



**NATALIA PINEDA SALAZAR**

**LO QUE NOS DEVUELVE LA MIRADA.  
ANOTACIONES SOBRE EL PROBLEMA DE LA  
FIGURACIÓN EN PINTURA**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Filosofía  
Bogotá, 8 de junio de 2016**



**LO QUE NOS DEVUELVE LA MIRADA.  
ANOTACIONES SOBRE EL PROBLEMA DE LA  
FIGURACIÓN EN PINTURA**

**Trabajo de grado presentado por Natalia Pineda Salazar, bajo la dirección del  
profesor Gustavo Chirolla,  
como requisito parcial para optar al título de Filósofa**

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA  
Facultad de Filosofía  
Bogotá, 8 de junio de 2016**

## TABLA DE CONTENIDO

CARTA DEL DIRECTOR.....	3
TABLA DE CONTENIDO .....	4
INTRODUCCIÓN .....	5
1. ¿LEER LA IMAGEN? PANOFSKY Y LA HISTORIA DEL ARTE ICONOLÓGICA ...	14
1.1 ¿Judit o Salomé? El arte de pintar discursos y de leer imágenes.....	14
1.2 Vasari y Kant. Los padres de la historia del arte como disciplina humanista ..	23
1.3 La <i>iconología</i> o la ciencia de leer imágenes.....	39
2. LOS CAMINOS PARA DESGARRAR LA IMAGEN-ILUSTRACIÓN .....	51
2.1 Clement Greenberg y la pintura moderna .....	51
2.2 Deleuze y las dos vías abstractas en contra de lo figurativo .....	57
2.3 La vía de la sensación: modulaciones e inmediatez corporal.....	67
3. LOS SUEÑOS Y LAS IMÁGENES: EL SÍNTOMA Y LO VISUAL.....	87
3.1 Imágenes y sueños: la noción de <i>figurabilidad</i> en Freud .....	90
3.2 El síntoma .....	97
3.3 Hacia una historia del arte de lo visual.....	105
CONCLUSIONES.....	110
BIBLIOGRAFÍA .....	112
ANEXO: IMÁGENES CITADAS.....	117

## INTRODUCCIÓN

El objetivo del presente trabajo de grado es el de proponer una nueva perspectiva para pensar el arte visual, más concretamente la pintura, a partir del análisis y la resignificación del concepto de *figuración*. Formulada de esta manera, pareciera que se tratara de una labor ardua, extensa y, probablemente, inacabable. Y, a decir, verdad, en cierta medida lo es. Pero ese es justamente el punto al que pretendo llegar: mostrar cómo las imágenes pictóricas son objetos filosóficos *abiertos* a ser pensados una y otra vez, gracias a que contienen una potencia visual que desafía al pensamiento. ¿De dónde surge una aseveración de este tipo? En realidad, proviene de la experiencia fenomenológica más sencilla que acontece cuando contemplamos una obra de arte que nos llama la atención: ante la imagen no tenemos más que dudas. Si bien podemos, al menos en el caso de las artes figurativas, reconocer formas, figuras, y relacionarlas con objetos de nuestro mundo cotidiano, hay un estadio en donde no logramos *saber* qué es lo que estamos viendo. No es una cuestión de estar o no instruido en la historia del arte occidental, pues, incluso el observador experimentado y erudito, pasa por esta experiencia de completa desorientación ante la imagen. Se trata, en realidad, de una experiencia que puede ser breve y pasajera, si el espectador decide ignorarla o refugiarse en interpretaciones simbólicas; pero que puede que lo acompañe y lo perturbe incluso cuando ya ha conseguido interpretar, llenar de sentido, a la imagen que le produjo esta sensación en primer lugar. Teniendo en cuenta lo anterior, la pregunta fundamental de este texto se puede reformular de la siguiente manera: ¿cómo, gracias a una nueva y renovada definición de lo figurable, es posible formular un saber sobre las imágenes (las pictóricas en particular) que integre este momento de duda, este instante en el que todo juicio parece suspendido y entramos en un estado de aturdimiento mientras observamos aquello que se presenta, aquello que vemos, pero que también parece devolvernos la mirada?

Fue esta experiencia de la imposibilidad de comprender aquello que vemos cuando nos encontramos ante una imagen la que me condujo a explorar más a fondo el estatuto

ontológico de las imágenes. Se trató siempre de un interés que iba más allá de lo personal y lo privado, pues, más que intentar comprender qué era aquello que me gustaba o no de un cuadro, se trataba de un esfuerzo por satisfacer el deseo de comprender su sentido. No se trataba, pues, de desentrañar una supuesta armonía entre el sujeto que contempla y el objeto que es contemplado, sino de comprender la violencia que la imagen le plantea al ojo. Dilucidar esta violencia visual es, en el fondo, una labor de la filosofía, en tanto se trata de una cuestión difícil, que reta profundamente al pensamiento. Así pues, serán necesarias todas las herramientas posibles para intentar rodear el problema, intentar al menos formular los límites y los alcances de una disciplina como la historia del arte.

El lector se podrá preguntar con un cierto grado de validez: ¿cómo, en qué sentido, es esta una pregunta filosófica? Si se está buscando un saber sobre las imágenes pictóricas, ¿no corresponde a la historia del arte misma la formulación de su propia metodología a partir de sus propias herramientas? Considero que estas preguntas, si bien surgen de dudas válidas, parten de un prejuicio extendido, a saber, que las imágenes están destinadas a la contemplación, a la mera experiencia estética casi inefable y que son los conceptos los objetos verdaderos de la filosofía. Esta creencia, por suerte, se ha ido modificando gracias a un esfuerzo de algunas de las corrientes de la filosofía contemporánea por pensar el modo en el que la producción de imágenes es un fenómeno fundamental a la hora de pensar el presente<sup>1</sup>. Así pues, la apuesta de este trabajo sigue varios de los lineamientos teóricos de dichas filosofías, con el objetivo de mostrar que al replantear los fundamentos teóricos de un saber sobre las imágenes del arte (comúnmente llamado “historia del arte”), sirve para pensar no solo ciertos valores estéticos y culturales presentes en las obras como tal, sino, de manera más amplia, la *manera en la que vemos*. Parece lógico reducir nuestra visión a un ejercicio fisiológico que cumple el ojo en conexión con el cerebro. Sin

---

<sup>1</sup> Esta afirmación se puede verificar con una relativa facilidad, pues pensadores provenientes de diversas corrientes y con objetivos filosóficos diversos han encontrado en el análisis de las más diversas imágenes el campo para las más fecundas especulaciones filosóficas. Basta citar solo algunos pocos nombres para constatar que, a lo largo del siglo XX y lo que va corrido del XXI, los filósofos han buscado pensar la imagen: desde las preocupaciones de Walter Benjamin acerca de la imagen y la modernidad técnica, pasando por los análisis sobre cine y pintura de Gilles Deleuze o las preocupaciones por la estética y la política de Jacques Rancière, solo para citar algunos nombres.

embargo, esta noción naturalizada de la visión deja de lado el hecho de que, en tanto seres sociales, también *aprendemos a ver*.

¿Qué significa esto? Que nuestra visión está condicionada, no solo por nuestra corporalidad biológica, sino igualmente por nuestra manera de estar en el mundo. No se trata de decir que la cultura en la que nacemos determina nuestra percepción visual más inmediata, sino de comprender que nos hemos acostumbrado a ver de una cierta manera, a darle más importancia a ciertos aspectos visuales que a otros. Un ejemplo de esto se puede encontrar comparando al arte medieval con el arte renacentista a partir de un elemento que estaba ausente en el primero, mientras que predominaba en el segundo: la perspectiva. Se suele pensar que la invención de la perspectiva geométrica y de la perspectiva aérea fue uno de los mayores logros del arte europeo a partir de 1400. Bajo este punto de vista, el arte de la Edad Media fue catalogado casi como “primitivo”, en tanto, además de ser en su mayoría religioso, no mostraba más que un mundo bidimensional, con figuras planas, encerradas en un fondo monocromático. Solo con el florecimiento del Renacimiento se pudo llegar a un arte completamente naturalista, que mostraba al mundo como en realidad era, que mostraba en un cuadro la manera en la que el ojo ve. Se trata de una visión que le otorgaba la hegemonía de la visión a una cierta forma de construir la profundidad que, además, pervivió en el arte durante mucho tiempo. Se puede decir, en cierto modo, que aún hoy pervive, si se tienen en cuenta los procesos históricos que han transformado la mirada, en particular la invención de procedimientos técnicos como la fotografía y el cine. Estos dos últimos, de hecho, parecen llevar a su completo cumplimiento la ambición renacentista. Sin embargo, esta predilección por lo que llamamos “naturalista” o “realista” nos impide ver cómo se modulan los colores, cómo hay juegos de luces y sombras de los que emergen figuras, cómo los volúmenes se pueden construir por yuxtaposición, entre otros. La perspectiva es la, que desde hace siglos, nos ha enseñado a ver. Sin embargo, nuestro ojo tiene la capacidad de ver más que de manera tridimensional o, mejor, tiene más de una manera de ver la profundidad. La perspectiva se ha hecho la manera hegemónica de ver, pero hay otras posibilidades: eso es justamente lo que la violencia de las imágenes nos muestra en último término.

Debido a sus orígenes renacentistas, la historia del arte ha heredado esta perspectiva hegemónica acerca de la manera de ver. Así pues, en gran medida, se ha construido alrededor de una visión de figuración que ha encontrado su realización en la *mímesis*, entendida en su sentido más simple de *copia*, de *imitación* o de *representación*. El ejercicio de figurar se reduce, entonces, a la mera transposición de lo que vemos sobre un lienzo, mediante métodos y herramientas que permiten el mayor grado de cercanía de lo que está en el mundo con aquello que estamos pintando o esculpiendo. No se debe pensar, de ningún modo, que el ideal de arte en el Renacimiento estuviera dirigido a pintar objetos del mundo cotidiano. Por el contrario, los refinamientos de las técnicas pictóricas hacia un mayor realismo, tales como la invención de la perspectiva, tanto geométrica como aérea y los continuos experimentos de los artistas de la época con los pigmentos minerales, estaban dirigidos a pintar *historias* con mayor precisión. No en vano, el arte de esta época está plagado de escenas de la mitología pagana y de la cristiana. No se trataba, pues, de imitar sin más, sino de imitar las historias más significativas y bellas; se trataba, en el fondo, de narrar con imágenes lo que los poetas habían creado mediante palabras. No sorprende, por tanto, que, como se analizará en el primer capítulo, el paradigma interpretativo adoptado por la historia del arte más tradicional (que nace con Vasari y se expresa en su máximo esplendor con la iconología de Panofsky) sea el de la *legibilidad*. Las imágenes, de manera análoga a las palabras, se deben *leer*, articular en un discurso coherente. Romper con esta hegemonía de la palabra, y con la lógica de la representación que se han impuesto en el ámbito de lo que se ve, es el primer paso para poder empezar a ver de otra manera, para poder dejar de intentar leer lo que es visible; para empezar a ver efectivamente que, más que una figuración acabada, lo que se ve en un solo cuadro son una serie de procesos de figuración en acto, de procedimientos de figuración y desfiguración, de antítesis y de paradojas que saltan a la vista, de todos los tiempos heterogéneos que se encuentran condensados en una sola imagen. Se tratará, al menos en este trabajo, solo de un esbozo, de abrir nuevas posibilidades al pensamiento que busca, con insistencia, comprender en qué consiste lo que llamaremos, en el tercer capítulo, la potencia *visual* de las imágenes.

Siguiendo esta convicción es que han sido planteados los objetivos de este trabajo de grado. Decir que este texto producirá resultados reales, tangibles en el campo de la historia del arte puede resultar pretencioso, pues, más allá de abrir las posibilidades de esbozar un nuevo punto de vista que es más sensible que la iconología de Panofsky a la compleja ontología de las imágenes, los resultados efectivos pueden resultar algo decepcionantes. La pregunta inicial, de hecho, va a ser respondida solo a medias.

Lo que hoy en día llamamos “historia del arte” es una disciplina que se ha ido consolidando a lo largo de más de cinco siglos. Si quisiéramos datar, solo por motivos de conveniencia, la fecha en la que nace el arte, el punto de referencia suelen ser las pinturas rupestres en las cuevas de Lascaux, en Francia, que se hicieron aproximadamente en el 14.000 a.C. La diferencia en tiempos entre el “nacimiento” del arte y el “nacimiento” de un saber sobre el arte parece mostrar que las prácticas siempre están *avant-garde*, siempre van antes que la teoría que las analiza. Sin embargo, esta distinción tan tajante entre prácticas y teorías artísticas parece cerrar el ámbito del pensamiento en el arte y el de la creación en la teoría: así pues, los artistas no piensan, no expresan en sus obras un saber autocrítico y los historiadores del arte no crean conceptos y métodos, sino que se dedican sin más a explicar y describir lo que les es legado del pasado. Ocurre otra cosa en realidad: arte e historia del arte están mucho más intrincados de lo que podría parecer a primera vista. Incluso en los estadios en los que las manifestaciones artísticas tenían un valor religioso y ritual, había detrás de ellas siempre un pensamiento, una manera de ver el mundo o, mejor, una manera de situarse en él. Eso sí, habrá que esperar muchas transformaciones históricas para llegar al punto en el que este pensamiento sobre el arte se hace explícito, se escribe y se constituye como un saber, como una disciplina que, además de pensar el arte, se ha pensado a sí misma, se ha planteado retos epistemológicos y ontológicos. Por lo general, se suele datar el nacimiento de la historia del arte en 1550, año en el que se publicó la primera edición de las *Vidas de los mejores arquitectos, pintores escultores italianos*, escrita por el humanista Giorgio Vasari. Sin embargo, a lo largo del primer capítulo se mostrará cómo esta manera de periodizar es producto de la extendida visión humanista de la historia del arte, cuyo principal defensor es Erwin

Panofsky. A través del capítulo se intentará mostrar, siguiendo el análisis que hace Didi-Huberman en el tercer capítulo de *Ante la imagen*, cómo la historia del arte se empieza a constituir como disciplina universitaria a finales del siglo XIX y a lo largo de todo el XX. En este proceso de pensarse a sí misma de manera sistemática, la historia del arte mira de manera retrospectiva cómo ha sido su proceso de constitución: el resultado de esta operación es la invención de un “punto cero”, es decir, un origen, una fecha de nacimiento. 1550 parece la fecha perfecta, no solo porque Vasari instaure el primer canon, la primera compilación de artistas que vale la pena recordar gracias a sus méritos como pintores, escultores o arquitectos, sino porque, además, establece los *fines propios de la historia del arte en tanto disciplina humanista*. Es por este motivo, que todo el primer capítulo gira en torno a dilucidación de cuáles son propiamente estos fines y cómo han sido pensados a través de los siglos, para posteriormente ser sintetizados y presentados de una manera sistemática por la disciplina iconológica de Panofsky.

En este recorrido histórico-filosófico, encontraremos tres movimientos principales, que han sido descritos por Didi-Huberman siguiendo una lógica dialéctica: el momento de *tesis* será el humanismo de Vasari, el de *antítesis* la crítica al conocimiento de Kant y el de *síntesis* la iconología de Panofsky. Vasari es la tesis en tanto formula ya, así sea de manera no explícita, los fines propios de la disciplina que funda. Kant es la antítesis gracias a que su legado al pensamiento es el de pensar los límites de la razón humana. En este sentido, el kantismo aplicado a la historia del arte pone en suspenso aquellos fines formulados por Vasari, para explorar a fondo si las pretensiones de conocimiento de dicha disciplina son válidas. En esta antítesis, sin embargo, la negatividad jamás es absoluta. Así pues, los principios kantianos, si bien ponen en tela de juicio la manera de proceder del saber constituido por Vasari, en último término, terminan por reforzarlos: la antítesis ya contenía a la síntesis, tal como lo afirma Didi-Huberman. El momento de síntesis será el de la unión entre el humanismo y la filosofía crítica: nace así la iconología de Panofsky, que se entiende a sí misma como saber objetivo y científico sobre las obras de arte. Ahora bien, todo lo anterior parece tener mucho sentido, en especial cuando se analizan a fondo las pretensiones hermenéuticas que tiene

Panofsky, es decir, la manera en la que, mediante un método organizado y sistemático busca el significado intrínseco de toda obra de arte. Sin embargo, detrás de la sistematicidad y de la aparente coherencia se esconde el problemático concepto de representación, que se expresa en su teoría bajo el paradigma de la *legibilidad de las imágenes*: todo el método de la iconología estará direccionado a permitir que el espectador *lea* las imágenes como si fueran palabras o, mejor, conceptos. Estamos tan acostumbrados a escuchar esta manera de hablar cuando se hace referencia a la interpretación de lo visible (y esto se debe en gran parte a la enorme influencia que ha tenido la iconología en nuestra manera de aproximarnos a las imágenes), que no vemos que, en realidad, no se trata de una operación natural, sino de una que simplifica el estatuto ontológico de la imagen, reduciéndola a un mero objeto hecho para ser sustituido por palabras o conceptos.

El análisis de cómo la iconología cierra y reduce a las imágenes será el punto de partida para los dos siguientes capítulos, pues en ambos se plantearán dos posibles caminos para romper con la idea de que el acto de figurar consiste en poner en imágenes tanto historias narradas, como conceptos del entendimiento. El segundo capítulo estará dedicado a las formulaciones sobre la pintura que hace el filósofo francés Gilles Deleuze en su libro sobre el pintor Francis Bacon, titulado *La lógica de la sensación*. Allí Deleuze propone tres vías principales para romper con la figuración o, según su expresión, para *liberar a la Figura de la figuración*. Las dos primeras vías son las de los dos tipos de pintura abstracta: la que él llama la abstracción puramente óptica y la de la abstracción puramente manual. Ninguna de estas dos vías, sin embargo, conducirán a la liberación de la Figura pues, la primera la volverá a codificar, no bajo el paradigma de la *mímesis*, sino bajo un código pictórico binario y significativo. En las antípodas de la primera, se encontrará la vía del expresionismo abstracto, cuya ruptura con la figuración es tan radical que elimina toda codificación y se vuelve puro flujo pictórico confuso. Será solo la tercera vía, llamada por Deleuze la vía de la *sensación*, la que llevará a una ruptura radical con la representación pero, a la vez, a un resultado pictórico claro, a un verdadero lenguaje analógico. ¿Qué es, en último término, lo que logra la pintura de la sensación? Hacer, *producir un cuerpo sin órganos*, tanto en el espectador, como en la Figura pictórica. La

noción de “cuerpo sin órganos” se explorará en el segundo capítulo, con el objetivo de mostrar cómo, gracias a ella, se puede explorar la potencia de la pintura, es decir, cómo se puede romper con la manera de ver hegemónica que plantea la superioridad de lo legible, de lo que es *cerebral*, a partir de una nueva manera de, a la vez pintar y sentir el cuerpo. Lo que nos muestra Deleuze, en el fondo, es que la manera de ver a la que estamos acostumbrados, limita tanto la potencia creadora de la pintura, como la potencia de experimentar de nuestro cuerpo. Una vez llegados a este punto, ¿cuál es la necesidad de continuar con la exploración de la pregunta planteada en este trabajo? Considero que, si bien las exploraciones de Deleuze sin lugar a dudas abren el campo para formular una nueva manera de situarnos ante las imágenes, dicho filósofo deja de lado la experiencia fundamental de duda e incertidumbre que nos asalta cuando nos encontramos ante un cuadro. En cierto modo, Deleuze busca de entrada eliminar por completo el problema de la figuración, en tanto considera que solo las obras que alcanzan la vía de la sensación son capaces de producir cuerpos sin órganos. Me explico mejor: Deleuze, a pesar de que en varias de sus obras habla de manera prodigiosa sobre otras corrientes de la pintura, en *La lógica de la sensación* parece rechazar la potencia de aquel arte figurativo que no ha conseguido romper con la representación del todo. Ante un cuadro de Botticelli o de Da Vinci, que claramente están representando una historia, ¿cómo alcanzar una experiencia que rompa con la manera iconológica de ver? Esta es la necesidad, a mi juicio, de remitirnos de nuevo a Didi-Huberman, en tanto él logra *dialectizar*, es decir, de ver en las imágenes figurativas, una potencia visual que va más allá de la representación misma.

El tercer capítulo parte justamente con el problema de la ambivalencia de la imagen, es decir, el hecho de que, si bien algo *se representa* en una imagen, si bien en muchos de las obras de la pintura se muestra una narración, también, aunque de modo menos evidente, hay algo en la imagen que lleva esa misma representación hasta su límite, algo que nos devuelve la mirada. Para poder desentrañar el estatuto de ese “algo” que nos devuelve la mirada, se analizarán tres nociones fundamentales dentro del análisis general de Didi-Huberman con respecto a las imágenes: la *figurabilidad*, término retomado del análisis de los sueños de Freud; el *síntoma*, noción también retomada del psicoanálisis,

pero trasladada al ámbito de las artes visuales y, por último, se hablará de la diferencia entre visual y visible, dado que esta servirá para articular los propósitos del autor en una ontología de las imágenes que es, a la vez, coherente, pero siempre tiene en cuenta la singularidad y la complejidad de las imágenes. Creo que, antes de empezar, vale la pena hacer una breve aclaración con respecto a la relación entre Deleuze y Didi-Huberman: si bien este trabajo de grado no tiene el propósito de buscar las cercanías o las distancias entre ambos autores, el hecho de que se intente analizar a grandes líneas, la concepción de pintura de ambos, hace que unas breves palabras con respecto al vínculo entre ambos no sean de más. En particular, tengo la intuición de que un análisis más cuidadoso revelaría que, si bien se trata de propuestas filosóficas cuyos principios y conclusiones difieren, hay una cierta cercanía en la manera en la que analizan el fenómeno de lo que vemos. Hay pues, en ambos, un interés especial por comprender que la manera en la que vemos, como ya se ha señalado más arriba, no depende exclusivamente de nuestra fisiología, sino, igualmente, de la manera en la que hemos aprendido a ver. Así pues, ambos autores se esfuerzan por proponer nuevas maneras de situarnos ante las imágenes.

Para llevar a cabo este ensayo, me he basado en dos obras principales, a saber, el libro de Didi-Huberman llamado *Ante la imagen* y, para el segundo capítulo he usado el texto de Deleuze sobre la pintura de Bacon, titulado *La lógica de la sensación*. Si bien los argumentos centrales se han construido a partir de las explicaciones y los análisis de ambos autores, en muchas ocasiones y para los propósitos propios de esta tesis, se han complementado ciertos argumentos a partir de otras lectoras o bien se han tratado solo de manera tangencial otros. Así pues, a la lectura y el análisis minucioso de estos dos textos se le ha agregado la lectura de algunas de las fuentes directas que usan los autores, con el objetivo de proveer una perspectiva más general con respecto a la que presentan tanto Deleuze como Didi-Huberman de sus propias fuentes. Así ocurre, por ejemplo, con autores como Vasari, Kant, Greenberg y Simondon o con artistas como Kandinsky. Las otras referencias bibliográficas corresponden, ya sea a autores cuyas nociones sirven para complementar los argumentos principales, ya sea a comentarios generales de un autor o de una obra en particular.

# 1. ¿LEER LA IMAGEN? PANOFSKY Y LA HISTORIA DEL ARTE ICONOLÓGICA

## 1.1 ¿Judit o Salomé? El arte de pintar discursos y de leer imágenes

Hay ciertas narraciones o mitos que se prestan con mayor facilidad a reapropiaciones por parte de las artes visuales. Basta pensar en el gran número de ilustraciones a las que ha dado pie la Pasión de Cristo, la Anunciación, el descenso de Orfeo, los trabajos de Hércules o las penas de Prometeo. La recurrencia y repetición de ciertos mitos en pintura o en escultura hace que dichas narraciones se conviertan en *temas* o *motivos pictóricos*. Un tema o motivo se caracteriza por una cierta codificación compositiva y visual de la narración que se está representando. Reconocemos una representación de la Anunciación gracias a sus características compositivas y a ciertos elementos simbólicos: en primer lugar, encontramos al arcángel Gabriel, casi siempre pintado con alas y con un cierto halo de luz; luego está María, por lo general sentada o arrodillada, cubierta por un velo azul [ver fig. 1-3]. La escena suele tener lugar en un espacio arquitectónico cerrado y suele estar cargado de imágenes simbólicas, tales como la de la paloma (símbolo del Espíritu Santo) o el ramo de azucenas (símbolo de la pureza de María) [ver figuras 1-3]. En muchas ocasiones basta con unos pocos elementos simbólicos para reconocer aquello que la imagen está mostrando: si se trata de una mujer con una espada en una mano y una balanza en la otra, cuyos ojos están vendados, lo más probable es que se trate de una imagen iconográfica de la Justicia [figura 7].

El historiador del arte y el observador experimentado estarán familiarizados con esta infinidad de símbolos y podrán reconocer los temas o motivos de las obras sin necesidad de leer sus títulos. Sin embargo, ¿qué ocurre cuando se mezclan los símbolos, cuando las imágenes exceden los esquemas de la iconografía y se desvían de los modos y los motivos clásicos? ¿Qué sucede, en último término, cuando la *impureza de las imágenes* asalta el observador erudito y humanista, cuyo ojo parece entrenado solo para

ver un cierto tipo de figuración, a saber, aquella que se presenta como ilustración de fuentes escritas u orales tradicionales?

En la introducción a *Estudios sobre iconología*, el historiador del arte Erwin Panofsky clasifica la labor del historiador del arte según tres niveles de interpretación: el primero, llamado por el autor (2012) *descripción pre-iconográfica*, se centra en el “contenido temático natural o primario”, y consiste en identificar las “*formas puras*, es decir, ciertas configuraciones de línea y color [...] como representaciones de *objetos naturales*” (p. 15). Se trata, entonces, de una interpretación primaria en donde se percibe una figuración a partir de un entramado de líneas y colores. Panofsky llama a esta esfera el “mundo de los motivos artísticos”.

El segundo nivel es el del *análisis o descripción iconográfica*, el cual se caracteriza por analizar las combinaciones de motivos o composiciones según temas o conceptos. Se trata de comprender que los motivos son portadores, no solo de un contenido primario, figurativo y formal, sino de uno secundario, *temático y conceptual*. Para poder reconocerlos se necesita una familiaridad con las fuentes (por lo general escritas) de donde son extraídos dichos temas o conceptos, ya sean historias, mitos o narraciones. Así, retomando el ejemplo de las pinturas sobre la Anunciación, no se trata sin más de identificar, gracias a los trazos y a las modulaciones de color, dos figuras humanas, una femenina y una masculina, sino de, más bien, comprender que el pintor quiso representar una escena bíblica.

El tercer nivel es el de la *interpretación iconológica*, la cual se ocupa de buscar, más allá de los temas particulares de una obra individual, el *significado intrínseco* de la misma. Sin embargo, este significado intrínseco o profundo tiene que ver con los valores simbólicos culturales de los que la obra no es más que uno entre tantos *síntomas*. Panofsky afirma (2012) que, cuando se hace una descripción iconográfica de un cuadro de Leonardo Da Vinci, se intentan comprender las características peculiares del conjunto de su obra,

[p]ero cuando tratamos de comprenderlo como un documento sobre la personalidad de Leonardo, o de la civilización del Alto Renacimiento italiano, o de una actitud religiosa peculiar, nos

ocupamos de la obra de arte como un *síntoma de algo más*<sup>2</sup> que se expresa a sí mismo en una variedad incontable de otros síntomas, e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográficos como una evidencia más particularizada de este «algo más diferente». El descubrimiento y la interpretación de estos *valores «simbólicos»* (generalmente desconocidos por el artista mismo y que incluso pueden diferir marcadamente de lo que el artista intentaba expresar conscientemente) es el objeto de lo que llamamos *iconología en un sentido más profundo*: de un método de interpretación que aparece como *síntesis*<sup>3</sup> más que como análisis (p. 18).

Cada uno de estos tres niveles de análisis toma una posición frente a la disciplina histórica: en el caso del “mundo de los motivos artísticos”, el análisis estará centrado en la determinación de las circunstancias históricas que permitieron que diferentes *objetos y acciones* fueran expresados mediante *formas* determinadas. Nos encontramos, dirá Panofsky, frente a una *historia del estilo*. Desde el punto de vista de la descripción iconográfica, será necesario hacer una *historia de los tipos* que explique los procesos según los cuales determinados temas o conceptos fueron expresados por objetos y acciones. Así, mientras que la historia de los estilos busca comprender las condiciones históricas que determinaron una manera particular de figurar, es decir, se pregunta por el *cómo* se representa, la historia de los tipos se pregunta por el *qué* se representa; en último término, lo que busca esta disciplina son las maneras en las que se expresan temas o conceptos mediante objetos y acciones. Así, en la descripción iconográfica, la investigación de las fuentes literarias (escritas, pero también orales) tiene una importancia de primer orden, pues de ella depende el conocimiento de los temas que van a figurar en las obras de arte. Una vez se ha dilucidado el *qué* y el *cómo* de la figuración puede darse por concluido el análisis de las obras de arte<sup>4</sup>.

Sin embargo, el variado universo de las obras de arte particulares y de las fuentes literarias puede llevar, según el autor, al historiador del arte por callejones sin salida. Este es el caso de un cuadro del pintor veneciano del siglo XVII, Francesco Maffei (1605-1660), quien pinta un cuadro cuyo personaje central es una mujer con una espada en un

---

<sup>2</sup> La cursiva es mía.

<sup>3</sup> La cursiva es mía.

<sup>4</sup> Panofsky estaría hasta cierto punto de acuerdo con una afirmación de este estilo, pues los dos primeros niveles del método propuesto son trabajos analíticos, es decir, disección y comprensión de las partes. Sin embargo, el trabajo de interpretación profunda (que sería el de la interpretación iconológica) es sintético, es decir, de comprensión global del problema del arte en el marco de la cultura general de una época.

brazo y una bandeja con la cabeza de un hombre en la otra [ver fig. 4]. La indiscutible experiencia de Panofsky en el campo de las artes hace que aquel cuadro llame su atención: “¿se tratará de una representación de Judit o de una de Salomé?” se pregunta el autor. Las historias de estas dos mujeres tienen como fuente literaria primaria los escritos bíblicos: Judit era una joven y hermosa viuda hebrea, que intentaba defender a su pueblo de la invasión babilónica. El general invasor, Holofernes, al ver su belleza, se enamora de ella. Judit aprovecha esta circunstancia para engañar al general, haciéndole creer que su amor era correspondido. Así, ella lo invita a su tienda y lo hace beber hasta que queda dormido, momento que aprovecha para decapitarlo y, así, librar a su pueblo de la invasión extranjera. Mientras Judit es considerada como un ejemplo de virtud, la historia de Salomé parece mostrar las consecuencias del rencor femenino. Salomé era la hermosa hija del primer matrimonio de Herodías, quien se divorció y se volvió a casar con Herodes Antipas. Juan Bautista estaba en contra de dicho matrimonio, pues la ley judía impedía el divorcio. Herodes encierra a Juan en un calabozo, pero no tiene el valor para matarlo, pues teme que esto pueda provocar el descontento del pueblo. Sin embargo, una noche Salomé danza para Herodes y este, al quedar maravillado por la habilidad y la belleza de la joven, decide concederle una petición. Ella, aconsejada por su madre, le pide a su padrastro la cabeza de Juan Bautista en una bandeja de plata.

Un análisis pre-iconográfico nos hará ver la manera como Maffei ha compuesto su cuadro, mientras que una descripción iconográfica nos llevará a identificar los motivos de esta composición a partir de las fuentes literarias y artísticas. Panofsky nos muestra la incertidumbre que acosa al historiador del arte a la hora de leer dicha imagen: ¿se trata de una representación de Judit o de Salomé? Esta duda surge en tanto Maffei parece mezclar los símbolos que identifican a la figuración de ambas: por un lado, está la espada, símbolo de Judit y de su virtud; por el otro, la cabeza decapitada de un hombre, que bien podría ser Holofernes, pero que, en tanto está en una bandeja de plata (y no en un saco, como se narra en el episodio de Judit), parece sugerir que se trata de Juan Bautista. “Estaríamos completamente perdidos -dice Panofsky- si tuviéramos que depender exclusivamente de las fuentes literarias” (Panofsky, 2012, p. 22). ¿Qué camino queda? Se puede hacer una

búsqueda más exhaustiva de las maneras en las que ambas narraciones han sido pintadas a los largo de la historia, lo que nos llevaría a constatar que “mientras no podemos señalar ni una sola Salomé con una espada, nos encontramos en Alemania y en el norte de Italia varios cuadros del siglo XVI que representan a Judit con una bandeja” (Panofsky, 2012, p. 22). Sin embargo, esta constatación no es más que contingente y empírica, motivo por el cual abre un espacio de incertidumbre en el saber sobre las imágenes. Si a esta prueba contingente le agregamos otra evidencia, que puede ser constatada en el ámbito de los temas o motivos pictóricos, a saber, el hecho de que la espada es considerada un signo de Justicia<sup>5</sup>; de entrada, sería un error asignarle a Salomé la virtud de la justicia, razón por la cual resulta razonable considerar, una vez más, que se trata de Judit. Sin embargo, aún no nos encontramos en el campo de la certeza absoluta, en tanto desconocemos las razones que llevaron, no solo a Maffei sino a varios artistas de la época, a representar a Judit con el signo tan característico de Salomé. Si el método propuesto por Panofsky pretende alcanzar el estatuto de «ciencia», no puede generar espacios de no-saber, de incertidumbre, pues una grieta puede hacer tambalear a toda una construcción arquitectónica.

