

LA ANTROPOLOGÍA FRENTE AL ARTE: ¿CERCA O LEJOS?

**Malestar en la historia del arte: sobre
la antropología de las imágenes de Hans Belting
y Georges Didi-Huberman**

Gabriel Cabello
Universidad de Granada

0. Introducción: el “giro antropológico” y la crisis de la noción moderna de representación

La “superposición de tradiciones sin precedentes” que ha tenido lugar en el siglo XX, escribía en 1988 James Clifford,¹ el “espacio de conexiones y disoluciones culturales” que ha resultado de los procesos de modernización social, han propiciado una situación de descentramiento, personal y colectivo, en un mundo donde hemos de habituarnos a la coexistencia de diferentes sistemas de significación. La etnografía que surge de tal situación debe entonces ser una etnografía de las combinaciones y los puntos de unión, en constante movimiento *entre* culturas, permanentemente desplazada. No es por tanto de extrañar que la “etnografía como collage” que habían practicado los surrealistas constituyese para Clifford el modelo de esa “ciencia del peligro cultural” que era la etnografía moderna, siempre dispuesta a deshacer las síntesis para poder valorar, cuando llega, al otro inclasificado. Apenas siete años después, Hal Foster constataba a su vez un cambio de paradigma en el mundo del arte: el paso desde el modelo benjaminiano del “autor como productor” al modelo antropológico del “artista como etnógrafo”; el paso, en definitiva, de un modelo productivo a un modelo identitario en la práctica artística.² La posición de Clifford con respecto a la práctica surrealista se invertía: ahora eran el artista y el crítico los que envidiaban al etnógrafo. La *alteridad*, el campo expandido de la *cultura* y la antropología como árbitro de la interdisciplinariedad colonizaban un espacio presidido por la ambivalencia teórica y generaban nuevos problemas específicos —las sospechas acerca de las *flâneries* del artista nómada, la pérdida de la distancia crítica en la sobreidentificación con el otro.

La incidencia de ese “espacio de conexiones y disoluciones culturales” trabado a lo largo del siglo, que parecía en efecto tomar el mundo del arte contemporáneo, tenía

necesariamente que alcanzar también a la disciplina académica de la historia del arte, que en 1983, y en paralelo al decreto de Arthur Danto sobre la “muerte del arte” (y en favor del pluralismo), ya había visto llegar la pregunta acerca de su final.³ Y tenía que hacerlo porque lo que en última instancia estaba en juego, como ha señalado Hans Belting, era una crisis general de la representación en Occidente: “la continua crisis del arte en su sentido más amplio es también una crisis de la representación, en el sentido de la representación de nuestros propios valores y credos”.⁴ Fundidas *high culture* y *low culture* en la industria cultural y en las constantes tentaciones populistas del arte contemporáneo, la distinción con respecto a los otros, a los concebidos como productores de cultura popular, se volvía dificultosa. Y, con esa distinción, se difuminaba también el efecto espejo en que de hecho se había construido el imaginario occidental: el que había animado la dialéctica entre progreso y primitivismo (autenticidad) que empujó desde el comienzo al arte moderno. En cierta manera sólo las instituciones continúan hoy funcionando del mismo modo que antes, en un contexto donde la vieja versión del universalismo ha sido *de facto* sustituida por el pluralismo y la diferencia cultural. Era inevitable que la disciplina de la historia del arte, edificada por completo (ya ubiquemos su origen en la imitación vasariana o en el formalismo kantiano) sobre esa narrativa moderna que entraba ahora en crisis, se viese obligada a plantearse la necesidad de un “giro antropológico”.

Las publicaciones que se interrogan sobre ese “giro” no han cesado por tanto de aparecer⁵ en un contexto en el que, como señala David Freedberg, y a pesar de las diferencias existentes entre ambas disciplinas, “un historiador del arte debe ser también un antropólogo”.⁶ Algunos síntomas de este “giro antropológico” pueden encontrarse en historiadores del arte que, aunque provenientes de contextos intelectuales muy diferentes, encuentran casi siempre el mismo *casus belli* contra la tradición historiográfica: el concepto moderno de representación. No la representación en el sentido básico de que una cosa aparezca en el lugar de otra y la represente, ni tampoco en el sentido estricto y *naïve* del parecido. El objeto de crítica es el discurso sobre la representación en la medida en que ha asumido lo que David Summers llamó el “representacionalismo filosófico moderno”, a saber: “la doctrina que considera que el objeto inmediato de conocimiento es una idea en la mente que difiere del objeto externo que ha sido ocasión de la percepción”.⁷ Se trata de la doctrina que, edificada en el trayecto que pasa por Bacon, Descartes y Kant, termina finalmente por designar al sujeto como el soberano de la representación, cuya forma producirá *imaginando*, y por permitir, a largo plazo, tanto la definición de categorías historiográficas como las del “ojo de una época” de Michael Baxandall, como (aunque este punto es lógicamente polémico) las estrategias críticas que se centran en el *impensado* de la representación. El propio David Summers ha construido su proyecto de una “historia del arte mundial”, *Real Spaces*, en oposición a esa noción de representación, por lo que toma como eje central los que él llama “espacios reales”, esto es, los que compartimos con otras personas y cosas, los espacios de fabricación y uso (ritual) de las imágenes “más allá del aislamiento analítico y la interpretación del ‘mundo’ representado”.⁸ Es también contra esta noción que David Freedberg viene realizando su decididamente antiestética investigación en la “teoría e historia” de la respuesta, que indaga en los usos culturales (y casi instintivos) pero no artísticos de las imágenes. La distinción “entre el modo en que percibimos las imágenes (y el efecto que tienen en nosotros) y el modo en que percibimos y resultamos afectados por el mundo real que nos rodea”, que formulaba Roger de

Piles, es, según Freedberg, “el problema que sigue bloqueando nuestro proyecto” en la medida en que, para él, la verdadera cuestión es la de “cómo respondemos al objeto representado (si es que la pintura es en efecto representación)”.⁹ Un caso llamativo en este sentido es el de Alfred Gell. Siendo él mismo un antropólogo, su teoría antropológica del arte surge de la crítica al “representacionalismo” moderno en la medida en que, camuflando la noción de estética específica de un periodo bajo la forma de estética específica de una cultura, ha bloqueado la aparición de una teoría específicamente antropológica del arte. Como lo que le interesa a la antropología, sostiene Gell, es la movilización de los principios estéticos —o algo similar a ellos— en la “interacción social”,¹⁰ *Art and Agency* desarrollará una teoría del “nexo artístico” capaz de describir el papel de los objetos artísticos (“índices”) como elementos de esa interacción, ya se trate de un escudo guerrero o de una proa de piragua, de un retrato pintado por sir Joshua Reynolds o de *El gran vidrio* de Duchamp.

Las respectivas obras de Hans Belting y Georges Didi-Huberman, de las que nos ocupamos aquí, parten asimismo del cuestionamiento de la noción moderna de representación. Provenientes ambos del contexto historiográfico de la Europa continental, lo que de por sí implica una serie de reglas del juego específicas, sus posiciones comparten una serie de rasgos comunes, aunque no por ello se diluyen las significativas diferencias que mantienen. En primer lugar, ambos defienden explícitamente una suerte de “giro antropológico” que transforme la historia del arte —que los dos identifican con el relato fundador vasariano y sus actualizaciones neokantianas y neohegelianas— en una “antropología de las imágenes” o una “iconología antropológicamente entendida”.¹¹ El sentido en que ambos utilizan el término “antropología” es, en cualquier caso, un sentido europeo y muy genérico, y acaso lo único que puede afirmarse con claridad acerca de él es que hace de la antropología, en tanto que “ciencia del hombre”, una práctica irreductible a la etnología.¹² Pero en los dos casos el recurso a la antropología conlleva una llamada a la interdisciplinariedad y a un modelo narrativo basado en una temporalidad “distinta a la que admiten los modelos históricos evolucionistas”¹³ que, en el caso de Didi-Huberman, se enuncia explícitamente como la introducción de un malestar, de una *malaise* en la disciplina. Belting, por su parte, ha titulado su obra mayor justamente *Bild-Anthropologie* (2001), expresión generalmente traducida por “antropología de las imágenes”, mientras que Didi-Huberman definía en el año 2007 su investigación en términos de una “*antropología de las imágenes* de corte warburgiano”.¹⁴ Esta autodefinition de Didi-Huberman pone, por otra parte, sobre la mesa la segunda coincidencia importante entre ambos autores: la defensa de un “retorno a Warburg”, cuyo proyecto de iconología (a él se debe el término) abría desarrollos teóricos en la perspectiva de una historia o una antropología de las imágenes luego traicionada por sus herederos —Panofsky, Wind o Gombrich—, quienes la recondujeron en la dirección de una historia del arte de corte neokantiano.¹⁵ Son, en definitiva, el recurso a la antropología como subversión del modelo de narración del discurso histórico y guardiana de la interdisciplinariedad, y el recurso a la obra de Aby Warburg como sutura genealógica en el interior de la propia disciplina histórico-artística, los signos bajo los que se inscribe su puesta en cuestión de tradición moderna de la representación (que Belting intenta desplazar hasta el propio Platón), cuyas espirales discursivas vendrán a cortocircuitar en la lógica de sustitución propia del intercambio simbólico (donde la imagen “presenta” más que “representa”) o en la desestabilizadora invasión de la indexicalidad con el fin, para Belting, de restituir la imagen a

su “lugar” genuino, el hombre, o con el fin, para Didi-Huberman, de ofrecer una contrahistoria que dialectice la narrativa moderna (que él llama “humanista”) y nos recuerde, con Joyce, que la visión que Robinson Crusoe tuvo de una huella sobre la arena puede ser más decisiva que la visión del apocalipsis que san Juan Evangelista tuvo en la isla de Patmos.

1. Lo que se dicen un buda de bronce y una videopantalla. La antropología de las imágenes de Hans Belting

1.a) La imagen nómada: de Nam June Paik a los cráneos de Jericó

Hay algo de mágico en el instantáneo *feedback* del videoarte; en la alquimia por la cual un médium de naturaleza objetual se transmuta en un médium psicológico. Rosalind Krauss describió esa transformación en un artículo influyente. Las mediaciones propias de la experiencia de la pintura, la escultura o el cine, sus específicas determinaciones materiales (las superficies impregnadas de pigmento, la materia extendida en el espacio, la luz proyectada sobre una película móvil de celuloide) parecen en efecto desvanecerse en el vídeo.¹⁶ Como esas determinaciones objetuales son las que mantienen al médium separado de la propia existencia del artista y, al mismo tiempo, son también el inevitable obstáculo con que habrá de negociar la intención plástica, entonces son ellas también las garantes de que en la negociación con el médium la subjetividad pueda descubrirse y localizarse. Con su desaparición, lo que está entonces en juego es la subjetivación misma.

