

## Montar y remontar las imágenes del arte. Entrevista con Giovanni Careri

Gabriel Cabello Padial

Tras haber realizado estudios de estética y antropología en la Universidad de Roma, Giovanni Careri ha sido alumno de Louis Marin en la École des Hautes Études en Sciences Sociales (París), donde desde 1997 imparte el seminario “Historia y Teoría del arte y de la imágenes”. En su primera obra, *Envols d'Amour. Le Bernin. Montage des arts et dévotion Baroque* (1990),<sup>1</sup> ya se interrogaba por el trabajo de montaje que la articulación entre las artes propone al espectador. En esta línea, sus posteriores trabajos han tenido como centro la relación entre el análisis de las formas y el de las prácticas, prestando una atención especial a la dimensión pasional de la eficacia de las imágenes. Lejos de toda concepción estetizante, Careri reactiva así las propuestas de Aby Warburg, quien siempre estuvo atento a las relaciones entre imágenes y afectos y a la inscripción de estas relaciones en las prácticas ritualizadas de la vida social. Con el fin de ligar el análisis formal de la obra a la construcción del trabajo cognitivo, perceptivo y afectivo del espectador, se ha servido de la noción de montaje por su capacidad de dar cuenta de los dispositivos de producción de sentido en su relación con el “trabajo” demandado al espectador. Así, ha puesto a prueba este útil de análisis en asuntos determinantes para la construcción del sujeto moderno, mostrando que ésta se fundaba, por una parte, sobre las teorías de la imaginación devota y, por otra, sobre ciertas concepciones fisiológicas y filosóficas de las imágenes y sus efectos.

Careri se reclama de la metodología llamada del “objeto teórico”, desarrollada por Hubert Damisch y Louis Marin en la EHESS; un “método” que presta una atención sostenida a la dimensión autorreflexiva de la representación. En la perspectiva de Damisch, cercana a una “teoría de lo singular”, la obra como *objet théorique* es una fuente de cuestiones nuevas tanto para la filosofía como para la historia, capaz de conservar toda la complejidad histórica, antropológica y teórica de las obras: las cuestiones que cada nuevo *objet théorique* produce en los campos del saber constituidos que él interroga son en efecto tanto más fecundas cuanto mayor es la tensión entre la singularidad del objeto y los trastornos epistemológicos que produce. *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée. Images et affects, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles* (2005),<sup>2</sup> surge de la extensión al dominio profano de las investigaciones anteriores sobre la afectividad devota en el siglo XVII. La obra tiene por objeto la transposición de ciertos episodios del poema de Tasso (1582) a otros *media* esencialmente no lingüísticos: las imágenes pintadas o grabadas, los gestos mudos de la danza, los gestos acompañados de palabras del teatro, la música. Para definir *lo que transita* entre esas formas de expresión y

entre esos diferentes *media*, se extraen, en primer lugar, las formas de una figuratividad profunda, cuya matriz es siempre la asociación de la imagen al afecto en un gesto, en la modificación de un estado del cuerpo o de otros elementos de la composición, para después actualizar la continuidad de la imagen en el afecto a través de un esquematismo proyectivo que se ancla en la potencia expresiva del cuerpo, de sus gestos y de sus alteraciones. Así, entre el afecto y la imagen se producen intercambios de cualidades, según una semiótica de la continuidad definida en relación a la noción de expresión. Tal diálogo no tiene lugar, finalmente, fuera del tiempo: tiene como objeto la interiorización de los afectos, con la modificación del estatuto del cuerpo que lo acompaña y que define la emergencia del sujeto moderno. El itinerario de este trabajo es, de nuevo, deductivo: produce modelos locales susceptibles de ser transferidos o modificados bajo ciertas condiciones. Así, por ejemplo, es puesto al día un dispositivo de generación del paisaje como alejamiento de la vida social, de la empresa de las pasiones y de la agitación de la historia.

Es en la perspectiva del *objet théorique* que Careri ha desarrollado recientemente una investigación acerca de los modos de figuración de las temporalidades de la historia cristiana en la Capilla Sixtina. Como en los trabajos precedentes, se trata de un análisis cercano de los dispositivos que definen la instancia del espectador y las condiciones de su 'sujeción' (*assujettissement*) por la imagen. Alejándose de las interpretaciones admitidas, esta investigación pone al día la figuración de un "juicio de sí por sí" (una forma de subjetivación) contemporáneo e idéntico al juicio de Dios (una forma de sujeción). El campo de investigación así definido se ubica justamente en esta tensión entre la antropología de las imágenes y la construcción de la obra de arte como *objet théorique*.

