciones, en auténticas arborescencias y despliegues fantásticos. Por ello, más que lectura se trata de *exégesis*, de un ir más allá de lo manifiesto: apertura a los “vientos del sentido”. Así pues, desde Alberto el Grande, la Anunciación no es un tema, un concepto o una historia, sino “una matriz misteriosa, virtual, de acontecimientos innumerables.” Por eso, el blanco greda en Angelico no requiere legibilidad para transmitir todo el “misterio de Escritura”. Allí, el blanco como acontecimiento visual o como acto pigmentario de *exégesis* tiene “potencia para figurar”, no es por tanto *traducción* o *atribución coloreada*, es la materia pictórica presentando un *blanco misterio*. “*Concebirás en tu matriz y darás a luz un niño, al que llamarás con el nombre de Jesús*”¹⁴.

Según el misterio, el Verbo se encarna, se va formando en los recovecos del cuerpo de María, y el blanco masivo condensa y virtualiza eso no representable, el enigma de la encarnación: “Centro inconcebible, ininteligible que postulaba a la vez la inmediata humanidad de la carne y la virtual, la potente divinidad del verbo en Jesucristo.” (Didi-Huberman, 2010, p. 36) Para ello, el dominico echa mano de los medios más sencillos disponibles, no importa que sea el antiestético blanco, pues atiende a la

14. Véase Isaías, VII, 14 y Lucas, I, 13



teología de la imagen, más que a la noción de belleza y al dramatismo artístico que desvela a sus contemporáneos. Ante esa superficie-matriz de exégesis, adivinación y contemplación casi se le pide al ojo que se cierre para poder mirar y ser tomado por regiones fantasmales: *visio dei*. Esta superficie de expectativa conduce más allá de lo visible y da lugar a una modalidad extrema de la mirada, “algo como un ‘final de la mirada’ –tal y como decimos ‘final de los tiempos’–, para designar el objeto del mayor deseo judeocristiano”. (Didi-Huberman, 2010, p. 37)

El blanco, esa casi nada visible, logra tocar el misterio de la anunciación, el anuncio. Imita el proceso de un *anuncio*: “Algo que aparece, se presenta –pero sin describir ni representar, sin hacer aparecer el contenido de lo que anuncia (si no, ya no sería anuncio, precisamente, sino *enunciado*¹⁵ de la solución)–”. (Didi-Huberman, 2010, p. 37) Paradoja de la *figurabilidad*, al modo de los sueños, en la que basta el blanco-angelico –“intenso como la luz”, “opaco como la roca”–, para figurar-presentar el misterio inconcebible; algo visible impone pues una potencia visual-virtual, con tanta eficacia sobre la mirada que no se reduce a mero símbolo o imagen aislada, sino que constituye un paradigma o matriz de imágenes y símbolos. Así, la Anunciación será para occidente la matriz de toda paradoja visual, a partir de la cual toda iconología se hace frágil, queda privada de código y se abre a “los vientos del sentido” y al no-saber. He ahí, para occidente, la más radical división de lo visible.

Según la hipótesis de Didi-Huberman, si la cesura de lo visible y lo visual es tan antigua, y en todo caso inherente al cristianismo, es también porque tiene un valor antropológico más general¹⁶. Pero acá interesa puntualmente la función decisiva que cumple en esa cesura la *teología medieval de la imagen* –trazada desde el siglo III con Tertuliano, y previa a todo arte cristiano y a toda visión iconológica–, antecedente de una estética por venir articulada en torno a un modo imaginario inédito, dominado por la paradoja de la

15. Por eso, San Antonino –en la *Summa Theologiae*– advierte a los pintores de no representar al niño Jesús en las Anunciaciones, pues eso sería tanto como representar el término o solución del anuncio.

16. Véase al respecto, Hans Belting (2008).



Encarnación. Una estética que mezcla el desprecio por las apariencias y por lo visible con la búsqueda intensa y contradictoria de lo *otro*, es la *exigencia de lo visual*, un más allá en todo caso que no se confunde con la *Idea* ni con lo *Visible*, por ello tan difícil de pensar.¹⁷ Las teologías de la imagen medievales –ajenas al museo y al criterio de lo bello–, fundan en el espacio del rito y la creencia, una singular “*eficacia visual*”, a partir de objetos tan simples como el pan, los peces y el cordero, y como la cruz, el sudario, la tumba y la catacumba. Pero no se trata en dicha teología de transgredir la ley mosaica que prohíbe imágenes, sino de algo más problemático, formulado como una dura condición: si lo visible ya era un hecho en tanto el verbo se había humillado al encarnar, era preciso ahora una:

Castración de eso visible, una pérdida o daño sacrificial, había que circuncidar el mundo de lo visible, ponerlo en crisis, en defecto, poder extenuarlo casi y sacrificarlo en parte con el objetivo, más allá, de poder darle la oportunidad de un milagro, de un sacramento, de una transfiguración. Lo que denominamos con una palabra esencial para toda esta economía: una *conversión* (Didi-Huberman, 2010, p.42)