En el momento en el que el edificio iconográfico parece tambalear, Panofsky lo salva agregándole el último nivel: el saber sobre las imágenes requiere de una iconología profunda que se centre en los valores culturales que se hacen visibles en las obras de arte. Así, para asegurar con certeza que la pintura de Maffei muestra a Judit (no a Salomé), no basta con reconocer los motivos y la manera en que estos se presentan, sino que será necesario comprender las circunstancias culturales y simbólicas que fueron propicias para que determinadas maneras de figurar ciertos motivos pudieran surgir en una determinada época. Es bajo estos presupuestos que es posible entender al conjunto de las obras de arte de una determinada época como *síntomas de algo más*, tal como lo declara Panofsky en

---

<sup>5</sup> Para constatar este motivo iconográfico, basta consultar la Iconografía de Cesare Ripa, en donde dice acerca de la Justicia recta: “Mujer con la espada en alto que ha de llevar además una corona regia y también una balanza [...]. La espada en alto simboliza que la Justicia no debe plegarse ni desviarse hacia ninguno de sus lados, ni por amistad ni por odio que se tenga contra cualquier persona” (Ripa, 2007, p. 10).

el texto ya citado. Entender las obras de arte como síntomas de fenómenos históricos y culturales implica darle preponderancia a su carácter documental, es decir, al hecho de que, más allá de su materialidad, son objetos que transmiten un mensaje, que cifran los valores simbólicos de una determinada cultura.

El dato específico que le permite al historiador del arte determinar con seguridad que la pintura de Maffei es una representación de Judit es externo a la obra misma y se remite a los valores simbólicos de los siglos XIV y XV del norte de Europa y de Italia: durante estos siglos, la imagen de la cabeza de San Juan Bautista en una bandeja había sido desarticulada de su contexto y había devenido una imagen de devoción. Así se terminó por establecer una asociación directa entre el motivo del hombre decapitado y el de la bandeja, razón por la cual resultaba mucho más coherente remplazar el saco en la historia de Judit por una bandeja que introducir una espada en la historia de Salomé (Panofsky, 2012). Para llegar a una certeza absoluta, Panofsky (2012) debe hacer un recorrido *analítico* por la obra y por las fuentes literarias y un recorrido  *sintético* por los valores culturales de la época:

Cuando queremos captar los principios básicos que subyacen a la elección y presentación de los motivos, de la misma forma que en la producción e interpretación de *imágenes, historias y alegorías*, y que dan significado incluso a las disposiciones formales y a los procedimientos técnicos empleados, no podemos esperar encontrar un texto individual que cuadre con esos principios básicos [...]. Para comprender estos principios necesitamos una *facultad mental*<sup>6</sup> similar a la de hacer un diagnóstico -una facultad que no puedo describir mejor que con el bastante desacreditado término de «intuición sintética» [...]» (p. 23).

El historiador del arte va a operar como el médico: a partir del análisis y la disección de los síntomas externos, visibles y materiales va a encontrar los principios fundamentales que determinan dichas manifestaciones. En sentido inverso, la comprensión de la *causa originaria* va a iluminar, a dar sentido, a los aspectos más enigmáticos de las obras de arte. El fragmento anterior nos permite ver uno de los presupuestos fundamentales del método propuesto por el historiador del arte alemán, a saber, la preponderancia de las facultades mentales a la hora de interpretar las obras de

---

<sup>6</sup> La cursiva es mía.

arte. A falta de un mejor nombre, llama a la facultad hermenéutica «intuición sintética», otorgándole un fuerte carácter psicológico e, incluso subjetivo, a la labor del teórico. Por otra parte, al hablar de «sintético» o de «síntesis» le está atribuyendo a dicha facultad la capacidad de tener una visión panorámica y de conjunto acerca del fenómeno que está buscando comprender. Así, encontramos en los tres niveles de interpretación un polo versado sobre las facultades subjetivas de quien contempla una obra: en el ámbito de la descripción pre-iconográfica, tenemos a la *experiencia práctica*; en el orden de la descripción iconológica está nuestra *familiaridad con las fuentes literarias* y en el ámbito de la interpretación iconológica, tenemos a la citada *intuición sintética*.

¿Cómo hacer para que la labor sintética de comprensión no se eche a perder por las singularidades de nuestra experiencia individual y de nuestra psique? Habrá que buscar una purga que corrija nuestras inclinaciones subjetivas y que sea aplicable a cada uno de los tres grados de interpretación. Este ejercicio correctivo no implica una eliminación de los polos subjetivos del saber sobre las obras, sino, más bien, una educación y estilización de nuestras impresiones subjetivas, las cuales, ya no se presentan en bruto, sino que aparecen talladas por el saber histórico: en el primer nivel, a la experiencia práctica debemos sumarle un conocimiento de las condiciones históricas que permitieron que ciertas acciones y objetos fueran representados bajo ciertas formas. En el segundo, al lado del conocimiento de las fuentes, se necesita un conocimiento de las condiciones históricas que permitieron que ciertos temas o conceptos fueran expresados por ciertos objetos y acciones. En el caso del último nivel, la intuición sintética debe estar acompañada por el conocimiento de las condiciones históricas según las cuales "*las tendencias generales y esenciales de la mente humana* son expresadas por *temas y conceptos* específicos" (Panofsky, 2012, p. 24). ¿Qué nombre específico se le puede dar a este saber histórico correctivo que recoge las condiciones de posibilidad según las cuales emergen los estilos, los tipos y los síntomas culturales o símbolos? Dice a propósito el autor (2012): "En cualquiera de los niveles que nos movamos, nuestras identificaciones e interpretaciones dependerán de nuestro bagaje subjetivo, y por esta misma razón tendrá que ser corregido

y controlado por una percatación de los procesos históricos cuya suma total puede llamarse *tradición*" (p. 24).

Panofsky ha puesto todas las cartas sobre la mesa: el objetivo de su método de interpretación de las obras de arte está atravesado por una red de presupuestos discursivos, metodológicos e históricos que tienen la mirada fija en un fin u objetivo, a saber, el de encontrar el sentido de una obra a la luz de la tradición que la concibió. Su explicación del cuadro de Maffei parece indiscutible, en tanto integra a la perfección los tres niveles interpretativos que enuncia su método y provee una explicación, no solo plausible, sino además fundada en evidencias históricas y culturales positivas. La explicación iconológica parece iluminar todos los aspectos de la obra, desde los valores del artista y de su época hasta las relecturas de las fuentes literarias y religiosas que la inspiraron; ya no nos enfrentamos a simples elementos formales, a saber, a una cierta figura, construida a partir de trazos y de colores, sino a toda una fuente de sentidos descifrables a partir de nuestras capacidades intelectuales. Lo que desarrolla el ejercicio de la iconología es la capacidad de *leer* las obras de arte. Después de haber asimilado las enseñanzas de Panofsky ya no *vemos* sin más la representación de una mujer con una bandeja en una mano y una espada en la otra: ahora podemos *leer* la historia bíblica de Judit y, sobre todo, ahora podemos *leer* una serie de valores culturales, característicos de un determinado lugar y momento histórico. Se ha resuelto el problema de la figuración a partir de un conjunto de presupuestos implícitos que identifican todo proceso figurativo con un proceso mimético e ilustrativo. De este modo, los aspectos materiales de los cuadros (el trazo, la técnica pictórica, la modulación de los colores, entre otros) se subordinan al sentido, es decir, a los aspectos inmateriales o, si se quiere, *ideales*<sup>7</sup> de la obra de arte: los temas o conceptos que se representan y los valores simbólicos que se encarnan en las figuras.

---

<sup>7</sup> En su ensayo sobre el Renacimiento incluido en su libro *Idea*, Erwin Panofsky nos muestra cómo el concepto de imitación se introduce en el imaginario artístico de la época. El autor se pregunta por el significado de término "ideal" en pintura y muestra cómo, no solo en el Renacimiento, sino a lo largo de la historia han convivido dos nociones de dicho término. Por un lado, está la teoría de la representación exacta, ejemplificada por Cennino Cennini, quien escribe un tratado de pintura (*Trattato della pittura*) en donde

El método iconológico *educa* nuestra mirada, al hacer inteligibles los valores culturales que encierra toda obra de arte. Para el ojo inexperto y poco cultivado, un cuadro como el de Maffei no muestra más que una determinada combinación de línea y color; se encuentra, en cierto modo, *cerrado*, limitado a su pura materialidad. Después de haber recibido la formación de la historia del arte panofskiana, el sentido de la obra de arte se empieza a abrir: ya no nos podemos quedar en la mera contemplación de las formas puras, sino que debemos empezar a descifrar el sentido del que ellas son portadoras. Así, el misterio de la figuración va cediendo lugar, poco a poco, a la claridad explicativa de la iconología, hasta el punto en el que se ha alcanzado un grado de conocimiento capaz de iluminar todos los aspectos de la obra. En la operación interpretativa hemos abierto la imagen, al sacarla de su puro ámbito formal; sin embargo, al pensar que un método hermenéutico (que, por lo demás, se considera a sí mismo como objetivo y científico, pero no cuestiona sus propios presupuestos teóricos) se amolda perfectamente a todas las imágenes y da cuenta de ellas de manera comprensiva, cerramos nuevamente el mundo de la interpretación y reducimos las imágenes a ese «algo más diferente» del que nos hablaba Panofsky más arriba. De este modo, cuando volvemos a posar nuestra mirada en el cuadro de Maffei, tenemos la sensación de que ya no estamos *viendo* un conjunto de trazos y colores que se presentan como un interrogante para nuestro intelecto, sino que, más bien, estamos *leyendo* la historia bíblica de Judit y el contexto cultural que concibió a una cierta manera de representarla. Estamos, como diría el filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman (2010), ante una modificación de la temporalidad de la imagen:

---

hace la siguiente recomendación: “Si quieres representar en modo conveniente montañas que parezcan naturales, toma grandes piedras, toscas y sin pulir, y dales luces y sombras, según te lo permita su aspecto” (Citado por Panofsky, 1981, p. 45). Para Panofsky (1981) esta recomendación “marca el comienzo de una nueva era cultural” (p.46) pues, al aconsejarle al aprendiz que tome un objeto natural como modelo para su ejercicio de pintar, “se arranca del olvido milenarío al concepto [...] de que la obra de arte había de ser una fiel copia de la realidad; y no sólo lo arranca del olvido, sino que con plena conciencia lo eleva a programa artístico.” (p.46). Sin embargo, al lado de esta exhortación por la fidelidad absoluta con la realidad, convivían con la idea enunciada por Alberti en su tratado *Della pittura*: “El pintor debe no sólo alcanzar la semejanza en todas las partes, sino además añadir belleza” (Citado por Panofsky, 1981, p. 48). Teoría de la imitación exacta y teoría del perfeccionamiento de la Naturaleza han convivido en las reflexiones sobre el arte, desde hace siglos y cada pintor ha sido libre de decidir a cuál de las dos operaciones va a llamar *ideal*.

Así, poco a poco, se va modificando para nosotros la temporalidad de la imagen: su carácter de inmediatez oscura pasa a un segundo plano, si así se puede decir, y es una secuencia, una secuencia narrativa que nos viene a los ojos para darse a leer, como si las figuras vistas de repente en la inmovilidad se dotaran ahora de una especie de cinetismo o de un tiempo que transcurre. No ya una duración de cristal, sino una cronología de la historia. (p. 24)

Si bien las anteriores palabras se refieren a la *Anunciación* de Fra Angelico que se encuentra en el convento de San Marcos en Florencia [figura 5], podemos verificar que Panofsky, a la hora de interpretar el cuadro de Maffei, lleva a cabo una operación análoga. En efecto, al visibilizar aquello que en principio es invisible, es decir, los temas y los valores simbólicos y culturales, el historiador del arte alemán vuelve invisible aquello que interroga nuestros sentidos de manera inmediata. Panofsky deja de *ver*, hace pasar lo *visual* a un segundo plano, en beneficio de una serie de valores *ideales* que, en cierta manera, podrían estar inscritos en cualquier otra obra. Para los efectos de este tipo de iconología, el análisis de un cuadro hipotético que fuera materialmente diferente, pero que compartiera el tema y los valores culturales de la obra del pintor barroco citado, no cambiaría de manera esencial. Un método con este tipo de consecuencias desembocará, como lo mostrará Didi-Huberman en *Ante la imagen*, en una *historia del arte idealista*, es decir, regulada por principios metafísicos que reducen la potencia de las imágenes y dejan de lado la apertura que le es inherente a todo producto de la figuración. ¿Cómo es posible ir más allá del método iconológico propuesto por Panofsky, tan extendido en la disciplina de la historia del arte? Será necesario, dirá Didi-Huberman, encontrar los presupuestos implícitos de esta manera de hacer historia del arte, hacer una arqueología de este saber para desenterrar la filosofía implícita que subyace a la práctica iconológica.

## **1.2 Vasari y Kant. Los padres de la historia del arte como disciplina humanista**

En 1550 se publica la primera edición de *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architetti*<sup>8</sup>, escrita por Giorgio Vasari y dedicada a Cosimo I de Medici. Se trata, para muchos estudiosos, de la inauguración oficial de la historia del arte como disciplina, es

---

<sup>8</sup> Hay varias traducciones al castellano. La más reciente está editada por Cátedra y se titula *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestro tiempos*.

decir, como un conjunto de saberes teóricos y prácticos acerca de las obras de arte. Vale la pena preguntarse, como lo hace Didi-Huberman (2010), en qué sentido se puede hablar de una inauguración o de un *origen* cuando se nombra a Vasari: "El origen no es sólo lo que tuvo lugar una vez y ya no volverá a tener lugar. Es también -e incluso de manera más exacta- lo que en el presente vuelve como desde muy lejos, nos llega a lo más íntimo y, como un trabajo insistente del retorno, pero imprevisible, viene a liberar su signo, su síntoma." (p. 115).

El origen será, pues, por un lado, tradición que nos es legada desde el pasado y, por el otro, fuerza virtual que no dejará de actualizarse bajo diversas manifestaciones o, mejor, bajo la forma de síntomas. Es por este motivo que, por más que estemos separados casi por medio milenio del historiador del arte renacentista, su discurso es aquello a lo que todos los historiadores del arte se deben enfrentar a la hora de discutir los *finés* propios de su disciplina. "Vasari -dice Didi-Huberman (2010)-, por muy lejos que esté de nuestras preocupaciones manifiestas, nos legó unos *finés*, los fines que daba, por buenas o malas razones y sinrazones, al saber que lleva el nombre de historia del arte" p. 115). Así pues, el primer pilar de la historia del arte como disciplina humanista es, sin duda, Vasari. El autor francés va a proponer como candidato a segundo pilar a un hombre que, en realidad, poco habla de la historia del arte como tal, ni siquiera en su obra de madurez, dedicada a lo bello, lo sublime y a la naturaleza. Immanuel Kant, filósofo alemán ilustrado del siglo XVIII, inaugura la filosofía crítica moderna. La propuesta filosófica de la *Crítica de la razón pura* se centra en la búsqueda de las pretensiones legítimas del conocimiento humano; se trata de un esfuerzo por encontrar los *límites* del entendimiento humano y por acotar las pretensiones de la razón, que en su movimiento natural siempre aspira a la comprensión de la totalidad. A partir de lo anterior, no resulta evidente qué es lo que la historia del arte toma prestado del kantismo. Sin embargo, Didi-Huberman nos va a hacer una aclaración metodológica: más allá de las deudas específicamente teóricas con la filosofía crítica del XVIII (que fungen como fundamento conceptual de la historia del arte humanista, como se mostrará más adelante), lo que predomina en la historia del arte de

Panofsky es un *tono kantiano*: "Nuestra cuestión, planteada al tono de certeza adoptado por la historia del arte, se ha transformado, mediante el papel decisivo tomado por la obra de Erwin Panofsky, en una cuestión planteada al tono kantiano que el historiador del arte adopta muy a menudo sin siquiera darse cuenta" (Didi-Huberman, 2010, p. 16). Tenemos pues, dos saberes que se mezclan en el discurso de la historia del arte iconológica: el legado vasariano del *origen* y de los *finés* de la disciplina y el legado kantiano o, más precisamente neokantiano<sup>9</sup>, de los *límites* y las *pretensiones de cientificidad*. ¿Cómo hace Panofsky para llegar a una síntesis que articula a Vasari (tesis) y a Kant (antítesis) en un mismo discurso teórico?

En el tercer capítulo de *Ante la imagen*, titulado "La historia del arte en los límites de su simple razón", Didi-Huberman hace un extenso análisis de los antecedentes teóricos de Panofsky, para mostrar cómo, en último término, en la iconología se repite de manera incesante el legado de los fines de Vasari y el de los límites de Kant. Valdría la pena preguntarse el motivo por el cual el filósofo francés considera necesario hacer este rodeo histórico-filosófico, para llevar a cabo una crítica a la historia del arte iconológica. Sería imposible conducir un análisis crítico, dejando de lado el centro de la disputa, a saber, aquello que hemos llamado lo originario:

Lo originario vuelve siempre –pero no vuelve de manera *sencilla*-. Usa rodeos y dialécticas que tienen sus propias historias y estrategias. Si nos interrogamos hoy sobre nuestros propios actos de historiadores del arte, si nos preguntamos en el fondo [...] *a qué precio se constituye la historia del arte que producimos*, entonces tendremos que interrogar a nuestra propia razón, así como a sus condiciones de emergencia (Didi-Huberman, 2010, p. 117).

Comprender cómo se constituye un saber a partir de los pilares que sustentaron su emergencia no tiene nada que ver con un afán de erudición, ni con un impulso historicista; tiene que ver con una necesidad de comprender el *presente*, la manera de llevar a la

---

<sup>9</sup> Didi-Huberman pone en evidencia el hecho de que, más que Kant mismo, Panofsky recibe una influencia mucho más clara del neokantismo de finales del siglo XIX y principios del XX. En efecto, Panofsky mismo se declarará como seguidor de la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer.

práctica una disciplina. En su afán por alcanzar un estatuto de legitimidad, Panofsky no hizo más que ver un desarrollo dialéctico progresivo, en donde, a un momento inicial de tesis, le sigue uno de negación en la antítesis y uno final (que sería, por supuesto, el de la iconología) de síntesis, en donde se integran orgánicamente las dos posturas anteriores y producen un saber científico y objetivo. Sin embargo, cuando hacemos la pregunta fundamental, a saber, *¿a qué precio se constituye la historia del arte que producimos?*, lo que vislumbramos es una historia del arte que en su decurso histórico no ha encontrado más que contradicciones, rodeos, avances y retrocesos. La labor será la de seguir estos rodeos para, al menos, llegar a esbozar la manera en la que se ha configurado el discurso teórico sobre las obras de arte. Se trata de un *problema difícil*, dice Didi-Huberman (2010), pues “atañe a los *poderes de invención*<sup>10</sup> de un discurso sobre un objeto que pretende describir.” (p. 118).

Este proceso de invención del discurso se da, principalmente, por un motivo: el saber sobre las obras se suele construir, no a partir de la multiplicidad y la variedad de las mismas, sino a partir de un *objeto ideal*, que se plantea como anterior a toda experiencia con los objetos reales. Así, en la experiencia directa con las obras de arte se suele buscar en ellas la manifestación de dicho ideal; la consecuencia de esta manera de aproximarse al arte es que termina doblegando al objeto para hacerlo coincidir con un cierto ideal, en vez de captarlo en las circunstancias de su aparición. Los poderes de invención a los que se refiere Didi-Huberman van estar dirigidos hacia aquel ideal o *idea* (según la expresión de Panofsky); esto va a marcar una intrincada red, que no es exclusivamente discursiva, sino que tiene repercusiones en las prácticas artísticas. En el proceso de amoldamiento del objeto a la idea encontramos, por un lado, unas determinadas prácticas artísticas, que van desde técnicas pictóricas (como, por ejemplo, la perspectiva geométrica en el Renacimiento) hasta el uso de ciertos temas o motivos para representar; por el otro lado, encontramos un complejo nudo de discursos, que van a ser sistematizados de manera retrospectiva, bajo el signo de un discurso evolucionista y dialéctico coherente. Este

---

<sup>10</sup> La cursiva es mía.

movimiento dialéctico, no obstante, se va a esforzar por negar la supervivencia de su origen, en tanto va a comprenderse como un movimiento teleológico, que se dirige hacia una historia del arte objetiva, superando fases subjetivas con escaso rigor científico. Sin embargo, lo que nos ha mostrado Didi-Huberman es que, tal y como lo planteó Freud, aquello que se niega retorna bajo la forma de síntoma. Lo que va a ocurrir es que “[e]l movimiento que se esboza en la historia es el de una dialéctica por la cual las cosas solo fueron negadas o invertidas, para luego ser *vertidas de nuevo* en el seno de una misma síntesis.” (Didi-Huberman, 2010, p. 118). Lo que se pretende mostrar a continuación es la manera en la que el legado de Giorgio Vasari para la historia del arte humanista sobrevive; se trata, en último término, de mostrar cómo los fines del historiador del arte renacentista no han dejado de repetirse, teniendo en cuenta la complejidad según la cual se ha dado este proceso de repetición.

¿En qué consiste el legado de los fines que dejó Vasari a todas las generaciones por venir de historiadores del arte? En el Prefacio a *Las vidas*, el autor (2011) afirma que los “espíritus egregios, llevados por su encendido deseo de gloria” nunca escatimaban esfuerzos a la hora de obtener para ellos mismo una *fama eterna* (p. 33). Así pues, los artistas llevan a cabo una lucha en contra de la voracidad del tiempo, “que no solo merma en gran parte las obras y otros honrosos testimonios, sino que borra y consume los nombres de los artistas” (p. 33). La mejor cura para contrarrestar los efectos catastróficos del tiempo ha sido, desde los albores de mundo Occidental, la escritura. Si bien es evidente que el escritor no puede otorgarle inmortalidad al artista, sí tiene la capacidad de otorgársela a su obra. “Para defenderlos –dice Vasari (2011)-, en lo que yo pueda, de esta segunda muerte y a la vez mantenerlos en la memoria de los vivos el mayor tiempo posible, me he esforzado en buscar su memoria, identificar sus patrias con gran diligencia, sus orígenes y sus obras [...]” (p. 33). La anterior cita deja entrever uno de los legados de inspiración vasariana que más ha pervivido en el saber sobre el arte: el interés por el elemento biográfico, por la vida de los artistas. Ya sea bajo el modelo del individuo

excepcional, del genio o del individuo patológico, aún hoy en día se suele llevar a cabo un ejercicio interpretativo con base en la vida personal de cada autor.

Sin embargo, ¿cómo se decide qué vidas y obras merecen ser conservadas en los anales de la historiografía del arte? La cuestión acerca de quiénes están incluidos en el canon y sobre quiénes fueron excluidos es mucho anterior a las preocupaciones de Vasari. Este, no obstante, recibe de la antigüedad clásica y medieval un conjunto de valores de toda índole, desde artísticos hasta religiosos y políticos, los cuales se desarrollan en el contexto cultural florentino, al cual pertenecía este humanista. Este conjunto heterogéneo de principios suele organizarse en una escala de valores y normas, cuyo objetivo principal va a ser el de formar buenos artistas y distinguirlos de aquello que son mediocres. Para lograr lo anterior, las escalas de valores estéticos se plasman en un conjunto de poéticas, algunas más normativas que otras, que buscan establecer los principios de todo arte para guiar a los artistas en su labor creativa por el camino adecuado<sup>11</sup>.

La obra de Vasari, a pesar de no ser una poética en sentido estricto, provee ciertas reglas generales de composición pictórica que deben ser seguidas por quienes quieran alcanzar maestría en dicho arte. Todas estas reglas están, no obstante, subordinadas a un principio general, a saber, el *disegno*:

Perché il disegno, padre delle tre arti nostre, Architettura, Scultura e Pittura, procedendo dall'intelletto, cava di molte cose un guidizio universale; simile a una forma ovvero idea di tutte le cose della natura, la quale é singolarissima nelle sue misure; di qui é che non solo nei corpi umani e degli animali, ma nelle piante ancora, e nelle fabbriche e sculture e pitture, conosce la proporzione cha ha il tutto con le parti, e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme. E perché da questa cognizione nasce un certo concetto o guidizio, che si forma nella mente quella tal cosa, che poi espressa con le mani si chiama disegno; si può concludere che esso disegno altro non sia che una apparente espressione o dichiarazione del concetto che si ha nell'animo, e di quello que altri si é nella mente immaginato e fabbricato nell'idea<sup>12</sup>. (Vasari: 1992, pág. 65).

---

<sup>11</sup> Para comprender la enorme proliferación de poéticas se puede consultar el libro de R. Lee *Ut pictura poesis: La teoría humanista de la pintura*. También en el capítulo “El Renacimiento” en *Idea* de E. Panofsky hay un recorrido por varias de las poéticas fundamentales del Renacimiento italiano.

<sup>12</sup> Porque el diseño, padre de nuestras tres artes, Arquitectura, Escultura, Pintura, procediendo del intelecto, saca de muchas cosas un juicio universal; [es] similar a una forma o idea de todas las cosas de la naturaleza, la cual es singularísima en sus medidas; de aquí que, no solo en los cuerpos humanos y de los animales, sino igualmente en las objetos fabricados, esculturas y pinturas, conoce la proporción que tiene el todo con las partes y la que tienen las partes entre sí y con todo el conjunto. Es gracias a que de esta cognición nace un

El diseño será para Vasari el fundamento estructural de las tres artes, en tanto "procede del intelecto" y, por este motivo, es capaz de extraer "juicios universales" o *ideas* de las cosas de la naturaleza. Así pues, el diseño es la manifestación artística visible de una cierta idea que se encuentra en la mente, la cual deriva de las proporciones de las cosas de la naturaleza. A las nociones de *naturaleza*, *idea* y *visible* subyace un principio que ha acompañado al pensamiento sobre el arte desde su origen: la *mímesis*. Se puede observar que el humanismo vasariano otorga a la congruencia visible entre la obra, el concepto mental y la naturaleza una importancia de primer orden: se podrá afirmar que una obra es excelsa en el momento en que la adecuación entre estos tres términos produzca *belleza y verdad*. A propósito dice Didi-Huberman (2010): "El arte -para Vasari y la tradición humanista posterior- imita e, imitando, produce una congruencia visible acompañada de una congruencia de la idea- un «Verdadero» estético acompañado de un «bello» conocimiento del mundo natural-" (p. 120). La manera en la que el autor francés hace uso de los términos «bello» y «verdadero», asociando el primero con el *conocimiento* y el segundo con el ámbito *estético*, nos permite ver la completitud del sistema de las artes que Vasari establece: se trata de un edificio de conocimiento en donde lo intelectual está relacionado con lo sensible, la cognición y el hacer están ligados de manera intrínseca y el conocimiento implica no solo verdad, sino también belleza.

En otras palabras, el humanista de Arezzo nos dice que se da movimiento bidireccional entre intelecto y naturaleza, en donde el primero logra captar las proporciones y razones de la segunda. Dicha conclusión supone de manera implícita una correspondencia ontológica entre el mundo exterior y las facultades humanas, tanto aquellas cognitivas, como aquellas manuales y productivas. Dicha asociación entre *contemplar*, *conocer* y *hacer* se sostiene gracias a una teoría de la imitación, la cual

---

cierto concepto y juicio que se forma en la mente aquella cosa que, cuando se expresa con las manos, se llama diseño; se puede concluir que el diseño no es otra cosa que una aparente expresión y declaración del concepto que se tiene en el ánimo y de la idea que se ha imaginado y fabricado en la mente." La traducción es mía. Fue necesario llevar a cabo esta traducción del original en italiano dado que en la traducción que hace Alianza faltan las primeras dos páginas del *Proemio*.

construye un puente entre lo estético, lo cognitivo y lo *poético*: el diseño que expreso a través de mis manos no es el producto de una copia sin más de la naturaleza. En el artista prudente interviene el intelecto, el cual media entre la aparente multiplicidad de lo sensible y la labor material del diseño, para generar una imagen *ideal* de la naturaleza, que podrá ser plasmada a partir de figuras y colores. La importancia que se le otorga a las facultades mentales en el proceso creativo nos revela los *objetos* de la actividad representativa y, a la vez, los *finés* del arte. Así, frente a la pregunta *¿qué se imita?*, se puede responder de dos maneras distintas, pero complementarias: se imita, en primer lugar, a la naturaleza idealizada, es decir, a aquellos objetos que se nos muestran como proporcionales, simétricos y que se articulan de manera coherente dentro de un conjunto. Se imita, por el otro lado, el ejemplo de los antiguos, quienes de manera espontánea encontraron y representaron a la naturaleza idealizada. El objeto de la mimesis pictórica no va a ser para Vasari la mera copia de lo que hay en el mundo, sino la idea. Este saber, inaugurado de manera oficial por Vasari, se desarrolla y se impone como discurso hegemónico sobre las artes hasta, por lo menos, el neoclasicismo del siglo XVIII. Esta manera de comprender el arte constituye para Didi-Huberman el momento de la *tesis* en el movimiento discursivo que va a culminar con la iconología panofskiana. Se puede hablar de “tesis” en el momento que se trata de un saber que no es crítico consigo mismo, que no busca sus límites ni se impone ningún tipo de negatividad y, también, en tanto es el origen, aquel origen que no cesa de repetirse.

Si el discurso de herencia vasariana constituye el momento de la tesis, ¿cuál es el momento de la antítesis? Para el filósofo francés, la lógica de la tesis va a entrar en crisis a mediados del siglo XVIII, en particular con Johann Winckelmann, en el ámbito de la historia del arte; y con Kant, en el ámbito de la filosofía. Lo que va a encontrar Didi-Huberman en estos dos autores es una pretensión por conocer los límites de aquel saber que les había legado Vasari. Se trata, sobre todo, de un intento por reflexionar acerca de los puntos de vista a partir de los cuales se había constituido un discurso teórico sobre las artes.

En resumen –dice el autor-, la historia del arte empezaba a sufrir la prueba de una *crítica del conocimiento* real, una crítica filosóficamente inducida, una crítica en donde se agitaba ya el temido espectro de la *especularidad* cognitiva: el historiador del arte tenía, pues, que intentar esa primera contorsión de no inventar su objeto de saber a su propia imagen de sujeto que conoce. O, al menos, conocer los límites de este invento (Didi-Huberman, 2010, p. 121).

Así, se llega al momento de la *antítesis* en el movimiento propuesto por Didi-Huberman: ya no es posible reflexionar sobre el arte sin primero tomar una distancia crítica con respecto a los presupuestos teóricos de la disciplina que está guiando la manera en la que se leen las obras. El peligro es el de crear un saber que, en su falta de autoexamen, termine sentando bases, no en la observación objetiva de los fenómenos, sino en la actividad subjetiva y emotiva de un determinado individuo. Si bien la filosofía kantiana no se pregunta en sentido estricto por los presupuestos de una disciplina como la historia del arte (que, por otro lado, se hallaba en estado de nacimiento o, mejor, *re-nacimiento* con Winckelmann y su *Historia del arte en la antigüedad*), sí impone lo que Didi-Huberman va a llamar un *tono kantiano*.

Para comprender el problema del *tono kantiano* que es inherente a la historia del arte a partir del siglo XVIII, y que heredará Panofsky, el filósofo francés se remite a dos de las *Críticas*, a saber, la *Crítica de la razón pura* y la *Crítica del discernimiento*<sup>13</sup>. Lo que va a sostener Didi-Huberman es que, si bien la tercera *Crítica* va a constituirse como un supuesto momento de antítesis, es decir, de negación de los presupuestos y fines vasarianos, en realidad los principios teóricos de la *Crítica del discernimiento* van a contribuir a la formación de una historia del arte de corte metafísico. A lo anterior se le ha de sumar el hecho de que la tradición neo-kantiana, que va a influenciar enormemente el nacimiento de la historia del arte iconológica, se va a ocupar de olvidar las nociones kantianas avanzadas en la obra de madurez, en beneficio de las formulaciones de corte científicista de la *Crítica de la razón pura*.

---

<sup>13</sup> Sigo la traducción la más reciente de *Kritik der Urteils-kraft*, realizada por Roberto Aramayo y Salvador Mas. En esta, se ha cambiado la clásica traducción de *Crítica del juicio*, por *Crítica del discernimiento*.