GABRIEL CABELLO PADIAL.—Actualmente diriges el *Centre d'Histoire et de Théorie des Arts* (CEHTA) en la EHESS, lo que te proporciona una posición privilegiada desde la que tomar el pulso al estado de cosas en las discusiones sobre Teoría del Arte, y particularmente en el actual "giro antropológico" de la historiografía, en el cual has participado personalmente (así con tu colaboración en el número especial de *L'homme* titulado "Image et Anthropologie" —2003—, con tu presencia en el Coloquio Internacional "Histoire de l'art et anthropologie" —Museo del Quai Branly, 2007— y en la revista *Images re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art* —EHESS y CNRS—, o con tu contribución a la actual rehabilitación de la obra de Aby Warburg). A menudo leemos que este "giro" proporciona a la historia del arte, una disciplina a menudo descolgada de los avances en ciencias sociales, la posibilidad de estar en la vanguardia de la investigación. ¿Cómo ves tú ese proceso de diálogo entre historia del arte y antropología?

GIOVANNI CARERI.—Introducir cuestiones antropológicas en el dominio de la historia del arte tiene consecuencias importantes: en primer lugar la de preguntarse por los efectos de las obras o, más precisamente, por su eficacia. Ello implica una reflexión sobre las prácticas en las que los objetos artísticos se insertan. Éstos no son solamente el objeto de un "placer desinteresado" como pretendía Kant, sino que, al contrario, son "objetos agentes" tanto en el campo del saber cómo en el de los afectos. No obstante, este diálogo entre historia del arte y antropología no acaba precisamente de nacer ahora, y fue inaugurado por Aby Warburg a comienzos del pasado siglo. Warburg inició ese intercambio a través de dos caminos paralelos: por una parte, mediante la introducción de objetos pertenecientes a otras culturas en el campo del arte; por otra, transfiriendo al arte occidental cuestiones propias de la antropología como, por ejemplo, las relaciones entre imagen, ritual y mito. Estas cuestiones han sido dejadas de



Giovanni Careri

lado por una historia del arte institucional que privilegia la patrimonialización, permaneciendo en gran medida nacionalista. En relación con esa herencia, el diálogo con la antropología puede efectivamente constituir un instrumento crítico decisivo. No obstante, la antropología no debería hacernos olvidar la historia; los objetos de arte no solamente se inscriben en contextos históricos determinados, sino que en ocasiones están en condiciones de proporcionar a la historia forma y figura. No pienso, por lo demás, que podamos ir muy lejos con generalidades sobre la ontología de las imágenes. La historia y la teoría del arte deben, estableciendo relaciones con otras disciplinas, medirse a la complejidad singular de cada uno de sus objetos.

G.C.P.—Estar en condiciones de proporcionar forma y figura a la historia a través de cada complejidad singular. Sin duda una hermosa manera de nombrar aquello que en los objetos de arte resiste a su consideración como estrictos “momentos” en un ritual. Es aquí donde parece encontrarse el nudo en que se enredan las discusiones abstractas sobre la “cultura visual” —como lo muestra, por ejemplo, el “Visual Culture Questionnaire” que organizó en 1996 la revista *October*. Y es que hablar de los efectos de las obras de arte quizá no tiene sentido más que en el análisis concreto, a cuyo través puede únicamente aparecer esa convergencia con el ritual. Sólo así, como has descrito en tu estudio del *composto* de Bernini en la Capilla Albertoni, emerge el momento en el que pasamos del plano “estético” de la contemplación al plano “ritual” de la comunión: del espectador al devoto. En su descripción de la formación del conjunto de dispositivos y saberes que conforman el “espectáculo” moderno (*Techniques of the*

*Observer*, 1990), Jonathan Crary rechazaba el término “espectador”, que substituye por el de “observador”, dado que “el observador no es nunca pasivo, sino alguien que, como se deduce de las raíces del término —‘observare’— respeta, observa las reglas”, algo así como el monje su *habitus*... La atención al contexto de recepción en tanto que práctica, en tanto que actualización de reglas “observadas”, es central en tu obra e imprescindible si queremos dar cuenta de ese proceso de efectuación de las obras al que acabas de referirte. ¿Cómo se inscribe esta práctica en lo que analizas, siguiendo a Benveniste, como “estructura de enunciación”, y que me parece constituir el auténtico objeto de tus análisis en tanto que “complejidad singular”?

