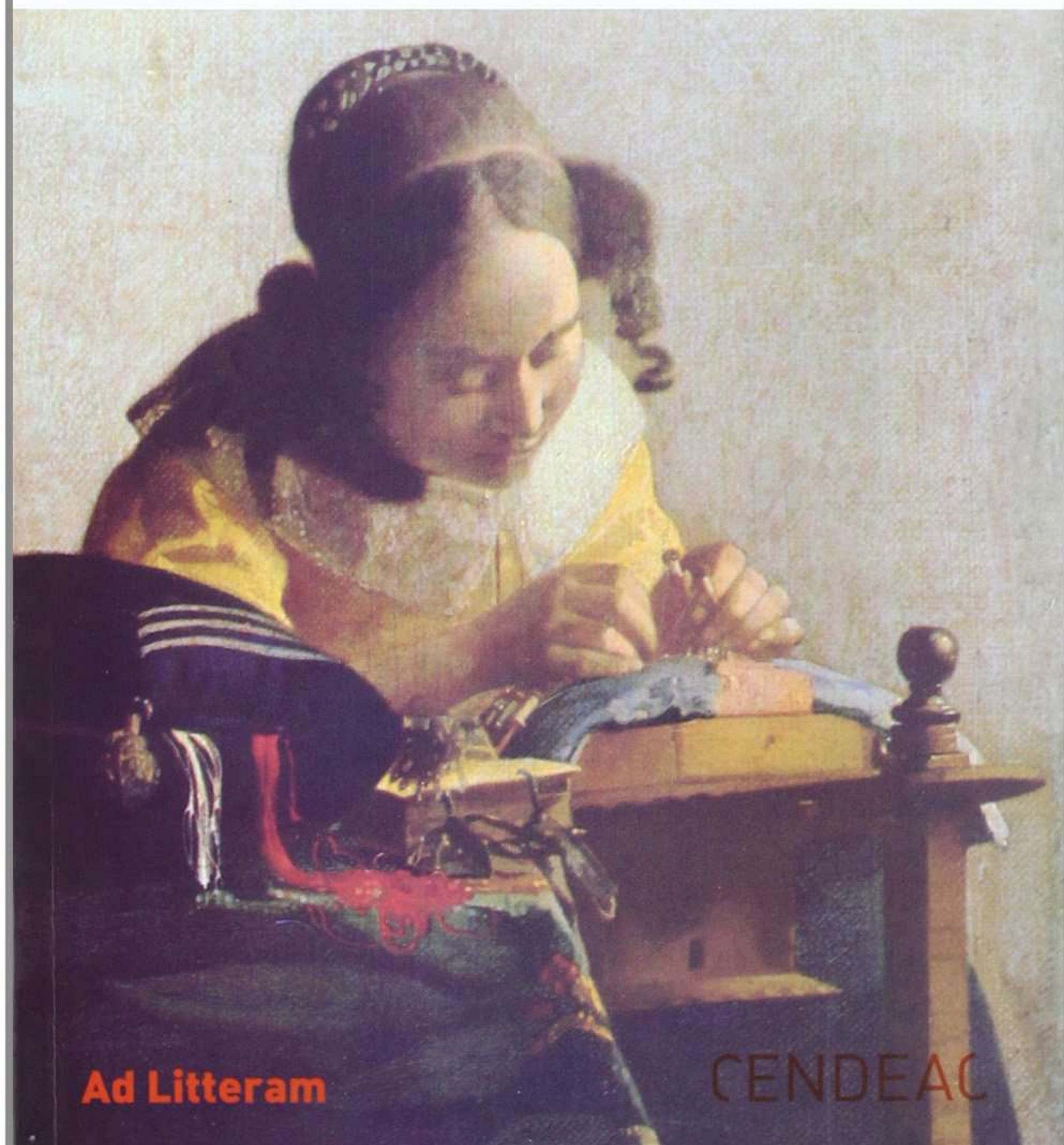


Georges Didi-Huberman

ANTE LA IMAGEN

Pregunta formulada a los fines de una historia del arte



Ad Litteram

CENDEAC

George Didi-Huberman

ANTE LA IMAGEN

Pregunta formulada a los fines de una historia del arte



Colección Ad Litteram, 9

Colección dirigida por:
Yaiza Hernández Velázquez

Coordinación editorial:
Alicia Flores Álvarez

Gestión editorial:
María José Gómez Imbernón

Traducción:
Françoise Mailler

Dirección de arte y diseño:
Afterimago

ANTE LA IMAGEN
**Pregunta formulada a los fines de
una historia del arte**

© *del original:*
Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art, París, Les Éditions de Minuit, 1990

© *de esta edición:*
Cendeac
Antiguo Cuartel de Artillería. Pabellón 5
C/ Madre Elisea Oliver Molina, s/n
30002 Murcia
Tfno.: +34 868 914 385
www.cendeac.net

© *del texto:*
George Didi-Huberman

© *ilustración de cubierta:*
Johannes Vermeer, *La encajera*, h. 1665. París,
Museo del Louvre

ISBN: 978-84-96898-69-1
Depósito legal: MU 1061-2010
Imprime: Imprenta Regional de Murcia

Índice

11	Pregunta formulada
21	1. La historia del arte en los límites de su simple práctica
73	2. El arte como renacimiento y la inmortalidad del hombre ideal
115	3. La historia del arte en los límites de su simple razón
185	4. La imagen como desgarró y la muerte del dios encarnado
293	Anexo. Cuestión de detalle, cuestión de trozo
293	La aporía del detalle
302	Pintar y descubrir
312	El accidente: el destello de materia
328	El síntoma: el yacimiento de sentido
337	Más allá del principio de detalle
343	Índice de nombres

Para la ciencia del arte (*Kunstwissenschaft*), es al mismo tiempo una bendición y una maldición que sus objetos emitan necesariamente la pretensión de ser comprendidos desde otro punto de mira que no sea el meramente histórico. [...] Es una bendición porque mantiene a la ciencia del arte en una tensión continua, porque provoca sin cesar la reflexión metodológica y porque, sobre todo, nos recuerda siempre que la obra de arte es una obra de arte y no un objeto histórico cualquiera. Es una maldición porque ha debido introducir en la investigación un sentimiento de incertidumbre y de dispersión difícilmente soportable, y porque este esfuerzo por descubrir una normatividad ha llevado a menudo a resultados que, o bien no son compatibles con la seriedad de la actitud científica, o bien parecen atentar contra el valor que da a la obra de arte individual el hecho de ser única.