Lo que rescata el filósofo francés de la última de las *Críticas* es el carácter antimimético que le otorga Kant al arte, gracias a las nociones de *genio* y de *ideas estéticas*.<sup>14</sup> En la *Crítica del discernimiento*, Kant (2012) afirma que una idea estética es una

representación de la imaginación que ofrece ocasión para para pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuado ningún pensamiento determinado, esto es, un *concepto*. [...] Se ve fácilmente que se trata de la réplica de una *idea de la razón*, la cual es, a la inversa, un concepto para el que no puede ser adecuada ninguna *intuición* (representación de la imaginación). [KU, §49]

El rasgo fundamental que resaltará Didi-Huberman será el de la *inadecuación al concepto* inherente a las ideas estéticas, a saber, el hecho de que el entendimiento sea incapaz de subsumir bajo un concepto unitario una serie de intuiciones sensibles. Solo la imaginación, en su uso productivo y no reproductivo<sup>15</sup>, puede dar lugar a una serie de representaciones que estimulan al pensamiento de manera tal que este no versa su actividad en un concepto determinado, sino que permanece en el puro juego consigo mismo. La contraposición entre ideas estéticas e ideas de la razón, es decir, entre ideas a las que son inadecuados los conceptos e ideas a las que son inadecuadas las intuiciones, permite, al menos según Didi-Huberman, separar aquello que el humanismo vasariano había unido: la mimesis y la idea.

Si para Vasari había una relación causal entre naturaleza, idea y obra visible, para Kant los ámbitos de la naturaleza y el arte van a estar separados gracias a una operación

---

<sup>14</sup> El filósofo argelino Jacques Derrida, en un ensayo titulado *Economímesis*, debate la idea generalizada de que la noción de arte kantiana sea completamente antimimética. Si bien Kant afirma en el parágrafo 43 la *Crítica del discernimiento* que "el arte se diferencia de la *naturaleza* como el hacer (*facere*) respecto del obrar (*Handlen*) o del afectar (*Wirken*) en general; y el producto o la consecuencia del arte se diferencia del de la segunda en tanto que aquél es obra (*opus*) y éste efecto (*effectus*)" [KU, §43], Derrida defiende una tesis según la cual Kant hace uso de una noción de mimesis no como imitación de la naturaleza por un arte, sino la relación de la naturaleza consigo misma: "The artist does not imitate things in Nature, or, if you will, in *natura naturata*, but the acts of *natura naturans*, the operations of the *physis*" (Derrida, p. 9). ["El artista no imita cosas en la Naturaleza o, si se quiere, a la *natura naturata*, sino los actos de la *natura naturans*, las operaciones de la *physis*" (La traducción es mía.)] Mientras que, para Didi-Huberman, entender al genio como una especie de legislador libre que se impone sus propias reglas, implica dejar de lado todo recurso a la mimesis, Derrida, a mi juicio de manera más acertada, lo que ve en la estética kantiana es una noción de mimesis más profunda. Esta implica una relación con la naturaleza que no es de subordinación o copia, sino de analogía: lo que hace el genio artístico es proceder como la naturaleza, imitar sus procedimientos.

<sup>15</sup> Derrida, siguiendo a Kant, distingue entre la imaginación reproductiva, que es la que recibe las intuiciones sensibles que luego pasan al entendimiento, y la imaginación productiva, que es la propia del proceso de creación artística del genio.

en la que se hace una distinción entre la facultad de conocer el mundo externo y la facultad de hacer juicios sobre lo bello. El peligro de dislocar estos dos ámbitos es evidente, pues, al separar al conocimiento objetivo de la apreciación de lo bello, este último puede verse relegado al ámbito de la subjetividad privada, en donde el *leitmotiv* sea la famosa sentencia "entre gustos no hay disgustos". Una de las pretensiones fundamentales de la tercera *Crítica* es la de demostrar que no toda subjetividad permanece en el ámbito de lo privado, personal e incommunicable. La subjetividad por la que se aboga en la *Crítica del discernimiento* debe poder ser *universalizable*, si bien no bajo los parámetros del conocimiento objetivo, sí bajo la determinación de un acuerdo subjetivo, al que se llega gracias al desinterés que le es inherente a los juicios sobre lo bello.

¿Cómo asume la naciente historia del arte el legado de la subjetividad comunicable de la tercera *Crítica*? Parece, al menos según el autor, que, para constituirse como saber, el discurso sobre el arte niega su momento de antítesis, en busca de fundamentos sólidos para constituirse como una disciplina universitaria. Para Didi-Huberman, la progresiva decadencia de las Academias y el sucesivo florecimiento de las universidades contribuyeron al olvido, por parte de la historia del arte, de la tercera *Crítica* y al retorno a la *Crítica de la razón pura*. El filósofo hace énfasis en la manera en la que dicho cambio en las condiciones sociales que determinan los regímenes de enunciación de los discursos marcó el camino de la historia del arte como saber. En efecto, en su afán por legitimarse como una disciplina universitaria, su esfuerzo se centró en establecer el carácter científico y objetivo de sus fines y métodos.

Legitimándose como discurso universitario, la historia del arte parecía acceder al estatus de un saber realmente desinteresado y *objetivo* [...]. Entendemos, en estas condiciones, que una disciplina universitaria preocupada por constituirse en cuanto que *conocimiento* y no en cuanto que juicio normativo haya podido apelar al kantianismo de la razón pura mucho más que al de la facultad del gusto estético (Didi-Huberman, 2010, p. 125).

En contra de las poéticas normativas del siglo XVII, el espíritu de libertad propio de la Ilustración buscaba fundamentar de manera sólida muchas de las disciplinas humanas, no en virtud de parámetros externos, sino en virtud de parámetros objetivos que les otorgaran el estatuto de *ciencia*. Así, la naciente historia del arte busca desligarse del

subjetivismo de la *Crítica del discernimiento*, para consolidarse como un saber histórico-científico, cuyos métodos y fines están respaldados no solo por la experiencia empírica, sino por los juicios críticos de la razón pura.

¿Basta, sin embargo, con afirmar que el momento de la antítesis fue sencillamente negado por la naciente disciplina universitaria? ¿No se tratará, más bien, de mostrar cómo nunca han sido negados de manera radical los presupuestos de la disciplina inventada por Vasari? Si bien es verdad que en la *Crítica del discernimiento* se aboga por una universalidad de corte subjetivo, que se contrapone a la búsqueda de conceptos universales objetivos, sigue perviviendo la voluntad de encontrar fundamentos *a priori* que legitimen los fines propios de una universalidad del gusto. De un modo análogo al que Vasari busca subsumir naturaleza, idea y visible bajo el paradigma del *disegno*, el neokantismo del que es heredero Panofsky, busca subsumir el gusto y la universalidad subjetiva en principios metafísicos, que trascienden siempre a la experiencia particular de los objetos llamados bellos.

Si volvemos la mirada sobre el camino que hemos recorrido, encontramos que pareciera tratarse, al menos en principio, de un sendero que va en línea recta desde el humanismo de Vasari, pasa por la filosofía crítica de Kant y alcanza su punto culminante en la iconología de Panofsky, la cual integra orgánicamente ambas corrientes. Sin embargo, vale la pena cuestionar la validez de esta perspectiva histórica y preguntarse por los motivos y los procesos que llevaron a la iconología a plantearse como una síntesis entre humanismo y neokantismo. Didi-Huberman (2010) adelanta su propia hipótesis al respecto:

El tono kantiano adoptado por la historia del arte no será más que un operador «mágico» de transformación, aspirando a reconducir, en el modo de una «objetividad» o de un «objetivismo trascendental», las principales *nociones-tótems* de la historia del arte humanista -evidentemente transfigurada por esta operación y, sin embargo, viniendo a ser *lo mismo*-. (p. 144)

Es así como el origen humanista de la historia del arte no cesa de repetirse, transformándose y adoptando el lenguaje y los métodos kantianos, pero, sin embargo, teniendo los mismos fines. Más de un historiador del arte le reclamaría a Didi-Huberman

esta extraña yuxtaposición entre Vasari y Kant, entre humanismo renacentista y filosofía crítica. Dirían que, más allá de poder ver en Vasari ciertos conceptos análogos a los de la filosofía crítica, la relación entre ambos autores desconoce los contextos y las distancias temporales que dieron luz a ambas teorías. No obstante, si se observa detenidamente la explicación vasariana del diseño, se hace evidente el uso de términos como *juicio universal* (*guidizio universale*) y la preponderancia que se le otorga a las actividades que proceden del intelecto, en particular, al *diseño* (*disegno*). Ahora bien, si el diseño es la base de las tres grandes artes (pintura, escultura y arquitectura), todas ellas proceden a su vez del intelecto, lo cual implica, a su vez, que el origen de las artes no se puede buscar únicamente en la intuición subjetiva o en la inspiración. Si bien Vasari no niega de manera radical la fuerza de la intuición artística, no deja de complementarla con la fuerza del intelecto, que procede no de manera subjetiva, sino buscando juicios universales objetivos. De un discurso como el anterior es muy sencillo inferir una consecuencia muy simple, pero fundamental para el rumbo de la historia del arte: si el arte procede, al menos en parte, del intelecto, puede llegar a ser congruente con la ciencia. Arte y ciencia dejan de ser saberes opuestos y se hace posible una disciplina como la Historia del Arte, entendida como una ciencia histórica acerca de las obras (Didi-Huberman, 2010).

En el humanismo vasariano ya existía al menos la tendencia a formular una disciplina basada en un principio que, además de fundamentar todas las artes, procediera del intelecto o, si se quiere, de la *razón* humana. En este esfuerzo por reconducir todo al intelecto hay un afán por otorgarle un estatuto de objetividad al oficio del artista. Vasari, si seguimos la argumentación del filósofo francés, *ya fue kantiano*, puesto que, a pesar de la distancia temporal entre los autores, se puede establecer una relación *anacrónica* entre ambos. ¿Qué significa esto? En primer lugar, se trata de una moción de orden metodológico, en contra de una historia del arte lineal, que blindó sus maneras de interpretar bajo el escudo del contexto histórico, social o cultural. En ella se puede apreciar un anhelo hermenéutico que busca borrar las capas heterogéneas de tiempo que pueden observarse en una sola pintura, en beneficio de una interpretación unívoca que hace

referencia exclusiva a los contextos inmediatos en los que surgió una determinada obra<sup>16</sup>. El sentido de una obra de arte, bajo el modelo del síntoma, no estará supeditado completamente a las condiciones históricas materiales o a las psicológicas personales del autor. Es más, el modelo sintomático opera de modo tal que, al abrir el significado, impide la existencia de una sola interpretación unívoca y "verdadera", sin dejar de lado, por supuesto, el aspecto material y fenomenológico de las obras. De un modo análogo, para una historia de las ideas que se base en un modelo lineal de tiempo, la afirmación "Vasari ya era kantiano" carece de sentido completamente. ¿Cómo se le puede adjudicar a un pensador del siglo XVI un adjetivo que solo tiene validez después del siglo XVIII? Se trata, dirá el filósofo francés, de ver las cercanías y las similitudes *más allá* de un prejuicio interpretativo, que tacha de inválida o de poco rigurosa dicha afirmación. Si seguimos los argumentos del humanista, encontramos que pretende fundar las tres artes principales bajo el signo de un solo principio intelectual, a saber, el *disegno*. Podemos ver, al menos en germen, un afán por buscar principios fundadores que estén más allá de la experiencia empírica y una mayor importancia de las actividades y facultades intelectuales. Es gracias a esta relación anacrónica que ha sido posible postular a Vasari como el momento de tesis, a Kant como el de antítesis y a Panofsky como el de síntesis, en el recorrido que hemos hecho para comprender los orígenes que no cesan de repetirse de aquella disciplina llamada historia del arte.

Sin embargo, ¿qué es aquello que sintetiza Panofsky en su discurso? Para responder, al menos de manera parcial, este interrogante es necesario resaltar, en primer lugar, *lo que se conserva del origen*, a saber, aquello que desde Vasari no ha sido modificado. Si hay algo que une a los tres pensadores es, sin duda, el rol de suma

---

<sup>16</sup>En este sentido, si bien la hipótesis de Panofsky sobre el cuadro de Maffei parece no solo plausible y coherente, sino científicamente fundamentada, el historiador del arte deja que la obra misma se escape entre sus dedos. En lugar de observar los procesos de hibridación, tanto temporal como iconográfica, que dieron lugar a la *Judit* de Maffei, Panofsky se remite exclusivamente a circunstancias históricas y culturales que le facilitan la *lectura* de dicho cuadro. Lo que nos proporciona el historiador del arte alemán es la posibilidad de *leer* en la obra de Maffei la historia bíblica adecuada; sin embargo, dicha interpretación termina por opacar la imagen, por poner en un segundo plano el proceso de figuración que la engendró, en beneficio de una narración.

importancia que le asignan a la *conciencia*, entendida a grandes rasgos como una facultad intelectual y reflexiva de la especie humana. En la introducción a *Estudios sobre iconología*, Panofsky usa un simple parámetro para determinar la diferencia entre un observador entendido y uno cuya mirada no ha sido educada. Dice el autor: “El historiador del arte difiere del espectador "ingenuo" porque ha tomado *conciencia* de esta situación” (Citado por Didi-Huberman, 2010, p. 154). Así pues, la diferencia entre un espectador entendido y uno ingenuo es la *conciencia* con la cual cada uno asume las obras que observa. ¿Qué implica la conciencia en este caso? Al estar ligada a las facultades intelectuales del hombre, la conciencia es, sin lugar a dudas, el vehículo del conocimiento. Solo quien tiene conciencia de un objeto *sabe* acerca de él y, viceversa, solo se sabe en el momento en el que se tiene conciencia del objeto de conocimiento. Es solo mediante esta relación recíproca entre saber y conciencia que es posible posicionar a la historia del arte como una *ciencia*. Sin embargo, para adquirir el estatuto de *ciencia*, la historia del arte de herencia kantiana debe pasar por el filtro de la *crítica*. Es así como Panofsky pasa por la criba de la crítica todo el aparato conceptual que le fue legado por quienes, antes de él, habían estudiado las obras de arte con cierto grado de sistematicidad<sup>17</sup>. Panofsky busca fundamentar de manera definitiva la historia del arte, dejando de lado todo concepto o método de análisis que no estuviese fundamentado sólidamente, con principios anteriores a la experiencia directa con las obras, pero capaces de revelar el sentido intrínseco de las mismas.

---

<sup>17</sup> De acuerdo con el análisis de Didi-Huberman, Panofsky retoma las categorías de sus dos principales antecesores, a saber, Aloïs Riegl y Hienrich Wölfflin y desactiva todo concepto que pueda ser considerado psicológico o meramente empírico. La operación de Panofsky tendrá el objetivo de mostrar que en toda ciencia histórica se puede fundar exclusivamente según parámetros *metaempíricos* y *metapsicológicos*; una vez más, se puede ver cómo en esta operación de inspiración crítica, el historiador del arte alemán, le da la última palabra a las operaciones de la conciencia. El ejemplo más claro de esta crítica a los conceptos de la historia del arte que no buscan un fundamento *a priori*, más allá de la experiencia psicológica o empírica, es el artículo de Panofsky en el que critica la noción de *Kunstwollen* acuñada por Riegl. En términos generales, la crítica está dirigida al carácter ambiguo del concepto de "querer artístico", dado que puede referirse, tanto a procesos psicológicos individuales de un determinado artista, como a procesos referentes a la llamada psicología de una época. Para ampliar este tema, se puede consultar el artículo de Panofsky titulado *The Concept of Artistic Volition* ("Der Begriff des Kunstwollens"), publicado en 1920 y el breve análisis que hace de él Didi-Huberman de las páginas 128 a 136 y 140 a 144.

Así pues, vemos dos aspectos fundamentales de la herencia kantiana y neokantiana presente en el discurso de Panofsky, a saber, la *crítica saludable* y el *deseo de los fines*<sup>18</sup>. El primero de estos dos aspectos se refiere a la actitud investigativa que toma el autor con respecto a las teorías que estaban en boga en su época; se trata principalmente de revisar y poner en duda el aparato teórico que le había sido legado por la tradición, para reformular los principios de la disciplina y poder volverla a inaugurar con los epítetos de *ciencia* y *objetividad*. El segundo aspecto, aunque puede ser considerado como una consecuencia del primero, lleva a la historia del arte por el intrincado camino de la metafísica moderna y sus repercusiones afectan, incluso hoy en día, los *modos de ver* y de *dar sentido* a una obra de arte. En el artículo llamado *El concepto de Kunstwollen*<sup>19</sup>, Panofsky (1981) afirma “Sólo se puede entender el concepto de *Kunstwollen* si vamos a interpretar a partir de categorías *a priori* las manifestaciones fenoménicas” (p. 31). Esta sencilla afirmación nos permite ver los *fines* propios a los que aspiraba la nueva historia del arte, a saber, la búsqueda de fundamentos anteriores a la experiencia, tanto empírica como psicológica, capaces de explicar las obras de arte de manera inmanente, es decir, sin referirse más que a sus principios constitutivos. Se trata, según Didi-Huberman (2010) de transfigurar y, a la vez, conservar los *fines* de la disciplina humanista iniciada por Vasari: “La historia del arte accede entonces a sus *fines*: ver en una obra singular o en un estilo entero los «principios subyacentes» que condicionan su existencia misma, *a fortiori* su significado” (p. 132). La búsqueda del sentido y del significado propio de una obra de arte singular va a ser medida según los parámetros de la universalidad objetiva y *a priori*, lo cual implica una voluntad por fundamentar a la disciplina emergente con parámetros trascendentales y según los principios de la conciencia racional.

---

<sup>18</sup> La expresiones *crítica saludable* y *deseo de los fines* las tomo de Didi-Huberman.

<sup>19</sup> Hasta donde he podido investigar, no existe una traducción al castellano de este artículo de Panofsky. Su título original es *Der Begriff des Kunstwollens*, que podría traducirse como “El concepto de “voluntad o querer artístico”. Sin embargo, considero que, a falta de una traducción, es más prudente usar el término en su lengua original.

En el camino que hemos recorrido, que inicia en Vasari, pasa por Kant y culmina en Panofsky, se ha intentado demostrar la manera en la que la historia del arte, en tanto disciplina humanista, se ha ido consolidando como una disciplina metafísica. Ella ha buscado, desde su origen que no se cesa de repetirse y, a la vez, de transformarse, fundamentos trascendentales y racionales que le otorguen el estatuto de ciencia objetiva. Estas pretensiones pueden parecer, en un principio, como prudentes y justas. En efecto, ¿qué historiador del arte no quisiera que su disciplina fuese considerada un saber objetivo? Panofsky busca erradicar todo psicologismo y empirismo a la hora de buscar el sentido de las obras de arte. Con una nueva metodología, basada en principios *a priori*, busca callar a todos los críticos que techan a la historia del arte como una disciplina marcada por el subjetivismo y los gustos personales, el escaso rigor metodológico y la falta de sistematicidad. Sin embargo, en su afán por fundamentar dicho saber, Panofsky se aleja inconscientemente de la materialidad y la singularidad propias de las obras de arte. Su mirada analítica observa las obras a través de una lente que le permite ver en ellas solo motivos literarios o históricos, dejando de lado la manera de figurar de las mismas. Vale la pena preguntarse: ¿qué transformaciones opera la historia del arte iconológica en el estatuto de las imágenes? ¿Qué consecuencias tiene la metodología humanista y trascendental para la ontología de la imágenes?

### **1.3 La iconología o la ciencia de leer imágenes**

¿De qué fuente retoma Panofsky el término *iconología*? Cesare Ripa (1550, Perugia-1622, Roma) fue un humanista del Renacimiento tardío que frecuentó los ambientes intelectuales de ciudades como Roma y Siena. Se dedicó al estudio de las imágenes alegóricas y en 1593 publicó la primera edición (sin ilustraciones) de su gran obra, titulada *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*. La segunda, publicada en 1603, ya incluía una serie de xilografías que acompañaban los textos que describían imágenes (ver figura 6). La obra de Ripa alcanzó tal popularidad en los siglos XVII y XVIII que, incluso un artista flamenco como Johannes

Vermeer (1632-1675), la usa como fuente principal para una pintura titulada *La alegoría de la fe* (1671-1674).

¿Qué es, entonces, lo que de Ripa pervive en Panofsky? En el *Proemio* a su libro, afirma Ripa: “Las imágenes que se realizan al objetivo de *significar cosa distinta de la que con los ojos se perciben*<sup>20</sup>, no tienen regla más certera ni verdadera que la imitación de las memorias que se hallan en Libros, Medallones y Mármoles tallados por la industria de los Latinos, los Griegos y aquellos otros más antiguos que fueron de este artificio inventores” (Ripa, 2007, p. 45). Las que trata Ripa en su tratado son un tipo de imágenes específicas, pues son visibles solo de manera secundaria. En ellas se operan una translación de significado, en tanto este debe buscarse no en lo que se ve, sino en lo que permanece invisible. Para Didi-Huberman, la anterior afirmación de Ripa se acopla perfectamente al discurso panofskiano, en tanto elabora dos “síntesis mágicas”, que son puntos de partida para el historiador del arte. La primera de estas síntesis, es la que el autor de *Ante la imagen* denomina “la elaboración de un rasgo común *entre lo visible y lo legible*” (Didi-Huberman, 2010, p. 159). Las imágenes de las que habla Ripa son imágenes que *se ven*, pero cuyo objetivo principal consiste en *ser imágenes para leer*, de aquello que es meramente visible, se debe deducir o, mejor, leer un significado implícito (Didi-Huberman, 2010, p. 159).

La segunda síntesis mágica, indisociable de la primera, es la del “rasgo común entre lo *visible* y lo *invisible*”. Como bien lo dice Ripa, las imágenes de las que se ocupa no están finalizadas a lo que el ojo pueda percibir, sino a aquello que resulta imperceptible para todos los órganos sensibles. ¿Qué es aquello invisible a lo que deben remitir las imágenes? Para Ripa (2007), hay un tipo de imágenes que son relativas a los hombres, en tanto expresan sus *conceptos y hábitos*:

Por fin, la otra clase de Imágenes anteriormente mencionada se refiere a aquellas cosas que en el hombre mismo se contienen, o que con él se relacionan, como son los conceptos y los hábitos que

---

<sup>20</sup> La cursiva es mía.

de éstos se originan [...] Téngase en cuenta que entendemos por conceptos, sin entrar en mayores sutilezas, todos cuantos puedan ser representados mediante palabras. (p. 46)

Así pues, las imágenes de las que se ocupará el autor son aquellas que se refieren a conceptos, es decir, a entidades abstractas, cuya manera de presentarse de forma material es mediante palabras. Una imagen iconológica, entonces, no representa, sino solo de manera secundaria, una figura. Representa un concepto, es decir, un ente abstracto que se plasma en las palabras.

¿Qué significa esto? Al ver las imágenes que acompañan los textos de Ripa, el espectador debe poder extraer de ellas un concepto determinado. Así, un ojo experto, al observar la figura 7, no va a ver sin más a una mujer con los ojos vendados y sosteniendo una balanza, sino al concepto personificado de la Justicia. Sin embargo, esta relación entre concepto e imagen no puede corresponder sin más a la arbitrariedad de una convención. Si la Justicia se ha de representar con los ojos tapados y con una balanza es en virtud de la definición que encarna el concepto; así pues, cuando la justicia se define como equidad e imparcialidad, nada más apropiado, para encarnarla de manera visible, que una mujer con los ojos vendados y una balanza. Las imágenes en la *Iconología* de Ripa se deben poder traducir fácilmente al ámbito discursivo, lo cual implica un intento por “hacer corresponder cada detalle de la representación visible con una secuencia de la definición verbal” (Didi-Huberman, 2010, p. 160). Tenemos, pues, los tres supuestos metodológicos de Panofsky con los que va a fundar una historia del arte tanto humanista como científica, a saber, el rasgo común entre lo visible y lo legible; el rasgo común entre lo visible y lo invisible y, por último, la congruencia entre imagen sensible y definición inteligible.

En este punto es necesario preguntarse: ¿qué es aquello que hay en Panofsky que Ripa no llegó ni a vislumbrar? O, en otras palabras, ¿cuál es la transformación que opera Panofsky en la disciplina iconológica? Lo primero que se ha de notar es la diferenciación que hace el historiador del arte entre *iconología* e *iconografía*. La diferencia en las terminaciones expresa una diferencia más profunda, que implica que, en el paso de la iconografía a la iconología no hay, sin más, una modificación del método

de estudio, sino una modificación del *objeto mismo* (Didi-Huberman, 2010, pág. 161). Así como la etnografía se dedica exclusivamente a la “descripción de las razas humanas”, la iconografía se dedicará exclusivamente a la *descripción* de las obras de arte. La iconología, de modo semejante a cómo la etnología se define como “ciencia de las razas humanas”, se ocupa de la explicación de las obras, de la búsqueda del sentido intrínseco de las mismas. Si recordamos lo dicho en el primer apartado, las dos primeras fases del estudio de las obras según Panofsky, a saber, la descripción pre-inconográfica y el análisis iconográfico, permanecen en el ámbito descriptivo y de análisis. La tercera fase, en cambio, ya se refería al estudio propiamente iconológico del *significado* de las imágenes y se comprendía, no como un ejercicio de análisis, sino como uno de síntesis; no se trataba de una síntesis sin más, sino, en las palabras del autor, de una *síntesis intuitiva*<sup>21</sup>. Solo en este nivel la historia del arte alcanza los fines que le son propios, es decir, la reducción de una obra de arte singular a los principios fundamentales que la engendraron y que en ella se expresan.

No obstante, vale la pena preguntarse: ¿de qué modo se alcanza la anhelada síntesis iconológica? Para reconocer los principios que subyacen a toda obra de arte, el investigador debe, ante todo, estar familiarizado con las fuentes literarias, históricas y sociales; esto es, en último término, estar familiarizado con la tradición que dio luz a una determinada obra. La intuición sintética, de hecho, siempre debe estar controlada y limitada por el conocimiento del contexto que engendró la obra. Dice Panofsky (2012): “[...] tiene que ser controlada nuestra intuición sintética por una percatación del modo en el cual, bajo condiciones históricas diferentes, las *tendencias generales y esenciales de la*

---

<sup>21</sup> En *Estudios sobre iconología*, Panofsky (2012) afirma: “Para comprender estos principios necesitamos una facultad mental similar a la del que hace un diagnóstico –una facultad que no puedo describir mejor que con el desacreditado término de «intuición sintética»” (p. 23). A qué se refiere el autor con el término *intuición sintética* no es explícito en el texto. Sin embargo, de acuerdo con la tradición kantiana, hablar de intuición sintética es una contradicción en los términos, en tanto la operación de síntesis siempre es producto de la razón, mientras que todo proceso es intuitivo en virtud de la inmediatez con la que se le da a los sentidos. Panofsky parece, entonces, referirse a un proceso de síntesis mental en donde, gracias a las labores previas de análisis y al nivel de familiaridad del investigador con la tradición, este puede llegar a formular una síntesis inmediata que le permita comprender el significado último de una obra.

*mente humana* son expresadas por *temas y conceptos* específicos” (p. 24). Lo que nos muestra esta cita es que, a pesar de la supuesta preponderancia de la intuición sintética, es el análisis de las temas y conceptos presentes en las obras el que adquiere una importancia de primer nivel en tanto es, a la vez, condición necesaria para el análisis iconológico y cura para los excesos del mismo. Para ponerlo en términos kantianos, el análisis de las fuentes literarias e históricas de una obra de arte es tanto condición necesaria para la existencia de un saber como aquello que pone los límites del mismo y lo legitima como ciencia. “Es, por tanto, -afirma Didi-Huberman- al concepto, al espíritu, al significado y a las «fuentes literarias» a los que se les da la última palabra del contenido intrínseco cognoscible de una obra pintada o esculpida.” (Didi-Huberman, 2010, pág. 163).

¿Cuál es la consecuencia de esta manera de aproximarse a las obras? Es la subordinación de las imágenes a las palabras, de lo visible a lo invisible y de lo visual al concepto. Dice el autor (2010):

La iconología entregaba, por tanto, cualquier imagen a la tiranía del concepto, de la definición y, en el fondo, de lo denominable y de lo *legible*: lo legible entendido como una intuición sintética, iconológica, donde se «traduciría» en lo *visible* (el aspecto claro y distinto de los «significados primarios y secundarios» de Panofsky) de *invisibles* «temas», de invisibles «tendencias generales y esenciales de la mente humana»- de invisibles conceptos o Ideas. (pp. 163-164).

Aquello que para Ripa no era más que un tipo determinado de imágenes (aquellas que podían ser fácilmente sustituidas por conceptos), se vuelve para Panofsky el paradigma de todas las imágenes.

Esta transformación de las imágenes visuales en imágenes para leer o legibles, acarrea, no obstante, un problema de carácter ontológico o, mejor, un interrogante para el estudio de la ontología de las imágenes. ¿Cómo es posible pasar de las imágenes, cuya naturaleza es sensible, a los conceptos, cuya naturaleza es inteligible? ¿Qué operación debe ocurrir dentro de las imágenes mismas de modo tal que al aproximarnos a ellas dejemos de ver los procesos de figuración, en beneficio de una lectura de historias, motivos y temas? Se trata de una vieja cuestión, reformulada en los términos de un saber como la historia del arte. Kant, en efecto, ya se había preguntado por el proceso que

transforma a la multiplicidad de afecciones sensibles en conceptos unitarios del entendimiento. Parece una cuestión sencilla, pero encierra un problema ontológico de fondo, a saber, el problema de cómo es posible subsumir sensaciones bajo conceptos, dada la diferente naturaleza de ambos. En A137, dice el autor de la *Crítica de la razón pura*: “Ahora bien, conceptos puros del entendimiento son completamente heterogéneos en comparación con intuiciones empíricas (y en general, con [intuiciones] sensibles), y nunca pueden ser hallados en intuición alguna” [KrV, A137]. Si, como lo afirma Kant (2007), “en todas las subsunciones de un objeto bajo un concepto, la *representación*<sup>22</sup> del primero debe ser *homogénea* con el último” [KrV, A137], ¿cuál es el camino que deben recorrer las representaciones sensibles para tener una naturaleza homogénea a la de los conceptos?

La cita anterior da una pista a la solución de dicho problema. Al hablar de *representación* se está introduciendo un tercer término, diferente a intuición sensible y a conceptos inteligibles, pero que debe ser, sin embargo, homogéneo a ambos. Para el filósofo, esta “representación mediadora” toma el nombre de *esquema trascendental* y debe ser, a la vez, *pura* (sin nada empírico) y *sensible*. ¿Cómo es esto posible? El origen del esquema ha de rastrearse en la actividad de la imaginación, que busca sintetizar, no una intuición sensible particular, sino una “unidad en la determinación de la sensibilidad”. Esta última tiene que ver con las determinaciones generales y universales que poseen las condiciones formales de la sensibilidad. En efecto, un concepto puro *a priori* debe contener no solo la función del entendimiento en la categoría, sino las condiciones formales de la sensibilidad. No se trata de las determinaciones singulares y sensibles de un objeto determinado, sino de las condiciones generales y universales según las cuales se le puede aplicar una categoría a un determinado fenómeno. Para distinguir al esquema de la imagen (otro producto de la imaginación), Kant compara la imagen de cinco puntos con la noción general de número. Mientras que la primera representa de manera singular y apela exclusivamente a ciertos rasgos sensibles de la cantidad tomada en consideración, el segundo tiene que ver con una representación general y universal, guiada por un cierto

---

<sup>22</sup> La cursiva es mía.

concepto. Un esquema es, por tanto, una “representación de un procedimiento universal de la imaginación para suministrar su imagen a un concepto” [KrV, B180]. Siendo productos de la imaginación, las imágenes, no obstante, se quedan estancadas en los aspectos empíricos de los fenómenos. Es, entonces, el esquema el que media entre las imágenes y los conceptos, de modo tal que representa el proceso según el cual la imaginación pone bajo la guía de un concepto a una determinada imagen. El esquema es, en cierto modo, la representación de un proceso de representación, en el cual subsume en el dominio de lo inteligible todo rastro sensible.

¿Qué tiene que ver el esquematismo kantiano con la consolidación de la historia del arte como disciplina humanista? Nos da, en primer lugar, el soporte ontológico y epistemológico para poder hablar de *imágenes para leer*, en tanto, mediante una operación que Didi-Huberman califica de “mágica”, logra transformar la inmediatez sensible de las imágenes en un soporte físico que sirva como mediador de discursos y de conceptos. Esta “operación mágica” que lleva a cabo la historia del arte iconológica modifica, de manera silenciosa y casi imperceptible, el estatuto de las imágenes en tanto, en apariencia, les otorga un estatuto de científicidad y objetividad que antes no poseían. La metafísica trascendental kantiana, más que un referente teórico directo, opera como un tono, como una “filosofía implícita” que se encuentra al interior de una disciplina y, en apariencia, la fundamenta de manera sólida e imparcial, esto es, sin alterar el objeto de estudio. La doctrina del esquematismo legitima la operación de la iconología, en tanto traza un puente que comunica los sentidos con las ideas. No obstante, encierra un peligro: reducir la multiplicidad y materialidad de las imágenes dadas a través de los sentidos a una unidad ideal o conceptual. Para Didi-Huberman (2010), “toda la empresa del idealismo se concentraba ahí, pues ya que la pregunta formulada venía a ser ésa: ¿qué *Idea* nos entregan las imágenes? ¿Qué transponen en lo sensible?” (p.181). La historia del arte iconológica es metafísica en tanto, en la búsqueda de los fines que le son propios, opera una reducción de las imágenes sensibles a conceptos. Lo que nos muestra Didi-Huberman es que esta operación está fundamentada en una ontología según la cual lo visible se puede se puede

reducir a lo inteligible sin mayores obstáculos o pérdidas epistemológicas. El esquematismo no es sin más un “puente” que conecta ambas esferas; es, de manera implícita, lo que eleva al ámbito de las ciencias un saber cuyo objeto de estudio parece escapar a toda determinación objetiva y universalizable.