Evidentemente, la cámara y el monitor de televisión son también objetos materiales. Pero la capacidad del vídeo para registrar y proyectar (transmitir) de forma simultánea, su capacidad para generar un *feedback* instantáneo, provoca una suerte de colapso temporal merced al cual la relación que se establece entre el médium del vídeo y el artista se edifica como una situación especular. No es de extrañar que los primeros ejemplos de videoarte estuvieran entonces obsesionados por la relación del cuerpo humano con el nuevo médium; por la reflexión sobre un sujeto que, en la experiencia del vídeo, no encuentra obstáculo sensible y se experimenta como rodeado exclusivamente de sí mismo, habitando un presente colapsado y separado del mundo de los objetos y de la historia —separado, en definitiva, del modo en que el lenguaje nos conecta con el mundo y con nuestro propio pasado.

Esta situación de especularidad es radicalmente diferente del acto reflexivo moderno. La reflexividad moderna no hacía sino producir una asimetría interna, una diferenciación merced a la cual se ubicaba al objeto como diferente de la ilusión óptica que se le adaptaba, explicitando así las condiciones objetivas de la experiencia y proporcionando un lugar a la subjetivación.¹⁷ Pero el reflejo especular, por el contrario, produce la fusión de lo que está separado (como ocurre con el espacio en un pasillo cuyos muros estuviesen forrados de espejos) y pone entre paréntesis el objeto, difuminando su diferencia con un sujeto que se proyecta y termina rodeado de sí mismo. Es decir, que el reflejo especular termina por redirigir la atención desde el objeto hasta el yo, en una situación que se muestra como directamente psicológica (en el vídeo, el concepto de médium parece de hecho reincorporar el uso vulgar del término que lo relaciona con la telepatía o la percepción extrasensorial, es decir, con el tipo de contac-



FIGURA 1. Nam June Paik, *TV Buddha*, 1974. Estatua de Buda, cámara, monitor

tos que tienen lugar entre eventos distantes pero que se producen de modo simultáneo). Ahora bien, la situación psicológica en la que no hay inversión libidinal en el objeto, sino sólo un retrotraerse al ego, es una muy precisa: el narcisismo. Esa presentación marmórea del yo “como una estatua”, como una proyección de sí, como una identificación especular con la que la subjetividad efectivamente vivida nunca podrá en realidad coincidir, constituye el verdadero médium del videoarte.

Una estatua, por tanto. Eso fue justamente lo que en 1974 Nam June Paik situó, filmándola en circuito cerrado, frente a un televisor que reproducía su imagen. Y, posiblemente, la más inmóvil de todas las estatuas: en *TV Buddha*, un antiguo Buda de bronce japonés aparece sentado frente a una pantalla que le devuelve su propia imagen filmada en tiempo real (fig. 1). Paik, que trabajaba entonces en la posibilidad de producir una “mirada zen”, en la posibilidad de lograr en el espectador una actitud donde la representación fuese concebida como antirrepresentación,¹⁸ dispuso así el diálogo mudo de una imagen reflejada en otra imagen, en un movimiento circular donde el tiempo se paralizaba. En consonancia con la actitud de la mirada zen, que no pretende en realidad mirar nada, Paik eludió las implicaciones acerca del problema de la subjetivación que la remisión al narcisismo de la situación especular conlleva: el Buda en realidad no ve nada (es una estatua), y cuando Paik añadió a la instalación una *performance* paralela donde él mismo aparecía sentado en la posición de la estatua, mantuvo sin embargo los ojos cerrados frente al televisor. La alienación fundamental del narcisismo, que surge del hecho de que la proyección de sí está hecha para otro, no tiene lugar en esta despreocupación absoluta.

Pero puesta también entre paréntesis la interrogación psicológica, lo que resulta del colapso temporal que tiene lugar en *TV Buddha* es una extraña tautología, una tautología asimétrica. En primer lugar, entre los dos médiums.¹⁹ Aunque ambos eran de origen japonés, representaban en principio un abismo temporal e histórico: la televisión (Paik escogió el modelo más actual del momento, diseñado en clara alusión a los

cascos de los cosmonautas) simbolizaba la presente comunicación ultraveloz; la inmovilidad de la estatua representaba la inmovilidad de la religión milenaria. Y, sin embargo, lo que ambos producían era similar: solamente imágenes; incluso las mismas imágenes. Aunque una fuese tridimensional y la otra descorporeizada, ambas mantenían sin embargo su coincidente identidad, como si ningún progreso hubiese acontecido en la historia de los medios de representación. En segundo lugar, emergía una tautología asimétrica entre el algo insignificante de la mera presentación de objetos y la representación. La rapidísima repetición que genera la imagen de vídeo y la duración silenciosa que supone la estatua confluyen en una situación en la que nada, en el sentido de nada nuevo, pasa. Nada es en realidad representado: el algo de la instalación resulta en la nada de la representación. De acuerdo con la contradicción propia de la mirada zen, con la antirrepresentación que Paik entendía como lo propio de la mirada zen, el Buda podría tanto representar una ley cósmica como ser una mera circunstancia dentro de la futilidad de la representación.²⁰

La primera consecuencia que Hans Belting extrae del análisis de este radical colapso temporal es que la imagen que vemos aparece como independiente del médium, transgrediendo los límites de los dos médiums radicalmente diferentes: no podemos ubicarla ni en la vieja estatua tridimensional ni en la moderna pantalla electrónica.²¹ Lo que en definitiva quiere decir que, si bien la imagen necesita de un médium para hacerse visible, no es en cambio reductible a él y a su causalidad técnica. Y tampoco, por tanto, a la lógica de la narración histórica a la que sí obedecen los médiums, dado que las imágenes no están sujetas a un progreso similar: viejas imágenes pueden aparecer en nuevos médiums. Es por esto mismo que la imagen no puede ser reducida a la obra de arte, que no puede reificarse en un objeto tangible e histórico que permita la clasificación, datación y exposición. Fluctuando entre la existencia mental y la física, la imagen puede residir en la obra de arte, pero no coincide con ella: del mismo modo que existieron imágenes “antes del arte”, las mismas que fueron excluidas de la narrativa moderna sobre el arte, hija del Renacimiento y de la Reforma,²² existirán imágenes “después del arte”, es decir, después de la crisis del discurso moderno sobre la representación y su inherente iconoclastia.²³ Fue el propio Belting quien en 1983 se preguntó por el futuro de la historia del arte tras la crisis de la narrativa moderna, por la cuestión de cuál podría ser en el futuro “el discurso de la historia del arte”.²⁴ Y la respuesta que en 2001 Belting proporciona es, esencialmente, “posthistórica”: “La cuestión de las imágenes hace saltar en pedazos las fronteras que separan las épocas y las culturas, porque es solamente más allá de estas demarcaciones históricas que podremos encontrar respuestas”.²⁵ De hecho, el modelo de descripción que en Belting se ajusta mejor a la imagen es espacial. La metáfora que cifra la vida de las imágenes no es la del transcurrir del tiempo, sino la del desplazamiento en el espacio, la del nomadismo: “Las imágenes se asemejan a los nómadas, ya que escogen como residencia un médium tras otro”.²⁶

Ahora bien, ¿quiere esto decir que lo único que podemos esperar de las imágenes es la circularidad de un desplazamiento de médium a médium? En absoluto, considera Belting. Si en el gesto con que Nam June Paik cerraba los ojos se cifraba la exclusión del problema de la subjetivación en relación con el narcisismo implícito al videoarte, en la constelación de *TV Buddha* el sujeto está presente de otro modo, fuera de la práctica artística: en el espectador. Éste es el tercer término donde esa imagen que mantiene su identidad aun estando al margen del discurso moderno sobre la represen-

tación encuentra su médium decisivo. De hecho, en la lógica de Belting un médium no es sino un cuerpo artificial que sustituye al cuerpo físico. Durante mucho tiempo, recuerda Belting, la humanidad ha aceptado las imágenes en el lugar de cuerpos, mediante un mecanismo de sustitución que se ha apoyado de una actividad, la animación, que Belting encuentra más apropiada para describir el trato con las imágenes que la percepción, que sí considera válida para la experiencia cotidiana de las imágenes. Pues de lo que al final se trata es de devolver la imagen al territorio del hombre, fuera de la espiral de los discursos de la representación. La imagen a la que se refiere Belting es la que forma parte de una suerte de intercambio existencial consustancial al ser humano, la que nos recuerda que el deseo de imágenes precede a la invención de sus respectivos médiums: a pesar de estar marcadas temporalmente a causa de los médiums y las técnicas de transmisión de cada época concreta, las imágenes, escribe, son generadas por “motivos intemporales como la muerte, el cuerpo o el tiempo”.²⁷ No es entonces de extrañar que el modelo de *acontecer* de la imagen entre cuerpo y médium que Belting encuentra en *TV Buddha* no difiera del que, 9.000 años antes, se produjo en el intercambio de cuerpos difuntos por imágenes que representaban los cráneos, efigies y máscaras funerarias neolíticas de Jericó. Animadas por un ritual, estas imágenes constituían la sustitución que *presentaba*, más que representaba, a los difuntos. Y, al fin y al cabo, ¿no es la máscara el arquetipo supremo de las imágenes? ¿No resume la máscara el juego de presencia y ausencia que subyace a toda imagen —hacer una ausencia visible transformándola en un nuevo tipo de presencia, ofrecer un rostro al ritual mientras que se esconde otro—? ¿Y no puede, finalmente, la máscara funeraria realizar esta operación sin perder, sin embargo, su carácter indiciario, su condición de sombra del modelo?

1.b) *La matriz de la imagen: muerte y presentación de la ausencia*

1835, Henry Fox Talbot, buen botánico y mal dibujante, descubre un procedimiento artificial capaz de suplir su escasa habilidad con el lápiz. Talbot duda al escoger un nombre. Piensa primero en llamarlo *skiagraphia*, como la técnica de la pintura de sombras de Apolodoro, asociada como está al relato de esa joven de Corinto que, cuenta Plinio, inventó la pintura trazando en el muro el contorno de la sombra del amado que parte. La elección es razonable: ¿no eran acaso sombras de las cosas lo que la “magia natural” de Talbot captaba? Sin embargo, rectifica. Al ser capaces, como la escritura, de fijar el pasado, los diminutos primeros negativos de la historia de la fotografía serán finalmente bautizados *words of light*, palabras de luz. Y así, acaso sin haberlo querido, Talbot acabó por reunir imagen y escritura bajo el signo de la máquina de las sombras.