El cristianismo es pues, la secta o disidencia del judaísmo que se despliega con fuerza a partir de una genialidad, de una implacable y no menos sutil estrategia: *sostener y privilegiar lo visual en lo visible; es decir, la verdad hecha carne trastoca, desfigura o hace síntoma e introduce lo trascendente en lo aparente*. El desafío de Tertuliano a la imagen se plantea como: o bien eres solo apariencia visible, ídolo execrable, o bien eres capaz de *abrirte* – como la Virgen– a lo visual, concediendo un momento de verdad, como un milagro. De este modo, la teología de la imagen introduce para occidente la eficacia rotunda de lo visual no objetivable, tan eficaz en su virtualidad, en su potencia, como la espiritualidad y lo inconsciente, en cuanto realida-

17. Este lugar central de dicha paradoja hace luego del arte cristiano el espacio donde se pone en síntoma el mundo visible, y de ese modo llega a ser la religión más fecunda en imágenes, pero ello no se logra sin la “feliz casualidad” de que lo imposible de la encarnación toca justamente el corazón de una arraigada inmanencia metapsicológica más que metafísica, a saber, la capacidad humana de crear cuerpos imposibles, y de ese modo saber algo de nuestro carne real, extraña, esquiva, incomprensible. A esa capacidad antropológica, que se opone a la figuración, la denominó Freud *poder de figurabilidad*.



des igualmente no objetivables, pero con un enorme poder que determina nuestra mirada y nuestro decir.

De esa eficacia no logra dar cuenta la Historia del Arte, que pasa por alto variados objetos y dispositivos *figurales* o no representacionales, pues no son obras de arte propiamente aunque son potentes modos de lo visual: marcos, altares, pedrerías votivas que acompañan una imagen santa. Objetos no-artísticos que trabajan con eficacia para sostener su valor visual, visualidades que no encajan en el propósito del historiador de identificar formas. Por ejemplo, de una vidriera gótica se puede establecer su valor iconográfico y estilístico mediante telescopía fotográfica, pero su “realidad visual” remite al modo como fue concebida, o sea que el hombre medieval ingresa –se creería que jubiloso, atónito y extrañado– a una nave bañado de color y de luz: inédita experiencia de virtualidad pura, efecto mágico, *transporte*, experiencia sagrada, nube polícroma que envuelve y atraviesa religiosamente el cuerpo del feligrés, en una especie de reedición o metáfora del misterio matricial de la encarnación. Este ejemplo permite ver cuán difícil es hacer una historia de un paradigma visual, que implica además una historia fenomenológica de mirada:

El destino de la mirada siempre es cuestión de una memoria tanto más eficaz cuanto *no es manifiesta*. Con lo visible estamos en el reino de lo que se manifiesta. Lo visual, por su parte, designaría más bien esta red irregular de acontecimientos-síntomas que alcanzan lo visible como tantas huellas o destellos, o marcajes de enunciación, como tantos indicios... ¿Indicios de qué? De algo –un trabajo, una memoria en proceso- que en ningún sitio se ha descrito del todo, atestado o inscrito en archivos, porque su “materia” significativa fue, primero, la imagen. La cuestión reside ahora en saber cómo incluir, en el marco histórico, esta eficacia –visual- de lo *virtual*. (Didi-Huberman, 2010, pp. 44-45)

He ahí el asunto fundamental al que dedicará Didi-Huberman buena parte de su trabajo: contar con lo *visual-virtual-sintomático*, en una disciplina dedicada a los objetos visibles, detallables, legibles; es decir, en una disciplina convencida de que *progres*a, con sus métodos regidos por la *especificidad* de la búsqueda, la exactitud y la casi-verdad objetiva. Una



disciplina poco hospitalaria y desconfiada, pese a ser deudora más o menos silenciosa de la filosofía, por ejemplo.

Pero, ¿de dónde le viene el tono asertivo y la pretensión de descripción exacta a esta disciplina ocupada de objetos relativamente volátiles y con más memoria y más porvenir que ella misma en su reciente modernidad? ¿Acaso no atiende a la ciencia misma en un momento en el que ya habla en términos de “supongamos que...”? La Historia ignora que se halla alienada por su objeto, y condenada a una pérdida, algo escapa de lo visible. De igual modo, pareciera que confunde el progreso de los medios técnicos disponibles –la revolución digital, por ejemplo– con el progreso del saber: solo hay avance del conocimiento cuando se renueva una problemática, una pregunta sobre un mismo asunto, cuando hay desplazamientos teóricos; el historiador ha de recordar que las preguntas sobreviven a las respuestas. Y finalmente, pareciera que la ilusión científicista de la Historia del Arte, nombrada como especificidad es un tanto ciega al carácter movedizo, relativo e incierto de su campo. Encerrar el objeto en la especificidad es encerrarse a sí mismo como historiador en los límites y en el “espíritu de programa” impuestos al objeto¹⁸. Hablar desde el “punto de vista específico” tiene el riesgo de perderse lo fundamental. “¿Dónde está la especificidad de la vidriera gótica? En ninguna parte de manera absoluta.”