Sin embargo, bajo el manto de la objetividad y de la científicidad, se esconde el verdadero fundamento de la historia del arte, a saber, la *representación*. Así como Kant debe introducir este tercer término (recordemos que el esquema es una representación de un proceso de la imaginación) para mediar entre los fenómenos y los conceptos, Panofsky no puede escapar a la larga tradición que ha hecho de la *mímesis* el centro de la pintura y, en general, el centro de las artes visuales. Por más que el historiador del arte busque separarse de su tradición anterior, sus presupuestos teóricos nos siguen remitiendo al problema de la representación. Panofsky piensa que poner el acento en la conciencia humana, y no en la relación naturaleza-obra, esquiva el problema de la representación, que acosa a la ontología de las imágenes desde Platón. En un ensayo traducido al francés como *Le problème du style dans les arts plastiques*<sup>23</sup>, Panofsky afirma, en contra de las posturas meramente empíricas o psicológicas, que la cuestión de la representación no depende de la «relación del ojo con el mundo», sino de la «relación el alma con el mundo del ojo» (Citado por Didi-Huberman, 2010, p. 129). ¿Qué pueden significar estas expresiones? Hablar de la «relación del ojo con el mundo» nos remite, sin lugar a dudas, a una cierta manera de comprender el problema de la *mímesis*. En ella, vemos una clara distinción entre sujeto que ve y mundo externo que es visto; hay, por otro lado un tercer término implícito que es el que media entre ambos, que es el de la representación. Nosotros, en tanto sujetos y gracias a un órgano especializado (el ojo), nos representamos al mundo objetivo, tenemos una imagen de él. Esta manera de comprender un problema epistemológico de tal magnitud se encuentra, por supuesto, simplificada. Sin embargo, a

---

<sup>23</sup> Hago referencia al título del ensayo en francés, dado que esa es la traducción que usa Didi-Huberman a lo largo de su ensayo. Esta se encuentra en una recopilación de ensayos titulada *La Perspective comme forme symbolique et autres essais*. No he encontrado ninguna traducción al castellano de este artículo, motivo por el cual, transcribo la cita directa que hace Didi-Huberman.

grandes rasgos, podemos comparar este punto de vista con el de Panofsky, para comprender la transformación que este opera, pero, en el fondo, la secreta cercanía que sigue estableciendo con la comprensión más extendida de representación. Panofsky cree poder desprenderse del problema de la *mimesis* al eliminar el factor del mundo externo de la ecuación.

El giro retórico que lleva a cabo el autor le permite eliminar el molesto factor de la realidad externa. La pregunta deja de ser ¿cuál es el sentido de lo que aquello que estoy percibiendo?, para transformarse en ¿cómo lo que ve mi ojo *toma sentido* para mi alma? Podría parecer, a primera vista, una posición subjetivista, que privilegia una hermenéutica privada. Sin embargo, como lo hemos visto a lo largo de este texto, el historiador del arte se declara en contra de todo subjetivismo y busca fundamentos sólidos y objetivos para la disciplina que está reinventando. Creo que el punto central se encuentra en el uso del término “alma”; si bien podríamos tomar la afirmación como una reivindicación de una estética del gusto privado, el término “alma”, además de estar cargado con un gran peso histórico-filosófico, significa mucho más que individualidad. “Alma” parece ser para Panofsky una especie de función cultural del hombre. Me explico: este término es usado explícitamente con una voluntad retórica y poética; no obstante, en el fondo, no está expresando más que la función simbólica propia de los hombres<sup>24</sup>. El alma de los hombres

---

<sup>24</sup> Panofsky retoma el problema de la cultura y de los valores simbólicos de su legado neokantiano, más específicamente de la filosofía de las formas simbólicas de Cassirer. De acuerdo con Didi-Huberman, Cassirer se reapropia del trabajo crítico adelantado por Kant, pero lo aplica a un campo nuevo: la cultura. El objetivo de la filosofía de las formas simbólicas es el de volver la crítica del conocimiento una *crítica de la cultura*, mediante la constatación que toda pretensión por buscar una unidad en el conocimiento solo puede realizarse por medio de una comprensión *funcionalista* de dicho problema. En el fondo, el objetivo de Cassirer era el de mostrar como toda unidad de conocimiento no debe buscarse en el mundo exterior, sino que debe entenderse como una unidad de la mente. Para conjugar el mundo sensible con el inteligible, Cassirer acuñó la noción de "forma simbólica" que, a grandes rasgos, denota un función en donde a un determinado contenido inteligible *se le adhiere* un signo sensible concreto. Así pues, la función simbólica de los hombres es la que les permite conocer el mundo, el cual, es siempre cultura. Cassirer, en efecto, critica toda noción ontológica naturalista, en favor de una comprensión funcional en donde todo lo que se pueden llamar "fenómenos", no es más que un símbolo que crea la mente y que, por tanto, pertenece al ámbito de la cultura. Para un análisis somero de esta cuestión y de la relación de la filosofía de las formas simbólicas con la historia del arte de Panofsky, se pueden consultar las páginas 168 a 176 de *Ante la imagen*.

es, pues, propiamente, el lado social y cultural de cada individuo. Ahora bien, la pregunta se ha vuelto a transformar; se trata ahora de responder *¿cómo lo que ven nuestros ojos toma sentido para nosotros, de acuerdo con nuestra facultad simbólica y cultural?*

Dicha pregunta nos devuelve al punto de partida de este capítulo, a saber, a los presupuestos de la disciplina que hemos llamado iconológica. Como hemos visto con anterioridad, más allá de la simple descripción pre-iconográfica o del análisis iconográfico, el objetivo de la iconología es el de interpretar, gracias un método sintético, los *valores simbólicos* que se encuentran velados en las diferentes obras de arte. Ahora bien, a lo largo del camino que hemos recorrido, se ha hecho evidente que este fin, simple en teoría, encierra una serie de presupuestos metafísicos, que reducen lo visual de las imágenes a conceptos del intelecto. Así pues, la «relación del alma con el mundo del ojo» se traduce fácilmente como la relación de la función simbólica de los hombres con el mundo de los conceptos que se manifiestan por medio de imágenes. La poética sentencia de Panofsky nos devela, de manera condensada, los fines y presupuestos propios de la historia del arte iconológica: ella busca leer en las imágenes conceptos e interpretarlos a la luz de ciertas fuentes históricas y culturales, que revelarían el sentido verdadero de cada obra particular. Aquí ya no hay representación en el sentido tradicional del término, pues la imitación de los fenómenos externos pasa a un segundo plano. El proceso de figuración va a estar marcado por una doble referencia: por un lado, sin duda, la de la llamada “naturaleza”, es decir, la de la manera en la que el mundo se presenta a nuestros ojos. Sin embargo, esta referencia solo va a ser secundaria; son los conceptos y los motivos pictóricos por medio de los cuales estos se expresan lo que, para Panofsky, constituye el principal referente de las imágenes en pintura o escultura.

Al privilegiar los conceptos y los motivos pictóricos, Panofsky está, inconscientemente reduciendo la ontología de las imágenes y los procesos de figuración que hay detrás de ellas. Para la historia del arte iconológica, el proceso de figuración se reduce a un proceso de ilustración. En esta reducción, el aspecto material, concreto y singular de cada pintura no es más que el soporte, el mero sustento empírico necesario

para transmitir conceptos, ideas o para contar historias. Las imágenes ya no son para ver, sino *para leer*. Hay aquí una clara jerarquía de las facultades humanas, en donde todo lo que tenga que ver con el intelecto y la razón tiene mayor peso que lo que está relacionado con los sentidos, el cuerpo y con la sensación. Al transformar todas las imágenes en medios para leer ese «algo más» del que nos hablaba Panofsky, se está, secretamente, posicionando a la historia del arte como un saber objetivo, guiado por los mecanismos del intelecto que pueden extraer conceptos de las imágenes, entendidas acá solo como ilustraciones. Cuando nos encontramos solos ante una imagen, en un principio, no hay más que interrogantes: ¿cómo puedo comprender esta imagen?, ¿qué es lo que ella está mostrando?, ¿cuál es su sentido? Estas son justamente las angustiantes preguntas que se resuelven con un saber como la historia del arte que nos plantea Panofsky. Gracias a dicha disciplina, nuestro intelecto puede *saber* qué significa aquello que se le presenta de manera inquietante al mundo de nuestros ojos. Saber, no obstante, nos vuelve casi ciegos ante la imagen:

Nos encontramos una vez más en la situación de la elección alienante. Demos una fórmula extrema, si no exacerbada: *saber sin ver o ver sin saber*. Una pérdida en todos los casos. El que elige saber solamente habrá ganado, claro está, la unidad de la síntesis y la evidencia de la simple razón; pero perderá la realidad del objeto, en el cierre simbólico del discurso que reinventa el objeto a su propia imagen o, más bien, a su propia representación. Al contrario, el que desea *ver* o, más bien, mirar, perderá la unidad de un mundo cerrado para encontrarse con la apertura incómoda de un universo entonces flotante, entregado a todos los vientos del sentido; aquí la síntesis se fragilizará hasta la destrucción; y el objeto del ver, eventualmente tocado por un trozo de la realidad, dislocará al sujeto del saber, condenando a la simple razón a algo como un desgarro. (Didi-Huberman, 2010, pág. 186)

Es justamente en la encrucijada entre ver y saber que es necesario poner el acento. ¿Cómo es posible plantear un saber sobre las imágenes cuyo punto de partida sea el análisis de los procesos de figuración que constituyen la singularidad de cada pintura? ¿Cómo abrir el sentido de cada imagen de modo tal que este no sea, sin más, verdadero y único, y completo, sino que esté *abierto*? ¿Cómo dejar de pensar la interpretación de las imágenes bajo el paradigma de la lectura? ¿Cómo formular las bases de un saber sobre las imágenes que nos ayude a comprender su complejidad, sus capas de tiempos y motivos heterogéneos, sus diversas constelaciones de sentido? Se tratará de un nuevo saber, de un

nuevo renacimiento de la historia del arte; uno que puede dejar de lado el ansia por la unidad y la síntesis, para abrir el campo a los momentos en los que las imágenes se encuentran desgarradas y son violentas para nuestros ojos y, sobre todo, para nuestra razón.

## **2. LOS CAMINOS PARA DESGARRAR LA IMAGEN-ILUSTRACIÓN**

### **2.1 Clement Greenberg y la pintura moderna**

El análisis hecho en el capítulo anterior acerca de los presupuestos de la historia del arte dominante no ha dejado más que interrogantes para quienes buscan una disciplina cuyo método permita formular un saber sobre las obras de arte sin reducir la complejidad del objeto de estudio. La cuestión de fondo que nos plantea Didi-Huberman se refiere al estatuto ontológico de las imágenes: ¿cómo lograr que las imágenes en pintura no se reduzcan a imágenes-ilustración, es decir, a imágenes cuyo objetivo primario es narrar una historia? Se trata de una cuestión relativamente vieja, a la que la pintura moderna parece responder según sus diferentes corrientes. Desde los esfuerzos del Romanticismo por mostrar la infinitud e imponente de la naturaleza, pasando por los juegos de luces y color impresionistas y, por supuesto, por las críticas al arte clásico e institucional llevadas a cabo por las diversas vanguardias de principios de siglo XX, los pintores y artistas en general se han esforzado por romper con la clásica noción de mimesis, heredada de la antigüedad, pero transformada y, quizás, radicalizada por la modernidad.

Al ser el concepto de representación tan complejo y tan cargado de matices, la ruptura con él implica, ciertamente, una enorme variedad de respuestas. Se puede romper con la mimesis deformando la figura, por medio de colores o contornos que se alejen del llamado “realismo”; se puede, igualmente, impedir todo proceso narrativo, es decir, se puede mostrar simplemente una escena cristalizada, un instante de luz y color a partir del cual resulte muy difícil diferir una historia; se puede, igualmente, jugar con los esfumados para mostrar atmósferas enrarecidas en donde la figuras quedan ocultas. Si bien las periodizaciones pueden variar, en general se toma como punto de partida de la pintura moderna la ruptura de los impresionistas con la Academia de Bellas Artes francesa y las ocho exposiciones impresionistas que tuvieron lugar entre 1874 y 1886. Es con el

impresionismo, en particular con la obra de Édouard Manet<sup>25</sup> que, al menos según el teórico del arte moderno Clement Greenberg, se inicia la pintura moderna. Para Greenberg (2006), “la esencia de lo moderno consiste [...] en el uso de los métodos específicos de una disciplina para para criticar esta misma disciplina” (p. 111). Así pues, si bien la llamada pintura “realista” o “naturalista” podía llegar a criticar realidades sociales o culturales, jamás criticaba a la pintura misma y a sus presupuestos.

El arte realista o naturalista encubría el medio y usaba el arte para ocultar el arte. El arte moderno, en cambio, utilizaba al arte para llamar la atención sobre el arte. Las limitaciones que constituyen el medio de la pintura -la superficie plana, la forma del soporte, las propiedades del pigmento- eran tratadas por los maestros del pasado como factores negativos que sólo podían ser reconocidos implícita o indirectamente. La pintura moderna contempló estas limitaciones como factores positivos y las reconoció abiertamente. Los cuadros de Manet son las primeras pinturas modernas a causa de la franqueza con que fueron pintados. (Greenberg, 2006, p.112)

El arte realista o naturalista *oculta* sus medios, mientras que el moderno hace un uso crítico de los mismos. Lo que quiere mostrar la pintura naturalista es otra cosa, más allá de contornos, colores y sombras, que no son más que medios por los cuales esa “otra cosa” se manifiesta. Con el riesgo de generalizar de manera excesiva, se puede afirmar que esta distinción que hace Greenberg entre realista y moderno gira en torno a los fines propios de cada una de las periodizaciones. Mientras que los realistas -categoría en donde caben desde los artistas del Renacimiento hasta los del Neoclasicismo- hacen uso de los colores, las formas, las líneas y el dibujo como herramientas para pintar la “realidad” o la “naturaleza”, los pintores modernos buscan explorar, más allá de referentes externos para imitar, la naturaleza de los colores, las formas y el dibujo en tanto tales. Vemos cómo, una vez más, el problema de fondo sigue siendo el de la *representación*. Al centrarse en sus propios medios y condiciones de posibilidad, el arte moderno, en cualquiera de sus múltiples manifestaciones, busca confinar la representación a un nivel más bajo en la jerarquía de los fines propios del arte. Este proceso, no obstante, tiene sus puntos altos y

---

<sup>25</sup> En sentido estricto, Manet jamás se consideró un impresionista ni expuso con ellos. Sin embargo, inauguró una nueva manera de hacer pintura en contra del academicismo francés. No en vano, obras como *Desayuno sobre la hierba* (1863) [figura 8] y *Olympia* (1865) [figura 9] fueron rechazadas por la Academia y catalogadas como vulgares, en el caso de la primera, o expuestas en el Salón oficial, pero catalogadas como inapropiadas, en el caso de la segunda.

bajos; si observamos la famosa serie de 31 cuadros de la Catedral de Rouen hecha por Monet [ver figuras 10 a 13], es posible ver cómo el artista experimenta con las luces y los colores a la hora de figurar una misma catedral. Monet, aprovechando los diferentes ángulos del sol y, sobre todo, la multiplicidad de posibilidades que tenía para figurar un mismo referente, crea una serie de pinturas en las que se puede observar una figuración casi mimética [figura 10], hasta una figuración casi abstracta [figura 13], pasando, por supuesto, por todos los caminos intermedios.

Ahora bien, si dirigimos una mirada retrospectiva al desarrollo histórico de la pintura moderna, resulta imposible, por no decir innecesario, encontrar una unidad de estilo. A lo largo de dicho análisis pasarán ante nuestros ojos cuadros que van desde los coloridos paisajes de Renoir hasta la reducción de los colores a los tres primarios en las obras de Mondrian. Sin embargo, al menos según la hipótesis de Greenberg, todo lo que va desde el impresionismo pasa por las vanguardias de principio del siglo XX y culmina con las neovanguardias de los años 60 tiene un elemento en común, a saber, el de la autocrítica. La cita de Greenberg nos muestra que la voluntad por pensar la pintura a partir de la pintura misma implica, de manera casi directa, una ruptura con la representación o, al menos, una pérdida para la soberanía de la mimesis en las artes pictóricas. Se trata, por supuesto, de un proceso paulatino, marcado siempre por avances y retrocesos, por momentos de negación más radicales que otros; se trata, incluso, de un proceso que depende de la entrada en juego de nuevas posibilidades técnicas para las artes visuales, desde el abandono del caballete hasta el surgimiento casi simultáneo de la fotografía<sup>26</sup>.

Vale la pena hacer una breve aclaración sobre la relación entre pintura, fotografía y figuración, pues, sin duda, el surgimiento del daguerrotipo afectó a las artes visuales en general y su relación con la representación. En su libro *Lógica de la sensación*, Gilles

---

<sup>26</sup> Desde el famoso ensayo de Walter Benjamin *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* no es un secreto para nadie que el surgimiento de la fotografía implicó un cambio profundo para las imágenes pictóricas. En su ensayo, Benjamin analiza las consecuencias estéticas y políticas que implicó el surgimiento de la fotografía para la pintura, en particular el radical cambio de fines y de métodos del arte que trabaja con contornos, líneas y colores.

Deleuze le dedica a la relación entre pintura clásica, pintura moderna y fotografía un capítulo titulado “Nota sobre las relaciones de la pintura antigua con la figuración”. El filósofo rebate una noción que Bacon extrae de Malraux, según la cual, después de la aparición de la fotografía, la pintura no podía volver a ser figurativa, entendiendo a la figuración como un mecanismo ilustrativo e imitativo. Según esta idea, la foto ha remplazado, e incluso superado, la función ilustrativa y documental que anteriormente le correspondía a la pintura; habría pues, un paralelismo entre los nuevos objetivos del arte moderno y el surgimiento de un procedimiento técnico que permitiera producir imágenes que mostraban la realidad “tal cual se ve”. La pintura ya no quería ser figurativa, pues ni el más virtuoso de los realistas era capaz de superar la precisión de una foto.

Deleuze, siguiendo a Bacon, critica el razonamiento anterior afirmando que la relación entre la pintura moderna y la fotografía es mucho más compleja que la de un relevo de funcionalidades. ¿Cuál es el efecto de la segunda sobre la primera y cómo se relacionan con el problema de la figuración? Dirá el autor (2009): “[L]a pintura moderna está asediada por las fotos y los clichés que se instalan ya en el lienzo antes incluso que el pintor haya comenzado su trabajo” (p. 21). La pintura moderna busca nuevas vías, diferentes a las de la figuración, en un esfuerzo por escapar a la soberanía de la fotografía en la modernidad. Para Bacon la fotografía “no es una figuración de lo que se ve, es *lo que el hombre moderno ve*<sup>27</sup>. No es simplemente peligrosa porque sea figurativa, sino porque pretende *reinar sobre la vista*, por lo tanto, sobre la pintura” (Deleuze, 2009, p.21). Así como lo decía ya Benjamin, el cambio que introduce este nuevo procedimiento técnico tiene consecuencias más profundas que no implican sin más un cambio estético en el arte visual, sino una *transformación de las maneras de ver*. Después de la fotografía, la pintura no podrá ser lo mismo y su búsqueda autocrítica tiene que ver con una lucha en contra de la manera de ver que se ha hecho soberana. Un artista, ante un lienzo en blanco, debe luchar en contra de todas las virtualidades y clichés presentes en el cuadro antes incluso de empezar a delimitar figuras. La ruptura con la figuración en pintura no es un proceso

---

<sup>27</sup> La cursiva es mía.

“natural” que ocurre con la invención del daguerrotipo; es una lucha en contra de los modos de ver que ha naturalizado dicha invención técnica. No en vano dice Deleuze (2009): “Esta dificultad la certifica la pintura abstracta: ha sido necesario el extraordinario trabajo de la pintura abstracta para arrancar al arte moderno de la figuración. Pero ¿no hay otra vía más directa y más sensible?” (p. 22). Más adelante retomaremos este interrogante.

Si volvemos a retomar la tesis de Greenberg, vemos que una de las consecuencias de la pretensión autocrítica de la pintura moderna es la planitud de la obra pictórica. Para romper con la manera de ver heredada del Renacimiento y, si se quiere, continuada por la invención de la cámara obscura y del daguerrotipo, según la cual es posible representar en dos dimensiones la tridimensionalidad de la realidad gracias al procedimiento de la perspectiva, la pintura moderna conjura todo lo que se pueda ver como una profundidad construida según procedimientos técnico-geométricos. En este sentido, se puede decir que la pintura que nace en el siglo XIX aboga por una planitud, por una eliminación de la profundidad visual, en beneficio de traer todas las figuras a un primer plano. Hay muchas maneras de poner de manifiesto la planitud intrínseca de todo lienzo: por ejemplo, la construcción de volúmenes mediante la contraposición de colores y el uso casi distorsionado de las figuras geométricas, tal como lo hace Cézanne [ver figura 14]; la deconstrucción de los volúmenes, tal como se observa en el cubismo analítico de Picasso [figuras 15] o la deconstrucción del movimiento en el futurismo de Balla [figura 16]; también hay soluciones más radicales, tales como las del abstraccionismo geométrico de Mondrian y Kandinsky [figuras 16 y 17] o el expresionismo abstracto de Pollock [figura 18].

Para Greenberg, solo la planitud del cuadro garantiza plenamente la independencia de la pintura como arte. La lucha por una bidimensionalidad explícita en la pintura tiene que ver con la lucha en contra de la representación o ilustración, en tanto, por más que se dibujen objetos reconocibles, si estos no se encuentran insertados en un espacio pictórico tridimensional, no pueden más que evocar a sus referentes. Me explico: en el momento en el que desaparece la apariencia de tridimensionalidad en el cuadro desaparece, de igual

modo, la posibilidad de ligar lo que está allí mostrado con una historia o con una ilustración. Sin un espacio tridimensional que organice la jerarquía de lo que figura en un cuadro la transformación de lo visible en legible encuentra obstáculos difíciles de superar. Se trata de una transformación del espacio pictórico, de uno óptico y táctil a uno puramente óptico<sup>28</sup>. Sin la mediación de la tridimensionalidad se pierde el lado táctil de los volúmenes; dejamos de tener la impresión de que, al alargar la mano, podremos “tocar” los volúmenes que se nos están mostrando. Vale la pena notar que no toda la pintura moderna logra esta planitud óptica de manera plena: tanto en el impresionismo como en muchas de las vanguardias de principios del siglo XX persiste, así sea de manera precaria, una cierta profundidad en donde se conserva el reverso táctil de las figuras. Basta pensar en las bailarinas de Degas, en las escenas urbanas de Renoir, en las *Señoritas de Avignon* de Picasso o en los movimientos descompuestos de Duchamp en *Desnudo bajando por una escalera*. No obstante, si pensamos en Mondrian, Pollock, Kandinsky o en casi cualquier artista que quepa dentro la categoría de “abstracto”, pareciera que el arte moderno ha alcanzado plenamente sus fines: espacios bidimensionales y puramente ópticos en donde todo intento por leer una historia queda bloqueado por la reducción de la *mímesis* a casi cero y en donde es la misma pintura la que pone de manifiesto sus propios medios. ¿Será que solo la vía del arte abstracto nos permite, según la sentencia de Deleuze (2009), “arrancar la Figura de lo figurativo” (p.19)?

---

<sup>28</sup> La diferenciación entre espacio óptico y espacio manual en pintura, se la debemos principalmente a los aportes de Aloïs Riegl, quien en un texto titulado *Historical Grammar of the Visual Arts*, afirma que el sentido de la vista no basta para que, ante una imagen, percibamos o tengamos la sensación de la tridimensionalidad; se necesita también del sentido del *tacto* (Riegl, 2004). Así bien, desarrolla una teoría en torno a las maneras en las que se constituyen los espacios en pintura, encontrando que, además del espacio visual, hay un espacio *háptico*, que discurre entre lo óptico y lo táctil (Riegl, 2004). Lo óptico se caracteriza por mostrar la profundidad a partir del juego de luces y sombras y gracias a los contornos y la perspectiva. Lo háptico serán los relieves sin fondo, como por ejemplo aquellos que con gran maestría desarrolló el arte egipcio. Se trata de una manera de referirse pues, a aquel espacio pictórico que se caracteriza por ser geométrico, pero, a la vez, crea una sensación de profundidad. Deleuze, retoma esta diferenciación, pero, a su vez, la complementa: llama *óptico puro* a lo que hace, por ejemplo, lo impresionistas, a saber, crear profundidad solo a partir de un juego de luces y colores, jugando con la mera impresión retiniana. Llama háptico manual a esa línea gótica, que retoma de Worringer, y que se caracteriza por ser serpenteante, por hacer que los contornos estallen, por estar guiada meramente por la mano y no por el ojo.

## 2.2 Deleuze y las dos vías abstractas en contra de lo figurativo

En 1981 el filósofo francés Gilles Deleuze publica un breve libro acerca de la pintura de Francis Bacon titulado *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Se trata de una obra cuya consigna es la siguiente: “La pintura debe arrancar la Figura de lo figurativo” (Deleuze, 2009, p. 19). ¿Qué puede significar dicha sentencia? De manera muy general, se podría decir que la búsqueda de la pintura se va a centrar en eliminar los elementos ilustrativos de los cuadros sin dejar de pintar figuras, es decir, formas, volúmenes, contornos que, así se encuentren distorsionados o deformados, sean aún reconocibles como figuras. ¿Cómo seguir pintado figuras, es decir, objetos reconocibles, pero, a la vez, eliminando el carácter ilustrativo de los cuadros? O, mejor, ¿cuáles son los posibles caminos que tiene la pintura para llevar este fin a término? Si leemos a Greenberg en clave deleuziana, podríamos emitir un juicio rápido según el cual la pintura moderna arranca a la Figura de la figuración. No obstante, al observar la enorme diversidad de tendencias y estilos que caben dentro de lo que el crítico estadounidense ha denominado “pintura moderna”, podemos aún encontrar miles de ejemplos en donde, por más que haya un intento por romper con la figuración, esta se resiste a desaparecer de los cuadros, envolviendo a la Figura. Tal vez, dirá Deleuze, solo las soluciones más radicales sean capaces de vislumbrar una alternativa a estas cuestiones de orden práctico para el ejercicio del pintor teniendo en cuenta un hecho irreductible: “la Figura es aún figurativa” (Deleuze, 2009, p.98).

En un capítulo de *Lógica de la sensación* titulado “Pintura y sensación”, afirma el autor (2009):

Hay dos maneras de superar la figuración (es decir, a la vez lo ilustrativo y lo narrativo): o bien hacia la forma abstracta o bien hacia la Figura. A esta vía de la Figura Cézanne le da un nombre sencillo: la sensación. La Figura es la forma sensible relacionada con la sensación; actúa inmediatamente sobre el sistema nervioso, que es carne. Mientras que la Forma abstracta se dirige al cerebro, actúa por mediación del cerebro, que es hueso. (Deleuze, 2009, p. 41)

En esta breve cita está condensada la alternativa que explora Deleuze, a partir de la obra de Bacon, a la figuración en pintura. Se trata de un párrafo que, más que contener

respuestas, contiene preguntas que, no obstante, una vez analizadas, podrán dar luces sobre las posibles maneras de desgarrar la imagen-ilustración. En la cita se mencionan dos posibles vías: la de la abstracción y la de la sensación. No obstante, la vía de la abstracción tiene, a su vez, dos maneras de ser llevada a cabo: la de abstracción meramente óptica (Mondrian o Kandinsky serían ejemplos) o la del expresionismo abstracto puramente manual (del cual Pollock sería un representante). En su libro titulado *Art as an Abstract Machine*, Stephen Zepke (2005) afirma: “We have already encountered Deleuze’s argument that in the “entire” history of Western art the destruction of classical organic representation has taken one of either two paths, that towards ‘*a purely optic space*’ or towards ‘*a violent visual manual space*’”<sup>29</sup> (p. 192). Más adelante, sin embargo, el autor (2005) habla de una *tercera vía*: “This ‘third way’ breaks with the figuration of organic representation to produce a ‘Figure’, a production whose condition of possibility is the heterochronic assemblage of Bacon’s diagram”<sup>30</sup> (p. 193). Si bien estas tres vías sirven para romper con lo figurativo, será el camino de la sensación y de la analogía (cuyo paradigma será la pintura de Bacon) aquel que lleve a término de manera más completa la tarea de extraer a la figura de lo figurativo. ¿Cuáles son los inconvenientes del camino de la abstracción óptica y del de la abstracción manual? Para comprender la crítica de Deleuze a las diversas manifestaciones del abstraccionismo es necesario comprender, en primer término, qué es un *diagrama* en pintura.

El diagrama, dirá el filósofo siguiendo a Bacon, tiene que ver con el acto mismo de pintar; es el caos o la catástrofe que ocurre sobre los datos figurativos que son invisibles e incluso anteriores a todo acto efectivo de pintar sobre un lienzo. En efecto, Deleuze

---

<sup>29</sup> “Ya nos hemos encontrado con el argumento de Deleuze, según el cual, en *toda* la historia del arte Occidental, la destrucción de la representación orgánica clásica ha tomado dos caminos, aquel hacia un ‘espacio óptico puro’ y aquel hacia un violento espacio manual”. (La traducción es mía).

<sup>30</sup> “Esta ‘tercera vía’ rompe con la figuración de la representación orgánica para producir una ‘Figura’, una producción cuya condición de posibilidad es el ensamblaje heterogéneo del diagrama de Bacon”. (La traducción es mía).

constata cómo toda actividad pictórica está precedida por una serie de datos virtuales que pre-ocupan o ya-ocupan el cuadro, aun permaneciendo invisibles.

Es un error creer que el pintor está ante una superficie blanca [...]. El pintor tiene muchas cosas en la cabeza, o a su alrededor, o en el taller. Ahora bien, todo eso que tiene en su cabeza o alrededor está ya en el lienzo, más o menos virtualmente, más o menos actualmente, antes de que comience su trabajo. Todo ello está presente en el lienzo, en calidad de imágenes, actuales o virtuales. (Deleuze, 2006, p.89)

Estos datos pre-pictóricos son de naturaleza figurativa. En efecto, la figuración existe antes del acto de pintar y los datos de los que procede pueden ser psíquicos o incluso perceptivos. Se suelen instalar en la cabeza del pintor como clichés visuales y ocupan el lienzo antes de que el artista haya trazado una sola línea. El diagrama es aquel caos o catástrofe que se introduce entre los datos figurativos y el acto de pintar como tal. El diagrama es el conjunto de líneas, trazos, zonas y manchas asignificantes que se instalan en el cuadro e irrumpen con la figuración. Mientras que lo figurativo siempre genera un orden de tipo óptico, los trazos del diagrama son *manuales*, es decir, se originan en los procesos pictóricos en los que interviene de manera directa la mano del pintor<sup>31</sup>. Se trata de trazos asignificantes, es decir, que no tienen ningún valor simbólico ni hermenéutico y no dependen de la voluntad del artista. Lo que hacen es introducir el caos en el orden de la figuración óptica, quebrantan su soberanía sobre el cuadro. Enunciado de esta manera, la definición de diagrama se queda un poco en el aire; y, sin embargo, se trata de una cuestión sumamente concreta y material. Tanto así que Deleuze, por más que quiera extrapolarla para analizarla filosóficamente, no puede sino definirla mediante un caso concreto: “El diagrama es el conjunto operatorio de trazos y de manchas, de líneas y de zonas. Por ejemplo, el diagrama de Van Gogh: es el conjunto de plumeados paralelos rectos o curvos que agitan y allanan el suelo, tuercen los árboles y hacen que palpiten el suelo, y que adquieran una intensidad particular a partir de 1888” (Deleuze, 2009, p.104).

---

<sup>31</sup> A diferencia de los procesos de dibujo o de sombreado, en donde el ojo guía la labor de la mano, los trazos a los que se está refiriendo aquí Deleuze, tiene la característica de liberar a la mano de la guía del ojo. Son procesos como el de aplicar pintura con la mano, pintar con rodillo, brocha o escobilla que se definen justamente por ser *manuales*.