E. PANOFSKY, *Le concept de Kunstwollen* [*El concepto de Kunstwollen*], 1920, pp. 197-198

El no saber desnuda. Esta proposición es lo máximo, pero debe ser entendida así: desnuda, por lo tanto veo lo que el saber escondía hasta entonces, pero, si veo, sé. En efecto, sé, pero lo que he sabido el no-saber lo sigue desnudando.

G. BATAILLE, *L'expérience intérieure* [*La experiencia interior*], 1943, O. C., V, p. 66

Pregunta formulada

A menudo, cuando posamos la mirada sobre una imagen del arte, nos viene la irrecusable sensación de la paradoja. Lo que nos llega inmediatamente y sin rodeos lleva la marca de la confusión, como una evidencia que sería oscura. Mientras que lo que nos parece claro no es sino el resultado de un largo rodeo, nos damos rápidamente cuenta de ello —una mediación, un uso de las palabras—. Sólo banalidad, en el fondo, en esta paradoja. Es lo que nos toca en suerte. Podemos adherirnos a ella, dejarnos llevar por ella; podemos incluso experimentar algún placer al sentirnos alternativamente cautivos y liberados en esta trenza de saber y de no saber, de universalidad y singularidad, de cosas que llaman a una denominación y de otras que nos dejan boquiabiertos... Todo ello, sobre la misma superficie de un cuadro, de una escultura, donde nada habrá sido escondido, donde todo nos habrá sido, simplemente, *presentado*.

Podemos, al contrario, sentirnos insatisfechos con semejante paradoja. Desearemos no quedarnos ahí, saber más, desearemos *represen-*

tarnos de manera más inteligible lo que la imagen que tenemos ante nosotros parecía esconder aún en presencia de ella. Podremos, entonces, volvernos hacia el discurso que se proclama él mismo, en cuanto que saber sobre el arte, arqueología de las cosas olvidadas o desapercibidas en las obras desde su creación, ya sea antigua o reciente. Esta disciplina, cuyo estatus se resume en proponer un *conocimiento específico* del objeto de arte, se denomina, lo sabemos, historia del arte. Su invención es extremadamente reciente si se la compara con la invención de su propio objeto: se podría decir, tomando a Lascaux como referencia, que acusa sobre el arte mismo un retraso de unos ciento sesenta y cinco siglos, unos diez de los cuales están llenos de intensa actividad artística en el solo marco occidental del mundo cristiano. Pero la historia del arte, hoy, da la impresión de haber recuperado todo su retraso. Ha revisado, catalogado e interpretado miríadas de objetos. Ha acumulado cantidades sorprendentes de informaciones y se ha hecho capaz de gestionar el conocimiento exhaustivo de lo que nos gusta llamar nuestro patrimonio.

La historia del arte se da, en realidad, como una empresa siempre más conquistadora. Responde a demandas, se convierte en indispensable. Como disciplina universitaria no cesa de hacerse más precisa y de producir nuevas informaciones: gracias a ella ganamos, claro está, en saber. En cuanto que instancia de organización de los museos y de las exposiciones de arte, no cesa igualmente de ver más en grande: pone en escena gigantescos conjuntos de objetos y, gracias a ella, ganamos en espectáculo. En fin, la historia se convierte en el engranaje esencial y en el aval de un mercado del arte que no cesa, él también, de sobrepujarse: gracias a ella se gana también en dinero. Pero parece que las tres gracias o las tres ganancias en cuestión hayan llegado a ser tan valiosas para la burguesía contemporánea como la salud misma. ¿Debemos extrañarnos, entonces, de ver al historiador de arte adoptar los rasgos de un médico especialista que se dirige a su enfermo con la autoridad de derecho de un sujeto *supuestamente sabelotodo* en materia de arte?

Sí, hay que extrañarse. Este libro desearía, simplemente, interrogar acerca del *tono de certeza* que reina tan a menudo en la bella disciplina de la historia del arte. Debería resultar evidente que el elemento de

la *historia*, su fragilidad inherente frente a todo procedimiento de verificación, su carácter extremadamente lagunoso, en particular en el campo de los objetos figurativos fabricados por el hombre, resulta evidente que todo esto debería incitar a una mayor modestia. El historiador sólo es, en todos los sentidos del término, el *factor*, es decir, el modelador, el artesano, el autor e inventor del pasado que da a leer. Y, cuando es en el elemento del *arte* donde va desarrollando su búsqueda del tiempo perdido, el historiador ya ni siquiera se encuentra ante un objeto circunscrito, sino frente a algo parecido a una exposición líquida o aérea —una nube sin contornos que le pasa por encima cambiando constantemente de forma—. Pero ¿qué podemos conocer de una nube, si no es *adivinándola* y sin nunca terminar de captarla del todo?