Siglo y medio después, Roland Barthes cayó en la cuenta de un hecho inquietante. Desde la invención de la fotografía, Occidente ha pensado menos en la figura antropológica del doble, en nuestro igual en el mundo de los muertos.²⁸ Extraña sustitución, que apunta a lo que de terrible hay en toda fotografía: en la fotografía, que certifica la existencia de algo que fue real en el pasado, hay siempre un retorno de lo muerto. El fotógrafo lucha por neutralizar ese retorno, lucha porque la fotografía no sea la muerte: añade códigos culturales, organiza los elementos plásticos de modo que la forma visible sea una reflexión sobre su propio surgimiento, que se convierta en arte y no sea

un mero objeto. Y ahí, en el temblor de esa indistinción entre la sombra real y la ficción cultural, debe sin duda radicar lo que Barthes llamó la “locura profunda” de la fotografía. En el retrato fotográfico, el yo cambiante y disperso, el yo de las identidades posibles que constantemente se reelabora a sí mismo, queda capturado como inmóvil. La foto es una microexperiencia de la muerte: la conversión del yo vivo en un Todo-Imagen, como las sombras sin cuerpo en que para los antiguos se transformaban los difuntos. La indexicalidad de ese objeto “antropológicamente nuevo” que es la imagen fotográfica remite a la ausencia primordial que constituye la que Hans Belting considera la matriz de todas las imágenes: la muerte. Y, con ella, a la imagen como intercambio simbólico con el cuerpo del difunto, como imagen-objeto que garantizaba una presencia ritual de orden real.

Una imagen. Es decir, un producto humano, un artificio, que reproduce (engañosamente) la apariencia exterior de las cosas reales. Al menos éste era el sentido del término *eikon*, que aparece alrededor del siglo V griego, y de la teoría platónica de la mimesis, que decretaba que el mundo sensible era el de las meras apariencias, relegando la imagen al mero mantenimiento del recuerdo, a la certificación de la ausencia del muerto. Y esto es, también, lo que Jean-Pierre Vernant considera propiamente una imagen. Antes de la aparición de la mimesis, considera Vernant, no se pensaba en realidad en términos de imágenes. La Grecia preclásica distinguía entre el término *eidolon*, que designaba una especie de aparición en sueños, un fantasma que podía pertenecer a un ancestro, y el término *kolossos*, que designaba el artefacto visible que sustituía y fijaba en la tumba el cuerpo ausente del difunto. El *kolossos* no pretendía imitar la apariencia del muerto, su imagen, sino que encarnaba, en la piedra compacta, en el vacío de los ojos, la alteridad radical de su vida en el más allá: no representaba al muerto, sino que lo presentaba en tanto que invisible. El *kolossos*, insiste Jean Pierre-Vernant, “no es una imagen: es un ‘doble’, como el muerto mismo es un doble del vivo”.²⁹ No era, por tanto, un producto mental, sino una realidad exterior al sujeto pero que, por la extrañeza de su apariencia, resulta insólita en el mundo de los vivos: “En este sentido el *kolossos* es un buen ejemplo de la tensión que reside en el corazón mismo del signo religioso y que le da su dimensión propia. Por su función operativa y eficaz, el *kolossos* posee la ambición de establecer con el más allá un contacto real, de efectuar su presencia aquí abajo”.³⁰

Lo que Hans Belting plantea es que en esa constelación del intercambio simbólico con la muerte, donde la presencia física del *kolossos* sustituía a los muertos en el seno del ritual comunitario, debe hablarse de la existencia de una imagen, que claramente está presente en tanto que *fabricada* por el hombre, aunque esto implique una extensión del sentido asociado al término *eikon*. De hecho, el culto de los muertos, el intercambio del cuerpo perdido por el cuerpo virtual de la imagen, que sustituye así a la descomposición del cadáver, constituye para Belting “el arquetipo icónico que portaba en sí el germen de todos los tipos de relación con la imagen que le sucederían”.³¹ La dimensión ontológica de la imagen, de esa presentación de una ausencia que es la imagen, está ligada a la ausencia primordial, la muerte, y es la relación con ella la que generalmente ha distinguido al tipo de imágenes que, a diferencia de las que funcionan como una mera prótesis de nuestra percepción natural o se reducen al virtuosismo, reclaman una percepción de tipo simbólico. Sin esa relación, llega a decir Belting, “las imágenes que simulaban la vida no tardaban en vaciarse de sustancia y caer bajo la sospecha de la ilusión”.³²

El análisis que Belting realiza de la oposición entre blasón y retrato ofrece un ejemplo eficaz a la hora de dar cuenta de esa concepción de la imagen como presentación de una ausencia en el interior de un intercambio simbólico. Y lo hace precisamente en relación con uno de los temas que tradicionalmente se han asociado de manera más directa con la aparición de la obra de arte autónoma: la emergencia del retrato en los siglos XV y XVI. Lejos de mostrar al retrato como un fenómeno asociado a consideraciones estéticas, Belting lo describe como un médium del cuerpo similar al blasón en su función representativa, aunque difiera de éste en relación con la concepción del cuerpo que presenta. El blasón, que reemplazaba a la persona que lo detentaba como una especie de cuerpo secundario que la sustituía en su ausencia —o que, simplemente, autentificaba su presencia—, poseía el derecho de representación de una genealogía, que se transmitía de cuerpo en cuerpo. Igualmente, el retrato también ejercía como una especie de segundo cuerpo, pero un segundo cuerpo que no evocaba sólo un derecho, sino también el intervalo de una vida. Que el retrato era ante todo concebido como un médium del cuerpo se percibe en hechos como el de que el retrato de un orfebre de Brujas, que realizó en 1432 Van Eyck, llevara una inscripción que lo fechaba justamente en el día del nacimiento del personaje, indicando así que el retrato era ante todo una operación de sustitución de la persona. Sin embargo, en el rostro que nos mira de frente, hecho que alteraba la tradición de representar los rostros de perfil, lo que aparece es una especie de máscara que se hubiese separado del cuerpo: como si guardara la huella de la impresión del cuerpo real al mismo tiempo que lo representara en el teatro del mundo, a medio camino entre el derecho social y la traza de un cuerpo efectivo. En los Uffizi se conserva una caja que debía albergar un retrato del siglo XVI. En su superficie, vemos representada una máscara entre decoración de grotescos. El epigrama que la acompaña dice: *sua cuique persona* —“a cada uno su persona”. A cada uno su propio yo, su sombra y su “arte de sí” con la muerte propia como horizonte, y a cada uno su máscara (tal es el doble sentido de *persona* en latín), su rol en el teatro social. Así, si blasón y retrato terminaron finalmente por excluirse entre sí, ambos funcionaban sin embargo en el mismo registro a nivel de la representación, como médiums del cuerpo. Su oposición se debía exclusivamente a que representaban dos concepciones confrontadas de éste: el cuerpo genealógico de la nobleza y el cuerpo del individuo burgués. El triunfo del retrato frente al blasón será por tanto menos el triunfo del arte o de la imagen frente al signo que, simplemente, el triunfo del yo, del que el retrato será en principio el blasón, el nuevo médium.

La máscara como interfaz entre el cuerpo y su representación, sugerida en el análisis del Van Eyck, nos remite de nuevo a la que Belting considera “la invención más decisiva en toda la historia de las imágenes”.³³ En su versión de máscara funeraria, la máscara es una huella, una sombra del modelo, capaz de generar la sustitución del cuerpo de un modo también indiciario. Y basta ahora con pensar en las “sombras” captadas por los negativos de Talbot, en la certificación barthesiana de la muerte en la fotografía —que se vuelve explícita en la práctica de la fotografía memorial— o en la coincidencia de su llegada con el desvanecerse de la figura del doble, para encontrar el hilo de transmisión de la imagen-sustitución: “en la época moderna, el debate sobre la imagen y la muerte se ha inflamado una vez más en contacto con la fotografía, en la que el dibujo de sombras de la Antigüedad ha encontrado sucesor”.³⁴ Y por otro lado: si, en tanto que médiums del cuerpo, la oposición entre blasón y retrato no puede reducirse a una oposición entre signo e imagen, entonces habrá que aceptar que la

relación de sustitución que efectúa la imagen es irreductible a los términos de una abstracción semiótica y que el lenguaje posee una dimensión de imagen, justamente la que Talbot fijó al llamar a sus negativos “palabras de luz”: “los médiums —dice Belting— son a las imágenes lo que la escritura es al lenguaje”.³⁵

1.c) La tríada de la “Bild-Anthropologie”: imagen, médium, cuerpo

La idea que Belting tiene de la historia de la imagen es, por tanto, la del desarrollo ininterrumpido de un producto consustancial al ser humano, la imagen, particularmente aquella que tiene que ver con la muerte y la sustitución ritual del cuerpo, cuya identidad es reconocible desde el momento previo a la aparición del término *eikon* y la invención de la mimesis —es decir, el momento previo a la sustitución de la noción de imagen como sustitución en un intercambio simbólico a la noción de imagen como “representación”— hasta la era digital. Como él mismo dice, un proyecto tan generalista como el de *Bild-Anthropologie* sólo es posible asumiendo una predisposición al “idealismo” de concebir una historia de las imágenes que continúa desarrollándose.³⁶ Un “idealismo” que se sitúa al margen de las discusiones ligadas a la cultura contemporánea y que, de hecho, considera al arte como mero epifenómeno de la imagen. De hecho, la historia del arte, dice Belting siguiendo a Didi-Huberman, excluyó desde Vasari lo concerniente a las imágenes como tales, y así se desentendió de las figuras de cera, las máscaras o los diferentes ídolos votivos del mismo modo que después, consolidada como disciplina académica en el siglo XIX, lo hará con la fotografía. Sólo Aby Warburg prestó atención a estos elementos, pero pronto su legado fue reconducido, en una línea neokantiana, hacia preocupaciones estéticas.³⁷