En su ingenuidad ilustrada, el historiador defensor de la especificidad, se halla entrampado en un discurso donde justamente Arte e Historia devienen obstáculos epistemológicos, pues no se cuestionan las relaciones entre ellos, asumiendo que el arte es cosa del pasado, alcanzable como objeto en cuanto entra en la historia; y que el arte pertenece a lo visible, discernible y demarcable. De este modo, la historia progresa en la *jaula dorada de su especificidad*, dando vueltas en ella. Arte visible, arte muerto, convertido en monumento, museificado, puesto a salvaguarda, bello “ídolo inmortal, restaurado y desencarnado”, puesto a distancia por un cristal que nos devuelve nuestro propio reflejo. Como si en lugar de

18. Sobre el “encerramiento intelectual” característico del historiador del arte, véase la defensa que Chastel hace de “La historia del arte” (1968) como disciplina específica. Sobre el espíritu de programa y de sistema véase el texto de Panofsky de 1940 “La historia del arte desde un punto de vista humanista”. (En Panofsky, 1987)



la *imagen como cristal del tiempo*, asistiéramos –caso concreto, ante la Gioconda– a un retrato de un grupo de turistas que ha invadido y casi suplantado en un cristal reflectante la imagen solitaria.

Entregada a la tiranía de lo visible, resulta incompatible para la Historia del Arte todo intento de contar con la eficacia de lo visual que hace síntoma en las imágenes, que las desgarran, las complejiza y enriquece desde la tempranísima teología de la imagen. En cuanto es historia, que procura comprender el pasado, le concierne y *debe* tener en cuenta –al menos en lo relativo al arte cristiano– este largo tránsito que va desde la apertura y el *desgarro de lo visible* hasta la *pantalla*, desde el *lugar* de las imágenes hasta la *colocación* de las mismas.

2.b. El desgarro de la imagen

Romper la caja de la representación, es decir, contar ante la imagen con la ruptura entre saber y ver, con el desgarro y la dislocación del sujeto del saber. El desgarro pues como la primera palabra no mágica en el intento de *otro querer decir* en torno a la historia del arte y a la imagen. Desgarro ya implícito en la humillación del Verbo hecho carne, humanizado sin dejar de ser Dios –gran misterio, gran oportunidad para la imagen en el corazón de un monoteísmo heredero de la ley mosaica–. Si ante la imagen se desgarran la razón del sujeto, entonces resulta insostenible el postulado de Panofsky (1987) según el cual “el historiador del arte difiere del espectador ingenuo en que es consciente de lo que hace”. El desgarro cuestiona al historiador que se pretende experto, que *sabe ver*, o que hace coincidir la imagen con un relato o un concepto, o hace una traducción de lo visible hacia lo legible. Abrir la caja de la representación implica por tanto abrir o hendir la noción de imagen, remontando la reducción que se hace de ésta a imaginería, ilustración, reproducción, calco o copia, iconografía o figura adherida a un objeto representacional. Se trata, en cambio, de pensar la imagen como trabajo, figura figurante, es decir, camino, proceso. Así, pensar la imagen exige también la apertura de una lógica diferente a la de la ciencia y a la de la metafísica kantiana, pues el mundo de las imágenes:



No nos propone nunca sus objetos como términos de una lógica susceptible de expresarse en proposiciones, verdaderas o falsas, correctas o incorrectas. Sería presuntuoso afirmar el carácter estrictamente *racional* de las imágenes, al igual que sería incompleto afirmar su simple carácter *empírico*. En realidad, es la oposición misma de lo empírico y lo racional lo que no funciona aquí, lo que fracasa “aplicándose” a las imágenes del arte. (Didi-Huberman, 2010, pp.188-9)

Pero esto no significa que todo se escapa, sino que las imágenes comportan una estructura abierta, “desgarrada, tocada, arruinada en su centro”; y más que rechazar el mundo de la lógica, es descubrir o componer en él espacios inéditos, de donde le viene a la imagen la potencia eficaz de lo negativo, la fuerza oscura que horada lo visible (lo representado) y rasga lo legible (la significación). Otra manera de nombrar esta condición del desgarramiento de la imagen es pensándola como juego anadiómeno, es decir, el resurgir momentáneo de algo oculto para hundirse nuevamente –al modo de Venus–. En tal sentido, cabe pensar cómo la materia *informis* anima en la representación, lo visual/virtual anida en lo visible, y la opacidad acesa en la transparencia.¹⁹ O también, cómo opera en la imagen la *presentabilidad* o *figurabilidad* –en sentido freudiano, como trabajo que forma deformando–: el no-saber instalado en el saber y el desgarramiento vinculado en la trama. Pero no es que Freud y el arte abstracto hayan inventado la figu-