Los libros de historia del arte saben, sin embargo, darnos la impresión de un objeto verdaderamente captado y reconocido bajo todas sus caras, como de un pasado elucidado sin resto. Todo en él parece visible, discernido. Fuera el principio de incertidumbre. Todo lo visible parece leído, descifrado según la semiología asegurada —apodíctica— de un diagnóstico médico. Y todo ello hace, dicen, *una ciencia*, una ciencia fundada, en última instancia, sobre la certeza de que la representación funciona unitariamente, de que es un espejo exacto o un cristal transparente y de que, en el nivel inmediato («natural»), o bien en el trascendental («simbólico»), habrá sabido traducir todos los conceptos en imágenes, todas las imágenes en conceptos. Finalmente, que todo pega perfectamente y que todo coincide en el discurso del saber. Poner la mirada sobre una imagen del arte se convierte entonces en saber nombrar todo lo que vemos —de hecho: todo lo que leemos en lo visible—. Hay en ello un modelo implícito de la verdad que superpone de manera extraña el *adaequatio rei et intellectus* de la metafísica clásica a un mito —positivista en sí mismo— de la omnitransductibilidad de las imágenes.

Nuestra pregunta es, pues, la siguiente: ¿qué oscuras o triunfantes razones, qué angustias mortales o qué exaltaciones maníacas han podido llevar a la historia del arte a la adopción de semejante tono,

de semejante retórica de la certeza? ¿Cómo ha podido constituirse —y con tanta evidencia— semejante *cierre* de lo visible sobre lo legible y de todo ello sobre el saber inteligible? La respuesta del recién llegado o del hombre de sentido común (respuesta no fatalmente impertinente) sería que la historia del arte, como saber universitario, sólo busca en el arte la historia y el saber universitario; y que por ello debía reducir su objeto, «el arte», a algo que evoque un museo o una estricta reserva de historias y de saberes. En resumen, el llamado «conocimiento específico del arte» sencillamente habrá terminado por imponer a su objeto su propia *forma específica de discurso*, a riesgo de inventar fronteras artificiales para su objeto —objeto desposeído de su propio despliegue o desencadenamiento específico—. Comprenderemos entonces la evidencia y el tono de certeza que este saber impone: sólo buscaba en el arte las respuestas *ya dadas* por su problemática de discurso.

Una respuesta extensiva a la cuestión planteada volvería de hecho a adentrarse en una verdadera historia crítica de la historia del arte. Una historia que tendría en cuenta el nacimiento y la evolución de la materia, sus supuestos prácticos y sus conclusiones institucionales, sus fundamentos gnoseológicos y sus fantasmas clandestinos. En resumen, el nudo de lo que ella dice, no dice y niega. El nudo de lo que es para ella el pensamiento, lo impensable y lo impensado —todo ello evolucionando, volviendo, mirando atrás en su propia historia—. Nos hemos limitado a dar un primer paso en esta dirección, interrogando primero acerca de algunas paradojas inducidas por la *práctica* cuando deja de cuestionar ella misma sus propias incertidumbres. Después, interrogando acerca de una fase esencial de su *historia*, que es la obra de Vasari en el siglo XVI, y los fines implícitos que ésta debía asignar a toda la disciplina a largo plazo. Finalmente, hemos intentado interrogar acerca de otro momento significativo, aquél por el cual Erwin Panofsky, con una autoridad incontestada, intentó fundar *en razón* el saber histórico aplicado a las obras de arte.

Esta cuestión de «razón», esta cuestión metodológica es esencial hoy en día cuando la historia en general utiliza cada vez más las imá-

genes del arte como documentos, incluso como monumentos u objetos de estudios específicos. Esta cuestión de «razón» es esencial porque a través de ella podemos comprender en el fondo *lo que la historia del arte espera de su objeto de estudio*. Todos los grandes momentos de la disciplina –desde Vasari hasta Panofsky, desde la edad de las Academias hasta la de los institutos científicos– han consistido siempre en replantear el problema de las «razones», en redistribuir las cartas, incluso en reformular las reglas del juego, y siempre en función de una espera, de un deseo renovado, de *finés requeridos* para esas miradas cambiantes que se posaban sobre las imágenes.

Volver a cuestionar la «razón» de la historia del arte es volver a cuestionar su *estatus de conocimiento*. ¿Qué puede haber de extraño en que Panofsky –que no le tenía miedo a nada, ni a emprender la paciente tarea de la erudición, ni a comprometerse él mismo en la toma de posición teórica– se haya vuelto hacia la filosofía kantiana para redistribuir las cartas de la historia del arte y darle una configuración metodológica que, *grosso modo*, no ha dejado de estar vigente? Panofsky se volvió hacia Kant porque el autor de la *Crítica de la razón pura* había sabido *abrir* y reabrir el problema del conocimiento, definiendo el juego de sus límites y de sus condiciones subjetivas. Tal es el aspecto propiamente «crítico» del kantianismo; ha formado e informado, consciente o inconscientemente, a generaciones enteras de especialistas. Cogiendo la clave kantiana o neo-kantiana –vía Cassirer–, Panofsky abría, entonces, nuevas puertas a su disciplina. Pero esas puertas, apenas abiertas, tal vez las ha *cerrado* ante sí, no dejando a la crítica más que el momento de un breve paso: una corriente de aire. El kantianismo en filosofía había hecho lo mismo: abrir para cerrar mejor, cuestionar el saber, no para dejar correr el torbellino radical –es decir, la negatividad inalienable de un no-saber–, sino para reunificar, re-sintetizar, re-esquematizar un saber cuyo cierre ahora se satisface por sí mismo mediante un alto enunciado de trascendencia.