G.C.—La cuestión que me planteé al estudiar la Capilla Albertoni es exactamente esta: cómo la experiencia ritual de la eucaristía se articula con el trabajo del montaje de las artes —arquitectura, escultura, pintura— que el espectador es llamado a realizar. El ritual, en efecto, puede desarrollarse y ser eficaz en otras capillas sin obras de arte de un grado tal de sofisticación, de modo que mi primera respuesta ha sido la de hablar de intensificación, a saber, que la llamada a la sensibilidad y al juego intelectual y afectivo constitutivo de esas obras de arte “intensifica la experiencia ritual”. Una segunda respuesta, complementaria, es que el montaje de las artes en esta capilla implica una forma de teorización de la experiencia misma. Lo que específicamente corresponde al arte en este contexto debe por tanto buscarse en su dimensión reflexiva.

En cuanto a la enunciación visual, se trata de una problemática que he tomado de Louis Marin, quien la ha trabajado de manera muy sofisticada. No aprecio particularmente esa “etiqueta” demasiado estrechamente ligada a la teoría del lenguaje verbal, pero me siento muy ligado a la idea de que la pintura, la arquitectura y la escultura asignan un lugar al espectador. No se trata del espectador empírico, sino de una distancia, de una situación —en el sentido de “estar situado”— de la mirada implicada por la obra misma o, más precisamente, por los dispositivos que ella desarrolla.

G.C.P.—Me gustaría, en relación con esto, que precisaras algo que hoy encontramos en prácticamente toda discusión historiográfica seria. Se trata de la cuestión del lugar del espectador —el nombre de Michael Fried viene inmediatamente a la memoria, recordándonos al mismo tiempo a la reflexividad como “la parte del arte”— y, por supuesto, de la cuestión de la relación entre las imágenes y el lenguaje verbal. Hablando en primer lugar de esta segunda, recuerdo que Hubert Damisch decía que la pincelada, “donde se querría ver la marca de la subjetividad en pintura”, no ofrece al ojo más que las huellas de una actividad. Hoy, después de haber criticado mucho el *impasse* semiótico, encontramos aquí y allí una suerte de rehabilitación de la huella —o de la indexicalidad— que llega en general ligada a la desconfianza en relación con el concepto de representación. Si no me equivoco en exceso, creo que con tu elaboración del concepto de “forma intermediaria” afrontas esta problemática. ¿Cuál es tu punto de vista acerca de la relación entre el lenguaje verbal y las imágenes? ¿Qué debemos aún guardar del concepto de representación tal y como lo elaboró Louis Marin?

G.C.—La expresión “forma intermediaria” la tomé de Aby Warburg. Él se refería a todas las formas rituales a través de las cuales los personajes mitológicos o los santos “descendían a la calle”. Warburg se negaba a aislar el territorio del arte de otras esferas de la vida social. Se interesó por la danza y el teatro, particularmente por el episodio de Orfeo, que he tomado como ejemplo en uno de mis artículos para intentar reflexionar sobre uno de esos pasajes del arte *en la vida* de los que es tan difícil dar cuenta. Con Paul Ricoeur, que ha abordado esta cuestión mediante su noción de “reconfigura-

ción”, me he persuadido de que es necesario dar cuenta de cómo ciertas obras de arte orientan o reorientan nuestra existencia. De ahí mi interés por el modelo hermenéutico que viene a perturbar en mi propio trabajo la perspectiva de la semiología y particularmente de su “proyecto científico”. No creo que nos podamos sustraer a la cuestión que interroga las razones de la elección de nuestros objetos de estudio: ¿en qué sentido la Jerusalén Liberada de Tasso o la Capilla Sixtina nos miran?

En relación con el *impasse* de la semiótica habría aún mucho que decir, pero sería en primer lugar necesario saber de qué semiótica hablamos. La semiótica generativa de Algirdas Greimas, por ejemplo, es muy diferente de la de Umberto Eco. Louis Marin, que fue un gran semiólogo, no ha evitado nunca la cuestión hermenéutica que vengo de señalar, ni la dimensión política de la representación y sus efectos. En lo que me concierne, permanezco fiel a la cuestión central de la semiótica que se refiere al estudio de la producción del sentido basándose en los principios del análisis estructural. No creo que al estudiar el “trabajo de las imágenes” podamos prescindir de saber si y cómo constituyen series de transformación, ni que podamos ignorar la cuestión de los dispositivos de enunciación de los que Benveniste, en primer lugar, y Marin, posteriormente, han proporcionado el modelo. Aún podríamos decir mucho más, pero querría concluir esta respuesta señalando la vocación “textualista” de mi trabajo. En este sentido, mi posición es muy diferente de la de los investigadores de la “cultura visual”. Siendo su primer objeto la “cultura”, han recurrido necesariamente a la sociología. Mi objeto, lo he recordado aquí, es la obra de arte en su complejidad singular y particularmente en el rico tejido de relaciones que pone en juego.