Sin embargo, el diagrama no solo irrumpe y genera una catástrofe en los datos figurativos y en la figuración pictórica como tal. Así como es el origen de un desorden, es el germen de un *nuevo orden*, que Deleuze (2009) llama *Ritmo*: “El diagrama es de hecho un caos, una catástrofe, pero también un germen de orden o de ritmo” (Deleuze, 2009, p.104). Esta catástrofe es, para el autor, el rasgo distintivo de la pintura, pues, mientras que las demás artes no la integran, es una necesidad en la pintura. Sin la irrupción de este caos no sería posible la creación de un orden diferente al que instaura el régimen visual de lo figurativo. Es, pues, un *germen*, que “abre dominios sensibles”, según la expresión de Bacon (citado por Deleuze, 2009, p. 104). En qué consiste esta apertura de dominios sensibles es un tema que se tratará en detalle más adelante. Por ahora basta comprender que la función del diagrama es la de irrumpir en la lógica narrativa de los datos figurativos, en beneficio de una lógica pictórica que, más que contar una historia, parece *sugerir* nuevas posibilidades a la sensación y, por tanto, nuevas posibilidades a la vista misma o, mejor, *nuevas posibilidades a las maneras de ver*. Sin embargo, los trazos y las manchas de un diagrama no bastan en sí mismas para generar estas nuevas posibilidades a la sensación, pues, si bien ellas sugieren un nuevo hecho y son su germen, no son aún el Hecho pictórico, aquel *matter of fact* que expresa el hecho de que la pintura vale por sí misma, motivo por el cual es necesario aislarla de lo figurativo. El diagrama es, entonces, lo que va entre el trabajo preparatorio del artista que se encuentra frente a un lienzo en blanco (pero virtualmente poblado por una infinitud de datos pre-pictóricos) y el acto de pintar como tal. El conjunto de trazos y marcas asignificantes, si bien rompen con el orden figurativo, no son aún Figura: “[p]ara convertirse en hecho, para evolucionar a Figura, deben reinyectarse en el conjunto visual; pero entonces, precisamente bajo la acción de aquellas marcas, el conjunto visual no será el de la organización óptica, *le dará al ojo otro poderío*<sup>32</sup>, al mismo tiempo que un *objeto que no será ya figurativo*<sup>33</sup>” (Deleuze, 2009,

---

<sup>32</sup> La cursiva es mía.

<sup>33</sup> La cursiva es mía.

p.104). He aquí los dos objetivos del diagrama: abrirle nuevas posibilidades al ojo, a la vista, mostrándole objetos reconocibles, pero no figurativos.

Los objetivos del diagrama se pueden ver truncados cuando este no va más allá de los trazos asignificantes que lo componen, es decir, cuando no logra convertirse en hecho, cuando no abre al camino para que surja la Figura, sino que permanece en el puro caos, en la pura catástrofe que rompe con los datos figurativos. Cada pintor, dirá Deleuze, tiene un camino propio para extinguir el caos y hacer emerger a la Figura. Sin embargo, a grandes rasgos, se puede hablar de tres vías generales en el arte moderno para lidiar con la irrupción del diagrama. Dos de ellas, a saber, las dos vías de la abstracción, tomarán rutas que llevarán a callejones sin salida, motivo por el cual es solo la vía de la sensación la que, siendo de igual manera radical, conducirá a pintores como Cézanne o Bacon a liberar a la Figura de lo figurativo. No es una casualidad, como se verá más adelante, que estas tres vías sean las mismas que el filósofo nombró como los posibles caminos para romper con lo figurativo en los cuadros.

La primera vía es la de la *abstracción*. Para distinguirla del expresionismo abstracto, se puede decir que esta es una abstracción óptica, en tanto lo que va a reinar en el cuadro es un “abstracto que es esencialmente visto” (Deleuze, 2009, p. 105). ¿Cuál es el callejón sin salida al que conduce este camino? Dirá el filósofo (2009):

[...] es una vía que reduce al mínimo el abismo o el caos, y también lo manual: nos propone un ascetismo, una salvación espiritual. Por medio de un esfuerzo espiritual intenso, se eleva por encima de los datos figurativos, pero también hace del caos un simple arroyo que hay que cruzar, para descubrir Formas abstractas y significantes (p.105).

La vía de la abstracción seguida por artistas como Mondrian o Kandinsky logra efectivamente romper con los datos figurativos, pero, ¿a qué costo? Eliminar todo lo manual, dirá Deleuze. Este tipo de abstraccionismo, en efecto, no hace uso de ninguna de las técnicas pictóricas que introducirían elementos manuales en el cuadro, como la aplicación manual de pintura, o el barrido de zonas con escobilla. Se trata de una vía que pasa por encima del caos que va entre los datos pre-pictóricos y el acto de pintar como tal, y llega a romper con la figuración por medio de la construcción de Figuras abstractas;

estas, a pesar de no ser figurativas, no son, como los trazos del diagrama, asignificantes. Se encuentran codificadas según códigos pictóricos que son intrínsecos a la labor misma de la pintura y que producen significados según duplas binarias de color o formas.

Para comprender esta voluntad por llenar de sentido a Figuras que son abstractas, vale la pena recordar las palabras de Deleuze cuando afirma que esta vía es *espiritual*<sup>34</sup> y *ascética*. ¿A qué se refiere? Para ilustrar, a grandes rasgos, en qué sentido se le pueden aplicar estos adjetivos, es necesario retomar algunos de los argumentos de Kandinsky en su libro *De lo espiritual en el arte*, publicado por primera vez en 1911. Ya desde el título mismo, el pintor ruso subraya la importancia del contenido espiritual del arte, es decir, que más allá de lo que este nos pueda mostrar, lo fundamental es aquello que puede llegar a operar en el espíritu de los hombres. De acuerdo con Kandinsky (1989) “[c]ualquier creación artística es hija de su tiempo” (p. 7). Hay, no obstante, dos tipos de arte que se acoplan a esta aseveración: el primero es aquel arte que no puede más que reflejar la atmósfera del tiempo que lo concibió; se trata de un arte “castrado”, en tanto no tiene la suficiente energía espiritual para evolucionar y crear futuro (Kandinsky, 1989). Está irremediabilmente destinado a desaparecer, en tanto no puede comunicar más que lo absolutamente contingente del presente que lo produjo. El segundo tipo de arte, aun siendo hijo de su tiempo, está cargado con una energía espiritual que le permite evolucionar y proyectarse como germen de futuro; se trata de un arte que “contiene una energía profética vivificadora que actúa amplia y profundamente” (Kandinsky, 1989, p. 13). Al no buscar más que ser un eco del presente, el primer tipo de arte al que se refiere el pintor es lo que comúnmente se ha llamado el “arte por el arte”; este no busca más que satisfacer aquel gusto de los expertos ante una muestra de virtud técnica o el gusto superficial del

---

<sup>34</sup> Si bien a lo largo de este apartado se hablará de Kandinsky para mostrar lo que hay de espiritual y ascético en el abstraccionismo, se trata solo de un ejemplo. En Mondrian, tal y como lo afirma De Michelis (2004), también encontramos un cierto ascetismo. El de Kandinsky, al menos el del primer Kandinsky, corresponde a un ascetismo de raíz emotiva; en Mondrian, en cambio, dice el autor (2004) “hallamos un ascetismo de orden rigorista o calvinista que tiende a superar el fluctuar de las pasiones, las turbaciones y las incertidumbres sentimentales” (p. 230).

espectador que encuentra una belleza fugaz en las obras. Kandinsky (1989) describe a este estado del arte como “la eliminación de los sonidos internos, que son el ser de los colores, la dispersión de la fuerza del artista en la nada” (p.12). El arte que no busca más que satisfacer el gusto efímero y superficial de los espectadores es un arte silencioso. Es bien conocida la relación que establecía Kandinsky entre música y pintura (no en vano tiene una extensa serie de cuadros titulada *Composición*), motivo por el cual, afirmar que en una obra de arte se eliminan los sonidos es decir que dicha obra ha perdido todo elemento espiritual que la sustentaba, toda la fuerza y la potencia que debería haber invertido el artista en ella.

En las pretensiones artísticas de Kandinsky hay, pues, una voluntad por ver en el arte una energía espiritual, hija de su presente, pero siempre con la mirada puesta sobre el futuro. Este objetivo, no obstante, se puede lograr con un limitado número de elementos. Para el abstraccionismo no son necesarios grandes procedimientos pictóricos para lograr dicho objetivo. Es más, basta con reducir la pintura a sus elementos más simples: punto, línea, color. Si observamos nuevamente las figuras 17 y 18, es posible observar cómo la figuración es reducida a sus elementos primordiales, en particular si observamos el estilo de Mondrian, en donde ya no hay siquiera mezclas de colores pues solo aparecen los primarios. Ya no hay simplemente un interés espiritual en el arte, sino que este interés está atravesado y condicionado por la pureza y la sobriedad de los elementos que constituyen la pintura. Si volvemos sobre los argumentos de Greenberg, parece que el arte abstracto logra el fin de la pintura moderna: mostrar sobre el lienzo únicamente sus elementos constitutivos, a saber, líneas, puntos y colores. Es en este sentido que Deleuze puede hablar de una pintura ascética y espiritual: ascética en tanto deja de lado todos los elementos que no son estrictamente necesarios; espiritual en tanto busca por medio de este ascetismo mostrar algo más, una energía espiritual que puede ser producida por el arte y que es el germen de algo nuevo.

¿Cómo relacionar el sentido espiritual y ascético de esta vía del arte con el hecho de que se trata de una solución puramente óptica al problema del caos que es constitutivo de toda pintura? Para el filósofo francés, las figuras abstractas se distinguen de las meras figuras geométricas por el efecto de lo que es llamado “tensión”. La tensión es, de acuerdo con el autor (2009): “eso que interioriza en lo visual el movimiento manual que describe la forma y las fuerzas invisibles que la determinan” (p. 105). Gracias a la tensión, todo elemento manual queda reducido a la pura visibilidad. Si bien en Cézanne el volumen se lograba a través de la geometrización de los cuerpos y sus volúmenes, lo que hay en el abstraccionismo es una eliminación de todo lo que puede tener connotaciones manuales, en beneficio de la creación de un espacio radicalmente bidimensional y óptico. “El espacio óptico abstracto –dirá el filósofo (2009)- ya no tiene, pues, necesidad de connotaciones táctiles que la representación clásica organizaba aún” (p.105).

La ascesis y la espiritualidad de dicho arte han remplazado al diagrama por un *código simbólico*. Las figuras abstractas que componen los cuadros no son, a diferencia de los trazos y líneas que componen al diagrama, asignificantes. Constituyen, por el contrario, un código simbólico marcado por oposiciones formales. Volviendo a Kandinsky, vale la pena notar la manera binaria en la que organiza las duplas *colores cálidos-colores fríos* y *colores claros-colores oscuros*. En el quinto capítulo de su libro, titulado “El lenguaje de las formas y los colores”, el pintor ruso establece un código según el cual la calidez o frialdad de los colores produce las siguientes secuencias: acento material-color cálido-movimiento horizontal hacia el espectador y acento inmaterial-color frío-movimiento horizontal que se aleja del espectador. De manera análoga, la claridad (la tendencia hacia el blanco) o la oscuridad (la tendencia hacia el negro) generan la siguiente secuencia significativa: vertical-blanco-actividad y horizontal-negro-inercia. ¿En qué sentido son estas duplas de secuencias *significantes*? No se trata de que al amarillo o el azul comuniquen sin más un contenido concreto, un concepto o una idea. El objetivo de Kandinsky no es el de construir un sistema de símbolos cuyo referente sea algo más que la pintura misma. Lo que se busca, pues, es crear un lenguaje *propriadamente pictórico*. De

esta manera, las duplas de secuencias constituyen un código pictórico, el cual, combinado de diferentes formas, es el que produce un significado propiamente pictórico. Nos encontramos, pues, ante un alfabeto pictórico de naturaleza binaria (amarillo-azul/ blanco-negro), que, en virtud de los atributos espirituales de cada color, puede conformar una obra de arte verdadera y llenarla de sentido, sin la necesidad de tomar como referencia los parámetros de sentido del mundo externo<sup>35</sup>. En cierto modo, lo que crea Kandinsky es un lenguaje pictórico en donde los medios de la pintura (líneas, color, punto) adquieren sentido por sí mismos cuando se los combina según un cierto número de reglas intrínsecas a la pintura misma. Para Deleuze, lo que hace la pintura abstracta en general es reducir lo manual a lo *digital*, en el momento en el que crea unidades de sentido atómicas (los colores fríos y cálidos y el blanco y el negro, según el pintor ruso) o *dígitos* que, combinados según estructuras, por lo general binarias, producen ciertos efectos en el alma de los espectadores, lo cuales, gracias a dichos efectos, pueden llenar de sentido a la obra. Esta reducción de lo manual a lo digital elimina todo elemento táctil del cuadro, creando un espacio pictórico puramente óptico y abstracto. El abismo que se introduce en el acto de pintar se cierra gracias a la creación de un código simbólico que, no lo podemos olvidar, tiene que ver con la recuperación de una espiritualidad interior que salvaguarda a los hombres del caos y es el germen visionario de un nuevo porvenir.

La segunda vía que nos propone Deleuze es la que se encuentra en las antinomias de la abstracción óptica: se trata de la vía del expresionismo abstracto. Lo que ocurre en él es que “el abismo o el caos se despliegan al máximo. Un poco como un mapa que fuera tan grande como el país, el diagrama se confunde con la totalidad del cuadro, *todo el cuadro es un diagrama*<sup>36</sup>” (Deleuze, 2009, p. 106). En lugar de buscar una manera de superar el caos o de cerrar el abismo, el expresionismo abstracto asume como elemento

---

<sup>35</sup> Para comprender a fondo la concepción de Kandinsky acerca de las antinomias frío-cálido y negro-blanco, se puede consultar la ya citada obra "De lo espiritual en el arte". En particular es pertinente revisar de la página 64 a la 86, pues en ellas expone de manera detallada el código de colores que establece y la manera en la que cada color está relacionado con un movimiento interno del alma de los hombres.

<sup>36</sup> La cursiva es mía.

único y constitutivo de la pintura al diagrama. Al hacer esto se derrumba toda organización óptica. No se rompe solo con la figuración y con el espacio tridimensional, sino, de igual manera, con los códigos significantes del abstraccionismo óptico. El gran descubrimiento de dicha manera de hacer arte es el de la línea exclusivamente manual que *no hace contorno* (Deleuze, 2009). Se trata de una tendencia que el filósofo rastreará desde la línea gótica (que serpentea incesantemente), pasará por los últimas acuarelas de Turner, en donde la atmósfera de neblina cubrirá por completo el cuadro de caos, hasta llegar a las manchas y trazos que invaden todos los rincones de los lienzos de Pollock. El «Action painting» es considerado el culmen de este movimiento, en tanto reduce a cero todo lo óptico y elimina, por tanto, todo rastro de lo figurativo. En sentido estricto, esta es la vía para romper de manera definitiva con la figuración, en tanto se trata de romper con cualquier tipo de figura, incluso con la geométrico-abstracta; con Pollock, dirá Deleuze (2009): “el trazo-línea y la mancha-color van justo al extremo de su función: no ya la transformación de la forma, sino una descomposición de la materia que nos entrega sus lineamientos y granulaciones” (p.107).

En los términos de Greenberg, Pollock ha alcanzado de manera plena el objetivo del arte moderno: ha descompuesto toda figuración en beneficio de mostrar sobre el lienzo la materia pictórica en su estado más “puro”. Gracias al abandono del caballete, el sueño de la bidimensionalidad absoluta que formulaba Greenberg se puede alcanzar plenamente. Deleuze formula esta bidimensionalidad en los términos de la pérdida de todo elemento óptico en el lienzo: ya no hay caballete que organice los contornos, los marcos, la perspectiva o la profundidad. “Los expresionistas abstractos no hacen otra cosa que dar a ver un espacio exclusivamente manual, definido por la «planitud» del lienzo, la «impenetrabilidad» del cuadro, la «gestualidad» del color, y que se impone al ojo como una potencia absolutamente ajena, donde no encuentra ningún reposo” (Deleuze, 2009, pp. 108-109). En el momento en el que lo visto es un espacio puramente manual la soberanía del ojo queda destruida y remplazada por la soberanía de la mano. Ante los cuadros de Pollock el ojo no sabe en donde posarse, no sabe por dónde comenzar a ver;

se trata de una violencia que se le hace al ojo, pues este queda completamente subordinado a la guía de la mano y el horizonte es remplazado por el *suelo* (Deleuze, 2009). Si bien el abandono del caballete es una característica de la pintura moderna en general, cada pintor busca un fin diferente: Mondrian, por ejemplo, busca eliminar los marcos del lienzo, hacer que este se pueda instalar y acoplar al muro, volverse parte de él. Pollock, por otro lado, toma como referente no el muro (y menos el caballete), sino el suelo mismo. Se trata de un modo de romper con el marco de los cuadros en el que es la fuerza de la gravedad misma la que queda impresa en el lienzo. La técnica del *dripping* permite trazar líneas y manchas que se salen de los bordes del cuadro e instalan un nuevo orden; o, mejor, desinstalan el orden orgánico que supone un centro y simetrías, en beneficio de una acción repetitiva y mecánica que plasma con óleo el efecto de la gravedad sobre un lienzo.

### **2.3 La vía de la sensación: modulaciones e inmediatez corporal**

¿Qué piensa Bacon de estas dos vías? ¿En qué sentido su propuesta es el camino intermedio entre ambas pero logra, al mismo tiempo, ir mucho más allá a nivel de propuestas pictóricas? Elizabeth Grosz (2008) afirma a propósito: “The third line, which lies midway between figurative art and abstractionism, Deleuze describes, following Lyotard (1971), as figural. Here Deleuze include works [...] that rely on the visceral force of painting (unlike abstraction) yet aim to contain it to a part but not the whole of the painted field”<sup>37</sup> (p. 88). Bacon, al menos desde el punto de vista del filósofo francés, no se instala en ninguna de las vías: la de la abstracción óptica, que remplaza al diagrama con un código simbólico le parece excesivamente cerebral; esta, en efecto, bloquea la posibilidad de que se produzcan nuevos niveles de sensación. Por otra parte, la creación de una gramática pictórica suele derivar en una mera codificación de la figuración; me explico: el riesgo de crear un lenguaje codificado es que este termine siendo simplemente

---

<sup>37</sup> “La tercera línea, que se encuentra a medio camino entre el arte figurativo y el abstraccionismo, Deleuze la describe como figural, siguiendo a Lyotard (1971). Allí Deleuze sitúa obras que se apoyan en la fuerza visceral de la pintura (a diferencia de la abstracción), pero que buscan restringirla (a dicha fuerza) a una parte del campo pictórico, no extenderla a su totalidad”. (La traducción es mía).

una simbolización, un mero remplazo; así pues, que, en vez de pintar objetos reconocibles, se busque, por medio del simbolismo, producir en el espectador el mismo efecto que produce lo figurativo para, de este modo, llenar de significado al cuadro. Según una codificación simbólica como la que propone Kandinsky, en efecto, los colores y las formas dejan de ser los elementos constitutivos de la pintura, para convertirse en aquello que es portador de un sentido espiritual. A Bacon, sin embargo, tampoco le convence la vía del expresionismo abstracto, pues, en repetidas ocasiones, insiste en la necesidad de evitar que el diagrama invada y prolifere sobre el cuadro. Para el pintor irlandés, cuadros como los de Pollock se encuentran confinados a un estado de confusión. Dice Bacon en una entrevista: “Detesto ese género de batiburrillo de la pintura [...], es una de las razones por las que verdaderamente no me gusta el expresionismo abstracto” (citado por Deleuze, 2009, p. 111). La vía del expresionismo abstracto genera, en su gran mayoría, un estado de confusión en donde, si bien se rompe con la figuración, todo queda reducido a un caos y a mezclas heterogéneas sin ningún tipo de conexión.

¿Cuál es la alternativa propuesta por Bacon? ¿Cuál es esta tercera vía que permite la apertura de nuevas vías sensibles, pero salva al contorno y lleva, por tanto “la sensación a lo claro y preciso”? (Deleuze, 2009, p.112). La vía de la sensación, o de lo figural, como se llamará más adelante, es inaugurada por Cézanne. No se trata de decir que no puedan encontrarse indicios o elementos de ella en artistas anteriores, pero, sin lugar a dudas, el primero en formularla pictórica y teóricamente es el pintor post-impresionista. ¿Cómo hace uso del diagrama de modo tal que la sensación que produzca el cuadro sea siempre clara, pero, a la vez, pueda acceder a diversos niveles? De acuerdo con Deleuze, el término que usa el pintor para referirse al diagrama (recordemos que este un término acuñado por Bacon) es el de “motivo”. El motivo va a estar compuesto por dos elementos: la sensación y el maderamen. Así pues, tenemos, por un lado una sensación que es efímera, que no tiene más que una mínima duración; por el otro, sin embargo, tenemos una estructura geométrica que funciona como soporte para la heterogeneidad de colores o, como lo llama Deleuze, de “sensaciones colorantes”. ¿Cómo se deben complementar estos factores para

crear un motivo que pueda, a la vez, ir directamente a la sensación, pero que pueda, igualmente, durar en el tiempo, producir un efecto en el espectador que vaya más allá de la simple impresión retiniana? En primer lugar, es necesario comprender la manera en la que el elemento del maderamen se instala dentro del cuadro. El uso de la geometría que hace Cézanne difiere radicalmente del que, unos años más tarde, harán los pintores abstractos. Mientras que estos últimos codifican las formas geométricas, de modo tal que estas logran, a manera de síntesis representar a todas las formas posibles, el pintor francés hace un uso *analógico* de las mismas. El abstraccionismo busca que las figuras geométricas sinteticen a las figuras naturalistas, por así llamar a aquellas figuras que son figurativas. El código simbólico, entonces, hace un uso sintético de la geometría, *digital*; el diagrama o motivo, por el contrario, hace un uso analógico de la misma.

No queda muy claro, no obstante, a que se refiere Deleuze cuando habla de analogía. De manera más intuitiva, relacionamos lo analógico con lo que es semejante de manera inmediata. Mientras que usamos el lenguaje articulado para emitir enunciados, el analógico es aquel que tiene que ver con los modos de la expresión, con aquello que es más cercano al grito, al balbuceo, a los sonidos asignificantes. En una primera aproximación, parecería que el lenguaje analógico es aquel que tiene que ver con las relaciones más inmediatas, con ciertas evidencias que nos son dadas y que, por tanto, no deben ser aprendidas. Sin embargo, el filósofo critica este modo de pensar en tanto cae en el vicio de generar una oposición binaria entre lenguaje digital, convencional y aprendido y lenguaje analógico, natural e innato. Esta oposición no permite ver que el segundo, lejos está de ser innato y, mucho menos, puede ser catalogado como natural. Es más, cuando se piensa en estos términos binarios resulta difícil ver los diferentes modos en los que se puede dar la analogía, dependiendo de si la semejanza que la produce es *productora* o *producida*. Tendremos una semejanza productora en el momento en el que “las relaciones entre elementos de una cosa pasan directamente entre elementos de otra, que desde entonces será la imagen de la primera” (Deleuze, 2009, p. 117). El resultado de dicho proceso es una analogía figurativa, en tanto ella *produce* una imagen mediante un

mecanismo que homologa los medios del objeto que es referente a los del objeto que es el producto. El ejemplo más sencillo de este tipo de analogías es la fotografía, en tanto, mediante un procedimiento técnico, la luz que rodea a los objetos externos puede quedar plasmada en una placa fotosensible<sup>38</sup>. Se trata de un procedimiento en donde los medios, a pesar de tener soportes diferentes, son homogéneos, motivo por el cual el resultado del proceso de semejanza es una imagen.

Dice el autor (2009): “por el contrario, se dice que la semejanza es producida cuando aparece bruscamente como el resultado de relaciones totalmente distintas de las que está encargada de reproducir: la semejanza surge entonces como el producto brutal de medios no semejantes” (p. 117). El mejor ejemplo que encuentra el filósofo de esta semejanza producida es el de los sintetizadores de sonido analógicos. En estos la operación fundamental es la de la *modulación*: para poner sonido heterogéneos en un mismo plano, no los reducen todos a una misma naturaleza (que es lo que hacen los sintetizadores digitales, reducir todo lo sonoro a un mismo código binario); por el contrario, lo que hacen es poner en conexión inmediata elementos heterogéneos, modulando el pasaje de uno a otro, pero sin jamás homologarlos. Desde este punto de vista, parece más adecuado afirmar que es la noción de modulación, y no tanto la de similitud, la que permite comprender mejor la “analogía estética”<sup>39</sup>: “En pocas palabras,

---

<sup>38</sup> Considero que esta concepción de la fotografía que expone Deleuze, en su mayoría siguiendo a Bacon, es bastante limitada. Considerar a la fotografía como una analogía figurativa del mundo implica dejar de lado el hecho fundamental que define a la fotografía: ser el producto de un dispositivo técnico. Desde un punto de vista semiótico, Philippe Dubois, en su ensayo “El acto fotográfico”, discute con la clásica noción según la cual la fotografía es un *ícono* (según la terminología de Charles Sanders Peirce), es decir, es un signo que se caracteriza por representar a la realidad según una lógica de semejanza. Para Dubois, es más acertado decir que la foto es un *index*, es decir, un signo que, si bien es inseparable del acto que la funda, es decir, de su referente en el mundo externo, no opera más que como una “huella luminosa”, atravesada por un procedimiento técnico. El objetivo de esta cita es el de mostrar que la fotografía, a diferencia de lo que parece indicar el filósofo, tiene *diversos usos*, gracias a su particular carácter semiótico de ser una huella luminosa. En efecto, así como se le puede dar un uso meramente mimético como representación lumínica de la realidad, se le pueden dar usos artísticos o documentales que develan aspectos de dicho procedimiento técnico.

<sup>39</sup> Deleuze llama “analogía estética” aquella en la cual la semejanza es producida, pero no mediante un código. En las analogías que operan mediante un código, la semejanza se consigue gracias a la mediación

*es tal vez la noción de modulación en general (y no de similitud) la que sea apta para hacer que comprendamos la naturaleza del lenguaje analógico o del diagrama”* (Deleuze, 2009, p. 118). El término lo retoma Deleuze de dos fuentes: la primera es la del lenguaje musical y la segunda (y principal) la retoma de Gilbert Simondon. En el primer caso, la modulación es el cambio o el pasaje de una tonalidad a otra. Es, si se quiere, lo que permite que el desarrollo de la secuencia musical y la diferencia de sonidos que, unidos, generan una melodía. Ahora bien, así como en los sintetizadores analógicos encontramos una modulación de sonidos heterogéneos, en pintura encontramos aquello que se modulan son los colores, el paso de una tonalidad de color a otra.

El concepto de modulación en Simondon está relacionado con la crítica que le hace al hilemorfismo de filiación aristotélica, según el cual los objetos están constituidos por una *materia* informe y por una *forma* que es la que moldea a esta masa inerte. Para Simondon esta perspectiva reduce el problema de la materia y la forma, dejando un hueco en la representación del proceso que ocurre entre ambos; no deja ver, en realidad, cómo se pasa de la materia informe a la materia con forma: “Hay un agujero en la representación hilemórfica, que hace desaparecer la verdadera mediación, la operación misma que une a las dos semicadenas entre sí<sup>40</sup> al instituir un sistema energético, un estado que evoluciona y que debe existir efectivamente para que un objeto aparezca con su hecceidad” (Simondon, 2009, p. 58). Así pues, el proceso de modulación explica que es lo que hay en medio de este agujero: no cambios cualitativos, sino cuantitativos. De manera progresiva, tanto la materia se va acoplando para ser formada, como el molde (lo que da la forma) se prepara para recibir a la materia. Se trata de intercambios de energía entre ambas semicadenas que van produciendo, de manera paulatina, pero continua, las modificaciones en ambas cadenas, hasta el punto en el que se produce un objeto. Ahora bien, existe una

---

de una simbolización de los elementos de la semejanza. Así pues, una analogía estética no es ni figurativa ni simbólica, lo cual significa que su similitud se logra por la vía de la *sensación*.

<sup>40</sup> Se trata de las dos semicadenas (una la de la materia que se va haciendo adecuada para recibir una forma, y la otra la de la forma que se va acoplando para recibir una materia), cuya conjunción produce la materia formada.

diferencia sustancial entre *molde* y *modulador*: en el caso del primero, se produce un intercambio de energía hasta que se llega a un objeto relativamente estable y en equilibrio: Simondon usa el ejemplo del ladrillo de arcilla, en donde el molde *produce* un ladrillo. Un modulador, en cambio, es un “*molde temporal continuo*” (Simondon, , p.59). Esto significa que el proceso de amoldamiento, no solo se produce continuamente en el tiempo sino que, en realidad, jamás se acaba. El ejemplo que usa el autor en este caso es el de un tubo electrónico, por donde se mueven de manera continua electrones. Moldear y modular son solo los casos límite de la acción que trata de dilucidar Simondon, motivo por el cual afirma que “Moldear es modular de manera definitiva; modular es moldear de manera continua y perpetuamente variable” (Simondon, 2009, p. 60). Si se trasladan estos argumentos al campo de la pintura, se podrá decir que la *modulación del color* es este proceso continuo en el tiempo, intensivo y cuantitativo según el cual se pasa de un color a otro. No se trata entonces de generar contrastes según juegos de luces y sombras, sino de ir haciendo que un color devenga otro, mediante cambios continuos, pero nunca cualitativos, en la manera de aplicar el color.

Anteriormente se había señalado cómo el diagrama, si bien interviene en muchas manifestaciones artísticas, es constitutivo de la pintura. Ahora bien, ¿cómo se relacionan analogía y diagrama? A este respecto, afirma Deleuze (2009): “La pintura es el arte analógico por excelencia. E incluso la forma bajo la cual la analogía se convierte en lenguaje, encuentra un lenguaje propio: pasando por el diagrama” (p. 118). Toda pintura, para llegar a serlo efectivamente, para ser un Hecho pictórico, debe pasar por el diagrama; solo este, en efecto, es capaz de construir un lenguaje propiamente pictórico, a saber, uno que tome como punto de partida la modulación. El diagrama logrará su propósito de romper con la figuración y, a la vez, se mantendrá efectivamente limitado a ciertas áreas del cuadro solo en el momento en el que, en tanto “agente del lenguaje analógico”, actúe no como código, sino como *modulador* (Deleuze, 2009, p. 122). Ahora bien, ¿cuál es el error de las dos vías de la pintura abstracta? Más que un error, el problema que encuentra el filósofo es que ambos caminos conducen a callejones sin salida, uno por ser

contradictorio y el otro por ser confuso. El gran problema del abstraccionismo óptico es el de instaurar un código digital y, a la vez, pictórico. Los grandes pintores abstractos comprenden que el código que le deben aplicar a la pintura debe ser intrínseco a ella: pensemos, por ejemplo, en las largas disquisiciones de Kandinsky acerca de la naturaleza y los efectos propiamente pictóricos de los colores fríos y cálidos. Sin embargo, se trata de un código cuyo estatuto roza con lo imposible, pues tiene como objeto a la analogía. Me explico: los pintores abstractos, en su mayoría, comprendieron que el elemento central de la pintura es la analogía; sin embargo, quisieron crear un código a partir de ella, intentaron codificar aquello que se encuentra en las antípodas mismas de la codificación. El resultado es, según la expresión del autor (2009), “la expresión digital de lo analógico en cuanto tal” (p. 119). Si volvemos a pensar en lo que caracteriza al lenguaje analógico, encontramos que este tiene que ver con la expresividad: ¿cómo generar un código a partir de aquello que es solo expresivo? Por otra parte, la vía del expresionismo abstracto tampoco llegará a mejores resultados en tanto dejará que el flujo analógico circule por todo el cuadro, generando caos. El diagrama proliferará por todos los rincones, en una especie de círculo en donde, en vez de encausar los flujos analógicos, se quedará dando vueltas sobre sí. En este tipo de arte, la analogía no pasará por el diagrama, motivo por el cual todo va a quedar disuelto en un estado de confusión.