Ahora bien, las imágenes nunca nos llegan sin mediación. Para ser visible y, sobre todo, para ser transmitida, la imagen necesita de un médium: “Como la imagen no tiene cuerpo, necesita un médium donde se pueda ‘encarnar’”.³⁸ El médium genuino de la imagen es el cuerpo humano, donde reside la imagen mental. Con el fin de la transmisión, el hombre construye “cuerpos artificiales”, los médiums de las imágenes exteriores, de los iconos.³⁹ De este modo, puede decirse que las imágenes “acontecen, o son negociadas, entre los cuerpos y los médiums”.⁴⁰ Hasta el punto de que “a los ojos del antropólogo el hombre no aparece como dominador de las imágenes, sino —lo que es completamente distinto— como el ‘lugar de las imágenes’”.⁴¹ Y, por eso, el modelo de la *Bild-Anthropologie* se vertebra en torno a la tríada Imagen/Cuerpo/Médium:

Yo he escogido por tanto una vía diferente, analizando la imagen a partir de una configuración por así decirlo triangular, a través de la relación compartida de tres parámetros diferentes: imagen-médium-mirada o imagen-dispositivo-cuerpo, pues ciertamente no sabría figurarme una imagen sin ponerla en estrecha correlación con un cuerpo que mira y un médium mirado.⁴²

Es así como la “nueva iconología” de Belting estructura la imagen en torno a dos factores, médium y cuerpo, que no son icónicamente determinados, y que la vuelven por tanto irreductible a los discursos de inspiración semiológica. Esos discursos que, dice Belting, no permiten a las imágenes “existir más allá del territorio controlable de los signos, las señales y la comunicación”.⁴³ El lenguaje puede de hecho ser médium de imágenes, pero siempre será necesario un cuerpo que dote de experiencias y sentido a

la imagería estimulada por el lenguaje. La analogía entre lenguaje e imagen sólo podrá ser espacial, en el sentido de que la imagen difiere del médium igual que la palabra escrita es diferente de la hablada.

El problema que aquí surge es el del dualismo entre materia y forma y, en última instancia, el de la resustancialización de la imagen. Por ello Belting insiste en que el médium transmite la *forma* en que percibimos la imagen y en que, aunque la descripción de la imagen no es reductible a la del médium, la separación entre ambos sólo tiene lugar en el acto perceptivo (de “animación”) mismo: “Cuando distinguimos un lienzo con respecto a la imagen que representa, prestamos atención al uno o al otro, como si fueran cosas distintas, lo que en realidad no son; se separan solamente cuando nuestra mirada lo pretende. [...] De hecho, disolvemos su ‘simbiosis’ a causa de nuestra percepción analítica”.⁴⁴ Así ocurre, por ejemplo, cuando al recordar una imagen la extraemos de su médium original y la reincorporamos a nuestro cerebro, al cuerpo como médium. La situación inversa, el tornarse autorreferencial del médium, que es lo que según Belting ocurre en el arte moderno, es un acto iconoclasta.

La imagen, en definitiva, no es transmisible sin un *médium*, históricamente determinado y susceptible de volverse objeto del control político. Pero las imágenes no son en última instancia nada sin la animación de un espectador que las haga interaccionar como —y con— imágenes mentales. El cuerpo (el cerebro) es un *médium* vivo que nos hace percibir, proyectar o recordar imágenes, y aunque su noción histórica cambie, como explícita el caso de la emergencia del retrato, permanece para Belting como “lugar” de las imágenes y como punto de resistencia al control político de que son susceptibles los *médiums*. Por eso, la iconoclastia no es completamente eficaz en su intención última, la de eliminar las imágenes en la imaginación colectiva; y, por eso, durante la conquista de México los españoles forzaron las visiones celestiales en indígenas seleccionados, con el fin de garantizar que la transmisión de los iconos extranjeros se integraba en cuerpos vivientes, es decir, en el genuino “lugar” de las imágenes.

Lo que cabe preguntarse es si el modelo de Belting es efectivamente ajeno a las reflexiones propias del arte contemporáneo. Robert Frank, Bill Viola o Hiroshi Sugimoto, en cuyas obras respectivas Belting se detiene en algún momento, son artistas que se plantean los mismos problemas que preocupan a Belting, y que se plantean la búsqueda (¿nostálgica?) de una imagen más sustantiva. Y, a fin de cuentas, si el Buda de bronce y la pantalla de televisión no se dicen en realidad nada y sólo intercambian imágenes, ello es solamente como resultado de la voluntad de Nam June Paik (y de John Cage) de mantener una absoluta indiferencia con respecto a la subjetivación a través del arte que Belting comparte. Es llamativo el modo en que Belting, consciente del peligro de resustancialización de la imagen que su modelo conlleva (Belting no se pregunta acerca de cómo una imagen hace aparecer el objeto que representa —o “presenta” — dando por hecho que, simplemente, lo hace), repara en el uso performativo de las imágenes por parte de Gary Hill, quien pretende romper con la fascinación de la pantalla haciendo que las imágenes se deslicen hacia los espectadores mismos en una suerte de *performance* con las imágenes. Mediante una determinada organización espacial de una serie de “sílabas visuales” (y auditivas) fragmentadas, Hill sugiere en el espectador una presencia unitaria que difiere de lo que realmente se ve. Así, el espectador construye con los fragmentos una imagen unitaria que no existe en realidad más que en su cuerpo, del que finalmente desaparecerá sin dejar huella, perdiéndose “en las profundidades del espacio”, habiendo existido de manera autónoma pero sin re-

sustancializarse. Belting ve en ese deslizarse de las imágenes un tema para el discurso histórico, y se pregunta: “¿como el principio de una nueva historia del arte?”.⁴⁵ Que habría surgido, entonces, de la confluencia entre las discusiones sobre el “giro antropológico” y la práctica artística.

2. Una iconología “antropológicamente entendida”: la imagen como acto de memoria en Georges Didi-Huberman

2.a) *La risa de Vasari o la Historia del Arte en genitivo objetivo*

Una obra desafortunada, torpe. Demasiado lejos de la *maniera*, de los requisitos del estilo que los humanistas entendieron como lo propio del arte; y demasiado lejos, también, de la *materia*, de la huella del contacto con lo divino que el anónimo artesano medieval falsificaba en la reliquia. Incapaz, por tanto, de impresionar a nadie: ni a los devotos sin gusto ni a los estetas incrédulos. Así fue, dicho de un modo inmisericorde, la *Verónica* que Ugo da Carpi realizó entre 1524 y 1527 para el altar de la Santa Faz en San Pedro (fig. 2). Muy inferior al virtuosismo del dibujo de Parmesano que le proporcionó el modelo compositivo, y donde el rostro vivo del Cristo avanza hacia nosotros en lugar de retraerse como una sombra, no era de extrañar que mereciese el juicio negativo de Vasari. Sólo que la *Verónica* de Carpi, quizá por exponerse demasiado en su pretensión fallida de reconciliar el arte y la reliquia, también fue objeto de un exceso. En la mofa que Vasari le dedica hay una clara voluntad de incompreensión donde se deja ver aquello que el relato fundador de la Historia del Arte, como un *souvenir-écran* freudiano, iba a reprimir a toda costa:

Una mañana, yo asistía a misa con Miguel Ángel frente a ese altar, y vi el cuadro con una inscripción de Ugo da Carpi proclamando que había sido pintado sin pincel; riendo, mostré la inscripción a Miguel Ángel; éste me respondió, riendo igualmente: “habría hecho mejor utilizando el pincel y pintando en un mejor estilo [*maniera*]”.⁴⁶

“PER VGO / DA CARPI INTAIATORE / FATA SENZA PENELLO...”. Así decía, en efecto, la inscripción que provocó la hilaridad de Vasari y “el divino” Miguel Ángel. Es decir, afirmaba que el cuadro había sido realizado por un grabador, utilizando paños impregnados de color y sombreados con carboncillo, sin intervención del pincel. Es así como Carpi había intentado llevar la imitación hasta el gesto piadoso de producir, como en el Santo Sudario, el pigmento de un modo indiciario, de registrar un contacto buscando (falsificando) una imagen no hecha por la mano del hombre; una imagen, en definitiva, *archeiropoietos*. Es así como Carpi quiso simular el vestigio de un contacto con lo divino; simular lo que el arte no parecía ser ya más, esto es: *encarnación*. Como quiso, en definitiva, producir una reliquia, ese tipo de imagen cuyos procedimientos terminan por hurtarla a la historia del arte —en el sentido humanista y académico del término— y sólo son abordables desde una antropología de las imágenes. Del único modo en que podía intentar hacerlo, a saber: rechazando el trabajo del pincel y la invención (el *disegno*). Rechazando, en suma, la noción vasariana de representación que, sostiene Georges Didi-Huberman, ha constituido desde entonces el núcleo de la disciplina llamada historia del arte.



FIGURA 2. Ugo da Carpi, *La Verónica entre los santos Pedro y Pablo* (1524-1527).
Témpera y carboncillo (Vaticano)

De ahí lo llamativo de la reacción de Vasari, quien se desentiende de lo que tiene ante sus ojos, de la intención que explícitamente muestra la *Verónica* de Carpi. Y es que, en realidad, Vasari no pensaba ya en términos de algo que caía *ante* sus ojos, sino en términos de algo que residía *en* sus ojos.⁴⁷ Como Erwin Panofsky siglos más tarde, Vasari ya pensaba que la relación del ojo con el mundo era en realidad “la relación del alma con el mundo del ojo”.⁴⁸ Y es aquí, en esta transmutación, en el proceso mediante el cual lo que uno efectivamente experimenta ante sí se convierte en una relación entre el alma y el mundo del ojo, donde encuentran su origen la risa de Vasari y la disciplina de la historia del arte. Y es aquí, igualmente, donde Didi-Huberman cimienta su crítica del poder de invención del discurso histórico-artístico sobre el objeto que pretende describir; donde cimienta su crítica a la reducción de la imagen a lo visible y lo legible. Neo-hegeliano antes que Hegel, Vasari fundó la historia del arte concibiendo una historicidad donde el motor de la historia es externo a los objetos. La nueva disciplina relatava el automovimiento de una *idea* hacia su realización: la perfección hecha obra en Miguel Ángel. Y, de este modo, se formulaba a sí misma en genitivo objetivo, esto es, como la disciplina que, en el mismo movimiento en que se convierte en sujeto de discurso, se da a sí misma el arte, esa actividad “renacida”, como objeto.