¿Diremos que semejantes problemas son demasiado generales?, ¿que ya no conciernen a la historia del arte en sí misma y que deben tratarse en otro edificio del campus universitario, el que ocupa, allí a

lo lejos, la facultad de filosofía? Decir esto (lo oímos a menudo), es taparse los oídos y los ojos, es dejar hablar a la boca sola. No hace falta mucho tiempo —el tiempo de una pregunta realmente planteada— para darse cuenta de que el historiador de arte, en cada uno de sus gestos, es tan humilde o complejo, tan rutinario, no deja de realizar *elecciones filosóficas*. Lo guían, lo ayudan en silencio a tomar partido en un dilema, conforman de manera abstracta su eminencia gris —incluso y sobre todo cuando no lo sabe—. Pero no hay nada más peligroso que ignorar su propia eminencia gris. Esto se puede convertir rápidamente en alienación. Es verdad que hacer elecciones filosóficas sin saberlo sólo proporciona la mejor manera de hacer la peor filosofía que exista.

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 ni siquiera darse cuenta. Por lo tanto, no se trata —ya no se trata, más allá de Panofsky mismo— de una aplicación rigurosa de la filosofía kantiana al campo del estudio histórico sobre las imágenes del arte. Se trata, y es peor, de un tono. De una inflexión, de un «síndrome kantiano» donde Kant mismo ya no se reconocería del todo. Hablar de un tono kantiano en historia del arte es hablar de un género inédito del neokantianismo, es hablar de una *filosofía espontánea* que orienta las elecciones del historiador y da forma al discurso del saber producido sobre el arte. Pero ¿qué es, en el fondo, una filosofía espontánea? ¿Dónde encuentra su motor?, ¿adónde conduce?, ¿en qué se basa? Se basa en palabras, sólo palabras cuya utilización particular consiste en colmar las brechas, negar las contradicciones, resolver, sin un instante de vacilación, todas las aporías que el mundo de las imágenes propone al mundo del saber. La utilización espontánea, instrumental y no criticada de algunas nociones filosóficas lleva entonces a la historia del arte a fabricarse no unos filtros o unos brebajes de olvido, sino unas *palabras mágicas*: conceptualmente poco rigurosas, no serán menos eficaces para *resolverlo todo*, es decir, disolver, suprimir el uni-

verso de las preguntas en favor de la puesta hacia delante, optimista hasta la tiranía, de un batallón de respuestas.

No hemos querido oponer a unas contestaciones hechas otras contestaciones hechas. Simplemente hemos querido sugerir que, en este campo, las preguntas sobreviven al enunciado de todas las respuestas. Si el nombre de Freud viene aquí a hacer frente al de Kant, no es para establecer la disciplina de la historia del arte bajo el yugo de una nueva concepción del mundo, de una nueva *Weltanschauung*. El neo-freudismo, al igual que el neo-kantianismo –y al igual que toda teoría salida de un pensamiento potente–, se encuentra lejos de estar protegido de usos espontáneos, mágicos o tiránicos. Pero, incontestablemente, se encuentran en el campo freudiano todos los elementos de una crítica del conocimiento para poder volver a estudiar en profundidad el estatus mismo de lo que llamamos, de manera genérica, las ciencias humanas. Por haber reabierto de manera fulgurante la cuestión del *sujeto* –sujeto pensado ahora como desgarró y no como cierre, sujeto ahora inhabilitado a la síntesis, aunque trascendental–, Freud pudo reabrir también, y de manera tan decisiva, la cuestión del *saber*.

Habremos entendido que la apelación a la obra de Freud atañe precisamente a la puesta en juego de un paradigma *crítico* –y no atañe en absoluto a la puesta en juego de un paradigma *clínico*–. La suerte otorgada en este libro a la palabra «síntoma» no tendrá, en particular, nada que hacer con alguna «aplicación» o resolución clínica. Esperar del freudismo una clínica de las imágenes del arte o un método de resolución de enigmas equivaldría sencillamente a leer a Freud con los ojos, con las expectativas de un Charcot. Lo que podemos esperar aquí de la «razón freudiana» sería, más bien, re-situarnos frente al *objeto de la historia*, por ejemplo, cuya experiencia psicoanalítica nos informa mejor sobre el trabajo extraordinariamente complejo, mediante conceptos como el después-de, la repetición, la deformación o la perlaboración. O bien, de manera todavía más general, la herramienta crítica debería permitir aquí 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 el ejercicio de nuestra disciplina *frente a*

lo que perdemos: frente a una más oscura y no menos soberana traba al no-saber.

Así sería pues la apuesta: saber pero también pensar el no-saber cuando se desvincula de las redes del saber. Dialectizar. Más allá del saber mismo, adentrarse en la prueba paradójica no de *saber* (lo que equivaldría exactamente a negarlo), sino de *pensar* en el elemento del no-saber que nos deslumbra cada vez que ponemos la mirada sobre una imagen del arte. Ya no se trata de pensar en un perímetro, un cerco —como en Kant—, se trata de sentir un desgarramiento constitutivo y central: allí donde la evidencia se vacía y se oscurece al estallar.

Hemos vuelto a la paradoja inicial que habíamos colocado bajo la égida de una toma en consideración de la «presentación» o *presentabilidad* de las imágenes sobre las cuales nuestras miradas se posan antes incluso de que nuestras curiosidades —o nuestras voluntades de saber— tengan que ejercerse. «Tomar en consideración la presentabilidad» se dice en alemán *Rücksicht auf Darstellbarkeit* y precisamente mediante esta expresión Freud designaba el trabajo de *figurabilidad* propia de las formaciones del inconsciente. Podríamos decir, de manera muy abreviada, que la exigencia de pensar en la pérdida frente a la ganancia, o más bien acomodada en ella, el no-saber acomodado en el saber o el desgarramiento incluido en la trama, viene a interrogar acerca del trabajo mismo de la figurabilidad que obra en las imágenes del arte —habiendo admitido que las palabras «imagen» y «figurabilidad» sobrepasan aquí, y mucho, el marco restringido de lo que llamamos habitualmente un arte «figurativo», es decir, representativo de un objeto o de una acción del mundo natural—.