19. En sus poemas dedicados a *Afrodita Anadyomena*, Angelo Poliziano destaca la dicha, la felicidad, y la sensualidad que acompañan el nacimiento de Venus... pero Botticelli presenta rostros circunspectos, distantes, disgustados –como el Zéfiro–; el cielo es neutro, el mar es angular, la concha es fría, la orilla vacía, los árboles inmóviles, la lluvia de flores más que festiva es pasiva. Sólo los drapeados y los cabellos introducen movimiento y vida, pero eso no supone alborozo. En efecto, ¿de dónde proviene Venus, diosa del Deseo, que surge así sobre la espuma? En unos versos anteriores, Poliziano describe un “terrible rodar de planetas”, y “tormentoso mar Egeo” desencadenado por la catástrofe divina: la caída de un pedazo de genital del tiránico Urano, castrado por su hijo Cronos-Saturno a instancias de su madre Gea. Insiste Poliziano: “se ve” el órgano monstruoso “errar a través de las olas sobre la blanca espuma”. (Didi-Huberman, 2005b, p. 48. Cita a Poliziano) De semejante castración, de la que brota sangre y semen, de ese horror de la castración del cielo, nace luego la pudorosa Venus. En ella, insiste Didi-Huberman (id), se unen el horror y el pudor. “Toda la sensualidad, toda la dicha y la delicadeza afrodisiaca del cuerpo desnudo se inscribían de golpe sobre un trasfondo de horror, de muerte y de castración.” Véase además Warburg (2010)



rabilidad y la presentabilidad, más bien es que ya los padres de la iglesia hablaban de ello y los pintores de la época y del Renacimiento incluso lo ponían en práctica “como una exigencia esencial de su propia noción de imagen”. De modo que la moderna Historia del Arte, de Vasari a Panofsky, desestimó las primarias cuestiones de lo *visual* y lo *figurable*, poniendo lo primero bajo la tiranía de visible y lo segundo bajo la tiranía de lo legible.

En la senda de Warburg y Freud, en cambio, es posible pensar la estructura con su falla, el discurso con el lapsus, la regla con la excepción, la función con la disfunción, el saber con el no saber, la imagen con la latencia o supervivencia, la tela con el desgarrar... lo uno es inherente a lo otro, constitutivo. Los fenómenos del sueño y del síntoma rompen, abren la caja de la representación, en tanto muestran el *trabajo* que lleva de la desfiguración a lo visible y manifiesto. “*Si no puedo inclinar los poderes superiores, moveré las regiones infernales*”, bajo este designio virgiliano sitúa Freud su *Interpretación de los sueños*, en la cual la fugaz imagen onírica, añadiómena, infernal, viene a contrariar las serenas certezas del pensamiento. El trabajo del sueño en cuanto desgarradura, crea, por efectos de la censura, nuevos lazos de *parecido*, o en otras palabras, el sueño –regido por otra lógica o proceso primario– destituye tres convicciones del sentido común acerca del *parecido*.

- En primer lugar, gracias al trabajo del sueño, el parecido no supone “unidad formal e ideal de los objetos”, sino contacto, colisión, infección, nudo, conglomerado, desgarrar de la reconciliación.
- En segundo lugar, dicho trabajo muestra que no necesariamente el parecido requiere de dos sujetos diversos entre los cuales el parecido sería la unión ideal, más bien, en el sueño, el parecido se precipita, se anuda y aglutina: “sabe destruir la sutil dualidad y arruinar cualquier posibilidad de comparar, por lo tanto de representarse”.
- Y en tercer lugar, a diferencia del sentido común que hace del parecido la ocasión para “establecer entre dos términos la *reconciliación de lo mismo*”, el trabajo del sueño desgarrar toda reconciliación apacible, pues en lo mismo siempre opera otra cosa –desalojada por la censura, pero eficaz– común a los dos términos idealmente conciliados.

Así pues, el sueño es el escenario donde se arruina la mismidad mimética y donde el parecido se contamina de alteridad, gracias a lo cual no hay for-



mación sin deformación. Freud da lugar por tanto a una noción de parecido que admite la “transformación en lo contrario”. El sueño es el trabajo paradójico e intenso, de *figurar pese a todo*, es decir, pese a la censura, por eso figurar será forzar, desgarrar. El desgarrar abre la figura a todos vientos del sentido posibles de la misma palabra desgarrar: abrir a la complejidad de la elaboración del sueño, abrir a la opacidad tenaz de su carácter regresivo, abrir a la abundancia abigarrada de figuras, abrir hacia la blanca soberanía de su apertura vacía. Este trabajo paradójico conduce a Freud por sendas muy distintas a la kantiana, pues logra mostrar que en el sueño y en las formaciones del inconsciente, en la lógica propia de la vida psíquica, no opera la negación, el cálculo ni el juicio, y que *en lugar del juicio asistimos al trabajo*: menos sintético, más abisal, que *con-forma trans-formando*.