La historia de algo que “renace”. Es decir, de algo que es tanto un objeto como una proyección ideal, la misma que conllevó que no hubiese gran historiador del arte cuya carrera no se edificara en torno al renacimiento o al ciclo clásico. Y lo que renace a partir del retrato fundacional que, según Vasari, Giotto hizo de Dante —aunque no fuese en realidad un retrato de Dante ni hubiese sido realizado por Giotto—⁴⁹ es la *imitación*. La imitación de la bella naturaleza o de la bella antigüedad: dos formas, en suma, de decla-

rar el mismo ideal, el de la tiranía de lo visible y la tiranía de la idea, el anverso y el reverso de un mismo guante. El término técnico con que Vasari causó la sutura entre ambas, entre el campo de lo visible y el campo intelectual de los signos, fue el término *disegno*. Mediante él, las tres artes del diseño —arquitectura, pintura y escultura— se separaban, en tanto que “artes liberales” propias del espíritu, de la artesanía. Y como el *disegno*, dice Vasari, “procede del intelecto”, el viaje de la pintura no podrá entonces ser sino un viaje circular del conocimiento al conocimiento, a través de la adecuación de lo visible a la idea: imitando, el arte produce una configuración visible que se dobla en una configuración ideal. Lo visual queda reducido a lo visible; lo figurable a lo legible. El arte, en definitiva, resulta menos un objeto pensante que un objeto de saber.

Pero con esta operación, con la construcción del objeto a la medida de una historia del arte enunciada en genitivo objetivo, lo que finalmente se postula es un desarrollo *auto-teleológico* del arte que lo llevará necesariamente a su cumplimiento, a su fin. La historia del arte, en realidad, sólo podrá ser un relato *après coup*, que se origina una vez que se ha dado al arte por cumplido en un ideal, que se ha dado al arte por muerto.⁵⁰ El mismo cumplimiento que autoriza la operación de objetivación típica del historiador, lo que Didi-Huberman llama el *coup de l'historien*. Esto es, el tipo de objetivación basado en la *eucronía* que para él no es más que un engaño metodológico y al que sólo se puede responder reivindicando el anacronismo de las imágenes.⁵¹ Ese tipo de objetivación que, ante el anacronismo del gesto de Ugo da Carpi, sólo era capaz de responder con la risa.

2.b) Abriendo la caja de la representación: la “puesta en síntoma” de lo visible

Cierto. Cuando se constituya la historia del arte tal como ha imperado en el siglo XX, no será sobre la base del juicio normativo propio de las academias o las cortes principescas, sino del conocimiento objetivo propio de las universidades. Sin embargo, la lógica vasariana no va a desaparecer completamente cuando los conceptos neokantianos de Cassirer cimenten la iconología de Panofsky. Cassirer quiso abrir el círculo de la imitación en relación con la función. Pero, en realidad, lo que hizo no fue sino sustituir la imitación por la representación, a la que reconocía “como presupuesto esencial de la conciencia misma y como la condición de su unidad formal”.⁵² Este cientificismo idealista, que propone “un sistema único de las actividades del espíritu” donde la multiplicidad singular y sensible se convierte en el soporte de “una significación espiritual general”, transformará la imagen sustancializada de Vasari en una representación sustancializada; el idealismo de la imitación en un idealismo de la representación. Y todo ello, finalmente, en virtud de lo que Didi-Huberman llama un “tono kantiano”. Lo que abrió el camino hacia una ciencia de lo sensible (de la imagen) reducida al esquema, la raíz de la unidad sintética del “contenido” simbólico de Panofsky, fue la importación del esquematismo trascendental, en el que la representación funcionaba como homogénea tanto a la categoría como a los fenómenos, permitiendo la aplicación de aquéllos a ésta. Seguramente Kant no se reconocería en ese “tono kantiano” de la historia del arte, edificado no sobre la *Crítica del juicio* sino sobre la *Crítica de la razón pura* y que parecía olvidar que en Kant el entendimiento sólo legislaba sobre la *forma* de los fenómenos, pero fue en cualquier caso el neokantismo el que apuntaló el relato vasariano y permitió cerrar la “caja de la representación”.

Didi-Huberman reconoce este “tono” tanto en las operaciones del gran historiador del arte, en las síntesis que Panofsky encuentra en *Melancolia I* de Durer, como en la práctica de la “filosofía espontánea” del historiador del arte, del investigador que busca en su retablo una *intención* iconográfica que le permita entender la imagen como respuesta funcional a una necesidad social precisa —litúrgica o suntuaria, por ejemplo. El beneficio que pueda aportar el recurso a las ciencias sociales se produce sin interrogarse sobre esa resustancialización de la imitación en nombre de la función. Es necesario entonces, sostiene Didi-Huberman, proceder a una *puesta en síntoma* de lo visible a partir de la que sea posible postular una función que no funcione teleológicamente, sino dialécticamente, capaz de mostrar que “la historia de las imágenes es una historia de determinismos rotos, de anacronismos secretamente dispuestos”. Es en esta óptica dialectizada en la que hay que practicar “una necesaria antropología de las imágenes”.⁵³

En griego, *Symptôma* es lo que “cae con”. Es el encuentro fortuito, la coincidencia, el acontecimiento que llega para desestabilizar el orden de las cosas. Si el signo es un objeto, el síntoma es un movimiento, que emerge cuando el desciframiento de los signos comienza a fracasar, cuando surge visualmente algo incomprensible pero “figurado plásticamente”, como lo formulaba Freud.⁵⁴ Asumiendo no un modelo clínico (no se trata de desvelar el fantasma inconsciente disimulado en la espesura de toda figuración, lo supone una situación, analítica, que por definición el historiador no tiene a su disposición), sino antropológico o metapsicológico, la noción de síntoma permite acercarse a las transformaciones formales mediante las cuales una “intensidad visual” trabaja como un proceso de disimulación.⁵⁵ Al igual que lo representado en los sueños es en el modelo freudiano sólo la punta del iceberg, la historia del arte debe prestar atención a los síntomas visuales que muestran la vida subterránea de las imágenes, que ya no son por tanto reductibles a una proyección de su propio idealismo. Se trata, en definitiva, de interrogarse por las condiciones visuales de lo desechado de la representación que emergen en el accidente del síntoma, en lo imprevisible donde se entrevé que el objeto está sobredeterminado por una estructura, que existe una pervivencia subterránea. Un objeto que, como la histérica cuyo gesto patético es despertado por un estímulo insignificante pero en realidad causado por una larga cadena de dolor acumulado en la memoria, “sufre de reminiscencias”.⁵⁶ El modelo del síntoma es, por tanto, estructuralmente *anacrónico*.

Como anacrónica era, en efecto, la pregunta a la que quería responder Ugo da Carpi. La pregunta acerca de cómo hacer un retrato de Dios que no fuera tan visible como para caer en la idolatría del paganismo greco-latino ni cayese en la invisibilidad absoluta del Dios hebreo. Es decir, que fuese pensado como *encarnación*. Lo que subyacía a esto era una vieja y central cuestión religiosa que obligaba a traer la imagen fuera del paradigma de la imitación de lo visible y ubicarla en el terreno del contacto real: Cristo se había encarnado y, transfigurado por este hecho, el mundo ya no podía reducirse a la suma de sus apariencias visibles. De ahí que Carpi quisiera construir su *Verónica* bajo el paradigma del contacto real, como el registro de una *huella*.⁵⁷ Antes de ser reconocible, de ser un retrato de Dios, la Santa Faz es un campo de huellas donde todo lo visible es producido *por contacto* con el rostro divino. Ese estatus de huella permanece estructuralmente más allá de su institución como *imago*, subvirtiéndose de manera concreta —material, visual— la jerarquía entre parecido por imagen y parecido por vestigio. La Santa Faz es *menos* que una imagen (mera huella apenas visible), es

la *matriz* de una imagen (a la que proporciona su modelo de generación, su “prototipo” —incluyendo en este aspecto la contrapartida técnica—), y es *más* que una imagen (porque, más allá de toda imitación artística y de la mano del hombre, revela menos algo visible que una visión, una semejanza *per gratiam* y no *per natura*).⁵⁸

Es, en suma, una *imagen abierta*. Es decir: una puesta en síntoma de lo visible. Ya que la “imagen abierta” de Didi-Huberman es “menos una categoría cierta de imágenes que un momento privilegiado, un acontecimiento de imagen donde, en el *contacto con algo real*, la organización aspectual del parecido es profundamente desgarrada”.⁵⁹ El motivo de la encarnación, que compara a un sistema de “puntos de almohadillado” que recorre el gran tejido de la mimesis occidental, podría ser abordado por una “contra-historia” del arte que dialectizara la corriente de ese gran tejido:

Imagino una historia de imperiosas o soberanas excepciones, que desarrollaría el contra-tema de lo visual en la melodía de lo visible, una historia de las intensidades sintomáticas —de los “puntos de almohadillado”— donde se desgarraría parcialmente la extensión del gran tejido mimético. Sería una historia de los límites de la representación, y puede que al mismo tiempo de la representación de esos límites por los propios artistas, conocidos o desconocidos.⁶⁰

Y ésa es, en efecto, la contra-historia que Didi-Huberman ha buscado. La que se detiene en la anónima *Crucifixión* del siglo XV alemán donde el cuerpo de Cristo es invadido por la carne abierta y la efusión de sangre (*Christos* —en griego “el que ha sido untado, cubierto de un líquido”— apareciendo ungido por su propia sangre en el sacrificio de la pasión);⁶¹ en el blanco ascético que, continuando el blanco del muro, inunda la *Anunciación* de Fra Angelico en la celda tercera de San Marcos, subvirtiendo la *istoria* albertiana y la lógica de lo visible para remitir a la irrepresentabilidad de la otredad divina, a la invisibilidad de la encarnación, que no puede ser “representada” sino sólo “presentada” de modo indiciario y no mimético; en los *voti* de cera de la Annunziata que Aby Warburg convocó para explicar los frescos de Ghirlandai en la capilla Sasetti, apuntando hacia la emergencia de un malestar en el “realismo” del Quattrocento, enfrentando al historiador a la dimensión originaria, en el sentido benjaminiano del torbellino, del retrato florentino. Éstos son, para Georges Didi-Huberman, los síntomas que ha de buscar una *iconología antropológicamente entendida*.