G.C.P.—Cuando más arriba citaba a Michael Fried en relación al lugar del espectador y al movimiento de reflexividad propio del arte, estaba tácitamente implicando la cuestión del sujeto y de la subjetivación. La emergencia de ciertos dispositivos (particularmente el “*tableau*”) y la cuestión de la “absorción” en el siglo XVIII juegan para Fried el rol central en la emancipación del espectador con respecto de la teatralidad —y, con ello, también en el origen de su viaje crítico y autorreferencial moderno. En tus trabajos sobre la Sixtina, te has referido a una suerte de figuración de la subjetivación a través de la cadena de semejanzas y diferencias (*ressemblance/dissemblance*) con la imagen divina que Miguel Ángel dispone. Las figuras están sujetas (*assujeties*) a la imagen divina. ¿Podrías hablar un poco de esta problemática? ¿Del rol de las imágenes en los procesos de subjetivación durante el barroco? ¿Del uso que haces del último Michel Foucault en tu análisis?

G.C.—El “trabajo” que la obra demanda al espectador es una problemática que está en el centro de mis preocupaciones desde hace una veintena de años. La asociación de la arquitectura con la pintura y la escultura en las capillas barrocas de Bernini no funciona sino a partir de la conversión del espectador en “montador”. He propuesto describir este trabajo de montaje como un proceso a través del cual el espectador se transforma. Esta operación implica, junto con el intelecto, un trabajo de los sentidos y de los afectos del cual los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola proporcionan un buen modelo.

En el *Juicio final* este modelo de la “conformación” juega un rol central pues el sujeto se encuentra atrapado entre una “toma de parecido” con el Cristo, que le permitirá devenir *uno con él* en el “cuerpo glorioso”, y una “toma de parecido” con el demonio que lo excluirá para siempre de la pertenencia a ese cuerpo. Este modelo posee, evidentemente, un alcance político ejemplar, dado que el poder del Cristo Juez es el de sujetar a sí mismo a los elegidos. No obstante, en el fresco de Miguel Ángel esta fuerza

que agarra al sujeto desde el exterior está estrechamente asociada a una fuerza que viene del interior del sujeto, de la profundidad de la conciencia de cada uno. Ciertos personajes del fresco —y el espectador con ellos— son explícitamente invitados a juzgarse ellos mismos o, más exactamente, a componer una suerte de autobiografía penitencial mediante la cual se “sujetivan”.

Lo que Foucault nos enseña es justamente la modernidad de una condición en la cual “sujeción” (*assujettissement*) y “sujetivación” (*subjectivation*) cooperan. Él resume así su pensamiento. “Hay dos sentidos de la palabra ‘sujeto’: sujeto sometido al otro por el control y la dependencia, y sujeto atado a su propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí. En los dos casos, esta palabra sugiere una forma de poder que subyuga y sujeta”.<sup>3</sup> En la modernidad cristiana de la primera mitad del siglo XVI, el poder que “subyuga y sujeta” a través de la ligazón a “la propia identidad por la conciencia o el conocimiento de sí” se ejerce según formas de examen de conciencia más y más sumisas a una normatividad disciplinada. Se trata del conjunto diferenciado de prácticas de la interioridad, que van del “examen particular” de Ignacio de Loyola a la Confesión, un sacramento que ha sido uno de los objetos mayores de la polémica protestante y, en consecuencia, uno de los puntos fuertes de la respuesta católica al Concilio de Trento. Resultaría vano buscar en uno de los damnificados del *Juicio final* de Miguel Ángel la expresión de una práctica particular del examen de conciencia o una toma de posición precisa en el debate teológico de la época. Es sin embargo verosímil ver la emergencia visual inédita de una forma de subjetividad compartida por el conjunto de prácticas modernas del “examen de conciencia” y, en consecuencia, de una identidad definida por la atención a los “movimientos del alma”, a su denominación y a su “puesta en discurso”.