No nos engañemos, dicho sea de paso, sobre el carácter «moderno» de semejante problemática. No fue Freud quien inventó la figurabilidad y no es el arte abstracto lo que ha iniciado la «presentabilidad» de lo pictórico en contrapartida de su representabilidad «figurativa». Todos estos problemas son tan viejos como las imágenes mismas. Textos muy antiguos los exponen también. Y nuestra hipótesis viene precisamente del hecho de que la historia del arte, fenómeno «moderno» por excelencia —puesto que nació en el siglo XVI—, quiso enterrar las muy viejas problemáticas de lo *visual* y lo *figurable* dando nuevos fines a las imágenes del arte, fines que

colocaban lo visual bajo la tiranía de lo *visible* (y de la imitación), lo figurable bajo la tiranía de lo *legible* (y de la iconología). De lo que la problemática «contemporánea» o «freudiana» nos habla como de un trabajo o de una traba estructural, unos muy antiguos Padres de la Iglesia lo habían formulado desde hacía mucho tiempo —evidentemente en un registro de enunciación muy distinto— y los pintores de la Edad Media lo habían puesto en práctica como una *exigencia* esencial de su propia noción de imagen¹. Noción hoy en día olvidada, y tan difícil de exhumar.

Tal fue, pues, el motivo de este pequeño libro: sólo se trató de acompañar una obra más laboriosa² con algunas reflexiones cuyo objetivo era plasmar por escrito una especie de malestar vivido en el marco de la historia del arte académica. De manera más exacta, se trató de comprender por qué, en el curso de la mirada dirigida a ciertas obras de finales de la Edad Media y del Renacimiento, el método iconográfico heredado de Panofsky revelaba de pronto su insuficiencia o, dicho de otro modo, su manera de *suficiencia* metodológica: su clausura. Hemos intentado precisar todas esas cuestiones a propósito de la obra de Fra Angelico y después, en unas clases impartidas entre 1988 y 1989 en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, releendo el libro dedicado por el «Maestro de Princeton» a la obra de Alberto Durero. Invitado a uno de esos seminarios, el psicoanalista Pierre Fédida vino a contestar a algunas de nuestras preguntas con otras preguntas —principalmente ésta: «A fin de cuentas, ¿Panofsky habrá sido vuestro Freud o vuestro Charcot?»—. Otra manera de formular la pregunta. Y este pequeño libro no será más que el eco prolongado de la pregunta, como la libreta siempre abierta de una conversación sin fin³.

¹ Me permito remitir a un trabajo anterior, «La couleur de chair ou le paradoxe de Tertullien», *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, XXXV, 1987, pp. 9-49.

² George Didi-Huberman, *Fra Angelico: dissemblance et figuration*, París, Flammarion, 1990; Íd., *L'image ouverte: motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, París, Gallimard, 2007.

³ Dos fragmentos fueron publicados, uno en las actas del coloquio celebrado en Estrasburgo en 1988, «Mort de Dieu: fin de l'art», Estrasburgo, CERIT, 1990. El otro, en *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 30, diciembre, 1989, pp. 41-58.

1

La historia del arte en los límites de su simple práctica

Posemos durante un momento la mirada sobre una imagen famosa de la pintura renacentista (fig. 1). Es un fresco del convento de San Marcos, en Florencia. Fue muy probablemente pintado en la década de 1440 por un hermano dominico que vivía en el lugar y al que, más tarde, se le dio el apodo de Fra Angelico. Se encuentra en una celda muy pequeñita y encalada, una celda de *clausura* en la que un mismo religioso, lo podemos imaginar, se ha encontrado a diario, durante años, en el siglo XV, para aislarse, meditar sobre las Escrituras, dormir, soñar, tal vez morir. Cuando penetramos hoy en la celda, todavía bastante silenciosa, el proyector eléctrico enfocado sobre la obra de arte ni siquiera consigue conjurar el efecto de ofuscamiento luminoso que impone el primer contacto. Al lado del fresco, hay una pequeña ventana, orientada al levante y cuya claridad basta para envolvernos la cara, para velar por adelantado el espectáculo esperado. Pintado en un contraluz deliberado, el fresco de Fra Angelico oscurece, en cierto modo, la evidencia de su sobrecogimien-



1. FRA ANGELICO, *ANUNCIACIÓN, II*, 1440-1441, FRESCO.
FLORENCIA, CONVENTO DE SAN MARCOS.

to. Da la vaga sensación de que no hay gran cosa que ver. Cuando el ojo se acostumbra a la luz del lugar, esta impresión, curiosamente, se seguirá imponiendo: el fresco sólo «se esclarece» para volver al blanco de la pared, puesto que lo único pintado aquí consiste en dos o tres manchas de colores desvaídos, sutiles, colocadas sobre un fondo de la misma cal, ligeramente ensombrecido. De esta manera, allí donde la luz natural se apoderaba de nuestra mirada —y casi nos cegaba—, es ahora el blanco, el blanco pigmentario del fondo, el que viene a poseernos.

Pero estamos avisados para luchar contra esta sensación. El viaje a Florencia, el convento convertido en museo, el nombre propio de Fra Angelico, todo ello nos pide que veamos más allá. Es con la emergencia de esos detalles representacionales como el fresco, poco a poco, se hará realmente *visible*. Se hace visible en el sentido de Alberti, es decir, que se pone a liberar unos elementos discretos de significado visible —elementos discernibles como *signos*¹. Se hace visible en el sentido del historiador del arte, quien, hoy en día, se aplica para reconocer aquí la mano del maestro y, ahí, la del discípulo, enjuicia la regularidad o no de su construcción en perspectiva e intenta situar la obra en la cronología de Angelico, incluso en una geografía de la estilística toscana en el siglo xv. El fresco se hará visible también —e, incluso, sobre todo— porque algo en él habrá sabido evocar o «traducir» para nosotros unas unidades más complejas, unos «temas» o «conceptos», como decía Panofsky, unas historias o alegorías: unidades de saberes. En ese momento, el fresco divisado se hace realmente, plenamente visible —se hace claro y nítido como si se explicitara por sí solo—. Por lo tanto, se hace *legible*.