Ahora, la elaboración freudiana sobre la figurabilidad permite también repensar la condición paradójica de la imagen, por cuanto es espacio de apertura y escisión: “La visión se desgarrar entre ver y mirar, la imagen se desgarrar entre representar y presentarse” (Didi-Huberman, 2010, p. 205) Pero en esa escisión trabaja el olvido, de ello tenemos la experiencia al despertar, pues ¿qué es un sueño sino restos, huellas, residuos de un denso trabajo al que no logramos acceder sino por tramos, de manera inconclusa y parcial? También la imagen es resto manifiesto de fuerzas y tiempos que operan en ella más allá de lo visible. En tal sentido, ni el sueño ni la imagen, en su condición de trozos, o fragmentos preciosos, tienen por vocación la síntesis simbólica, más bien todo lo contrario, son apertura y provisionalidad interpretativa, inquietud de la mirada, puesta en vilo de las certezas y de lo sabido. Por ello, el sueño y el síntoma, conducen a Freud a formular una metapsicología en lugar de una metafísica –unificante o sintetizante–. De ese modo, Freud sostiene una actitud epistémica -saber del no saber, ver sin saber, proceso primario- de *resistencia a la síntesis* y de apertura interpretativa. Semejante actitud incomoda a cualquier investigador positivista que busque salvaguardarse de la incertidumbre, la vacilación, el no saber, la sobredeterminación y la sobreinterpretación. No en vano Panofsky ve a Freud como un retorno de la astrología en el siglo XX.



Mientras Panofsky elige la síntesis y descarta el síntoma, Didi-Huberman encuentra en el síntoma y en el desgarramiento las palabras no-mágicas que permiten pensar una metapsicología de la imagen, heterogénea por tanto a la metafísica de la imagen que se defiende desde la Historia del Arte humanista:²⁰ ideal, progresiva y sintetizante. Sueño, síntoma e imagen, desgarran la lógica, la *síntesis simbólica* y la *interpretación sintetizante*; resultan irreductibles a un saber unificado o a un idealismo trascendente o metafísico. La meta-psicología es más bien la constatación freudiana de la inexorable “inconsistencia de la síntesis”, de ahí que ante todo sea una *actitud de resistencia ante la tentación frecuente de hacer síntesis y sacar conclusiones definitivas*, atiende por tanto a lo transitorio, ambivalente, conflictivo, móvil de la vida anímica inconsciente: al proceso primario en el infernal círculo de la repetición y la diferencia, del cual vislumbramos algo en el trabajo que suponen tanto el sueño como la imagen.

No puede menos que palidecer el investigador positivista ante este horizonte metapsicológico, en el que “los hechos ya no pueden distinguirse de las ficciones”: los hechos son ficciones y las ficciones son eficaces. En esa medida, el psicoanálisis hace las veces de síntoma dentro de las Ciencias Humanas y Sociales: de retorno de lo reprimido en ellas, pone en vilo su pasión por la explicación y la utilidad. De tal modo, “conocer algo del síntoma no requie-

20. En 1940, Panofsky propone una visión programática de la historia del arte como disciplina humanista, sintetizando así la perspectiva humanista del Renacimiento con la visión ilustrada, racionalista, kantiana y neokantiana, de donde el *historiador humanista* es el que “transforma la variedad caótica de las huellas del hombre en un cosmos de cultura.” (1987, p.21). Ahora, cuando este humanista se ocupa del arte –entendido como *huellas* en forma de obras–, ha de abandonarse “simplemente y por completo al objeto de su percepción”, logrando así experimentarlo estéticamente (p. 27). O sea que el historiador del arte humanista se ocupa de objetos hechos por el hombre con la *intención* de ser estéticamente experimentados, lo cual le obliga a aprehender el significado de la obra mediante la reproducción literal de las *ideas* –asentadas en los libros y las concepciones artísticas– que se manifiestan en las obras. De ahí que la *recreación estética intuitiva* y la *investigación arqueológica* serían tareas simultáneas llevadas a cabo por el historiador, quien de ese modo busca establecer la *idea-tema*, la *forma materializada* y el *contenido* de la obra... Ello exige sensibilidad y bagaje cultural, no de otro modo, el historiador humanista *sabe lo que hace cuando mira*, no de otro modo se *adapta* a la intención del artista que hace la obra, pues sin la recreación estética (síntesis) la investigación arqueológica es ciega y vacía, y sin ésta, la recreación estética es irracional.



re saber más”, más bien impone modificar una vez más –allende la misma exigencia impuesta por Kant– la posición y el lugar del sujeto del conocimiento. Pero con los historiadores del arte el caso es bien peculiar, pues todos sus intentos por cuestionar los límites de su disciplina, mueve todo menos la posición central del sujeto que sabe, el cual a su vez se cuida de “mirar el síntoma”, porque eso sería “arriesgar sus ojos en el desgarramiento central de las imágenes, en su muy turbia eficacia. Hubiera sido aceptar la imposición de un no-saber, y, por tanto, desalojarse ellos mismos de la posición central y ventajosa, la posición potente del sujeto que sabe.” (Didi-Huberman, 2010, p. 211) Aunque Panofsky en su obra temprana –años veinte en Alemania– habla de síntoma e inconsciente, los remite a campos susceptibles de *saber* metafísico, así, el inconsciente sería para el autor lo que está fuera de la consciencia y que “una consciencia más clara aún, la del historiador, tiene que ser capaz de sacar a la luz, de explicar, de saber.” (Didi-Huberman, 2010, p. 217). Diferencia radical con la noción freudiana de inconsciente, que propiamente hablando no es *objeto ni función* para el saber, sino ante todo trabajo, formación deformante: estructura agujereada, con nudos y desgarramientos. En suma, Panofsky propone una noción de *inconsciente trascendental*, una metamorfosis de la voluntad artística, traducido en términos de teoría del conocimiento, remite a “un conocimiento de la esencia, metaindividual y metafísico”, sobre el cual sobrevuela la *metaconsciencia del iconólogo*. O sea que es un inconsciente congruente con una consciencia que se agudiza, tal como señala Didi-Huberman: “no hay pues inconsciente panofskiano” (p. 221), solo hay *función* simbólica –en sentido de Cassirer– metaindividual y objetiva. *Función*, es decir, objeto de la razón, con todas las características de la *idea*, trascendente, y a ella se somete el mundo de los fenómenos particulares.