Queda por explorar, entonces, la vía de la sensación, que es, según el filósofo francés, la que verdaderamente permite construir un lenguaje analógico, por mediación del diagrama. Para Deleuze, existen tres dimensiones de la pintura en tanto lenguaje analógico: los *planos*, el *color* y el *cuerpo*. La unión de planos, horizontales y verticales, son aquello que da profundidad pero, a la vez, reemplaza la perspectiva heredada del Renacimiento. La modulación de los colores sustituye el uso de los claroscuros, que solían crear una jerarquía óptica en el cuadro, poniendo en primer plano las zonas de luz. La modulación de colores, en cambio, rompe con las jerarquías que instaura el juego de luces y sombras, pues, en el paso de un color a otro, no se le otorga más importancia visual ninguno de ellos. El cuerpo es, más que una figura orgánica, un trozo de carne. Lo que

opera en él no será una organización corporal armónica, sino, más bien, la deformación, la acción de las fuerzas invisibles. Por efecto de estas fuerzas invisibles, la relación clásica entre fondo y forma se destruye, en beneficio de una línea-contorno que serpentea entre las figuras aisladas y la modulación de color circundantes. Esto implica una liberación del contorno mismo: si la relación de los cuerpos ya no se define por la dupla forma-fondo, el contorno va a tomar una existencia separada de la lógica figurativa del dibujo. En vez de figurar, de delimitar a una figura de otra, va a posicionarse «al lado» de los colores modulados, conteniendo los cuerpos deformados, mostrando la latencia de las fuerzas que se acumulan dentro de la Figura. Se trata, entonces, de una triple liberación que no sería posible si el diagrama no irrumpiera entre los datos pre-pictóricos y el Hecho mismo de la pintura:

Ahora bien, precisamente esta liberación no puede hacerse más que pasando por la catástrofe, es decir, por el diagrama y su irrupción involuntaria: los cuerpos están en desequilibrio, en estado de caída perpetua; los planos caen uno sobre otro; los colores mismos caen en la confusión y ya no delimitan objeto. Para que la ruptura con la semejanza figurativa no propague la catástrofe, para llegar a producir una semejanza más profunda, es necesario que, a partir del diagrama, los planos aseguren su unión; es necesario que la masa de cuerpo integre el desequilibrio de una deformación [...]; sobre todo es preciso que la modulación encuentre su verdadero sentido y fórmula técnica, como la ley de la Analogía, y que actúe como un molde variable continuo, que no se oponga sencillamente al moldeado en claroscuro sino que invente un nuevo moldeado para el color. (Deleuze, 2009, p. 120)

Al leer atentamente el presente fragmento, se pone de relieve un hecho fundamental, a saber, la centralidad del ejercicio de modulación de los colores a la hora de buscar una ley de la analogía, aquella semejanza más profunda capaz de crear un lenguaje verdaderamente pictórico. ¿Qué es, en último término, aquello que parece comprender Cézanne mejor que cualquier pintor antes que él? Si dirigimos la mirada a la figura 21, podemos ver cómo la modulación de colores fríos y cálidos, hecha yuxtaponiendo matices contiguos, es la que lleva a los planos a colisionar: el sentido de profundidad como lo proponía la perspectiva está colapsado, pues los trazos de color trastocan la direccionalidad horizontal-vertical y cercano-lejano. Igualmente, podemos ver cómo las fuerzas han hecho presencia en el monte de Santa Victoria, gracias a su casi completa desaparición o, mejor, translucidez que logra el pintor con los colores glaciales

con los que la traza; así como el monte parece desaparecer, hacerse etéreo, parece que las fuerzas se acumulan tumultuosamente en los extremos inferiores del cuadro, casi ejerciendo una presión hacia arriba. Lo que comprende Cézanne, y en lo que Bacon le sigue los pasos, es en la preponderancia del color. En el momento en que la relación entre las tonalidades deja de funcionar bajo la jerarquía de luz y sombra, para yuxtaponer todos los colores en un mismo plano. No se trata, sin embargo, de una serie inconexa de manchas de color, pues gracias a un uso no abstracto o codificado de la geometría (gracias al maderamen, como lo llama el pintor), la sensación puede expresarse de manera clara. Dice a propósito Deleuze (2009): “En un sistema así es donde, a la vez, la geometría se torna sensible, y las sensaciones claras y duraderas: se ha «realizado» la sensación, dice Cézanne. O, siguiendo la fórmula de Bacon, se ha pasado de la posibilidad de hecho al Hecho, del diagrama al cuadro” (p. 121). Lo que comprendieron Bacon y Cézanne es que el pasaje de la posibilidad de hecho al Hecho, de la geometría a la geometría sensible, debe siempre estar mediado por el efecto del diagrama. Este, sin embargo, más que ser un factor de caos sin más, debe actuar como un modulador, de modo tal que la pintura alcance un lenguaje propiamente analógico.

Ahora bien, hemos visto hasta ahora cómo la tercera vía de la pintura es la única capaz de llegar a la sensación de manera clara y duradera. ¿Qué es, no obstante, aquello que hemos llamado *sensación*? Hay que descartar, en primer lugar, la versión más subjetiva, a saber, la que ve en la sensación una impresión sensible inmediata e incommunicable. No es tampoco el resultado de lo *sensacional*, de aquello que corresponde al mundo de la violencia narrada<sup>41</sup>. La primera aproximación que Deleuze explora, es la

---

<sup>41</sup> Para Deleuze, uno de los objetivos primarios de la apuesta baconiana es separar la violencia de lo visible de la figuración misma. Este esfuerzo Bacon lo condensa en la frase “He querido pintar el grito antes que el horror” (Citado por Deleuze, 2009, p.45). ¿En qué consiste esta afirmación? El horror siempre conlleva una narrativa, es decir, detrás del horror siempre hay una historia; en el caso de Bacon, hay una historia de violencia generalizada, desde la represión a los irlandeses hasta el nazismo y la destrucción de la guerra. Sin embargo, Bacon no quiere pintar historias, quiere que en sus cuadros emerja la sensación, no lo sensacional, es decir, lo que impacta nuestra sensibilidad moral, por decirlo de alguna manera. Se trata de pintar, no la violencia de lo sensacional, sino la *violencia de la sensación* (Deleuze, 2009). Cuando el horror se deduce del grito y no el grito del horror, se elimina la mediación de lo narrativo y se le hace violencia al ojo de

fenomenológica: la sensación es algo que ocurre *entre* el sujeto (su sistema nervioso, su costado instintivo) y el objeto (el cuadro como tal, el Hecho pictórico). Cuando se dice *entre el sujeto y el objeto*, se está haciendo referencia a un postulado fenomenológico fundamental: la división sujeto/objeto no es más que secundaria en el orden del ser, pues, en realidad, el ser siempre es *ser-en-el-mundo*. Dice el autor (2009): “[A] la vez *devengo* sensación y algo *ocurre* por la sensación, lo uno por lo otro, lo uno en lo otro. Y, en último término, el cuerpo mismo es quien la da y la recibe, quien es a la vez el sujeto y el objeto” (p. 42). La lección de la fenomenología es que todo se debe centrar en el cuerpo; y no simplemente en el cuerpo entendido como organismo receptor de estímulos, sino como el cuerpo vivido, la carne. La pintura no es jamás etérea; siempre es concreta, siempre está *encarnada*<sup>42</sup>. Así pues, no vale la pena separar aquello que existencialmente es indivisible: “el color está en el cuerpo, la sensación está en el cuerpo y no en los aires. Lo pintado es la sensación. Lo que está pintado en el cuadro es el cuerpo, no tanto como objeto, sino en cuanto que es vivido experimentando tal sensación” (Deleuze, 2009, p. 42).

Tenemos, pues, la primera característica de la sensación: su ser es siempre corporal. Ahora bien, esta corporalidad tiene una manera propia de ser recibida. Las figuras abstractas, si bien operan transformaciones de la forma, jamás actúan sobre la carne. Es decir, al igual que la pintura figurativa, el abstraccionismo (el óptico al menos) concibe a las formas como una abstracción o, mejor, como un *dibujo de los cuerpos*,

---

manera directa o, mejor, se le hace violencia al sistema nervioso, sin pasar por el cerebro. Para comprender mejor a qué se refieren, tanto el pintor como el filósofo, vale la pena observar el cuadro *Estudio según el retrato del papa Inocencio X por Velásquez* [figura 22], realizado por Bacon inspirándose en Velásquez. De acuerdo con Deleuze, la cortina que bloquea la mirada del Papa tiene el efecto de sustraerlo de ver alguna escena concreta de violencia: el horror de la figura es ante lo invisible, ante lo que no se puede reducir a una historia de horror sin más. Vale la pena notar que, si bien este era el esfuerzo primario del pintor, no siempre conseguía su objetivo.

<sup>42</sup> El problema del cuerpo como cuerpo vivido, es decir, como carne, es típicamente fenomenológico. El problema de la encarnación es, pues, fundamental, para autores como Merleau-Ponty. Didi-Huberman, quien no oculta su enorme deuda con la fenomenología, retoma el motivo de la encarnación en pintura a partir de la obra de Fra Angelico, en un libro titulado justamente *La pintura encarnada*. Se tratará de un motivo recurrente en Didi-Huberman, pues, como ya se vio en el capítulo anterior, su crítica a la historia del arte iconológica es que *desencarna* a sus objetos de estudio, los transforma en meros conceptos del entendimiento.

cuando, en realidad, son ellas mismas cuerpos. Lo que descubre la vía de la sensación es, pues, esta corporalidad, la cual tiene una consecuencia fundamental para lo que trata de desarrollar Deleuze, a partir de las obras de Bacon: es gracias a la corporalidad que en una misma pintura se pueden dar diversos órdenes o niveles de la sensación. ¿Qué significa esto? Siguiendo a Paul Valéry, el autor afirma que “la sensación es lo que transmite directamente, evitando el rodeo o el tedio de una historia que contar” (Deleuze, 2009, p.43). Así pues, se trata de un proceso que afecta de manera directa nuestro sistema nervioso, sin pasar por el cerebro. Es esta inmediatez “neural” la que le permite pasar de un nivel intensivo a otro. No se trata de pensar que haya varias sensaciones; en sentido estricto, solo hay una sensación, que se puede acumular, aglomerar para crear diferentes niveles intensivos. No hay algo como una sensación atómica, sino que toda sensación es ya una aglomeración de sensaciones y, por lo tanto, toda Figura pictórica, en tanto cuerpo, es ya sensación cristalizada, acumulada. Ahora bien, ¿qué son estos niveles diferentes y cómo se constituyen? ¿Cómo, por otra parte, se alcanza esta unidad entre sintiente y sentido, de la que se hablaba más arriba cuando se afirmaba que la sensación era cuerpo, que estaba encarnada?

Hay cuatro posibles respuestas a estas cuestiones. Deleuze rechaza de entrada las dos primeras, pues se siguen basando en lo figurativo, así sea de diferentes maneras. De acuerdo con la primera hipótesis, la unidad sintiente-sentido se da en la unidad material de la figuración, es decir, la otorga el objeto representado. Este punto de vista tiene una imposibilidad teórica, pues, como lo hemos visto, la pintura figurativa bloquea la sensación, hace que esta permanezca en un solo nivel. Si bien Deleuze, al igual que Bacon, es consciente de que en la pintura siempre permanece un estrato figurativo que es irreductible, este debe ser de una naturaleza diferente a la de la representación mimética o figuración primaria, que está del lado de lo sensorial. Hay una figuración secundaria o práctica que no bloquea el tránsito de la sensación, en tanto se encarga de bloquear todo lo sensorial que puede haber en el cuadro. Si volvemos a ver la figura 22, observamos que efectivamente se encuentra la figura de un hombre o, mejor, de un Papa que grita. No

obstante, todo lo que está a su alrededor hace que la figuración mimética esté allí neutralizada: el velo, el grito, la deformación por las fuerzas, entre otros. Así pues, queda descartada la primera hipótesis. La segunda va, sin embargo, por las vías de la primera, con la diferencia que recurre a la excesivamente simplificada versión psicoanalítica de la ambivalencia de los sentimientos. Confunde, en efecto, las diferentes intensidades de la sensación con la ambivalencia del sentimiento. El problema es que los sentimientos parecen estar relacionados siempre con algún tipo de representación, surgen solo a partir de una historia. En Bacon, dice el filósofo (2009), *no hay sentimientos*, “nada más que afectos, es decir, «sensaciones» e «instintos», según la fórmula del Naturalismo” (p. 46).

La tercera hipótesis, a pesar de no ser la más adecuada, parece poder explicar al menos ciertos modos de operar de la sensación. Deleuze la llama la “hipótesis motriz”, en tanto la acumulación de sensación se explicaría por una detención en el movimiento de la Figura. ¿De qué modo se manifiesta el movimiento en Bacon? Si observamos el un tríptico de 1944, titulado *Tres estudios para figuras basada en la crucifixión* [figura 23)], pareciera que solo subsiste una pequeña cuota de movimiento. Si hay algo que une a Bacon, Beckett y a Kafka es que en ellos el movimiento siempre parece tender a la parálisis. Las figuras de Bacon parecen vagabundear dentro de un espacio muy limitado del cuadro, sus deformados pies no parecen adecuados siquiera para moverse, su desplazamiento corresponde más a una “exploración amebiana” que a un cambio efectivo de posición. Hay, no obstante, otro tipo de movimiento que invade los cuadros del pintor irlandés: el espasmo, la contorsión violenta, el movimiento sin moverse de lugar. Pero ¿qué explican estos movimientos acerca de la sensación? En realidad es la sensación la que explica estas contorsiones. Es la acción de fuerzas invisibles sobre el cuerpo, sobre la Figura, la que genera estas deformaciones. Sin embargo, la operación de hacer visibles las fuerzas invisibles que se propagan sobre el cuerpo está condicionada por las intensidades de la sensación.

La última hipótesis, catalogada como la “más fenomenológica”, propone una especie de unidad sintiente que comunicaría a todos los sentidos de la percepción. Si bien cada órgano sensible estaría relacionado con un dominio de la sensación, habría un nivel existencial en donde habría una “comunicación existencial que constituiría el momento «páthico» (no representativo) de *la sensación*” (Deleuze, 2009, p. 48). Lo que logra Bacon por medio de sus cuadros es hacer que todos los órganos trabajen juntos para percibir un objeto que, en sentido estricto, es solo visible. Sin embargo, los cuadros de Bacon se pueden palpar, casi tocar y escuchar. El trabajo del pintor es entonces el de hacer aparecer una Figura multisensible, es decir, una Figura que obligue a todos los sentidos a trabajar juntos.

Pero esta operación sólo es posible si la sensación de tal o cual dominio (aquí la sensación visual) está directamente en contacto con una potencia vital que desborda todos los dominios y los atraviesa. Esta potencia es el Ritmo, más profundo que la visión, la audición, etc. Y el ritmo aparece como música cuando inviste el nivel auditivo, como pintura cuando inviste el nivel visual. (Deleuze, 2009, p.49)

El Ritmo, a nivel visual, es aquello que atraviesa por completo a una pintura y, a la vez, es la condición de posibilidad para que en ella se den diversos niveles de sensación. Es gracias al Ritmo que se puede hablar de una unidad entre sintiente y sentido, desde el momento en el que, en el nivel más existencial, se encuentra una especie de plano único en donde todos los sentidos dejan de diferenciarse y, además, son a la vez sintientes. Es gracias a la relación del Ritmo con la sensación que esta puede, a la vez, producirse *en* y *por* medio de la pintura, en el cuerpo de la Figura misma. La acumulación de sensación o, mejor, de los diferentes niveles de sensación, se alcanzan gracias a las variaciones en este Ritmo existencial.

Deleuze, no obstante, no se deja seducir tan fácilmente por el lenguaje fenomenológico. Hay que ir más allá del “cuerpo vivido” que invoca esta filosofía existencial. La unidad del ritmo, en efecto, no se debe comprender solo desde un plano existencial, como unidad primigenia, pues, más que provenir de la armonía, proviene del caos. Los fenomenólogos, dirá Deleuze, creen poder reducir las experiencias corporales a

este “cuerpo vivido”, cuya naturaleza siempre es orgánica y en donde, si bien hay una unidad rítmica anterior a la diferenciación entre los órganos de los sentidos como tal, la pregunta se reduce a comprender o, si se quiere, a interpretar nuestras vivencias más cotidianas. Para el filósofo francés, la cuestión no puede zanjarse ahí: hay que preguntarse, mejor, por aquello que podemos producir o, si se quiere, por aquello que se produce. La pregunta adecuada no es *¿qué siente mi cuerpo?*, sino *¿cómo puedo llegar a hacerme un cuerpo sin órganos?* Se trata de una cuestión filosófica anterior a la obra sobre Francis Bacon y que, además, abarca un problema central para Deleuze. Por motivos metodológicos, en el presente texto resulta imposible abarcar todas las implicaciones que tiene el concepto de cuerpo sin órganos; se tratará, sin embargo, de comprender cómo se relaciona de manera necesaria dicha noción con el problema de la pintura de la sensación.

*¿Cómo define Deleuze al cuerpo sin órganos? Dice a este propósito (2009):*

El cuerpo sin órganos se opone menos a los órganos que a esa organización de los órganos que se llama organismo. Es un cuerpo intenso, intensivo. Está recorrido por una onda que traza en el cuerpo niveles o umbrales según las variaciones de su amplitud. Así pues, el cuerpo no tiene órganos, pero sí umbrales o niveles. De manera que la sensación no es cualitativa ni está cualificada, no tiene más que una realidad intensiva que ya no determina en ella datos representativos, sino variaciones alotrópicas. (p. 51)

Vale la pena ir paso por paso. Lo primero que llama la atención de esta cita es que se trata de una nueva manera de comprender el cuerpo. Desde la antigüedad clásica, nuestra noción más básica de cuerpo ha estado marcada por una comprensión del cuerpo según un paradigma jerárquico. Es decir: pensamos que hay un determinado número de órganos y que cada uno de ellos debe nada más que cumplir su función específica. Se trata de una visión centralista del organismo, pues es el cerebro el que domina sobre todos los demás órganos y hace que estos lleven a cabo sus funciones. Tenemos pues, una jerarquía en donde cada órgano cumple una función específica bajo el comando del cerebro, que es la central operativa que organiza: he aquí el cuerpo orgánico. La crítica de Deleuze, como el mismo lo expresa, no está dirigida a los órganos como tal, sino a la noción centralizada de organismo. Se comete un error ontológico al pensar que lo primero es el organismo,

pues este no es más que un posible resultado. Anne Sauvagnargues, en su texto *Deleuze. Del animal al arte* (2006), afirma que:

Si el sujeto, como el cuerpo, son multiplicidades constituidas por individuación y no individuos preformados por un principio trascendente (conciencia, sujeto trascendental o plano orgánico), se debe calificar entonces al cuerpo de «sin órganos», y considerar al órgano como derivado y posterior al proceso de diferenciación orgánica, del mismo modo que la especie lo es al individuo y el individuo a su proceso de individuación. (p. 99)

Lo primero no son las formaciones orgánicas, sino las multiplicidades. El cuerpo orgánico es, al igual que el individuo, el *resultado de un proceso*. Así pues, no se trata de negar que existan individuos o cuerpos orgánicos; el punto es comprender que, al ser resultados y no puntos de partida o principios, se abre al campo para nuevas posibilidades. ¿Qué podría ocurrir, entonces, si exploramos las posibilidades que abre este cuerpo sin órganos, que es anterior a nuestras experiencias corporales más cotidianas?

¿Qué es aquello que procede al individuo y al organismo? Deleuze, siguiendo al naturalista francés del siglo XIX Geoffroy Saint-Hilaire, afirma que, anterior a los órganos, hay un *plano de composición virtual* y que es gracias a una serie de variaciones continuas, no a una especie de cortes, que hay una diferenciación entre los animales y, por tanto, entre el hombre y el animal (Sauvagnargues, 2006). Lo que crea la diferencia es una variación continua de este plano de composición virtual, es decir, no cortes discretos, como la diferencia entre animales vertebrados e invertebrados, sino un continuo movimiento dentro de este plano unívoco. Lo que crea la diferencia es, en último término, una variación en el *modo*, es decir, en la *cantidad*, jamás en la *cualidad*<sup>43</sup>. Lo que hay se constituye a partir de un mismo material, cuya variación depende de un aumento o una

---

<sup>43</sup> Deleuze cataloga a Saint-Hilaire como un espinosista, en tanto considera que no hay más que una y unívoca sustancia constituyente. Todo lo que hay es, entonces, una variación modal de dicha sustancia, nunca otra sustancia. Así pues, las diferencias de *modo* tiene que ver con las cantidades intensivas, pues lo que varía en ellas no es nunca la cualidad, es decir, la sustancia, sino la manera y el *quantum* de la intensidad. Para comprender lo que dice Deleuze, es necesario tener en cuenta que, si bien se habla de una y unívoca sustancia, siguiendo a Spinoza, esto no implica un monismo metafísico. La univocidad siempre es la de las multiplicidades. Así pues, lo primero que hay son siempre multiplicidades que se componen de cierta y determinada manera, de acuerdo con las variaciones intensivas.

disminución de velocidades, en un plegamiento o estiramiento de la materia. Así pues, los órganos son el producto de un plegamiento de esta materia vital que fluye, más rápido o más despacio, y se pliega para generar individuaciones. Ahora bien, hemos visto cómo se constituye un cuerpo con órganos. Sin embargo, la pregunta central sigue siendo: ¿cómo puedo llegar a hacerme un cuerpo sin órganos? Resulta algo confuso afirmar que el cuerpo sin órganos es, a la vez, anterior al organismo y un producto o algo que se llega a producir. Basta, no obstante, pensar en términos de territorializaciones y desterritorializaciones: no se trata de pensar en términos de qué es primero, primigenio o primitivo, sino comprender que son dos formaciones corporales que se dan efectivamente. En todo caso, el cuerpo-organismo se encuentra mucho más codificado, así pues, está más territorializado. Producir un cuerpo sin órganos implica entonces pasar por un desterritorialización, por una decodificación de nuestra manera común de comprender al cuerpo según una jerarquía de las partes y del todo que lo constituyen. Así pues, podemos entender cómo es que la pintura de la sensación produce un cuerpo sin órganos. Con la pintura abstracta y figurativa nos encontrábamos ante códigos pictóricos cuyas estratificaciones bloqueaban el flujo de las intensidades. De modo semejante al del cuerpo orgánico, estas dos primeras formas de la pintura están codificadas, ya sea según los datos cualitativos de la representación, ya sea según los datos de un código digital binario. Vale la pena notar que, si bien el expresionismo abstracto no bloquea los flujos de sensación, deja que estos invadan y proliferen sobre el cuadro. Se trata, no ya de una territorialización de la pintura, sino de una desterritorialización absoluta que trae consigo solo caos.

Queda aún por responder una cuestión fundamental, a saber: ¿cómo es que la vía de la sensación en pintura llega a producir cuerpos sin órganos? ¿Cuál es el modo específico en el que lo hace? Hasta el momento hemos intentado dilucidar de qué manera y en qué sentido se puede decir que el cuerpo sin órganos se caracteriza por ser intensivo, es decir, por no estar marcado por cualidades representativas, sino por una onda que traza diferentes niveles o aglomeraciones de sensación. Una vez ha ocurrido una desterritorialización del cuerpo orgánico, esta onda puede recorrer todo el cuerpo y

acumularse en determinadas zonas creando *órganos provisionales*. Dichos órganos se producen, dirá Deleuze, gracias al encuentro entre tres elementos en un mismo nivel: la onda vibrante de flujos, la sensación y las fuerzas externas que actúan sobre ambas. “Así pues, un órgano estará determinado por este encuentro, pero un órgano provisional, que solo dura lo que duran el paso de la onda y la acción de la fuerza, y que se desplazará para posarse en otra parte” (Deleuze, 2009, p. 53). Si observamos los cuadros de Bacon, en particular la figura 24, vemos cómo las bocas proliferan por todas partes, cómo las extremidades están dislocadas y proliferan en los lugares más inusuales. Se trata, pues, de órganos que no están regidos por una jerarquía centralizada, que ya tienen una operación definida de antemano. La boca deja de ser el aparato para emitir enunciados; sirve solo para emitir gritos asignificantes, instintivos, si se quiere. Ya no se camina con las piernas, pues están surgen en la espalda, en el abdomen.

Según la hipótesis fenomenológica explorada más arriba, la distinción entre sujeto que mira y objeto que es mirado carece de sentido cuando se comprende la unidad existencial entre sintiente y sentido. Si bien hay un cuadro ante mí, mi individuación parece fracturarse. Ya no se trata de que soy sujeto, sino de lo que *devengo*. La Figura que pinta Bacon es la de un cuerpo sin órganos, intensivo, atravesado por flujos y fuerzas que generan órganos transitorios. Y es esto justamente lo que se dirige de manera *directa al sistema nervioso*: “[l]a Figura es justamente el cuerpo sin órganos (deshacer el organismo en provecho del cuerpo, el rostro en provecho de la cabeza); el cuerpo sin órganos es carne y nervio: lo recorre una onda que traza en él niveles” (Deleuze, 2009, p. 52). Este cuerpo intensivo de la Figura se dirige a nosotros y genera desterritorializaciones gracias a la violencia que ella produce en nuestro ojo. Ante una Figura inorgánica, en donde toda la organización “ordinaria” ha sido dislocada y los órganos fijos han sido remplazados por una mezcla de intensidades y fuerzas heterogéneas, el ojo mismo deviene uno de estos órganos temporales. Gracias a los colores, las líneas y la visibilización de las fuerzas sobre la carne, la pintura inviste el ojo y hace de él un órgano polivalente. Dice el autor (2009): “Pero ella, *al ojo, no lo trata como a un órgano fijo*. Liberando a las líneas y a los colores

de la representación, *libera al mismo tiempo al ojo de su pertenencia al organismo, lo libera de su carácter de órgano fijo y cualificado*<sup>44</sup> (pp.58-59). Lo que produce la vía de la sensación en la pintura es una nueva corporalidad perceptiva. Ya no vemos como antes, pues el ojo se ha desplazado de punto de vista. Ya no tenemos un solo par de ojos, sino que proliferan series oculares en todo nuestro cuerpo. El efecto inmediato de la pintura sobre nuestro sistema nervioso no pasa por la mediación del cerebro, sino que va directo a la carne, a aquella parte que es pura vida intensiva. Ya no habrá nada que interpretar: la pintura es una vía directa, no necesita de las mediaciones del sentido, pues ella misma *produce*, más que significados, efectos corporales e incorporeales que emancipan al cuerpo de la jerarquía del organismo. He aquí la doble definición de la pintura:

Subjetivamente inviste nuestro ojo, que deja de ser orgánico para convertirse en un órgano polivalente y transitorio; objetivamente, alza ante nosotros la realidad de un cuerpo, líneas y colores liberados de la representación orgánica. Y lo uno se hace por lo otro: la pura presencia del cuerpo será visible, al mismo tiempo que el ojo será el órgano destinado de esa presencia. (Deleuze, 2009, p. 59)

*Liberar a la Figura de la figuración.* He ahí el objetivo de la pintura según Deleuze. No se trata de un proceso simple pues, como hemos visto, las vías que le atribuyen el problema de manera intrínseca a la figura misma caen en el error de las dos vías de la pintura abstracta. No se trata de abstraer la figura hasta su límite o de cubrir el lienzo de manchas informes. Romper con la figuración es un ejercicio que debe pasar por un complejo proceso pictórico en donde, por un lado, se conjure todo rastro de una posible narrativa y, a la vez, se conserve la Figura, eso sí, liberada. Deleuze va a dejar de hablar de un espacio figurativo, para empezar a hablar de un espacio *figural*. El término lo adopta Deleuze de Lyotard, quien buscaba diferenciar el campo de mimesis del *espacio del deseo*. Lo que busca Lyotard es, en las palabras de Anna María Brigante (2005): “penetrar en las profundidades en las que es posible una visibilidad sin sujeto, en el que la percepción es el resultado de un proceso más profundo, de un proceso libidinal en el que el sujeto ya está ausente” (p. 77). Lo figural es, entonces, aquello que se va a configurar como el

---

<sup>44</sup> La cursiva es mía.

espacio de este deseo sin sujeto, de esta energía libidinal que se encuentra profundamente arraigada en la naturaleza corporal más instintiva. Solo los grandes pintores, tales como Klee o Cézanne, han sido capaces de configurar este espacio pulsional en sus obras, haciendo de estas “máquinas libidinales que abren un nuevo espacio a la sensibilidad, haciéndonos visible el inframundo del deseo” (Brigante, 2005, p. 79). Si bien Deleuze retoma el término de su contemporáneo, le da otro significado. En especial, no lo define por medio de una energía libidinal, sino por medio de la acción de las fuerzas sobre la Figura, sobre el cuerpo en el cuadro. Figural es, pues, aquel espacio pictórico que se instaura y al que puede llegarse solo por medio de la vía de la sensación en pintura. Es, en último término, lo que sustituye a la figuración o, mejor, al espacio figurativo, una vez la Figura ha sido liberada de toda narración y aparece como Hecho propiamente pictórico.

Deleuze ha encontrado la manera de romper con la figuración: liberando a la Figura de todo correlato narrativo, por medio, no de la abstracción, sino de la sensación que recorre y traza niveles tanto en el cuadro como en el ojo que lo ve. Sin embargo, esta alternativa no parece suficiente pues, si bien ya no nos encontramos en el espacio de las imágenes legibles, se ha conjurado a toda la pintura figurativa. No se trata de decir que Deleuze ponga como paradigma de toda la pintura a autores como Cézanne o Bacon. Ciertamente el filósofo francés tiene una visión mucho más compleja de la historia del arte<sup>45</sup> y resultaría imposible olvidar sus reflexiones acerca de la Escuela de Venecia, el

---

<sup>45</sup> Las reflexiones de Deleuze sobre lo que podría llamarse una “historia del arte”, se encuentran en uno de los capítulos más bellos de la *Lógica de la sensación*, titulado “Cada pintor a su manera resume la historia de la pintura”. A propósito de las reflexiones que se encuentran allí presentes, afirma Zepke (2005): “Bacon’s diagram creates a new reality for painting, and doing so he recapitulates [...] art history by constructing a new genealogy [...]. This ‘creative’ art history obviously shares a method with Deleuze’s history of philosophy [...]. The point is that both Deleuze and Bacon undertake an ontological ‘reinvention’ of history, rather than a historical revisionism, and both move through a series of ‘stopping places’ that they compose into a new diagram, and the new reality it creates” (pp.188-189). (“El diagrama de Bacon crea una nueva realidad en la pintura y, haciéndolo, recapitula la historia del arte construyendo una nueva genealogía [...] Esta historia del arte ‘creativa’ evidentemente comparte el método de la historia de la filosofía formulada por Deleuze [...]. El punto es que ambos, Deleuze y Bacon, emprenden una ‘reinención’ ontológica de la historia, en lugar de un revisionismo histórico; ellos se mueven entre una serie de ‘puntos de parada’, los cuales se componen en un nuevo diagrama y en la nueva realidad que así se crea”. La traducción es mía). Lo que nos muestra la cita anterior, de manera algo sumaria, es que Deleuze no busca

arte gótico, o sobre el Barroco en general. Sin embargo, resulta casi contradictorio pensar muchas de las tendencias pictóricas a partir del presupuesto de que hay que eliminar lo figurativo en la pintura. Si bien Deleuze mismo comprende que hay un estrato de figuración que permanece irreductible, ¿cómo puedo pensar a partir del paradigma de la pintura de la sensación obras cuyo carácter figurativo parece saltar a la vista? ¿Cómo pensar a partir de los lineamientos que se han descrito en este capítulo un tipo de pintura que no vaya directamente al cuerpo? ¿Cómo generar un saber en donde se puedan pensar tanto las imágenes que rompen con la figuración como aquellas que evidentemente representan algo? Tal vez el error de Deleuze fue el de pensar que la figuración siempre es algo acabado, que goza con la claridad de todo lo que ha llegado a su término. El problema tal vez resida en una lógica según la cual la figuración es pura positividad y fijeza, razón por la cual se debe romper con ella a fin de crear algo nuevo y de transformar la mirada. Como lo veremos en el siguiente capítulo, lejos está de ser de esta manera: si bien es cierto que la figuración tiene un polo volcado sobre la positividad de lo que está acabado y es visible de manera clara, también tiene un polo sobre la negatividad, sobre aquello que ha sido conjurado en la figuración, pero que, como todo lo reprimido, vuelve bajo la forma del *síntoma*.

---

crear una historia del arte histórica-progresiva, sino una creativa, en donde cada pintor, a la vez que crea algo completamente nuevo, está recapitulando y revitalizando toda la historia del arte. Para ahondar más en este problema, ver Deleuze en la *Lógica de la sensación* pp. 123 a 136 y Zepke en *Art as an abstract machine*, pp. 185 a 192.