2.c) *Presente reminiscente: la imagen como acto de memoria y el punto de vista anacrónico*

La *Verónica* de Ugo da Carpi intentó entonces recrear (torpemente) ese tipo de parecido que es sólo concebible de modo indiciario, como *huella*. En términos de Walter Benjamin, una huella es la manifestación de una proximidad, por lejana que sea su fuente: con ella, nos apropiamos de la cosa. Es decir, que una huella es lo contrario del *aura*, la cual se define como la aparición única de una lejanía, por cercana que pueda estar, y en cuya comparecencia es, inversamente, la cosa la que nos domina. Y, sin embargo, en la reliquia es justamente la distancia, la lejanía, la que legitima el poder del contacto, de la huella. Tanto en las leyendas escritas sobre la Santa Faz como en el ritual litúrgico donde se manifiesta, donde se *presenta* la reliquia, y, finalmente, en su

tratamiento iconográfico, la importancia cultural de la reliquia depende de la distancia de la divinidad que dejó su huella en la tela blanca, donde quedan las trazas de un rostro que, en realidad, escapa al discernimiento óptico.⁶² Y este “juego antropológico del contacto y la distancia”, dice Didi-Huberman corrigiendo a Benjamin por vez primera, es en realidad lo constitutivo del aura, porque el aura es una distancia que se desdobra: en la aparición de lo lejano hay, evidentemente, una aproximación, pero lo que se muestra sólo se muestra para mantenerse distante: distante en su proximidad.⁶³ Y es por este desdoblarse de la distancia por lo que el aura hace que el objeto adquiera la capacidad humana de alzar la vista, de devolvernos la mirada. Es esa distancia desdoblada la razón por la cual los fieles se arrodillan y bajan ellos mismos la mirada ante la Santa Faz en el ritual de la ostensión; la razón por la cual, como ocurre en los sueños, en la *rêverie* baudelaireana la memoria se pierde en un bosque de símbolos que nos observan con una mirada familiar...

Aura, entonces, designa un espesor espacial. Y un espesor espacial que no es incompatible con la huella. Si se seculariza este espesor espacial, como hace Didi-Huberman trayendo a colación la concepción que Merleau-Ponty tenía del espacio como dialéctica entre profundidad (relación entre cosas o planos) y espesor (un *médium* sin cosa, o con un “fantasma de cosa”, como se muestra en el abrirse de la percepción al mundo cuando no se está implicado activamente en él o en las situaciones de enfermedad), se hace posible articular los “poderes de la distancia” en un plano secular. Y entonces podremos experimentar la constelación aurática en un cubo geométrico de Tony Smith, percibirlo como nos adentramos en el bosque de símbolos, como el propio Smith en la “cercanía profundizada” de la noche,⁶⁴ y experimentarlo como un aparato de memoria, fuera de la doble trampa de la mirada tautológica (que sólo vería la geometría en tanto que objeto) o de la mirada de la creencia (que vería en él algo trascendente que redimiese la pura materialidad, una actualización de formas arcaicas, por ejemplo) y fuera también, gracias a la geometría misma, de la nostalgia. Tan aurático, sólo que secular y moderno, como la Santa Faz.

De este modo, y corrigiendo de nuevo a Benjamin, Didi-Huberman postula la continuidad del aura en la era de la reproductibilidad técnica. Aún más radicalmente al referirse al *infracino* (*inframince*) de Duchamp, porque en este caso el aura surge del trabajo directo con la reproducción en serie, de la movilización de la necesaria pero paradójica interacción entre molde y huella. La “aportación teórica” de Duchamp consiste en “poner el dedo sobre una particular extrañeza —erótica y técnica— de la reproducción, es decir, de la relación de transformación recíproca entre la *serie* (la familia) y la *singularidad* (el sujeto)”.⁶⁵ Duchamp trabaja con la reproducción técnica para subvertir hasta el extremo la tradición occidental de la representación, para llegar a producir *lo mismo como diferencia*. La forma técnica de esa separación, de ese *écart*, no es otra que el *infracino*, esa cualidad casi imposible de reconocer pero que permite que entre dos objetos fabricados en serie exista una diferencia óptica y táctil. Eficaz por esa casi-imposibilidad misma de ser reconocido, lo *infracino* es, en realidad, “un nombre duchampiano del *aura*”.⁶⁶ Un aura, eso sí, radicalmente emancipada de la “caja de la representación” y que trabaja a partir del principio de la reproducción del accidente, a partir de una repetición que produce una diferencia, de la reproducción de una huella donde lo que queda impreso es una separación (en el sentido espacial) o un intervalo (en el sentido temporal). Es el caso, por poner un ejemplo, de *With my tongue in my Cheek* (1959), donde Duchamp subvierte

la tradición del retrato y el parecido colocando sobre el perfil dibujado un relieve de escayola, moldeado con precisión (se perciben algunos pelos de la barba) a partir de su propia mejilla. Añadiendo sobre el perfil plano esta especie de sombra de sí mismo en relieve, esta diferencia con respecto al perfil como sombra termina por invertir la noción misma de sombra, de proyección de sí mismo, mediante lo que es tanto producto de un molde susceptible de ser reproducido en serie como una huella singular.⁶⁷ Continuidad del aura, por tanto. Aunque se trate de una continuidad que sólo sea pensable tomando la historia “a contrapelo”: la del parecido duchampiano que la historia del arte encerrada en la “caja de la representación” experimentaría como inasimilable; la de Brecht produciendo con los fotomontajes del *Kriegsfibel* “emblemas” clásicos de contenido marxista;⁶⁸ la de un bailar flamenco que “*descompone y recompone* su cuerpo, como el artista contemporáneo que es y como el dios antiguo que da la impresión de ser...”.⁶⁹

El ejemplo de Duchamp, en cualquier caso, remite a la naturaleza paradójica del paradigma de la huella, donde se entreveran, en el nivel de un contacto real, el encuentro (*tuchè*) y la reproducción técnica, de un lado, y la presencia y la ausencia, de otro. Si la persistencia del aura en Duchamp nos recuerda la banalidad de las discusiones en torno al problema del “fin del arte”, con el que tanto se le asocia,⁷⁰ el paradigma de la huella con que trabaja trae al primer plano la “sublime violencia de lo verdadero” que en la lógica de Benjamin transforma al símbolo en una figura crítica, la imagen dialéctica, que incorpora al aura la huella, el vestigio de una presencia real; que transforma el bosque de símbolos en un bosque con “sus árboles astillados de vestigios de tornados, sus árboles muertos invadidos por nueva vegetación que pugna alrededor, sus árboles calcinados vestigio de todos los rayos y de todos los incendios de la historia”.⁷¹ Pero el movimiento final de la imagen dialéctica es el de establecer una tensión que no reside ya en el interior de la imagen extraída del pasado, sino en el presente del historiador. El cual se verá obligado a mantener una mirada crítica sobre su propio trabajo conmemorativo, condenado como está a la destrucción del contexto a causa del acto mismo por el que obtiene el documento, y a aceptar que es su específico presente, *este* presente, al que se dirige el pasado, el que es requerido por el pasado. Debe, por ello, aprender también del icnólogo, que sabe que las huellas se superponen, como los textos en un palimpsesto, unas sobre otras. Que debe, en suma, aceptar el anacronismo de la historia. El anacronismo que, dice Didi-Huberman, le permitió iniciar una investigación acerca de qué significaba el término *figura* para Fra Angelico gracias a la revista *Macula* (mancha), que le descubrió el *dripping* de Pollock y le permitió percibir lo que generaciones de historiadores anteriores no habían percibido, esto es, los sinsentidos pictóricos de Fra Angelico (tan diferentes, no obstante, de la *action painting*), sus manchas (sus *maculae*).⁷² El anacronismo del historiador-antropólogo que, como Aby Warburg, busca menos un documento objetivo que una estructura de memoria: aquella de donde surge una imagen que, parafraseando a Benjamin, sólo llega a ser completa cuando comparece lo que la desgarró y transforma en un fragmento del mundo real, en el resto de un símbolo. Un anacronismo cuya fecundidad teórica no estriba en sustituir la historia de la representación que narra la disciplina de la historia del arte, sino en introducir en esa disciplina y esa narración un malestar.⁷³



FIGURA 3. Domenico Ghirlandaio (1482-1485), *La confirmación de la regla de la orden de san Francisco*, Florencia, iglesia de Santa Trinità

3. Coda: figuras de cera

1897, Aby Warburg se traslada a Florencia, acompañado de su esposa, Mary Hertz. No hay retiro estético para un proyecto que se encamina, más allá de la historia del arte, en la dirección de hacerse cargo de la “necesidad biológica” de la imagen, esa necesidad que Warburg sitúa en el cruce entre la religión y la práctica artística.⁷⁴ Gracias al “estudio de los archivos” y a “los progresos de la fotografía”, que le permiten profundizar en la comparación de imágenes, en 1902 ve la luz el asombroso estudio sobre los frescos de Ghirlandaio en la capilla Sasetti (fig. 3). Un estudio donde la imagen es analizada en dos movimientos, como si la imagen misma fuera un bloque de tiempo. En el primero, se muestra a la vida civil entrando en el fresco y yuxtaponiéndose a lo sagrado, mostrando “la radicalidad” del proceso de secularización. El espacio espiritual que imperaba en el fresco de Giotto sobre el mismo tema aparece, 160 años más tarde, cercado por la invasión de la vida civil: el Palazzo Vecchio y la Loggia dei Lanzi; los retratos de personajes plenos de vitalidad que representan el entorno de Sasetti, incluyendo al mismísimo Lorenzo de Medici y a su círculo. Pero, en un segundo movimiento, esos personajes egocéntricos, tan diferentes de los monjes de Giotto, “entran” en el fresco “como las criaturas grotescas que injustamente ocupan los márgenes del libro de rezos medieval, o aún mejor, en el estado de espíritu edificante de aquel que solicita una gracia y cuelga su efigie de cera en una estatua milagrosa, como ofrenda votiva, con gratitud y esperanza”.⁷⁵ Como esas figuras de cera de tamaño natural que, vestidas con trajes de la época y pelucas, eran ofrecidas a la iglesia de la Annunziata como *voti* y que constituían un “hábito solemne y bárbaro” que, dice Warburg, testimoniaba “ese instinto religioso primitivo, inextirpable, el deseo de aproximarse a lo divino, en persona o en efigie, en la forma concreta de la imagen humana”. Un hábito cuya “magia fetichista” dejaba, por comparación, al fresco religioso en una “tentativa

de aproximación de la divinidad relativamente discreta [...] al realizarse bajo la forma de una imagen pintada”.⁷⁶