Figura 2. Albrecht Dürer, *Melancolía I*, 1514. Grabado, 24x18,8 cm.



Un claro ejemplo del proceder sintetizante de Panofsky es su clásico trabajo sobre Durero y la *Melancolía I*, bien analizada desde dos series iconográficas heterogéneas de las que el grabado de Durero sería la síntesis: la teoría de los humores, *typus melancholicus*, y la tradición alegórica de las artes mecánicas y las artes liberales, *typus geometriae*. Durero habría alcanzado la síntesis máxima del tipo melancólico, él mismo lo era, y gracias a él, “lo subjetivo se alía con lo objetivo, la mano con el intelecto, el arte con la ciencia” (Didi-Huberman, 2010, p. 225-6) He ahí un sistema cerrado de interpretación, esclarecedor, tiránico como todo sistema, potente y que no deja lugar a dudas; producto de la voluntad de síntesis en la que no quedan restos,



pero que deja sin embargo *cosas colgadas* en la sombra de un paradójico *no quiero saber nada*. Un sistema no atiende a la sobredeterminación de los objetos o fenómenos, sino a la necesidad de extraer deducciones, y la deducción se abre para cerrarse enseguida, aporta sentido, anticipa conclusiones y provoca la sensación de estar ante una historia armónica, donde cada pieza encaja y de lo cual se tiene una “dirección temporalizada de la interpretación.” El efecto de este proceder es que la deducción se cierra sobre sí y se hace refractaria a “otros ajustes posibles, a otras asociaciones virtuales de las que tal vez no entendamos *todavía* la dirección o finalidad histórica, pero que no por ello dejan de imponer su vagabunda insistencia sintomática.” (Didi-Huberman, 2010, p. 226)

Y el resto sintomático que Panofsky deja de lado –sistemáticamente– cuando se ocupa de la *Melancolía I*, de Durero, es el “paradigma de la imitación cristológica, donde la melancolía habrá encontrado un campo de aplicación tan paradójico como soberano”; según este paradigma, la melancolía del hombre se produce a *semejanza e imitación* de la de Cristo. La iconografía de Cristo melancólico es conocida de sobra, bastante característica en Alemania en la época de Durero, Hans Holbein²¹, Frans Hogenberg, Hans Baldung Grien... No es pues novedoso reivindicar la existencia de una “iconografía que expone la teología de la *derelictio Christi*

21. Véase por ejemplo *Cristo, hombre de dolor (1519)* y *Cristo muerto (1521)*. Sobre estas obras de Holbein, Julia Kristeva (1997) señala la presencia del hombre abrazando la muerte, integrándola en su ser, “no como condición de su gloria ni como consecuencia de su naturaleza pecadora, sino como *esencia última de su realidad desacralizada, fundamento de una nueva dignidad*” (p. 102) Lo que está en juego en el abandono explícito y consumado de Cristo es no tanto la compasión encarnada en María y en la Magdalena (como aparece en Mantegna: *Cristo muerto* (1475-8), sino “nuestra identificación humana, demasiado humana, con el Hijo muerto.” (Kristeva, *Id*) Véase también sobre el *Cristo muerto* de Holbein la profunda impresión que la imagen causó en Dostoievski, cuando la descubrió en Basilea y ante la cual no sabe qué decir, hasta que tiempo después, escribiendo en *El idiota*, pone en boca del príncipe Mischkin: “*¡Ese cuadro!... ¡Ese cuadro puede hacer perder la fe a más de una persona!*” (Dostoievski, 1981, p. 666) Y más adelante, en medio de un extenso pasaje dedicado a la misma imagen, se pregunta cómo pudo ser que todos los que amaban y creían en Cristo pudieran creer luego, “a vista de tal cadáver, que aquél despojo iba a resucitar”, cómo mantener la fe ante tal ausencia de belleza y de piedad, “allí sólo hay naturaleza”, así “debe ser el cadáver de un hombre, fuese quien fuese, después de tales suplicios.” (pp. 807-8)



en términos de gestual melancólica, lo que da unas representaciones de Cristo sentado, pensador, con el rostro sombrío y el puño en la mejilla: variantes hieratizadas del Cristo de los ultrajes o del *Hombre del dolor*.” (Didi-Huberman, 2010, p. 227) Lo extraño, más bien, es que Panofsky no haga una lectura transversal de la *Melancolía I* contando con ese universo crístico, de haberlo hecho su lectura sería muy diversa, no sólo respecto de Durero, sino del Renacimiento en su conjunto. En efecto, vale preguntarse, ¿por qué Panofsky, en su gran obra *Vida y obra de Alberto Durero*, “no habla de cristología cuando se trata de la melancolía, y nunca habló de melancolía cuando se trata del Hombre del Dolor?” Probablemente, anudar ambas cuestiones arruinaría la “claridad del modelo deductivo que Panofsky deseaba ansiosamente”, esto hubiera complicado su abstracta e ideal concepción de la melancolía, para repensarla en su ambigüedad: masculina-femenina, saturnina-cristiana, diabólica-divina, afección de la imaginación-pesadez de la carne... Sería aceptar que el síntoma medieval de la encarnación-muerte del Verbo interfiere ruidosamente en una obra emblemática del humanismo renacentista.