Ya somos capaces, o supuestamente capaces, de leer el fresco de Angelico. En él leemos evidentemente una historia —esta *historia* de la que Alberti ya hacía el motivo y la causa final de cualquier composi-

¹ «Llamo aquí signo (*segno*) a una cosa cualquiera que está en la superficie de manera que el ojo la pueda ver. Las cosas que no podemos ver, nadie podrá negar que no pertenecen para nada al pintor. Pues el pintor se dedica solamente a fingir eso que se ve (*si vede*)». L. B. Alberti, *De pictura*, I, 2, ed. C. Grayson, Bari, Laterza, 1975, p. 10 [ed. cast., Sobre la pintura, trad. y ed. lit. J. Dols Rusiñol, Valencia, Ed. Fernando Torres, 1976].

ción pintada...². Esta historia que, evidentemente, no puede sino encantarle al historiador. 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 tiempo que transcurre. No ya una duración de cristal, sino la cronología de una historia. Nos encontramos, con la imagen de Angelico, en el caso más simple: es una historia que cada uno conoce, una historia de la que el historiador ni siquiera tendrá que buscar la «fuente» —es decir, el *texto* de origen—, ya que forma parte del bagaje común del Occidente cristiano. Apenas hecho visible, entonces, el fresco se pone a «contar» su historia, el guión de la Anunciación tal y como san Lucas lo había escrito una primera vez en su Evangelio. Es legítimo creer que un iconógrafo principiante, al penetrar en la pequeña celda, sólo tardará un par de segundos, una vez visible el fresco, para leer en él el texto de Lucas, I, versículos 26 a 38. Juicio incontestable. Juicio que, quién sabe, hará que se quiera hacer lo mismo para todos los cuadros del mundo...

Pero intentemos ir un poco más lejos. O más bien quedémonos un momento más, frente a frente con la imagen. Bastante rápidamente, nuestra curiosidad en detalles representacionales puede decrecer y cierto malestar, cierta decepción vendrán tal vez a velar, una vez más, la claridad de nuestras miradas. Decepción en cuanto a lo legible: este fresco se da, en efecto, como la historia contada de la manera más pobre y más somera. Ningún detalle notable, ninguna particularidad aparente nos dirán alguna vez cómo Fra Angelico «veía» la ciudad de Nazaret —lugar «histórico», dicen, de la Anunciación— o

² «Digo de la composición (*composizione*) que es por esta razón de pintar (*ragione di dipingere*) por lo que las partes se componen en la obra pintada. La obra más grande del pintor (*grandissima opera del pittore*) será la historia (*istoria*). Las partes de la historia son los cuerpos. Las partes de los cuerpos son los miembros. Las partes de los miembros son las superficies». *Ibidem*, II, 33, pp. 56-58.

situaba el encuentro entre el ángel y la Virgen. Nada pintoresco en esta pintura: es la menos habladora de todas. San Lucas contaba el acontecimiento como un diálogo hablado, mientras que los personajes de Angelico parecen fijados para siempre en una especie de reciprocidad silenciosa, con los labios cerrados. No hay en ello sentimientos expresados, ni acción, ni representación de pintura. Y no es la presencia marginal de san Pedro mártir, con las manos juntas, lo que arreglará nuestra historia, puesto que san Pedro no tiene precisamente nada que hacer en esta historia: más bien termina por deshacer la peripecia.

La obra decepcionará otra vez al historiador de arte muy conocedor de la profusión estilística que caracteriza, en general, a las Anunciaciones del Quattrocento: en todas abundan los detalles apócrifos, las fantasías ilusionistas, los espacios complejos a ultranza, los toques realistas, los accesorios cotidianos o los puntos de referencia cronológicos. Aquí —a excepción del librito en los brazos de la Virgen—, nada semejante. Fra Angelico parece sencillamente inepto para una de las cualidades esenciales requeridas por la estética de su tiempo: la *varietà*, de la que Alberti hacía un paradigma mayor para la invención pictórica de una historia³. En esos tiempos de «renacimiento», cuando Masaccio en pintura y Donatello en escultura reinventaban la psicología dramática, nuestro fresco parece muy poquita cosa con su paupérrima, su minimalista *invenzione*.

La «decepción» de la que hablamos no tiene más fuente, evidentemente, que la aridez particular en la que Fra Angelico ha *atrapado* —solidificado o coagulado, lo contrario de un instante «cogido al vuelo», como decimos— el mundo visible de su ficción. El espacio ha sido reducido a un mero lugar de memoria. Su escala (los personajes un poco más pequeños que «al natural», si podemos aquí pronunciar semejante palabra) impide cualquier veleidad de efecto, aunque el

³ «La cosa que en primer lugar da voluptuosidad a la historia (*voluttà nella istoria*) viene de la abundancia y de la variedad de las cosas (*copia e varietà delle cose*)»-Ibídem, II, 40, p. 68.

pequeño patio representado prolongue, en cierto modo, la arquitectura blanca de la celda. Y a pesar del juego de los arcos cruceros, arriba, el espacio pintado que se encuentra a la altura de los ojos no parece ofrecer más que un macizo de cal, con el suelo pintado a grandes brochazos, y que sube de manera abrupta, lejos de todos los pavimentos contruidos por Piero della Francesca o por Botticelli. Solamente los dos rostros han sido perfilados, realzados con blancos ligeros, trabajados en el encarnado. Todo lo demás no está hecho más que de desprecio en cuanto a los detalles, todo lo demás no está hecho más que de extrañas lagunas, desde la pictografía veloz de las alas angélicas y el inverosímil caos del drapeado virginal hasta la vacuidad mineral de ese sencillo lugar que tenemos delante.