Es así como Warburg, que al fin y al cabo trabajó para este ensayo mediante la comparación de imágenes distantes que “los progresos de la fotografía” le permitieron, *construye* él mismo una imagen. Una imagen en la que se yuxtaponen, en primer lugar, una escena secular y una escena sacra dentro de los límites de la representación pictórica. Pero donde, en un segundo momento, la evocación de las figuras de cera provoca una suerte de cortocircuito que desgarró la coherencia de la representación.⁷⁷ ¿Entran de hecho esas figuras en el lienzo *como* las figuras de cera que se ofrecían a la divinidad en la Annunziata, realizando el tipo de operación de sustitución del cuerpo en un intercambio simbólico que Hans Belting analiza? ¿O acaso la analogía no puede llevarse tan lejos y entonces hay simplemente que quedarse con el hecho de que la representación es una manera “más discreta” de aproximarse a la divinidad, por ser sólo “una imagen pintada”, es decir, por no recurrir a la indexicalidad en que las figuras de cera basaban su inserción en ese ritual de sustitución? Y, sea como fuere, ¿no es la yuxtaposición misma de estas “lecturas” de la imagen, con su ambigüedad no resuelta, una suerte de inexpresable que transforma la imagen, entendida desde la pretensión atribuida de ser un símbolo orgánico, en el resto de un símbolo, en el sentido en que Didi-Huberman concibe la producción de imágenes dialécticas en relación con las imágenes artísticas?⁷⁸ No sería, en cualquier caso, un lenguaje extraño en relación con Warburg, quien solamente movido por la “*piEDAD del historiador*” se adentra en los archivos con el fin de restituir el “timbre” de “las voces de los difuntos” y “el lazo natural entre la palabra y la imagen”.⁷⁹

Fotografía; índice; piEDAD. Cualquiera diría que Aby Warburg y Roland Barthes conversaban juntos en la Florencia del cambio de siglo. O más bien que, tras la lectura de Hans Belting y Georges Didi-Huberman, nos resulta familiar asociar la *muerte llana* del *punctum* fotográfico y el desestabilizador *goce* del texto con las figuras de cera del siglo XV con las que, en 1902, Warburg abrió la puerta a un “giro antropológico” en historia del arte que cuestionara el discurso moderno de la representación.

NOTAS

1. James Clifford, *The predicament of culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1988, pp. 5 y ss.

2. Un modelo lógicamente rechazado tanto por el marxista ortodoxo, que denuncia el desplazamiento del problema de la explotación que conlleva, como por el postestructuralista que ve en él restos de la noción de sujeto de la historia, localizado ahora en la alteridad. Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century*, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1996, pp. 171-204.

3. Hans Belting (1983), *L'histoire de l'art est-elle finie?*, París: Gallimard, 1989. Un libro sintomáticamente paralelo, en fecha y contenido, al artículo seminal de Arthur Danto: “The End of Art”, en Berel Lang (ed.), *The end of art, Art and philosophy*, vol. 2, Nueva York: Haven Publications, 1984, pp. 5-35.

4. Hans Belting (1995), *Art History after modernism*, Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2003, p. 198.

5. Por ejemplo: Carlo Severi (ed.), “Image et anthropologie”, *L'homme*, n.º 165, enero-marzo de 2003; VV.AA., *Anthropologies of Art*, Williamstown, MA: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2005; VV.AA., “Le moment du Quai Branly”, *Le débat*, n.º 147, noviembre-diciembre de 2007; Benedetta Cestelli Guidi (ed.), *Storia dell'arte e antropologia, Ricerche di Storia dell'Arte*, n.º 94, 2008. Sintomático no sólo de la centralidad del debate sino de los problemas que causa en la comunidad historiográfica es que dos de las cuatro preguntas de una encuesta realizada por la influyente revista *October* en 1996 sobre el estatuto de la “Cultura Visual” se referían a la construcción de un modelo interdis-

ciplinar basado no en la historia, sino en la antropología: VV.AA., “Visual Culture Questionnaire”, *October*, vol. 77, Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1996, pp. 25-70.

6. David Freedberg, “Antropologia e storia dell’arte: la fine delle discipline?”, en Benedetta Cestelli Guidi (ed.), *Storia dell’arte...*, op. cit., pp. 5-18, p. 5.

7. David Summers, “Representation”, en Robert S. Nelson, Richard Shiff, *Critical terms for art History*, Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1993, pp. 3-20, p. 3.

8. *Ibid.*, p. 10. Su enciclopédica propuesta [David Summers, *Real Spaces: World Art History and The Rise of Western modernism*, Londres: Phaidon Press, 2003] puede quizá verse como el canto del cisne de una narrativa universalista que se aferra al modelo cronológico, o por el contrario como la tabla de salvación de una disciplina demasiado acostumbrada a ser marginal con respecto a los debates más fructíferos de su tiempo, como apunta James Elkins [James Elkins: “On David Summers’s Real Spaces”, en James Elkins, *Is Art History Global?*, Londres: Taylor & Francis, 2006, pp. 41-70]. Sea como fuere, su punto de partida es similar al de otros intentos más decididamente “antropológicos” de reorientar la historia del arte.

9. David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*, Londres/Chicago: University of Chicago Press, 1989, pp. 436-437. En los últimos años, Freedberg ha continuado su investigación sobre la emoción asimilando herramientas provenientes de la ciencia cognitiva —ver, por ejemplo, David Freedberg y V. Gallese, “Motion, emotion and empathy in aesthetic experience”, *Trends in cognitive science*, 11, 5, mayo de 2007, pp. 197-203.

10. Alfred Gell, *Art and agency*, Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 4. Sobre Gell, puede leerse R. Osborne y J. Tanner (eds.), *Art’s agency and art history. New Interventions in Art History*, Oxford: Blackwell Publishing, 2007.

11. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, París: Minuit, 1992, p. 137.

12. “He propuesto recientemente una aproximación antropológica, antropología entendida en el sentido europeo en tanto que diferenciada de la etnología” [Hans Belting, “Image, Medium, Body. A New Approach to Iconology”, *Critical Inquiry*, 31, invierno de 2005, p. 304].

13. En relación con la interdisciplinariedad, Belting añade a renglón seguido: “El discurso antropológico no está sujeto a ninguna disciplina específica, sino que tiene por objeto aprehender la imagen de un modo interdisciplinar y abierto” [Hans Belting (2001), *Pour une anthropologie des images*, París: Gallimard, 2004, p. 18]. Por su parte, Didi-Huberman centra buena parte de su discurso en el análisis de la temporalidad *anacrónica* de las imágenes, y su recurso a la interdisciplinariedad bajo el manto de la invocación de la antropología es constante.

14. Georges Didi-Huberman, *L’image ouverte. Motifs de l’incarnation dans les arts visuels*, París: Gallimard, 2007, p. 30.

15. La minusvaloración de las posibilidades de la obra del inventor de la iconología por parte la tradición que le sucede es tal que, comenta Didi-Huberman, W.J.T. Mitchell no menciona a Warburg ni una sola vez en un libro (por lo demás influyente) cuyo título comienza por la palabra *Iconology* (W.J.T. Mitchel, *Iconology. Image, text, ideology*, Londres/Chicago: University of Chicago Press, 1986). Ver Georges Didi-Huberman, “Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l’invention warburgienne”, *Genèses*, n.º 24, septiembre de 1996, pp. 145-163, p. 148 n. 12. Sobre la reducción del legado de Warburg por parte de sus discípulos, véase Georges Didi-Huberman, *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París: Minuit, 2002, pp. 91-102. Belting afirma exactamente lo mismo que Didi-Huberman cuando señala que el proyecto warburgiano de una “historia de las imágenes, que no del arte”, se frustra cuando sus colegas y discípulos “reducen la definición [de imagen] y hacen de ella un instrumento de comparación para la interpretación de las obras de arte del pasado”, limitando su proyecto a cuestiones estéticas [Hans Belting, *Pour une anthropologie...*, op. cit., pp. 24-25].

16. Rosalind Krauss, “Video: The Aesthetics of Narcissism”, *October*, vol. 1, primavera de 1976, Cambridge (Mass.): The MIT Press, pp. 50-64, p. 52.

17. La explicitación de esas condiciones que Krauss encuentra en las *American flags* de Jasper Johns pertenecen en este sentido al mismo horizonte que la estética del *acknowledgement* descrita por el primer Michael Fried, donde el impulso moderno empujaba a la ilusión óptica hasta el límite, no traspasable, del objeto real.

18. Hans Belting, “Beyond iconoclasm. Nam June Paik, the Zen gaze and the escape from representation”, en B. Latour, P. Weibel, *Iconoclasm. Beyond the image wars in science, religion and art*,

Karlsruhe: Center for Art and Media / Cambridge (Mass.): MIT, 2002, pp. 390-411, p. 399. Véase también Hans Belting, *Art history after modernism*, Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2003, pp. 85-95.

19. Belting utiliza siempre el plural “médiu(m)s”, que toma de Régis Debray, para evitar la confusión de su noción de médium con las implicaciones de la expresión *mass media* [Hans Belting, *Pour une anthropologie...*, *op. cit.*, p. 7].

20. Hans Belting, “Beyond iconoclasm...”, *op. cit.*, p. 407.

21. Hans Belting, “Towards an Anthropology of the Image”, en VV.AA., *Anthropologies...*, *op. cit.*, pp. 41-58, pp. 56-57.

22. La iconoclastia reformista, su retirada del icono de la religiosidad pública y su relegación a la esfera privada del arte, coadyuvó, según Belting, a la edificación del discurso moderno sobre el arte: “Las imágenes, que habían perdido su función en la iglesia, asumieron un nuevo rol representando al arte” [Hans Belting (1990), *Likeness and presence. A history of images before the era of art*, Londres/Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p. 458].

23. Belting dedica *The invisible masterpiece* a dilucidar el mito moderno —que en este caso entiende a partir del romanticismo— de una obra de arte absoluta y, en última instancia, invisible. Su último aliento es la iconoclastia “mosaica” de Greenberg, para quien el ajuste de la pintura a su propio medio, a la subperficie pictórica, conlleva el desprenderse de toda imagen dada que pueda participar de símbolos comunes, y que caería del lado del *kitsch*. Hans Belting, *The invisible masterpiece*, Londres: Reaktion Books, 2001. Sobre Greenberg, pp. 365 y ss.

24. Hans Belting, *L'histoire de l'art...*, *op. cit.*, p. 125. Lógicamente, la respuesta que Belting proporcionaba en aquel momento era muy distinta de la que proporciona en *Bild-Anthropologie*, pero en cualquier caso el problema ya se formulaba en relación con la necesidad de abandonar un “sistema de representación”. Belting concluía entonces que sólo el estudio de la obra en su “verdad concreta”, al margen de un “sistema general de representación”, podía dar esperanzas a la nueva (y peligrosa) libertad de enfoques que se abrían.