Figura 3. Hans Holbein el Joven, *Cristo, hombre de dolor*, 1519. Pluma, tinta y pincel sobre papel preparado en ocre, 15,8x20,7 cm





Figura 4. Hans Holbein el Joven, *Cristo muerto* (abajo detalle de la obra), 1521. Óleo y témpera sobre madera de tilo, 30,5x200cm



Elegir la síntesis deductiva y rechazar la sobredeterminación sintomática supone ceguera selectiva: obviar la relación de *Melancolía I* no solo con las versiones del penitente San Jerónimo (1514 y 1521), sino también con el *Cristo varón de dolores* (1493), con la serie de 36 grabados sobre la *Pequeña Pasión* (159-11), serie donde aparece Cristo como una estatua o mejor será decir como un “cristal de melancolía”, abandonado y replegado sobre sí en su alta soledad, imagen que sobrecoge al espectador, pues nos *mira con todo el cuerpo*, sus únicos ojos visibles son los estigmas de sus pies. Es muy extraño que, ante semejante conmoción de la imagen, se pueda mantener la síntesis y evadir el síntoma: ese cuerpo “se repliega ante nosotros” y se resiste a permanecer visible. En ese rostro que se resguarda, la melancolía del gesto cristológico se concentra en “la infinita contemplación de su secreto –que no es una Idea, sino el hueco de su palma, es decir, la apertura de su propia carne, su estigma, su síntoma mortífero.” (Didi-Huberman, 2010, p. 231) Carne abierta, desgarrada y replegada, carne del síntoma y de la creencia, entregada a la autoescopía, “erguida, triste, agujereada”, y que por tanto apela más a lo visual que a lo visible. Así las cosas, ¿cómo retener la imagen en la caja de la Idea, cuando la imagen misma es insistencia sintomática –conflicto no resuelto entre violencias enfrentadas–, es decir imposibilidad de deducción sintética?



Pensar la imagen a partir del modelo freudiano del *trabajo* del síntoma y del sueño, deja claro que simbolizar y representar es a la vez deformar, o sea que a lo simbolizado es inherente el destrozo y el desgarró, así como el saber y el ver comportan un no-saber e incertidumbre... De modo que cuanto más miramos menos sabemos.

Se trata pues para el pensador francés de desabsolutizar –y, por tanto deshegelenizar, como otrora lo hicieran Bataille y Blanchot con respecto a la filosofía en Francia– el discurso de la historia del arte, instalado con frecuencia en la comodidad del no querer contar con el síntoma, el desgarró y la crisis del sistema deductivo, sintético y mimético. Por ello, es fecunda la tarea de pensar la representación con su opacidad, la imitación con lo que la arruina; contar con las implicaciones rotundas que tiene para la imagen en occidente el hecho de que el Verbo haya encarnado, se haya humillado, y que con ello, lo visible haya pasado la prueba de la circuncisión.

La potencia del desgarró inherente a la imagen, tiene pues un campo privilegiado, que se despliega desde el Renacimiento más temprano; se trata de la insistente humanización de la pasión y muerte de Cristo. Al respecto, Didi-Huberman presenta la extraña imagen *Crucifixión con San Bernardo y una monja* (Anónimo Alemán, primera mitad del siglo XIV. Colonia, Museo Schnütgen). Se trata, en un simple folio, de la más alta exigencia de encarnación, de la presencia devorada por la efusión sangrante que cubre todo el cuerpo hasta alcanzar la aureola misma. Un Dios con el rostro encajado, como si además de todos los vejámenes sufridos hubiese sido desnucado, lo que da la impresión entonces de un *Dios acéfalo*. Cuerpo invadido por el acontecimiento de la carne abierta, imagen-herida, “llamada al síntoma” o exigencia formulada al cuerpo del creyente para que sea afligido, dislocado, casi destruido, imitando de ese modo al Verbo hecho carne. Artista insensato, capaz de arrojar color “a ojo de buen cubero”, es decir, “sin prejuzgar el logro o incluso el efecto mimético que saldría de él”:

El artista corre el riesgo de lo impensable: ¿cómo hacer una mancha pensándola de antemano, prejuzgándola como se construiría



un punto de perspectiva? (...) Un gesto fatalmente irrazonado en el tiempo de su producción: lo contrario por lo tanto de un *disegno* vasariano. ¿Y dónde estaría la iconografía de todo esto? La iconografía pide unos atributos, mientras que el color aquí –como el blanco visual de la Anunciación...- es un *color-sujeto*: es él el que soporta todo el acontecimiento de imagen. No nombra ni describe (...) Pero invoca. Desea. Suplica incluso. (Didi-Huberman, 2010, pp. 266-7)