De esta impresión de «mal visto, mal dicho», los historiadores de arte a menudo han sacado un juicio mitigado en cuanto a la obra en general y en cuanto al artista mismo. Se lo presenta a veces como un icónico un poco somero, incluso ingenuo –beatífico, «angélico» en el sentido un poco peyorativo de los términos–, de una iconografía religiosa a la que se dedicaba exclusivamente. En otro contexto, al contrario, aprovechamos la beatitud y el angelismo del pintor: si lo *visible* y lo *legible* no han sido el fuerte de Fra Angelico, es porque con lo *invisible* y lo inefable, precisamente, estaba a sus anchas. Si no hay nada entre el ángel y la Virgen de su Anunciación, es que la *nada* llevaba el testimonio de lo inefable y de la infigurable voz divina a la que, al igual que la Virgen, Angelico se sometía por completo... Semejante juicio atañe, sin duda, a alguna pertinencia referente al estatus religioso, incluso místico, de la obra en general. Pero se priva de comprender los medios, la *materia* misma donde existía ese estatus. Les da la espalda a la pintura y al fresco en particular. Les da la espalda para irse sin ellos –es decir, también sin Fra Angelico– por las regiones dudosas de una metafísica, de una idea, de una creencia sin motivo. Por lo tanto, cree comprender la pintura sólo desencarnándola, si se puede decir así. Funciona, en realidad –y al igual que el juicio anterior–, en los límites arbitrarios de una semiología que sólo posee tres categorías: lo visible, lo legible y lo invisible. De esta mane-

ra, aparte del estatus intermedio de lo legible (cuyo objetivo es de traducibilidad), se le da una única elección a quien pone la mirada sobre el fresco de Angelico: o comprendemos, y entonces estamos en el mundo de lo visible, del que una descripción es posible. O no comprendemos y estamos en la región de lo invisible, de la cual una metafísica es posible, desde el simple fuera de campo inexistente del cuadro hasta el más allá conceptual de la obra en su totalidad.

Sin embargo, existe una alternativa a esta incompleta semiología. Se funda sobre la hipótesis general de que las imágenes no deben su eficacia a la única transmisión de saberes –visibles, legibles o invisibles–, sino que, al contrario, su eficacia actúa constantemente en el lazo, incluso en el embrollo de saberes transmitidos y dislocados, de no-saberes producidos y transformados. Exige, por lo tanto, una mirada que no sólo se acercaría para discernir y reconocer, para nombrar a toda costa lo que comprende –pero que, en primer lugar, se alejaría un poco y se abstendría de clarificarlo todo enseguida–. Algo como una atención flotante, una larga suspensión del momento de concluir, donde la interpretación tendría tiempo de explayarse en varias dimensiones, entre lo visible captado y la prueba vivida de un desposeimiento. En esta alternativa estaría entonces la etapa dialéctica –probablemente impensable para un positivismo– que consiste en no apoderarse de la imagen y en dejar, más bien, que ella se apodere de uno: luego, en *dejarse desposeer de su saber sobre ella*. El riesgo es importante, claro está. Es el riesgo más bello de la ficción. Aceptaríamos entregarnos a los riesgos de una fenomenología de la mirada, en perpetua instancia de transferencia (en el sentido técnico de la *Übertragung* freudiana) o de proyección. Aceptaríamos *imaginar*, con el único pretil de nuestro pobre saber histórico, cómo un dominico del siglo XV llamado Fra Angelico podía hacer pasar en sus obras la cadena del saber, pero también romperla hasta deshilarla del todo, para desplazar los recorridos y hacerlos significar *en otra parte*, de otra manera.

Para ello, hay que volver a lo más simple, es decir, a las oscuras evidencias de partida. Hay que dejar por un momento todo lo que hemos creído ver porque sabíamos nombrarlo y volver entonces a lo que nuestro saber no había podido clarificar. Por lo tanto hay que

volver, del lado de lo visible representado, a las condiciones mismas de la mirada, de *presentación* y de figurabilidad que el fresco nos propuso de entrada. Recordaremos entonces esa impresión paradójica de que no había gran cosa que ver. Recordaremos la luz sobre nuestro rostro y sobre todo el blanco omnipresente —ese blanco presente del fresco difundido en todo el espacio de la celda—. ¿Qué es entonces de ese contraluz, y qué es de ese blanco? El primero nos obligaba a no distinguir *nada* en un principio, el segundo vaciaba cualquier espectáculo entre el ángel y la Virgen, haciéndonos pensar que entre esos dos personajes Angelico, sencillamente, no había puesto *nada*. Pero decir esto es no mirar, es conformarse con buscar lo que habría que ver. Miremos: no es que no haya nada, puesto que está el blanco. Nada no es, puesto que nos llega sin que podamos captarlo y puesto que nos envuelve sin que podamos, a nuestra vez, cogerlo en las redes de una definición. 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. 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. Decimos que es *visual*.