### 3. LOS SUEÑOS Y LAS IMÁGENES: EL SÍNTOMA Y LO VISUAL

La operación de Gilles Deleuze no es, pues, suficiente. En ella se reemplaza la noción de figuración por la de figural o, mejor, se busca constituir un nuevo espacio pictórico en donde la figuración como mimesis quede reducida al mínimo. Sin embargo, ante cuadros como los que se muestran en las figuras 1-5 ¿qué se puede hacer? En ellos hay perspectiva, tanto geométrica como aérea; hay sombreado, claroscuro y, por tanto, una clara jerarquía de los elementos que deben saltar a la vista; pero, sobre todo, hay una *historia* detrás de las figuras: ya sea la de la Anunciación o la de Judit, pareciera que los cuadros buscan narrar algo más de lo que muestran. Tal vez sea necesario plantear el problema de otra forma: habrá que analizar más a fondo el problema de la figuración para descubrir la complejidad de las imágenes que vemos. El objetivo será el de comprender que, al lado de lo que es visible, es decir, de aquello que es representación clara, existe un costado de la imagen que es *visual*, es decir, que encierra la potencia de lo negativo, de aquello que rompe y pone en entredicho la supuesta armonía de la representación mimética. Para lograr esto será necesario, según la expresión de Didi-Huberman, *desgarrar la imagen*. No se trata de romper definitivamente con la figuración de la imagen, sino de hacer una incisión en ella, para poder llegar a ver que, efectivamente, al lado de los contornos y de los claroscuros mejor logrados y, en apariencia acabados, aflora una potencia *regresiva*, que no hace ver a la figura como un proceso acabado, sino como una *figura figurante*, es decir, como “el procedimiento, el camino, la cuestión de acto, hecha colores, hecha volúmenes: la cuestión todavía abierta de saber lo que podría, en semejante superficie pintada o en semejante recoveco de la piedra, *tornarse visible*” (Didi-Huberman, 2010, pp. 187-188).

La pregunta que formula Didi-Huberman es, en último término, ¿cómo es posible *reabrir* la cuestión de la imagen? A qué se refiere con el término *abrir* es una cuestión que se intentará desarrollar a lo largo del capítulo. Sin embargo, a grandes líneas, tiene que ver con el hecho de que el estatuto ontológico de la imagen no es el de ser materia

acabada. La estructura de la imagen es como la de una constelación, es decir, es susceptible de ser vista desde diferentes puntos de vista, cada uno de los cuales la estructura a su manera. No se trata de decir que todas las interpretaciones de una misma imagen sean igualmente válidas: así como en la constelación hay un estrato material que permanece inalterado, a saber, las estrellas visibles en el cielo, la materialidad de los colores, el cuerpo de las figuras, los contornos y los planos son lo que tenemos para interpretar aquello que se presenta a nuestra vista. Podemos, no obstante, comprender que el hecho de que exista una estructura no significa que esta esté cerrada y que sea posible solo una interpretación verdadera que abarque todos los aspectos de la imagen. Se trata, mejor, *del camino inverso*: no es buscar una interpretación única, sino de comprender cómo y de qué manera algo se hace presente ante nuestros ojos y nos inquieta. ¿Qué es aquello que nos inquieta, incluso en la imagen más realista? Se trata, dirá el autor, de una *potencia de lo negativo*:

Por ello habría que intentar, ante la imagen, pensar en la fuerza de lo negativo en ella [...]. *Cuestión de intensidad, más que de extensión, de nivel o de localización*<sup>46</sup>. Hay un *trabajo* de lo negativo en la imagen, una eficacia «oscura» que, por así decirlo, cava lo visible (el ordenamiento de los aspectos representados) y hiere lo legible (el ordenamiento de los dispositivos de significado). (Didi-Huberman, 2010, p. 189)

El autor advierte que no debe comprenderse el término “negativo” en sentido privativo, es decir, como el costado cuasi-místico de la imagen, del cual no se puede decir ni explicar nada. No se tratará de una estética de la contemplación muda o de admitir una especie de inefabilidad de la imagen. Se trata, más bien, de comprender que hay algo en la imagen que se nos presenta de manera oscura o, mejor, que nos inquieta, incluso en la pintura que mayor grado de semejanza tiene con la realidad. Ese “algo” que se opone al momento de tesis, en donde nuestra mirada percibe una unidad pictórica acabada; se tratará de un momento de antítesis que, en términos fenomenológicos ocurre de manera

---

<sup>46</sup> La cursiva es mía. Difícilmente estas palabras de Didi-Huberman no nos remiten nuevamente a los análisis de Deleuze. Tal vez exista una similitud, una cercanía de pensamiento, entre ambos autores. A lo largo del presente capítulo se intentarán dar algunas puntadas con respecto a la relación entre ambos filósofos franceses, con el modesto objetivo de mostrar que, en el fondo, ambos buscan algo semejante, a saber, la posibilidad de desentrañar la posibilidad que nos da la pintura de *ver de otra manera*.

simultánea al momento de tesis: “[n]uestra hipótesis es, en el fondo, muy banal y muy simple: en un cuadro de pintura figurativa, «algo se representa» y «algo se ve» pero algo, de todas formas se muestra también, se mira, *nos mira*<sup>47</sup>-. Siendo todo el problema, claro está, el cernir la economía de ese «de todas formas» y de pensar el estatuto de ese *algo*” (Didi-Huberman, 2010, p. 205). Vale la pena recordar estas palabras de Didi-Huberman, pues, por más sencillas que puedan parecer, encierran el núcleo de su propuesta. Lo que hay que pensar es este desgarramiento inherente a la imagen, aquel que, cuando lo observamos, nos devuelve la mirada.

Quedan, sin embargo, muchas preguntas aún: ¿qué método seguir para encontrar esta *negatividad* de las imágenes? ¿En qué sentido se puede llamar *síntoma* a dicha negatividad? ¿De qué manera este síntoma nos permite ver de manera diferente, es decir, llegar a una definición *visual* de la figuración? El objetivo del presente capítulo es el de intentar responder a estas tres preguntas, en cada uno de los apartados del texto. En el primero, se hablará de la cercanía metodológica entre la interpretación freudiana de los sueños y la interpretación de las imágenes desgarradas. No se tratará, por supuesto, de usar el método analítico del psicoanálisis para las imágenes, sino, más bien, de mostrar cómo dicha teoría nos permite comprender el estatuto abierto de las imágenes. En el segundo apartado, se dilucidará la noción de *síntoma visual*, para comprender cómo dicho término, extraído de la medicina y del psicoanálisis, pero reinterpretado por Didi-Huberman a lo largo de varias de sus obras, es efectivamente lo que encierra esta potencia negativa de las imágenes. Finalmente, y a modo de conclusión parcial, se mostrará cómo, gracias a la noción de síntoma, se podrá abrir la ontología de la imagen y mostrar que ella siempre es el resultado de procesos aún no acabados, que es, además, susceptible de una constelación de interpretaciones y que no dejará nunca de violentar nuestro ojo con sus enigmas que, por todos los medios, buscamos dilucidar.

---

<sup>47</sup> La cursiva es mía.

### 3.1 Imágenes y sueños: la noción de *figurabilidad* en Freud

¿Qué es lo que tiene que aportar un saber como el psicoanálisis a este saber sobre las imágenes que intenta formular Didi-Huberman en su obra? El autor es muy cuidadoso en señalar los alcances, pero también los límites de dicha maniobra teórica: es evidente que no estamos ante las imágenes pictóricas de la misma manera en la que estamos ante o, mejor, *en* las imágenes oníricas (Didi-Huberman, 2010, p.204). El psicoanálisis, más específicamente la interpretación de los sueños (*Traumdeutung*), aporta un concepto fundamental que, trasladado al estudio de las imágenes, aporta nuevos horizontes a la hora de comprender las mismas. Se trata de la noción de *figurabilidad*, que Freud acuña a propósito del mecanismo onírico: “se trataría solamente [...] de entender en qué la noción freudiana de *figurabilidad* sí «abre», como lo hemos dicho, el concepto clásico de representación, puede concernir o alcanzar a la mirada que ponemos sobre las imágenes del arte” (Didi-Huberman, 2010, p. 204). Así pues, el padre del psicoanálisis nos da la clave para posar nuestra mirada sobre los aspectos desgarrados de aquello que miramos. Se trata de una operación que, si bien no destruye el concepto de *mímesis*, como pretendía Deleuze, sí nos muestra sus *límites*.

Para quien esté relativamente familiarizado con la historia de la filosofía, este término nos remite a la filosofía crítica de Kant que ya habíamos encontrado en el primer capítulo. Para Didi-Huberman, sin embargo, Kant no habría hecho más que *abrir* la cuestión de la imagen para sucesivamente volverla a cerrar en el ámbito de la metafísica. Es Sigmund Freud, padre del psicoanálisis, quien busca definitivamente el alcance, los límites de las imágenes oníricas, pero, al hacerlo, *abre* la cuestión de la ontología de la imagen. El psicoanálisis opera como *paradigma crítico*, pues, como lo veremos más adelante, la noción de *síntoma* permite comprender aquel costado de la imagen que hace una incisión sobre sí misma. Lo que permite este nuevo saber es un doble cambio de puntos de vista: por un lado, un cambio en el *objeto de la historia* y, por el otro, un cambio en el *objeto del saber*. En el primer caso, lo que nos muestra el psicoanálisis es justamente

la complejidad de la historia que, de manera análoga a la psique, no fluye de manera progresiva, sino que está marcada por regresiones, repeticiones, deformaciones, entre otras. En el segundo caso, de manera aún más general, lo que permite el saber que se invoca es “reconstituir, en el marco de la historia del arte el estatus mismo de ese *objeto de saber* respecto del cual deberíamos entonces pensar en lo que ganamos en nuestra disciplina *frente a lo que perdemos*: frente a una más oscura y no menos soberana *traba al no saber*” (Didi-Huberman, 2010, pp. 17-18). ¿Qué es, en último término, lo que consigue la disciplina inventada por Freud? *Dialectizar*. Ya no se podrá pensar la representación sin su contraparte sintomática, el saber histórico sin sus retrocesos, sus procesos de desviación o de deformación, el saber sistemático sin el no-saber, es decir, sin aquel elemento que, a la vez que nos interpela, nos impide sistematizar dicho saber de manera coherente y bajo principios fijos.

¿Qué es, pues, la figurabilidad? Es, a grandes líneas, la manera en la que se dan las imágenes en los sueños. Podría decirse que las imágenes oníricas son, sin más, representativas. Sin embargo, dicha aseveración resulta debatible, incluso desde la experiencia cotidiana: muy a menudo, los sueños no se presentan de manera coherente y las figuras están marcadas por deformaciones y contorsiones. Freud, consciente de este hecho, advierte que la literatura existente acerca de la interpretación onírica, a pesar de ser sugerente, jamás ha llegado a una comprensión sistemática de los sueños, motivo por el cual es su labor científica la que va a fundar las bases para crear un verdadero método interpretativo. Para ello, lo primero que hay que considerar es el modo particular en el que se presentan los sueños: como un *jeroglífico (Bilderrätsel)*. Separándose del paradigma renacentista del *disegno*, Freud afirma que hay que situarse frente a las imágenes oníricas de una manera semejante a como hay que situarse frente ante un jeroglífico: la manera en la que se dan los sueños es, por lo general, confusa e inconexa, motivo por el cual es sencillo afirmar que carecen de sentido, en tanto las partes y el todo parecen estar absolutamente inconexos. Así pues “[s]ólo juzgaré de manera exacta el jeroglífico cuando renuncie a apreciar así el todo y las partes [...]. El sueño es un jeroglífico, nuestros

antecesores cometieron el error de querer interpretarlo como dibujo” (Citado por Didi-Huberman, 2010, pp. 191-192).

¿Qué implica esta nueva comprensión? En primer lugar, muestra que los sueños se presentan de un modo diferente a como se presenta el mundo ante nuestro ojos: nuestros estados psíquicos no nos los podemos representar de manera mimética, advierte todo el tiempo Freud, pues no podemos simplemente recurrir a un empirismo para comprender las complejas formaciones del inconsciente. Evidentemente, tampoco se tratará de recurrir a categorías *a priori*, pues ellas olvidan el complejo material que compone los procesos inconscientes. Así pues, dice el autor francés (2010): [e]l problema solo se puede enfocar a partir de lo que modestamente *se presenta*” (p. 193). Lo que se presenta es, por lo general, una serie de fragmentos inconexos, de escenarios imposibles, de imágenes deformadas. El sueño puede ser descrito por su carácter inconexo, lagunero, en donde las diferentes piezas que se nos aparecen a menudo comparten no más que un sutil vínculo entre ellas. Es por esto que, más que hablar de una *interpretación* de los sueños, lo que hay que hacer es un *trabajo* sobre ellos. Me explico: la manera aparentemente inconexa y ambigua en la que se nos presentan las imágenes oníricas hace que interpretarlas, en el sentido de encontrarles sentido, sea una tarea laboriosa. En efecto, lo que conservamos de los sueños no son más que huellas, vestigios. Lo que aporta el psicoanálisis es un método para trabajar sobre y con los sueños. Se trata casi de una labor arqueológica, en donde, a partir del pequeño fragmento de una jarra, es posible reconstruir las prácticas cotidianas de una determinada cultura. Hay, pues, un elemento constructivo o, mejor, creativo a la hora de interpretar los sueños. No se trata sin más de inventar un significado cualquiera a partir de los fragmentos que recordamos, sino de comprender los mecanismos psíquicos que operan en el sueño para así poder darles un sentido o, mejor, varios posibles sentidos.

Ahora bien, *condensación* y *desplazamiento* son los dos principales mecanismos que configuran las imágenes oníricas. Por un lado, en la lógica de la condensación, la parte puede contener a la totalidad, es decir, puede reemplazarla. Así, una persona puede

presentarse a través de uno de sus rasgos distintivos o a partir de un objeto que le sea característico. Por el otro lado, el desplazamiento no opera según una lógica de partes y todo, sino según una lógica de contigüidad: no se condensa en un fragmento una totalidad, sino que se sustituye por uno semejante, que se encuentre *al lado* en una cadena asociativa. Lo que permite la comprensión de estos dos mecanismos es que no se puede interpretar un sueño siguiendo una lógica orgánica, en donde hay una coherencia entre el todo y las partes. El sueño, dice Didi-Huberman (2010), siguiendo a Freud “está de otra manera centrado” (p. 194). Esto se traduce en una completa imposibilidad de sintetizar su significado, es decir, de llegar a un nivel de síntesis en donde las contradicciones se hayan aplacado.

Es más, dichos mecanismos psíquicos parecen tener otra consecuencia: la coexistencia o la co-presencia de los elementos oníricos más variados. La lógica del sueño jamás opera según la exclusión de elementos contradictorios, motivo por el cual en un mismo sueño pueden convivir contrarios sin entrar en oposición. El sueño, dice Freud, parece ignorar el «no»” (Citado por Didi-Huberman, 2010, p. 195). Este sencillo descubrimiento nos hace comprender la condición *desgarrada* de la imagen onírica: en ella pueden convivir perfectamente objetos con sus contrarios, es decir, rompiendo con una de las reglas fundamentales de la mímesis. En la lógica de la representación, en efecto, no pueden convivir contrarios, en tanto lo que siempre se está buscando es la adecuación entre la imagen y su referente; dicha adecuación, además, debe estar dada por un principio de causalidad, es decir, por un movimiento en donde las consecuencias se pueden siempre deducir de las causas. La consecuencia de la fractura que se con la mímesis será la de una cristalización, en una sustancia, de contradicciones, de inversiones, de todos los contrastes y las diferencias. La consecuencia que va a extraer Didi-Huberman (2010) de esta particular lógica onírica y de la manera en la que muestra una imagen intrínsecamente desgarrada es la siguiente:

De este modo, la representación se habrá como disgregado de sí misma, y el afecto de la representación y el afecto de sí mismo: como si el trabajo del sueño estuviera movido por la apuesta

paradójica de la visualidad que, a la vez, *se impone*, nos perturba, insiste, nos persigue –en la medida misma en la que *no sabemos* lo que en ella nos perturba, de qué perturbación se trata, y lo que puede significar...-. (p.196)

¿Qué es aquello que, a la vez que insiste, nos perturba pues no alcanzamos a comprender del todo? Una vez más, es Freud quien comprende este elemento perturbador de los sueños y que tiene que ver con la figurabilidad particular que surge en ellos: se trata de la cuestión del *parecido* que emerge en las imágenes oníricas. Los sueños, en efecto, se presentan de manera diferente a la vigilia y, sin embargo, hay un extraño parecido entre ambos. La herencia renacentista y humanista de la historia del arte, sin embargo, tiende a volcar la cuestión del parecido exclusivamente en la mimesis y el *disegno* vasariano. Lo parecido ocurre, según esta vertiente, entre dos elementos que comparten *algo*: “El sentido común nos decía finalmente que el parecido estaba hecho para establecer entre dos términos algo como la reconciliación de lo *mismo*” (Didi-Huberman, 2010, p. 199). Sin embargo, los mecanismos de desplazamiento y condensación parecen derrumbar la idea de que el parecido indica una unidad formal entre dos elementos que entran en relación. Dichos procedimientos operan en la formación de los sueños, por ejemplo, cuando formamos en una sola representación condensamos dos personas diferentes que nos encontramos en nuestra vida diaria. Explica Freud al respecto: si hay dos personas, A y B, que no me quieren, y la censura que opera en el sueño impide que me las represente a las dos, de manera inconsciente voy a generar una especie de híbrido entre ambas, es decir, voy a poner los rasgos de A en B o viceversa. Así pues, la forma en la que van a aparecer en mis sueños ambas personas van a estar condensadas en una sola, gracias a que se *parecen en algo*. Sin embargo, dicho parecido se presenta según su ausencia, es decir, no se muestra en nuestro sueño sino que es solo aquello que une elementos heterogéneos. Así pues, no se debe pensar que el parecido es algo que está ya acabado: es, mejor, un “*proceso*, una figuración en acto que viene, poco a poco o de repente a hacer que se toquen dos elementos hasta entonces separados” (Didi-Huberman, 2010, p. 198).

Comprender al parecido como un proceso en acto nos lleva a dejar de lado la dualidad con la que se suele comprender, en tanto deja de considerarse como una especie de sustrato que comparten dos objetos, y empieza a ser una *relación de elementos heterogéneos*. Una vez más, es difícil no pensar en la noción deleuziana de analogía, o, más específicamente de semejanza producida, la cual, en el capítulo anterior se definía de la siguiente manera: “se dice que la semejanza es producida cuando aparece bruscamente como el resultado de relaciones totalmente distintas de las que está encargada de reproducir: la semejanza surge entonces como el producto brutal de medios no semejantes” (Deleuze, 2009, p. 117). ¿Qué es lo que hay de *parecido* entre estas dos nociones? Justamente que ambas son agenciamientos de multiplicidades: el parecido o la semejanza no es algo que ya esté ahí de antemano, sino que se produce como relación entre medios heterogéneos, rompiendo así con la dualidad que caracteriza a la noción clásica de representación. Así pues, tanto en la pintura como en los sueños, el parecido deja de ser un elemento fijo que relaciona a las imágenes con el mundo, para empezar a ser un movimiento, algo que se propaga, que invade a las imágenes y que se caracteriza por tener el sello enigmático de la *deformación*, de la condensación o de los desplazamientos.

Para Freud, las representaciones que se dan en los sueños están siempre cargadas con una alta dosis de deformación; el parecido, en efecto, cumple la función de “dar a la representación un grado de deformación tal que, a primera vista, el sueño parece totalmente ininteligible” (Citado por Didi-Huberman, 2010, p. 200). Al ser una relación entre elementos heterogéneos, el parecido jamás explica o, mejor, da sentido. El parecido, por el contrario, siempre va a estar caracterizado por ser enigmático e insistente, por propagarse rápidamente como una enfermedad que deforma las imágenes de los sueños. Así pues, el parecido, más que figurar, *desfigura*, hace que elementos de nuestra vigilia se presenten de manera inquietante. En último término, lo que hace el parecido es *desgarrar a la imagen onírica desde su surgimiento*. Se hace evidente así la paradoja de la figuración onírica: por un lado, hacer que emerja la figura, hacer figura; por el otro, comprender que,

en esta insistencia por figurar, la figura surge necesariamente desfigurada, desgarrada. Se trata de, como lo dice Didi-Huberman (2010), “[f]igurar a pesar de todo, por lo tanto forzar, por lo tanto desgarrar” (p. 202). Lo que nos muestra la noción freudiana de figurabilidad es que, desde su nacimiento, la insistencia por hacer surgir figuras en nuestros sueños hace que ellas surjan irremediabilmente abiertas, rotas, desgarradas. No es que sean completamente anti-figurativas, sino que están siempre cargadas por una potencia negativa que niega e imposibilita la armonía en la que hacía énfasis el *disegno* vasariano.

Es necesario volver a preguntarse en este punto una cuestión planteada al inicio de este capítulo, a saber, de qué manera es posible comparar a las imágenes oníricas con las imágenes pictóricas. Hasta el momento hemos dilucidado cómo en el sueño la figuración surge, se presenta, siempre de manera desgarrada. Sin embargo, el hecho de que las pinturas, los cuadros o las esculturas sean, por un lado, objetos concretos y no formaciones de nuestra psique y, por el otro, objetos culturales que circulan entre los hombres y no productos privados, hace que la comparación entre ambos tenga que ser tomada con extremo cuidado. Sin embargo, la hipótesis de Didi-Huberman, según la cual cuando nos encontramos ante una pintura, a la vez, algo se muestra, pero también algo nos mira y nos inquieta, parece poder explicarse mejor siguiendo el paradigma del *olvido del sueño*:

solo puedo abordar ese *algo* del cuadro a través del paradigma, no del sueño como tal (¿qué es en el fondo el sueño como tal? Nadie lo sabe), sino del *olvido del sueño* [...]. Dicho de otra manera: el acontecimiento visual del cuadro solo adviene a partir de este desgarramiento que separa ante nosotros lo que está representado como recordado y *todo lo que se presenta como olvidado*. (Didi-Huberman, 2010, pp. 205-206).

Freud comprendió que el material de análisis no podía ser jamás el sueño en cuanto tal, pues este nunca se presentaba a nosotros en la vigilia, sino, por el contrario, el *olvido del mismo*. Lo que hay que interpretar son los fragmentos y el espacio que hay entre esos fragmentos. Todo el análisis girará en torno a este material paradójico: es la huella lo que se interpreta, aquello que parece faltar, aquello que apenas se encuentra en el proceso de

*ser figurado*: es el *resto*, que en su insistencia, solicita una interpretación, una que nunca llegará a la manera de la iconología, sino solo a la manera de la constelación.

### 3.2 El síntoma

Por lo general, hablar de síntoma es hablar de enfermedad, en tanto se comprende al primero como la manifestación sensible de la segunda. Si recordamos uno de los fragmentos de Panofsky citado en el primer capítulo<sup>48</sup>, se puede ver cómo se usa dicho término para denotar que detrás del síntoma hay algo más, algo verdadero, un significado último. Didi-Huberman se aparta de esta visión al considerar que el síntoma, más que expresar sensiblemente un significado inteligible, expresa una potencia o, mejor, una violencia que infligen las imágenes a nuestro cuerpo. Vale la pena, no obstante, hacer un breve recorrido por la noción de síntoma, tal como lo hace el autor francés a lo largo de varias de sus obras.

El primero en usar la noción de “síntoma” en el ámbito de la medicina psiquiátrica moderna fue Jean-Martin Charcot (1825-1893), uno de los padres de la neurología. Fue médico de cabecera en una de las principales instituciones médicas de París, a saber, el Hospital de *La Salpêtrière*. Se trataba de un hospital fundado en 1656 por Luis XIV cuyo objetivo era recibir a los pobres y a los vagabundos, pero que tenía una sección especializada en tratar mujeres con patologías mentales severas, consideradas peligrosas para la vida en sociedad y, por tanto, recluidas y aisladas. Charcot es conocido principalmente por su intento de sistematizar a la histeria como una enfermedad neurológica, psiquiátrica; gracias a sus agudas observaciones empíricas de primera mano, tuvo la oportunidad de tipificar bajo un cuadro clínico coherente todas las manifestaciones de la histeria. Se trató ciertamente de una tarea ardua, pues, como médico instruido en el

---

<sup>48</sup> Se trata del siguiente fragmento: “[p]ero cuando tratamos de comprenderlo como un documento sobre la personalidad de Leonardo, o de la civilización del Alto Renacimiento italiano, o de una actitud religiosa peculiar, nos ocupamos de la obra de arte como un *síntoma de algo más* que se expresa a sí mismo en una variedad incontable de otros síntomas, e interpretamos sus rasgos compositivos e iconográficos como una evidencia más particularizada de este «algo más diferente»” (Panofsky, 2012, p. 18).

método científico-experimental moderno, estaba acostumbrado a estudiar enfermedades que imprimían síntomas tangibles en el cuerpo enfermo, para luego verificar su correlato interno, gracias a las necropsias de los cuerpos, en el caso del cuerpo histérico era otra la realidad: los síntomas son, en el mejor de los casos, escasamente visibles y de manera pasajera durante los ataques: ocurren contorsiones casi imposibles, movimientos acrobáticos, gritos incomprensibles, susurros. Pero luego todo pasa: quedan muy pocos rasgos impresos en el cuerpo de la histérica. ¿Cómo formar un cuadro clínico a partir de estos fragmentos efímeros? Así pues, la operación de Charcot no se limitó a la búsqueda de una cura para las mujeres «locas»; consistió en un verdadero intento por comprender qué era la histeria, qué le ocurría a una mujer afectada por ella. Para ello, el neurólogo tuvo, en primer lugar, que *separarla de otras enfermedades*: “Charcot dio nombre a la histeria. Sobre todo la separó de la epilepsia y del resto de las enajenaciones mentales; en suma, la asiló como *objeto nosológico puro*” (Didi-Huberman, 2007, p. 31).

Para lograr dicho objetivo, Charcot se enfrentó a un problema fundamental, planteado por el método médico experimental: ¿cómo conocer el cuerpo histérico, la *vida patológica* sin poder realizar una autopsia, sin abrir el cuerpo enfermo para comprender las lesiones externas a que daños internos corresponden? Es debido a este obstáculo que el neurólogo debe concederle una importancia de primer orden al síntoma. Dice Didi-Huberman (2007): “Aunque no podamos ver cómo funciona el cerebro, podemos descubrir los efectos provocados por las alteraciones de su funcionamiento gracias a síntomas corporales y, por tanto, diagnosticarlas” (p. 35). Hay pues, según la expresión del autor (2007), una *autopsia anticipada en el síntoma* (p. 34). ¿Qué es, pues, un *síntoma*? Una manera de *ver-antes*, una visión anticipada que, no obstante, está cargada de una memoria corporal; es una manera de diagnosticar una enfermedad mediante las huellas casi invisibles que ella deja a su paso. Charcot comprendió uno de los elementos constitutivos del síntoma, a saber, el hecho de ser una huella de algo ausente, la parte visible de un fantasma que pervive en el cuerpo. Ahora bien, el error de Charcot fue el de sistematizar excesivamente esta presencia de una ausencia, establece todo una iconografía

y una taxonomía del síntoma: organiza y clasifica las múltiples manifestaciones visuales en cuadros sintomáticos, en esquemas que muestran cómo se producen los ataques histéricos según patrones establecidos. Esta organización paraliza al síntoma, impide explicar las complejidades, las sobredeterminaciones sintomáticas y la plasticidad de los procesos que las generan.

El método de Freud toma como punto de partida esta rigidez de los cuadros clínicos, para ir más allá de ella. Su mérito consiste en haber comprendido la esencial plasticidad de los procesos sintomáticos, la manera en la que se desplazan, se condensan y admiten la convivencia de contrarios en su interior. Debemos a Freud la formulación del síntoma en tanto *paradigma crítico*, tanto a nivel de la práctica médica como a nivel de la historia de las imágenes. Realizar un análisis minucioso de dicho concepto freudiano puede resultar, además de extenso, irrelevante para los fines de dicho texto, pues implicaría una labor imposible para la extensión de este trabajo a saber, la de rastrear la genealogía del concepto de síntoma a lo largo de los escritos freudianos. Sin embargo, Didi-Huberman, en un texto sobre el historiador del arte alemán Aby Warburg, titulado *La imagen superviviente*, hace un trabajo de síntesis en donde traza la estructura del síntoma en Freud. Así, encuentra, a grandes rasgos, cuatro elementos estructurales del síntoma: la intensidad plástica, la simultaneidad contradictoria, el desplazamiento y el hecho de que el síntoma sea una “función portadora de memoria” (Didi-Huberman, 2013, p. 276).

Lo primero que salta a la vista en un ataque histérico es, sin duda, “la intensidad plástica de las formas corporales y de los movimientos producidos” (Didi-Huberman, 2013, p. 268). La histérica siempre parece estar mostrando algo, casi poniendo en escena un drama que se expresa en sus abruptos movimientos corporales. Las contorsiones, los movimientos y los sonidos que emite *parecen* querer decir algo y, sin embargo, la intensidad visual con la que se manifiesta la totalidad del acto impide otorgarle un sentido a esta puesta en escena. Se trata de una constatación casi fenomenológica que ocurre

también ante las imágenes: hay una intensidad visual, incluso en los cuadros más armoniosos en teoría, que además nos atrae, aunque parezca siempre abocada a la “incomprensibilidad”.

El segundo elemento de la estructura sintomática es fundamental para comprender la complejidad y el costado enigmático de la imagen. Para Freud, el síntoma siempre retorna por el choque de fuerzas y deseos contradictorios que invaden un mismo cuerpo: por un lado, está el deseo intenso dirigido hacia un objeto y, por el otro, la fuerza de la cultura que reprime y desplaza el primer deseo, buscando maneras periféricas de apaciguar la energía libidinal. En las palabras del padre del psicoanálisis (citado por Didi-Huberman, 2013): “[Los síntomas] son el resultado de un conflicto (*Konflikt*) en el que lo está en juego es un nuevo modo de satisfacción de la libido” (p. 270). ¿Qué es lo que crea esta intensidad plástica casi incomprensible pero que se presenta, se muestra, en el síntoma? Su *juego con la antítesis*. Así como en el sueño parece no existir la exclusión, motivo por el cual se dan, se presentan, simultaneidades contradictorias, que, más que mostrar algo hecho, dejan ver la pugna de fuerzas que se mueve por debajo, el síntoma es una manifestación visible de fuerzas contradictorias y está obligado, por tanto, a mutar convulsivamente, obligado a deformarse: de ahí su naturaleza muchas veces híbrida y monstruosa. Esta multiplicidad de fuerzas, no obstante, no implica un completo caos en la visualidad del síntoma. En efecto, la complejidad que busca desentrañar Freud pasa por una estructura no rígida, sino dinámica, que articula las fuerzas de una cierta y determinada manera, pero que permite que ellas también se desplacen y se metamorfoseen. Lo que descubre Freud a partir del caso paradigmático de una mujer histérica que se levantaba el vestido con una mano, mientras se intentaba cubrir con la otra, es que hay una “línea de tensión formal” que es la que distribuye y redistribuye las tensiones formales. Es en torno a esta línea que serpentea que la histérica se contorsiona y aparece, pues el síntoma. Así ocurre también en las imágenes, tal y como lo observa Aby Warburg cuando observa los cuadros de Botticelli, en donde los cabellos ondeantes

de *Venus* rompen con la supuesta armonía del desnudo idealizado<sup>49</sup> o los de Ghirlandaio, en donde los ornamentos rompen con la rígidas líneas de la perspectiva. Lo que se puede apreciar en estos dos ejemplos es que hay *pivotes visuales*, en torno a los cuales

[D]anzan [...] todas las contradicciones, todos los conflictos presentes en la imagen: armonías con rupturas, bellezas con terrores, similitudes con disimilitudes, presentes con tiempos pasados, vidas con muertes...La ley morfológica de los amasijos de serpientes es, sin duda, compleja, sobredeterminada, imposible de esquematizar, pero existe, se deja entrever. (Didi-Huberman, 2013, p. 272)

Antítesis y multiplicidades entran en juego en la imagen, generando en ella un equilibrio enigmático, que solo se puede constatar mediante ciertas huellas visuales que distribuyen las fuerzas en tensión.

¿Cómo funciona este “equilibrio enigmático”? *Desplazándose continuamente*. Y es justamente el desplazamiento el tercer elemento de la estructura del síntoma. Si quisiéramos descifrar cuál es la esencia del síntoma nos decepcionaríamos, pues se puede decir que su centro siempre está vacío: lo que lo constituye son siempre continuos desplazamientos, transformaciones, metamorfosis: “El síntoma se vela porque se metamorfosea, y se metamorfosea porque se desplaza. Se ofrece, ciertamente, todo entero, sin ocultar nada –a veces hasta llegar a la obscenidad-, pero se ofrece como *figura*, es decir, como *desvío*, y es el desplazamiento mismo el que autoriza a algo «rechazado» a *retornar*” (Didi-Huberman, 2013, p. 274). Es así como en muchos cuadros, así exista una clara estructura jerárquica visible, visualmente nuestra mirada no se dirige al centro, sino a las periferias<sup>50</sup>. Lo que hace el síntoma es, a la vez, desplazar toda la organización visual

---

<sup>49</sup> En su obra titulada *Venus rajada*, Didi-Huberman critica la visión de Kenneth Clark, quien en su libro *El desnudo* afirma que la desnudez de la Venus de Botticelli era una idealización de la idea de belleza. En este sentido, se trataba de un desnudo que no transmitía más que armonía y proporción. Didi-Huberman critica fuertemente este argumento, pues, para él, si bien la Venus cumple con los cánones de armonía y proporción de la época, lejos está de ser impasible. Todo lo contrario, su desnudo, en particular su cabellera ondeante, lo que muestran es un profundo erotismo que llega incluso a la crueldad y a la violencia. Para comprender con mayor profundidad los argumentos de Didi-Huberman, se puede consultar el libro citado.