GCP.—Esta modernidad cristiana —diríamos, *grosso modo*, esta modernidad del barroco— nos reenvía a la cuestión hermenéutica. Antes planteabas la cuestión de en qué sentido nos miran hoy la Jerusalén liberada de Tasso o la Sixtina. Mi primera pregunta en relación con ello es realmente muy simple: ¿en qué, en efecto, la Jerusalén liberada de Tasso o la Capilla Sixtina nos miran hoy?

GC.—A esta cuestión intento responder a través de mis trabajos, y me resulta difícil resumir lo esencial en pocas palabras. En un nivel muy general necesitamos evidentemente del pasado para definir nuestra identidad, o mejor para redefinirla en un proceso cuya detención me parecería alarmante, por más que existan signos y voces que pretendan incidir en que continuar ocupándonos de obras de pasado es inútil. En un nivel más específico, cada uno de los casos que citas pertenece a diversos dominios (historia del arte, estética, antropología). Volver a trabajar esos “objetos del pasado” es entonces una forma de atravesar las fronteras disciplinares, de abrir cuestiones que superan a esos objetos específicos y dotarse, eventualmente, de algunos útiles teóricos. En un nivel más íntimo, finalmente, cada uno de esos objetos me toca y me mira. Estas motivaciones más personales son esenciales para que el objeto pueda permanecer varios años en el centro de mis preocupaciones, pero este nivel “biográfico” no aparece sino a través de las mediaciones impuestas por la necesidad de presentar un trabajo donde podamos evaluar los argumentos con todo rigor.

Las preguntas sobre las obras del pasado nos las formulamos en el presente. Así, para no evitar completamente responder a tu pregunta, yo diría que la *Jerusalén Liberada* y el conjunto de cuadros (*tableaux*) que “traducen” ese poema sobre el plano de lo visual, de la música y del teatro, nos mira porque ese objeto compuesto propone una

configuración de la relación amorosa y de dominación donde la forma es en gran medida aún la nuestra, y porque plantea igualmente un “dilema”, que está enraizado en la cultura cortesana pero que sin embargo atraviesa nuestra modernidad, entre la implicación en el tráfico de la vida pública y política y el retiro a un *locus amoenus* lejos de toda pasión. En lo que concierne a la Capilla Sixtina, mi aproximación la hace aparecer como una gran máquina “de incorporación” que plantea cuestiones políticas donde he podido verificar la proximidad con aquellas que son planteadas, por ejemplo, por el último Foucault.

GCP.—Mi siguiente cuestión no es más que una prolongación de esta última. La cuestión de cómo un pasado concreto nos es dirigido *hic et nunc* ha sido uno de los nudos teóricos de la obra de un pensador que hoy es a menudo leído de modo complementario a Warburg: Walter Benjamin. ¿Hay un rol para su pensamiento en el seno de tu perspectiva?

GC.—Walter Benjamin no es para mí un autor del que podamos “aplicar el método”, es más bien un agente de liberación de la disciplina o de las disciplinas. Mediante la enseñanza de Hubert Damisch he tenido acceso a la puesta en cuestión—elaborada por Benjamin—de las nociones “historicistas” en historia e historia del arte. Su modelo en forma de “constelación” está en el centro de mi tentativa de “desmontar la Capilla Sixtina” donde el pasado del Génesis y de las historias de Moisés o del Cristo forman una “imagen dialéctica”, a saber, según Benjamin, una forma de conocimiento histórico en la cual “el pasado se encuentra con el ahora en una iluminación<sup>4</sup>”. Producir esa iluminación significa para Benjamin producir una “imagen única, irremplazable del pasado que se desvanece con cada presente que no haya sabido reconocerse mirado por ella<sup>5</sup>”. La noción de imagen en este texto no reenvía a nada inmediatamente visible. Para volverla operativa en la construcción del objeto ‘Capilla Sixtina’ he introducido, una vez más, el útil del ‘montaje’. Con Georges Didi-Huberman, he organizado en París el coloquio “La historia del arte según Walter Benjamin” (recogido en la web de *Images re-vues* [http://www.imagesrevues.org/editorial\\_HS.php?num\\_numero=2019](http://www.imagesrevues.org/editorial_HS.php?num_numero=2019), donde pueden consultarse los textos on line). Este encuentro ha mostrado que instancias y problemáticas benjaminianas atraviesan los trabajos de los miembros del Centro de Historia y Teoría del Arte de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales.