25. Hans Belting, *Pour une anthropologie...*, *op. cit.*, p. 35.

26. Hans Belting, “Image, Medium, Body...”, *op. cit.*, p. 310.

27. Hans Belting, *Pour une anthropologie...*, *op. cit.*, p. 35.

28. Roland Barthes (1980), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós, 1989, p. 44.

29. Jean-Pierre Vernant (1965), *Mythe et pensée chez les grecs*, París: La Découverte, 1990, p. 327.

30. *Ibid.*, p. 338.

31. Hans Belting, *Pour une anthropologie...*, *op. cit.*, p. 43, Belting, de hecho, reconoce haber hecho su entrada en el discurso antropológico a través de un coloquio sobre la muerte [Hans Belting, “Aus dem Schatten des Todes. Bild und Körper in den Anfängen”, en Constantin von Barloeven, *Der Tod in den Weltkulturen und Weltreligionen*, Munich: Diederichs, 1996, pp. 92-136].

32. Hans Belting, *Pour une anthropologie...*, *op. cit.*, pp. 242-243.

33. *Ibid.*, p. 196.

34. *Ibid.*, p. 235.

35. *Ibid.*, p. 40.

36. Hans Belting, “Image, Medium, Body...”, *op. cit.*, p. 303.

37. Hans Belting, *Pour une anthropologie*, *op. cit.*, pp. 24-27. Ver más arriba, la nota 15.

38. *Ibid.*, p. 26.

39. La distinción entre imagen interna y externa remite a la distinción sueño e icono, remite a Marc Augé [Marc Augé, *La Guerre des rêves: Exercices d'ethno-fiction*, París: Seuil, 1997] y, en última instancia, a la distinción preplatónica entre *kolossos* y *eidolon* que toma de Jean-Pierre Vernant.

40. Hans Belting, “Image, Medium, Body...”, *op. cit.*, p. 311.

41. Hans Belting, *Pour une anthropologie*, *op. cit.*, p. 18.

42. *Ibid.*, p. 9.

43. Hans Belting, “Image, Medium, Body...”, *op. cit.*, p. 304. La tríada hace, por otra parte, paralelo o contradiscurso con la tríada iconología, texto, ideología de W.J.T. Mitchell.

44. Hans Belting, “Image, Medium, Body...”, *op. cit.*, p. 304.

45. Hans Belting, *Art history...*, *op. cit.*, p. 95.

46. Giorgio Vasari, *Le Vite*, V, pp. 420-421, cit. en Georges Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, París: Minuit, 1990, p. 235. Se trata, por otro lado, de la

única obra pintada que se ha conservado de Carpi. Cfr. Hans Belting (2005), *La vraie image. Croire aux images?*, París: Gallimard, 2007, pp. 157-158.

47. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image...*, *op. cit.*, p. 156.

48. Erwin Panofsky (1915), “Le problème du style dans les arts plastiques”, en Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, París: Minuit, 1975, p. 188, cit. en Georges Didi-Huberman, *Devant l'image...*, *op. cit.*, p. 119.

49. Pero que ha sido un *topos*, y un *tótem*, de dimensiones proporcionales a los tabúes que ha escondido —el de la reproductibilidad técnica y el del parecido por contacto. Cfr. Georges Didi-Huberman: “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait ‘sur le vif’”, *Mélanges de l'école française de Rome. Italie et méditerranée*, n.º 106, 1994, pp. 383-432.

50. No extraña, por tanto, que Didi-Huberman encuentre que los debates recientes acerca de la muerte del arte tengan su raíz en el relato vasariano mismo. Pues para él, en efecto, Greenberg está ya en Vasari: “Mucho antes de haber sido la reivindicación greenbergiana de la que discuten los críticos de arte, el *modernism* fue una reivindicación vasariana” [Georges Didi-Huberman (2008), *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*, París: Minuit, 2000, p. 21]. Didi-Huberman entiende este debate como una confrontación estrictamente académica y como una caricatura dialéctica: “Finalmente, la expresión ‘fin del arte’ no puede ser pronunciada más que por alguien que ha decidido o presupuesto esto: que el arte tiene una historia y que esta historia tiene un sentido” [G. Didi-Huberman, *Devant l'image...*, *op. cit.*, p. 56].

51. La *eucronía*, que implica la interpretación de las realidades del pasado según las categorías del pasado (sobrentendido: no hay inconsciente en la Edad Media, aunque sí haya “arte”...), es un engaño metodológico. Por ejemplo, entre la *devotio* latina de Fra Angelico en 1450 y el adjetivo devoto pronunciado en 1480 por Cristóforo Landino hay ya todo un mundo de incompreensión irreductible a la homogeneidad postulada por Baxandall (Georges Didi-Huberman, Patrick Lacoste, “Dialogue sur le symptôme”, *L'inactuel*, n.º 3, 1995, pp. 165-383, pp. 204-205).

52. Georges Didi-Huberman, “Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique”, en Jean-Claude Schmitt y J. Baschet (dirs.), *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, París: Cahiers du Léopard d'Or, 1995, pp. 59-86, p. 71.

53. *Ibid.*, p. 86.

54. Georges Didi-Huberman y Patrick Lacoste, “Dialogue sur le symptôme”, *L'inactuel*, n.º 3, 1995, pp. 191-226; París: Circé, 1995, pp. 199-200.

55. Lo que Didi-Huberman encuentra de hecho en la tradición exegética de la figura, y de manera directa en Fra Angelico: “Mi hipótesis es que el acto pictórico consistente en producir la ‘memoria del misterio de la Encarnación’ —más allá de la *istoria* y más allá de la imitación ‘figurativa’ de la realidad— debe ser llamado *figura*” [Georges Didi-Huberman (1990), *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, París: Flammarion, 1995, p. 48].

56. La centralidad del síntoma en la obra de Didi-Huberman, como lo que desgarrar la “caja de la representación” y como lo que inscribe lo visual en el modelo anacrónico, es indudable. Al fin y al cabo, *Devant l'image*, el primer libro que expone el modelo teórico de Didi-Huberman, se escribe a fin de cuentas en torno a la cuestión de cómo entender el análisis del síntoma histérico. Más exactamente, en torno a la siguiente pregunta formulada a los historiadores del arte: “¿habrá sido Panofsky finalmente vuestro Freud o bien vuestro Charcot?” (G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 17). Sobre Charcot y la reducción del síntoma al signo, ver Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, París: Mácula, 1982. Sobre la imagen que “sufre de reminiscencias” ver G. Didi-Huberman, *L'image survivante...*, *op. cit.*, pp. 307-315.

57. Traducimos *empreinte* como “huella”, si bien es necesario recordar que, en francés, huella en sentido literal se dice “trace”. *Empreinte* es un término más complejo, que retiene algo de la acción de “imprimir” propia del latín *imprimere*, y se asocia al sentido del castellano “impronta” —*improntare* es de hecho el término que Cennini utiliza al referirse al modelado de las figuras de cera tomadas del natural. *Empreinte* indicaría, en todo caso, una huella destinada a sobrevivir, a perdurar.

58. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance...*, *op. cit.*, pp.77 y ss.

59. Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte...*, *op. cit.*, p. 35.

60. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image...*, *op. cit.*, p. 231.

61. Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte...*, *op. cit.*, p. 157.

62. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance...*, *op. cit.*, p. 82.

63. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons...*, *op. cit.*, p. 104.

64. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance...*, *op. cit.*, p. 121.

65. *Ibid.*, p. 270.

66. *Ibid.*, p. 286.

67. El volumen blanco, táctil, se instala sobre la hoja de papel desestabilizando la representación visual. Jugando con el autorretrato de perfil como sombra de 1958 y con el moldeado de escayola como proyección (sombra) de sí mismo, el rostro de Duchamp aparece como el de un “portador de sombra”, es decir, el de un miembro de la “sociedad anónima” de “profesionales” del *inframince*. Y, tal como se sigue del título, esa sombra en relieve es también el modo en que Duchamp le “saca la lengua” a la representación y el parecido: si Vasari se reía de la *Verónica* de Ugo da Carpi, Duchamp le saca la lengua al retrato de Dante.

68. Georges Didi-Huberman, *Quand les images prennent position*, París: Minuit, 2009, pp. 149-50.

69. Georges Didi-Huberman, *Le danseur des solitudes*, París: Minuit, 2006, p. 176.

70. El posicionamiento directo de Didi-Huberman al respecto se encuentra en Georges Didi-Huberman (1993), “D’un ressentiment en mal d’esthétique”, en VV.AA., *L’art contemporain en question*, París: Éditions Jeu de Paume, 1994, pp. 65-88. Ver asimismo, más arriba en este mismo texto, la nota 20. Véase también Aurora Fernández Polanco, “Para una antropología de la mirada”, en Aurora Fernández Polanco y Josu Larrañaga Altuna, *La distancia y la huella: para una antropología de la mirada*, Cuenca: Fundación Antonio Pérez, 2002, pp. 9-26.

71. Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons...*, *op. cit.*, p. 85.

72. Georges Didi-Huberman y Patrick Lacoste, “Dialogue...”, *op. cit.*, pp. 205-206.

73. Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance...*, *op. cit.*, p. 314.

74. Ver Giorgio Agamben, “Aby Warburg e la scienza senza nome”, *Aut Aut*, n.º 199-200, pp. 51-66, pp. 53 y ss.

75. Aby Warburg (1902): “L’art du portrait et la bourgeoisie florentine”, en Aby Warburg, *Essais florentins*, París: Klincksieck, 1990, p. 108.

76. *Ibid.*, p. 109.

77. Philippe-Alain Michaud ha comentado cómo Warburg recapitula la lista de los personajes hablando de ellos como actores que entrasen en el fresco, un “espacio de teatralidad intermediaria entre el espacio de la ciudad y el de los rituales”; Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l’image en mouvement*, París: Macula, 1998, p. 119. Por su parte, Matthew Rampley ha señalado que en ese modo de entrar los personajes “como actores” en la historia sacra, Warburg describe una destrucción de la distancia histórica y simbólica entre espectador y representación en dirección a la alegoría; Matthew Rampley, “From Symbol to Allegory: Aby Warburg’s Theory of Art”, *The Art Bulletin*, vol. 79, n.º 1 (marzo de 1997), pp. 41-55, p. 49.

78. La invención de Warburg consiste “en la puesta en perspectiva de los retratos pintados por Ghirlandaio en un contexto antropológico —votivo— más general”; Georges Didi-Huberman, “Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l’invention warburgienne”, *Genèses*, 24, septiembre de 1966, pp. 145-163, p. 149.

79. Aby Warburg, “L’art du portrait et la bourgeoisie florentine”, *op. cit.*, p. 106.