<sup>50</sup> Didi-Huberman retoma esta hipótesis de Aby Warburg, quien en su famoso ensayo sobre *El nacimiento de Venus y La primavera* afirma que Botticelli, a pesar de seguir el ideal de belleza femenina al pintar un desnudo con ecos de los modelos de la antigüedad clásica, logra imprimir una fuerza erótica, un *pathos* en movimiento que lo alejaban de los ideales de belleza eterna y pura que, en teoría debían transmitir los

y desplazarse él mismo, transformándose continuamente. ¿Qué es entonces lo que aparece del síntoma? Dice el autor (2013): “El síntoma no nos da acceso inmediatamente, intensamente, más que a la organización de su inaccesibilidad misma. Esta inaccesibilidad es estructural: no se resuelve con ninguna «clave» suplementaria del diccionario iconológico” (p. 274). Así pues, el síntoma no es un símbolo; más bien, un símbolo *puede convertirse* en un síntoma a condición de que deje de ser rígido y se desplace constantemente. Perderá su identidad primera y, por tanto, su sentido se habrá modificado según las leyes de la contigüidad, de la condensación o de la antítesis, entre otras. Ante un símbolo que se ha hecho síntoma ya no habrá “diccionario iconológico” que valga, pues todo sentido unívoco se habrá perdido en beneficio de una multiplicidad de posibles acepciones. Pasará pues por múltiples sentidos y de cada uno de ellos conservará una huella, hasta convertirse en una estratificación mnémica, de memoria, tiempos y sentidos posibles. Hemos llegado así a la cuarta característica del síntoma visual, a saber, la de ser una “función portadora de memoria”. En el síntoma nada se destruye, todo se conserva, todo *sobrevive*. Con cada nuevo desplazamiento algo nuevo queda en él, como una impronta que se viene a sumar a las capas ya existentes. El síntoma siempre está sobredeterminado, gracias a que en él se acumulan tiempos heterogéneos<sup>51</sup>.

Una vez dilucidada la estructura del síntoma, vale la pena volver la mirada sobre sus relación con las imágenes oníricas: en el apartado anterior se intentó mostrar cómo la estructura de los sueños constituía un reto para el psicoanalista, en tanto implicaba trabajar

---

desnudos pintados o esculpidos. Dicho *pathos*, no obstante, no se encontraba como tal en el cuerpo desnudo de Venus (quien es retratada según el paradigma clásico), sino que se encuentra en el movimiento ondeante de la larga cabellera que es movida por el viento. Para ampliar este tema se puede consultar directamente el famoso ensayo de Warburg “*El nacimiento de Venus*” y “*La primavera*” de Sandro Botticelli, que se encuentra en una compilación de ensayos titulada *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. También se puede consultar el ya citado ensayo de Didi-Huberman sobre el desnudo en la obra de Botticelli titulado *Venus rajada*.

<sup>51</sup> Esta última característica del síntoma es explorada mucho más a fondo por Didi-Huberman, quien, basándose en Warburg, crea toda una teoría de los anacronismos en las imágenes. Este tema está estrechamente ligado con el objetivo general de este trabajo, pero, sin embargo, por motivos metodológicos, solo puede ser tratado de manera pasajera. En todo caso, y para mayor comprensión de este concepto, se puede consultar el ya citado texto sobre Aby Warburg (*La imagen superviviente*) y un ensayo titulado *Ante el tiempo*, también de Didi-Huberman.

con el olvido del sueño, con el desgarramiento de la imagen onírica. Ocurre lo mismo con el síntoma: su estructura se mueve en torno a un vacío de significado, se desplaza constantemente y, sin embargo, exige ser interpretado, pues su incomprendibilidad se nos presenta siempre como un enigma que buscamos desentrañar. ¿Cómo interpretar algo así? *Sobreinterpretándolo*. Dice Freud (citado por Didi-Huberman):

Lo más difícil es convencer al principiante de que su tarea no está acabada cuando ha llegado a una interpretación completa, sensata, coherente y que explica todos los elementos del contenido del sueño. Puede que haya otra más, una *sobre-interpretación*<sup>52</sup> del mismo sueño, y que se le haya escapado. Nos representamos con dificultad, por una parte, la cantidad prodigiosa de asociaciones de ideas inconscientes que se agolpan en nosotros y que quieren ser expresadas y, por otra parte, la destreza del sueño que se esfuerza mediante unas expresiones de sentido múltiple [...]. (p. 210)

Hay, tanto en los sueños como en los síntomas y en las imágenes, una *exuberancia significante*. No basta con un solo sentido, no basta con una sola interpretación que se instaure como la verdadera y la hegemónica. Hay siempre más formas de interpretar, ateniéndose a la materialidad visual de los cuadros, gracias a que en ellos siempre se puede formar múltiples constelaciones de sentido. ¿Por qué es posible sobreinterpretar? Porque el objeto (ya sea el sueño, la pintura o el síntoma) siempre está *sobredeterminado*, es decir, compuesto por articulaciones heterogéneas de tiempos y de elementos. En una misma pintura pueden convivir o, mejor, sobrevivir, tiempos históricos separados por siglos de antigüedad, desde ninfas greco-latinas hasta histéricas que se contorsionan.

La iconología de Panofsky siempre reducía a las imágenes, recortaba su multiplicidad significante en beneficio de una temporalidad única, a la luz de la cual se leen signos y símbolos culturales en las imágenes. Se puede decir que este método buscaba *deducir* de dichos signos y símbolos algo más, un significado único que se encontraba velado tras figuras y que comunicaba una verdad objetiva acerca de una determinada época y, a la vez, expresaba la esencia inmodificable de la pintura. El modelo sintomático abre las imágenes, nos permite ver su complejidad, no negando el signo o el símbolo, sino viendo en ellos, siempre en ellos, una multiplicidad de posibles sentidos, de

---

<sup>52</sup> La cursiva es mía.

desplazamientos, de condensaciones, de inversiones o de antítesis. Nos situamos ante la imagen con un ánimo o, si se quiere, con una voluntad de interpretar y de seguir interpretando aquello que golpea nuestra mirada y nos interpela gracias a su misma complejidad. Por otro lado, el modelo de temporalidad que se encuentra implícito en la iconología es el del progreso: hay periodos primitivos del arte, periodos de esplendor y periodos de decadencia, que se repiten de manera cíclica. Cada uno de ellos está perfectamente retratado en sus prácticas artísticas sincrónicas y, por tanto, el significado de una pintura o de una escultura siempre depende directamente del tiempo que la engendró. El modelo sintomático, por el contrario, se centra en las discontinuidades y en las rupturas; en aquello que retorna del pasado lejano y en aquello que aún no está, pero se manifiesta antes de tiempo. La búsqueda de significado no se puede quedar, entonces, solo en una época, sino que debe desplazarse continuamente, buscar diacronías. Dice Didi-Huberman (2010):

[L]a sobredeterminación *abre el tiempo del síntoma*. [...] En resumen, el síntoma sólo existe –sólo insiste– cuando una deducción sintética en el sentido apaciguador del término, no consigue existir. Pues lo que hace imposible semejante deducción es el estado de *conflicto permanente*, nunca resuelto o apaciguado del todo, que da al síntoma su exigencia para siempre volver a aparecer, incluso, sobre todo, ahí donde no se lo espera (p.233).

El síntoma visual siempre aparece en las imágenes pictóricas, pues, así como lo decía Deleuze, citando a Tintoretto, la pintura consiste en el arte de pintar las fuerzas. Lejos está el modelo de armonía propuesto por el más simple de los clasicismos. La pintura siempre es pugna, conflicto irresuelto, violencia visual. Lo que ocurre es que nos hemos acostumbrado a ver a la manera de la iconología, es decir, a reducir los síntomas visuales a símbolos o signos que subliman toda la diferencia, la violencia, y calman aquella duda que nos asalta ante las imágenes.

¿Cómo volver a ver este desgarramiento intrínseco de las imágenes? Es necesario, en primer lugar, dejar de ver a la manera de la iconología, lo cual implica renunciar a la posición privilegiada de ser sujetos que saben: comprender una imagen depende siempre, según Panofsky, de ser sujetos ilustrados en la historia y en la cultura de la época que se

busca conocer a nivel artístico. El historiador del arte siempre es quien es *consciente* de su práctica, sabe lo que hace porque tiene un saber que lo respalda: sabe, en síntesis, mirar a un cuadro. Sin embargo, se trata de una posición hegemónica de la mirada, cómoda para el sujeto, pues deja de lado el desgarramiento de las imágenes, aquello que en ellas incomoda al espectador. Ver, mirar el síntoma visual, es ver de frente la escisión de la imagen, ver que en la representación siempre irrumpe la presencia enigmática. El síntoma, como lo dice el autor (2010), expresa: “la insistencia y el retorno de lo singular en lo regular, nos expresa el tejido que se desgarró, la ruptura del equilibrio y el equilibrio nuevo, el equilibrio inaudito que pronto va a volver a romperse. Y que nos expresa que no se traduce, sino que se interpreta y se interpreta sin fin” (p. 212). En último término, lo que expresa el síntoma es el siempre inacabado *proceso de figurar*. Lo que nos enseñaba Freud con su análisis de las imágenes oníricas es que los procedimientos de figuración en los sueños nunca acaban, que la interpretación misma es un proceso de creación de figurabilidad, gracias a que buscaba siempre nuevos sentidos, sobreinterpreta la naturaleza múltiple y heterogénea de una misma imagen. Si del lado de la representación o, mejor, de la figuración, encontramos al mundo de lo visible, es decir, aquel mundo en donde las imágenes valen por los signos que muestran y que expresan algo más, un sentido verdadero, ¿qué pasa cuando ya no basta pensar bajo el paradigma de lo visible y simbólico, de lo legible y lo verdadero? Solo allí, cuando comprendemos la figurabilidad de la imagen como un proceso en acto y al síntoma como aquella potencia de lo que es opaco en la imagen, se abre el campo de lo *visual*.

### 3.3 Hacia una historia del arte de lo visual

En una entrevista, recogida en una recopilación titulada *Conversazioni sul cinema*, Didi-Huberman (2013) afirma lo siguiente:

Per ciò che mi riguarda, ho introdotto la differenza tra *visibile* e *visuale* perché ero insoddisfatto dell'opposizione classica, in filosofia, tra visibile e invisibile. [...] Per visibile, in fatti, si intendeva [...], qualcosa come il leggibile: regnava la convizione che, dierto a tutto ciò che si vede, fosse

possibile sempre leggere qualcosa; che ci fosse, cioè, la possibilità di ridurre la dimensione di ciò che *posso* vedere a una dimensione propiamente semiologica<sup>53</sup>. (p. 171)

La abstracción, por otra parte, había sencillamente seguido el camino inverso: para romper con lo legible, se propuso pintar aquello que, a nuestro ojos, resultaba invisible. Esta distinción resultaba odiosa para Didi-Huberman, en tanto no permitía comprender los fenómenos que se encuentran en el campo intermedio: aquellos en donde la representación toca sus límites, pero jamás se adentra en el campo de lo que no pueden ver los ojos. Se va a tratar pues, de un esfuerzo por sustituir o, al menos, empezar a hacerlo, el modelo de legibilidad heredado de Panofsky y el del esquematismo kantiano. Habrá que empezar por desplazar el paradigma de la representación hacia el de la *figurabilidad* y el paradigma de lo simbólico hacia el de lo *sintomático*. ¿Por dónde empezar? En el orden del discurso, lo primera será diferenciar lo *visible* de lo *visual*. La visibilidad se definirá, como ya lo hemos repetido a lo largo del texto, por la representación. Lo visible se define siempre como aquello que es copia, que busca mostrar algo más de lo que materialmente lo compone: a la vez, un referente externo y una historia por contar. La iconología, en tanto ha invadido la práctica de la historia del arte, ha extendido la idea, incluso entre quienes no se interesan teóricamente por el arte como tal, de que las imágenes se producen siempre a semejanza de algo y que, por tanto, pueden cristalizar una historia o una narración completa. Lo visual, si bien se contrapone a lo visible, jamás se irá por la vía de la abstracción directa, en tanto no busca romper definitivamente con la mimesis sino, más bien, “pensar en la representación *con* su opacidad, y en la imitación *con* lo que es capaz de arruinarla parcialmente o, incluso, totalmente” (Didi-Huberman, 2010, p. 240).

---

<sup>53</sup> “En lo que me respecta, introduje la diferencia entre *visible* y *visual* porque la oposición clásica, en filosofía, entre visible e invisible, me resultaba insatisfactoria. [...] Por visible se solía entender, de hecho, [...] algo así como lo legible: reinaba la convicción de que detrás de todo lo que se ve, siempre es posible leer algo; que era posible reducir la dimensión de aquello que *puedo* ver a una dimensión propiamente semiológica” (La traducción es mía).

Lo visual va a estar, pues, *entre lo visible y lo invisible*, en ese mundo intermedio en donde, a la vez que surge la figuración, surge la fragilidad de la misma, aquello que interviene en ella y le impide completarse y presentarse como un hecho totalmente acabado. Dice el autor (2010):

No es *visible* en el sentido de un objeto exhibido o encuadrado; pero tampoco es *invisible*, puesto que impresiona el ojo e incluso hace mucho más que esto. *Es materia*<sup>54</sup>. Es un mar de partículas luminosas en un caso, una lluvia de partículas calcáreas en el otro. Es un componente esencial y masivo en la presentación pictórica de la obra. (p. 28)

Lo visual es, pues, el ámbito propiamente material, concreto de la imagen: no es ni la representación ni la historia que hay detrás de ella, y mucho menos lo que no se ve de la imagen. Es propiamente la materia presentada lo que se da primero de manera fenomenológica. Es, en este sentido, lo propiamente singular y propio de cada obra, la manera en la que se modulan los colores, se delimitan los trazos, se hacen vibrar las figuras. Es aquello que interpela nuestra mirada, aquello que intentamos inútilmente comprender. Y digo inútilmente en tanto lo visual encierra siempre una paradoja: la de extraer su fuerza de la virtualidad siendo, a la vez, lo más concreto del cuadro.

¿En qué sentido se puede hablar de *virtual* cuando se hace referencia a lo visual? De manera análoga a la de la imagen onírica, lo visual se presenta siempre como ausencia: es, a la vez, lo más concreto, pero lo que más se escapa. Lo inquietante de las imágenes de los sueños es que, da la misma manera que se imponen con fuerza en nuestra psique, lo que más nos dejan ver es el olvido de sí mismas. La figurabilidad de las imágenes oníricas se manifiesta justamente en el hecho de que son estructuralmente inacabadas: ante la presencia de una huella que subraya una ausencia, lo que salta a la vista es el hecho de que ellas siempre están en proceso de constituirse. Esto es justamente lo que muestra la virtualidad de lo visual: que, en último término lo que le da potencia a las imágenes no es su supuesta armonía y unidad, sino, todo lo contrario, su estatuto paradójico de estar ahí de manera insistente, pero siempre huyendo, siempre poniendo en evidencia que lo

---

<sup>54</sup> La cursiva es mía.

inquietante de su presencia es justamente el hecho de que es incompleta, de que jamás podrá ser una *presencia* soberana, que impone un sentido y lo hace explícito a nuestros ojos. Retomando el concepto de *virtus* que enuncia Fra Angelico como uno de sus principios compositivos, Didi-Huberman (2009) afirma que ella se puede definir como “la potencia soberana de lo que no aparece de manera visible” (p. 29). Si bien no es soberana en tanto presencia, la virtualidad sí es soberana en tanto que *potencia*: si bien no nos muestra una totalidad, siempre sugiere más de lo que presenta, y de ahí viene su potencia en tanto objeto destinado a nuestras miradas.

¿Cómo se expresa lo virtual de la imagen? Mediante el *síntoma*: este es la potencia negativa de aquello que visualmente se impone ante nuestra mirada y que nos obliga a interpretar y sobreinterpretar, pero que, sin embargo, abre de tal manera la imagen que impide un sentido único de la misma. Lo virtual, en tanto sintomático, no le da ningún camino a seguir al ojo, no lo guía a través de un camino hermenéutico predeterminado; simplemente le propone constelaciones de sentido, diversas vías para acceder a un significado, a condición de comprender que dicho significado siempre está abierto, es decir, siempre puede ser reformulado, destruido, completado o, incluso, deformado. El mundo de lo visual está cargado de síntomas y de continuos procesos de figurabilidad, es decir, de huellas, de rastros incompletos, de deformaciones, translaciones o condensaciones de sentido. Ante esta multiplicidad y complejidad, la labor del historiador del arte solo se torna más compleja, pues tendrá que violentar continuamente su mirada, cambiar de perspectiva interpretativa según lo exija la singularidad de una obra, conocer las fuentes, pero, también, poder negarlas y encontrar igualmente *contra-fuentes*; conocer la historia, el contexto, la generalidades estilísticas de una época y, a la vez, ver las deformaciones, los acontecimientos intempestivos o, mejor, los procesos anacrónicos que constituyen a las imágenes y las hacen ser una mezcla de temporalidades, estilos y capas de memoria heterogéneas.

La cesura entre lo visible y lo visual, dice Didi-Huberman, es antigua y ha estado implícita en muchas manifestaciones artísticas y prácticas figurativas. Así pues, la labor del historiador del arte no guiado por esta convicción va a ser la de defender y buscar en las prácticas artísticas históricas las múltiples maneras en las que los artistas han intentado resolver el problema de lo visual. Sin embargo, a nivel de método, ¿será que el nuevo historiador se encuentra ante la difícil tarea de volver a iniciar, de hacer re-nacer la historia del arte? Didi-Huberman (2010) expresará su labor de una manera mucho más modesta: “Conformémonos de momento con entregar sólo el esbozo y la problemática de conjunto. No ignoramos, en todo caso, que es en la duración propia de la búsqueda misma donde la hipótesis en cuestión demostrará su valor de pertinencia o, al contrario, su carácter de perdición” (pp. 39-40). Ante un reto como el de re-hacer la historia del arte, será necesario, además de cambiar los paradigmas teóricos, volver a ver insistentemente a las obras de arte. No vale la pena, en efecto, imponerle a las imágenes un modelo interpretativo rígido, pues, como se hace evidente en la práctica iconológica, las imágenes siempre escapan, generan un punto de fuga con respecto a sus interpretaciones más cerradas. Por el momento, se tratará de un esfuerzo por esbozar, por sentar nuevos lineamientos teóricos plásticos, capaces de amoldarse a las imágenes más diversas y de hacer explícita la potencia visual que se expresa en cada una de ellas. Vale la pena notar que no se tratará de un esfuerzo adánico, es decir, de una labor que habrá que inaugurar por primera vez. A lo largo de la historia del arte, se han dado esbozos de esta manera de aproximarse a lo que se ve. Nombres como Aby Warburg o Walter Benjamin son solo dos de los ejemplos más notorios de que existe la posibilidad de pensar la imagen desde una perspectiva diferente a la de la legibilidad pura o a la de la corporalidad más radical.

## CONCLUSIONES

¿Qué se podría concluir de todo este análisis? Poco, en realidad. Tal vez lo único que resulta evidente de lo que se ha enunciado es que comprender las imágenes es una labor que parece nunca cesar de empezar. No se trata de una afirmación trágica o desesperada, pues justamente de eso se trata: de estar siempre *volviendo a empezar*, *volviendo a mirar*. El gran error de Panofsky es el de haber pensado que las imágenes *se agotan*, que una vez se ha encontrado un sentido coherente y que explique la totalidad de lo que vemos, la labor ha concluido. Deleuze y Didi-Huberman, cada uno a su manera, parten justamente del supuesto contrario: no hay un sentido único, “verdadero”. Ellas, en efecto, no encierran conceptos o historias, motivo por el cual interpretarlas bajo la lente de una hermenéutica que busca esencias o verdades.

Las imágenes, de hecho, no hacen más que expresar nuevos retos y nuevas posibilidades para el pensamiento. Así pues, la labor que queda es la de *volver a mirar*, *volver a observar*. Volver a posar nuestra mirada sobre las obras de arte, especialmente sobre aquellas que ya creíamos agotadas. Se trata también de *volver a pensar*: usar una perspectiva crítica, tanto ante las obras, como ante los historiadores del arte. No se trata simplemente de desechar todo lo que otros autores, críticos y teóricos han afirmado acerca, tanto de las obras, como de los métodos propios de la historia del arte, pues, así como volver a mirar las obras de arte nos puede siempre abrir nuevos caminos para pensar, muchos de los autores clásicos nos pueden ofrecer perspectivas válidas y conceptos valiosos para pensar de nuevo a las pinturas.

Creo que el trabajo que viene para quienes buscar pensar las imágenes en general, pero sobre todo, para quienes quieren pensar las imágenes pictóricas, está bellamente expresado por medio de una imagen, en la que Didi-Huberman compara el trabajo de sobreinterpretación de las imágenes del que hemos hablado, con la labor de los

pescadores: nuestro deseo de conocer se puede comparar al deseo de los pescadores de atrapar el mar. Dice el autor (2010), que la estructura abierta de las imágenes es

algo como las redes de pescadores que querrían conocer no solo el pez bien formado (las figuras figuradas, las representaciones), sino *al mar mismo*<sup>55</sup>. Cuando sacamos la red hacia nosotros (hacia nuestro deseo de saber), estamos obligados a constatar que el mar se ha retirado por su parte. Transcurre por todas partes, huye y lo divisamos todavía alrededor de los nudos de la red donde unas algas deformes lo significarán antes de secarse completamente en nuestra orilla. (pp. 222-223)

Se trata solo de aceptar que no podemos aferrarnos al mar, pues este siempre está retirándose, escapando entre nuestros dedos. En último término es comprender que no podemos más que vislumbrarlo, que tenerlo como horizonte de expectativa, como la meta que nunca se alcanza, pero que se tiene siempre en mente. No hay que confundir esta tarea con una especie de misticismo de las imágenes, sobre todo con uno cuya conclusión sea la imposibilidad de enunciar o el silencio. Todo lo contrario: la naturaleza concreta de las imágenes se encarga de tachar de absurdas pretensiones de este estilo. Las imágenes son siempre un producto humano, motivo por el cual las podemos conocer. Pero no se trata de un conocimiento positivo, que abarca a la totalidad de aquello que se muestra ante nuestros ojos. Se trata, más bien, de un conocimiento que se manifiesta como posibilidad, como apertura.

---

<sup>55</sup> La cursiva es mía.

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros citados:

- AAVV, (2013). *Conversazioni sul cinema*. Cosenza: Pellegrini Editore.
- Benjamin, W. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (Primera redacción). *En Obras completas*, libro I, vol. 2. Madrid: Editorial Akal.
- Brigante, Rovida, A. M., Chirolla, G., Häbich, G., Sánchez Godoy, R. (2005). La relación del cuerpo con el arte: del cuerpo mecánico al cuerpo sin órganos. En *El cuerpo, fábrica del yo. Producción y subjetividad en el arte de Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- De Michelis, M. (2004). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- Deleuze, G. (2009). *Lógica de la sensación*. Buenos Aires: Ediciones Arena.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Venus rajada*. Buenos Aires: Losada.
- Didi-Huberman, G. (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Editorial Cátedra.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac.
- Didi-Huberman, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Barcelona: Editorial Abada.
- Dubois, P. (2008). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La marca editora.
- Greenberg, C. (2006). *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Grosz, E. (2008). *Chaos, Territory and Art. Deleuze and the Framing of the Earth*. Nueva York: Columbia University Press.
- Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte*. México D.F.: Premia editora de libros.  
Recuperado de:  
[http://fundamentos1.bellasartesupr.org/Lecturas\\_files/Kandinsky-de-lo-espiritual-en-el-arte.pdf](http://fundamentos1.bellasartesupr.org/Lecturas_files/Kandinsky-de-lo-espiritual-en-el-arte.pdf).

- Kant, I. (2012). *Crítica del discernimiento*. Madrid: Alianza editorial.
- Kant, I. (2007). *Crítica de la razón pura*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Panofsky, E. (2012). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza Editorial.
- Panofsky, E. (1981). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Panfosky, E. (1981). The Concept of Artistic Volition. *Critical Inquiry*, 8(1), pp. 17-33.  
Recuperado en: <http://www.jstor.org/stable/1343204>
- Ripa, C. (2007). *Iconología*. Madrid: Ediciones Akal.
- Simondon, G. (2009). *La individuación*. Buenos Aires: Editorial La Cebra
- Sauvagnargues, A. (2006). *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Vasari, G. (2011). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestro tiempos*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Vasari, G. (1922). *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, ed architetti*. Firenze: Adriano Salani, editore.
- Zepke, S. (2005). *Art as an abstract machine. Ontology and Aesthetics in Deleuze and Guattari*. Nueva York: Routledge.

### **Imágenes citadas:**

Figura 1: Leonardo Da Vinci (1472-1475). *La anunciación*. Óleo sobre tabla. Galleria degli Uffizi, Florencia. Tomada de: <http://enclavedesil.blogspot.de/2012/11/la-anunciacion.html>

Figura 2: Fra Angelico (1426). *La anunciación*. Oro y temple sobre tabla. Museo del Prado, Madrid. Tomada de: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-annunciation/9b02b6c9-3618-4a92-a6b7-26f9076fcb67>

Figura 3: Jan Van Eyck (1434). *La anunciación* (Detalle). Óleo sobre lienzo (originalmente sobre tabla). Galería Nacional de Arte, Washington DC. Tomada de: [https://es.wikipedia.org/wiki/Anunciación\\_\(Van\\_Eyck,\\_Washington\)#/media/File:Jan\\_van\\_Eyck\\_-\\_The\\_Annunciation\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Anunciación_(Van_Eyck,_Washington)#/media/File:Jan_van_Eyck_-_The_Annunciation_-_Google_Art_Project.jpg)

- Figura 4: Francesco Maffei (1650-60). *Judith*. Pinacoteca Comunale de Faenza, Faenza. Tomada de: <https://judith2you.files.wordpress.com/2011/08/judith-francesco-maffei.jpg>
- Figura 5: Fra Angelico (1440-41). *Anunciación*. Fresco. Florencia, Convento de san Marcos. Tomada de: <http://sobreitalia.com/2009/04/30/fra-angelico-y-los-frescos-de-san-marcos/>
- Figura 6: Frontispicio de la segunda edición de la *Iconología* de Ripa. Rome: Lepido Facii, 1603. Imagen tomada de [http://www.figura.art.br/images/2014/chenev\\_2.jpg](http://www.figura.art.br/images/2014/chenev_2.jpg)
- Figura 7: Ripa, C. (1643). *Iconologiè*. París (Se trata de una edición francesa de la *Iconología* de Ripa). Tomada de: [http://larte.sns.it/ripa/Iconologia\\_db/ripa\\_img/1643/b/II,56\(II\).gif](http://larte.sns.it/ripa/Iconologia_db/ripa_img/1643/b/II,56(II).gif)
- Figura 8: Manet, Édouard (1863). *Desayuno sobre la hierba*. Óleo sobre lienzo, 208cm x 265cm, Musée d'Orsay, Paris. Imagen tomada de: <http://www.manet.org/luncheon-on-the-grass.jsp>
- Figura 9: Manet, Édouard, (1865), *Olympia*. Óleo sobre lienzo, 190cm x 130cm, Musée d'Orsay, Paris. Imagen tomada de: <http://www.manet.org/olympia.jsp#prettyPhoto>
- Figura 10: Monet, Claude. (1892-1893). *La Cathédrale de Rouen. Le portail et la tour Saint-Romain, plein soleil ; harmonie bleue et or*, Óleo sobre lienzo, 107 × 73 cm, Musée d'Orsay, Paris. Imagen tomada de: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Série\\_des\\_Cathédrales\\_de\\_Rouen#/media/File:Claude\\_Monet\\_033.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Série_des_Cathédrales_de_Rouen#/media/File:Claude_Monet_033.jpg)
- Figura 11: Monet, Claude (1894) *La cathédrale de Rouen, le portail et la tour Saint-Romain, plein soleil, harmonie bleue et or*. Óleo sobre lienzo, 107 x 73 cm; Musée d'Orsay, Paris. Tomado de: <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/monet/rouen/monet.st-romain-soleil.jpg>
- Figura 12: Monet, Claude (1894) *La cathédrale de Rouen, le portail, temps gris*, Óleo sobre lienzo, 100 x 65 cm; Musée d'Orsay, Paris. Tomado de: <https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/monet/rouen/monet.portail-temps-gris.jpg>
- Figura 13: Monet, Claude (1892-1893), *La Cathédrale de Rouen, effet de soleil, fin de journée*, Óleo sobre lienzo, 100 x 65 cm., Musée Marmottan, Paris. Tomada de: <https://www.flickr.com/photos/7208148@N02/4897282628/in/photostream/>

Figura 14: Cézanne, Paul (1890-1895) *Les joueurs de cartes*, Óleo sobre lienzo, H. 0.47 ; L. 0.565

Musée d'Orsay, Paris, France. Tomada de: [http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5Bzoom%5D=0&tx\\_damzoom\\_pi1%5BxmlId%5D=001312&tx\\_damzoom\\_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno\\_cache%3D1%26zsz%3D9](http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/resultat-collection.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=001312&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=fr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fresultat-collection.html%3Fno_cache%3D1%26zsz%3D9)

Figura 15: Picasso, Pablo (1911-1912) *Hombre con clarinete*. Óleo sobre lienzo, 106 x 69 cm., Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. Tomado de:

<http://cursolenguajey sociedad.blogspot.com.co/2011/04/cubismo-analitico.html>

Figura 16: Balla, Giacomo (1912) *Dinamismo di un Cane al Guinzaglio*. Óleo sobre lienzo, 95.57 x 115.57 cm, Albright–Knox Art Gallery, Buffalo, EEUU. Tomado de:

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/40/Giacomo\\_Balla%2C\\_1912%2C\\_Dinamismo\\_di\\_un\\_Cane\\_al\\_Guinzaglio\\_%28Dynamism\\_of\\_a\\_Dog\\_on\\_a\\_Leash%29%2C\\_Albright-Knox\\_Art\\_Gallery.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/40/Giacomo_Balla%2C_1912%2C_Dinamismo_di_un_Cane_al_Guinzaglio_%28Dynamism_of_a_Dog_on_a_Leash%29%2C_Albright-Knox_Art_Gallery.jpg)

Figura 17: Mondrian, Piet (1930), *Composition with Red, Blue, and Yellow*, Óleo sobre lienzo, 46x46 cm. Kunsthaus Zürich, Zürich. Tomada de:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Piet\\_Mondrian#/media/File:Piet\\_Mondriaan,\\_1930\\_-\\_Mondrian\\_Composition\\_II\\_in\\_Red,\\_Blue,\\_and\\_Yellow.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Piet_Mondrian#/media/File:Piet_Mondriaan,_1930_-_Mondrian_Composition_II_in_Red,_Blue,_and_Yellow.jpg)

Figura 18: Kandinsky, Wassily (1923) *Composition VIII*, Óleo sobre lienzo, 140.0 × 201.0 cm, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Tomado de:

<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/secom/Kandinsky/kandinsky.html>

Figura 19: Pollock, Jackson (1950) *Autumn Rhythm (Number 30)*, Esmalte y otro materiales sobre lienzo, 266.7 x 525.8 cm, The Metropolitan Museum, New York. Tomado de:

<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/57.92/>

Figura 20: Van Gogh, Vincent (1890). *L'église d'Auvers-sur-Oise, vue du chevet*. Óleo sobre lienzo, 94 x 74 cm, Musée d'Orsay, Paris. Tomada de:

<https://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/gogh/gogh.eglise-auvers.jpg>

Figura 21: Cézanne, Paul (1904-1906), *The Sainte Victoire mountain seen from les Lauves*, Óleo sobre lienzo, 60 x 72 cm, Kunstmuseum, Basel. Tomado de:

<http://www.avignon-et-provence.com/paul-cezanne/img/sainte-victoire-lauves.jpg>

Figura 22: Bacon, Francis (1953) *Estudio según el retrato del papa Inocencio X por Velásquez*, Óleo sobre lienzo, 153 x 118 cm., Art Center, Des Moines (EEUU). Tomado de: <http://1.bp.blogspot.com/-19wsPTsqSZ8/Up0E60WGYXI/AAAAAAAAAI4/jtMBpZEq72U/s320/8.jpg>

Figura 23: Bacon, Francis (1944) *Three Studies for Figures at the Base of a Crucifixion*, Óleo sobre lienzo, 94 x 73,7 cm., Tate Britain, Londres. Tomado de: <https://cameronafzal.files.wordpress.com/2013/03/crucifixion.jpg>

## ANEXO: IMÁGENES CITADAS



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12

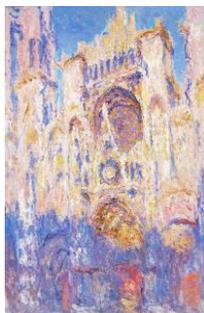


Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21



Figura 22



Figura 23