GCP.—Parece (y me acuerdo aquí de *El hombre sin contenido* de Giorgio Agamben o de las páginas de Pierre Legendre sobre la transmisión y la genealogía) que esta producción de una imagen, esta “historia del arte benjaminiana”, está bien lejos de la posibilidades que ofrece una disciplina que por todas partes parece aumentar su dependencia del concepto de patrimonio, con todo lo que de reproducción, de neutralización del *hic et nunc* y, por supuesto, de restos nacionalistas este concepto trae consigo. La cuestión que me asalta aquí es la que versa sobre la presencia de estos debates teóricos en otros países europeos, y particularmente en Italia, tu país de origen y donde encuentras tus objetos de investigación privilegiados. Y, en relación con ello, una última cuestión relacionada con el futuro: ¿se encamina la historia del arte en Europa en dirección al aislamiento de las diferentes tradiciones nacionales, o ves la posibilidad de que emerja una verdadera comunidad de discusión historiográfica?

G.C.—En Italia la disciplina de la historia del arte es en efecto muy conservadora a pesar de la apertura que la caracterizó en los años setenta y ochenta, gracias a personalidades como Giulio Carlo Argan o Eugenio Battisti. El debate más interesante so-

bre las cuestiones de las que hemos hablado tiene sobre todo lugar en el dominio de la estética. Pienso en filósofos como Giorgio Agamben o Pietro Montani. No sé qué se producirá en el futuro en Italia, veinte años de berlusconismo pesan enormemente sobre la situación de las universidades y la cultura italiana se resiente. Pero, como por milagro, hay siempre excelentes estudiantes y jóvenes investigadores en Italia. A menudo los mejores parten al extranjero y contribuyen así a abrir el debate y a “hacer la Europa” de la cultura y del saber. Sería necesario animar a esta generación, la única que puede renovar la historia del arte y abrirla a los problemas de una teoría de la imagen. En el caso de Italia, pienso que los políticos y los administradores locales tienen igualmente una gran responsabilidad de cara al futuro: es absolutamente necesario crear centros de investigación en teoría del arte y de las imágenes que puedan hacer emerger lo que en la herencia del pasado nos mira, como se hace intensamente durante los últimos años en el mundo germanófono y, en cierta medida, en Francia. Solamente así podremos hacer del ‘patrimonio’ un estímulo para la reflexión y no un instrumento regresivo de identidad nacional. Querría terminar diciendo que el debate teórico está también expuesto al riesgo del ‘nacionalismo’. En Francia, por ejemplo, encuentro a menudo colegas cuyas referencias filosóficas son exclusivamente francesas, y lo mismo se viene progresivamente produciendo en Estado Unidos, donde cada vez menos investigadores leen al margen de lo escrito en inglés. El español podría jugar un rol importante en este marco, dado que las ciencias humanas están en pleno desarrollo en España y en América Latina.

#### NOTAS

1. *Envols d'amour. Le Bernin montage des arts et dévotion baroque*, París, Usher, 1990. Traducción italiana, *Voli d'Amore. Architettura, pittura e scultura nel bel composto di Bernini*, Laterza, Roma, Bari, 1991; traducción inglesa por Linda Lappin, *Bernini, Flights of Love, the Art of Devotion*, The University of Chicago Press, 1995.

2. *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée. Images et affects (XVIe-XVIIIe siècle)*, París, Éditions de l'EHESS, 2005, en curso de publicación en italiano (Milán, Il Saggiatore) y en inglés (Pennsylvania State University Press).

3. “Il a deux sens au mot ‘sujet’: sujet soumis à l’autre par le contrôle et la dépendance, et sujet attaché à sa propre identité par la conscience ou la connaissance de soi. Dans les deux cas, ce mot suggère une forme de pouvoir qui subjugue et assujettit”. Michel Foucault, “The Subject of Power”, “Le sujet et le pouvoir”, trad. F. Durand-Bogaert en H. Dreyfus y P. Rabinow, *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*, Chicago, The University of Chicago Press, 1982, reimpresso en Michel Foucault, *Dits et écrits II, 1976-1988*, París, Gallimard, 2001, p. 1046.

4. “[...] l’Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair”. Walter Benjamin, *Paris Capitale du XIXe siècle. Le Livre des passages [1927-1940]*, trad. J. Lacoste, París, Cerf, 1993, pp. 478-479.

5. “[...] une image unique, irremplaçable du passé qui s’évanouit avec chaque présent qui n’a pas su se reconnaître visé par elle”. Id. “Sur le concept d’histoire”, *Ecrits français*, ed. J.-M. Monnoyer, París, Gallimard, 1991, p. 341.