Figura 5. Anónimo, *Crucifixión con San Bernardo y una monja*, Siglo XIV. Folio pintado



Violenta expresión del trabajo de figurabilidad, en sentido freudiano, en cuanto se modifica o desfigura intensamente el cuerpo mismo de Cristo, de donde se hace evidente una vez más que ya en el mito cristiano figurar es al mismo tiempo desfigurar. Basta, en dicha *Crucifixión*, un simple acto de pintura irreflexiva y deformante para manifestar la latencia, la virtualidad y el misterio de un “dato de creencia, incluso de exégesis”. En aquella simple y “sangrante” hojita de primera mitad del siglo XIV, “había síntoma y, entonces, había *desfiguración*, violencia hecha a la iconografía e imitación clásicas de un cuerpo colgado en una cruz”. (Didi-Huberman, 2010, p. 268) Esa imagen agita y hace temblar lo visible, destruye el aspecto, y en ese sentido anticipa tanto a Durero con su *Cristo varón de dolores* (1493) y con sus treinta y seis grabados que componen *La pequeña pasión* (1511), como a Holbein con su *Cristo, hombre de dolor* (1519) y con el *Cristo muerto* (1521).





Figura 6. Albrecht Dürer, *Cristo, varón de dolores*, 1493. Óleo sobre papel, 30x19 cm





El Cristo-mancha de Schnütgen no deja de ser el mismo Cristo, en cuanto piedra angular de occidente, pero haciendo síntoma. Es mutismo, es grito, es el exceso de una verdad desnuda, el acontecimiento del desgarro y la muerte de Dios que ya estaba prefigurado en el misterio de la Anunciación, pues si el Verbo –onmicreador, eterno y divino– se encarna supone de antemano que en un momento dado devendrá irreconocible: ya no quedará en él nada “sano desde la planta de los pies hasta la punta de la cabeza.” (Didi-Huberman, 2010, p. 270. Cita a Santiago de la Vorágine) Cristo-mancha, acto de pintura y desgarro del sentido, inquietud de la mirada ante la exuberancia indiscernible que la avasalla como acontecimiento visual; imagen obstáculo y cavidad sin fin, pero también, gesto matérico, pictórico y sangriento, intempestivo, de eficacia traumática, difícil por ello de analizar semántica e iconológicamente, pues se entrega no tanto como detalle sino como un *trozo*²², como una zona expansiva que estalla la composición –la infecta y la afecta– y se resiste al discurso.

22. Véase la diferencia entre detalle y trozo en el Anexo de *Ante la Imagen*, donde el pensador francés avanza en sus consideraciones sobre las latencias y el desgarro en la imagen, más allá del arte *narrativo*, para ello toma por caso a Vermeer, en cuya obra el *trozo de materia pictórica* es paradigmático y propiamente hablando no tiene por función representar ni describir nada, sino que se impone como “síntoma de la pintura en el cuadro.”



Bibliografía

- Belting, H (2008) *Imagen y culto, Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid, España: Akal.
- Benjamin, W. (1989) *Iluminaciones I*. Madrid, España: Taurus.
- Didi-Huberman, G. (2010) *Ante la imagen*. Murcia, España: CENDEAC
- _____ (2005) *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora
- _____ (2005b) *La Venus rajada*. Madrid, España: Losada
- Dostoievski, F. (1981) *El idiota. (O. C. III)* Madrid, España: Aguilar.
- Einstein, C. (2002) *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.
- _____ y Kahnweiler, D-H. (2008) *Correspondencia*. Barcelona, España: Ediciones de la Central.
- Fleckner, U. (2008) *La invención del siglo XX, Carl Einstein y las vanguardias*. Madrid, España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Freud, S. (1979) VI. El trabajo del sueño. En *La interpretación de los sueños. (O. C. Vol. IV)* Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- _____ (1979b) Nota sobre el concepto de inconsciente (O.C. vol. XII) Buenos Aires, Argentina, Amorrortu.
- Kristeva, J. (1997) *Sol negro, depresión y melancolía*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila.
- Lacan, J. (1992) *Seminario 17 El reverso del psicoanálisis*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Loroux, N. (2008) *La guerra civil en Atenas, La política entre la sombra y la utopía*. Madrid, España: Akal.

Panofsky, E. (1987) La historia del arte en cuanto disciplina humanista. En *El significado de las artes visuales*. Madrid, España: Alianza Editorial.

Warburg, A. (2010) *Sandro Boticelli Nacimiento de Venus y Primavera*. Madrid, España: Casimiro Libros.





Calle 59A No. 63-20, Autopista Norte,
Campus El Volador, Bloque 43, oficina. 419

Conmutador: (57-4) 430 9000 Ext. 46218 Fax: (57-4) 260 44 51

Correo electrónico: redestetica_med@unal.edu.co

Medellín, Colombia, Sur América