Así sería, pues, el término nuevo que habría que introducir, que diferenciar de lo visible (como elemento de representación, en el sentido clásico de la palabra), al igual que de lo *invisible* (como elemento de abstracción). El blanco de Angelico forma parte, evidentemente, de la economía mimética de su fresco: proporciona, diría un filósofo, el atributo accidental de ese patio representado, aquí blanco y que, en otro sitio, o más tarde, podría ser policromado sin perder su definición de patio. En este sentido, pertenece al mundo de la representación. Pero la intensifica fuera de sus límites, despliega otra cosa, llega al espectador por otras vías. Incluso llega a sugerir al buscador de representaciones que «no hay nada» —cuando representa una pared, pero una pared tan cerca de la pared real, blanca como ella, que llega a *presentar* sólo su blancura—. Por otra parte, para nada es abstracto, puesto que, al contrario, se da como la casi tangibilidad de

un choque, de un cara a cara visual. Lo debemos nombrar por lo que es, con todo rigor, en este fresco: un muy concreto *trozo de blanco*⁴.

Pero es muy difícil nombrarlo como lo haríamos con un simple objeto. Sería más bien un *acontecimiento* que un objeto de pintura. Su estatus parece a la vez irrefutable y paradójico. Irrefutable, porque es de una eficacia sin rodeos: su *potencia* sola lo impone antes de cualquier reconocimiento de aspecto —«hay blanco», sencillamente, ahí ante nosotros, antes incluso que ese blanco pueda ser pensado como el atributo de un elemento representativo—. Es, por lo tanto, tan paradójico como soberano: paradójico en cuanto que *virtual*. Es el fenómeno de algo que no aparece con claridad. No es un signo articulado, no es legible como tal. Se da, sencillamente: puro «fenómeno-indicio» que nos pone en presencia del color gredoso, mucho antes de decirnos lo que ese color «rellena» o califica. Por lo tanto, aparece la calidad de lo figurable sola —terriblemente concreta, ilegible, presentada—. Masiva y desplegada. Implicando la mirada de un sujeto, su historia, sus fantasmas, sus divisiones intestinas.

La palabra «virtual» querría sugerir cuánto el régimen de lo visual tiende a desposeernos de las condiciones «normales» (digamos más bien: habitualmente adoptadas) del conocimiento visible. La *virtus* —palabra que Fra Angelico declinara en todos sus tonos, palabra cuya historia teórica o teológica es prodigiosa, particularmente entre las paredes de los conventos dominicos desde Alberto el Grande y santo Tomás de Aquino— designa precisamente la potencia soberana de lo que no aparece de manera visible. El acontecimiento de la *virtus*, lo que es en potencia, lo que es potencia, no da nunca una dirección a seguir por el ojo, ni un sentido unívoco de la lectura. Esto no quiere decir que esté desnudo de sentido. Al contrario: saca de su especie

⁴ Ya he intentado introducir teóricamente estas dos nociones ligadas de *visual* y de *trozo pictórico* en *La peinture incarnée*, París, Minuit, 1985 [ed. cast., *La pintura encarnada: seguido de «La obra maestra desconocida» de Honoré de Balzac*, trad. de M. Arranz Lázaro, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2007], y en un artículo titulado «L'art de ne pas décrire: une aporie du détail chez Vermeer», *La Part de l'Oeil*, 2, 1986, pp. 102-119, retomado *infra* en apéndice.

de negatividad la fuerza de un despliegue múltiple, hace posible no uno o dos significados unívocos, sino constelaciones enteras de sentido que están ahí como redes de las que tendremos que aceptar el no conocer nunca la totalidad ni la clausura, obligados como estamos a recorrer sencillamente, de manera incompleta, el laberinto virtual. En resumen, la palabra «virtual» designa aquí la doble cualidad paradójica de ese blanco gredoso que teníamos enfrente en la pequeña celda de san Marcos: es irrefutable y simple como acontecimiento; se sitúa en el cruce de una proliferación de sentidos posibles, de donde saca su necesidad, que condensa, que desplaza, y que transfigura. Tal vez debamos denominarlo entonces un *síntoma*, el nudo de encuentro de repente manifestado de una arborescencia de asociaciones o de conflictos de sentido.

Decir que la región de lo visual hace «síntoma» en lo visible no es buscar alguna tara o estado mórbido que estaría flotando por aquí, por allí, entre la Virgen y el ángel de Fra Angelico. Es, más sencillamente, tratar de reconocer la extraña dialéctica según la cual la obra, presentándose *de golpe* a la mirada de su espectador, en la entrada de la celda, libera al mismo tiempo la madeja compleja de una *memoria virtual*: latente, eficaz. Pero todo esto no es simplemente asunto de nuestra mirada de hoy en día. La presentación de la obra, la dramaturgia de su inmediata visualidad son parte integrante de la obra en sí y de la estrategia pictórica propia de Fra Angelico. El artista habría podido perfectamente realizar sus frescos sobre una de las otras tres paredes de la celda, es decir, sobre unas superficies correctamente iluminadas y no *iluminantes*, como es el caso. Podría igualmente haber prescindido de un uso tan intenso del blanco, criticado en su época como elemento de una tensión estéticamente desagradable⁵. En fin, la madeja de memoria virtual de la que avanzamos la hipótesis, sin por tanto «leerla» inmediatamente en el blanco de este fresco y en su

⁵ «Se arriesga a graves reproches el pintor que utiliza de manera inmoderada el blanco [...]». L. B. Alberti, *De pictura*, op. cit., II, 47, p. 84 [ed. cast., *Sobre la pintura*, op. cit.].

muy pobre iconografía, esta madeja de memoria tiene sobradas razones para atravesar también, ella misma, para pasar como un viento entre las dos o tres figuras de nuestra Anunciación. Todo lo que sabemos de Fra Angelico y de su vida conventual nos lo dice, en efecto: la considerable cultura exegética requerida de cada novicia, los sermones, el uso prodigiosamente fecundo de las «artes de la memoria», la mezcla de los textos griegos y latinos en la biblioteca de San Marcos, a sólo algunos pasos de la pequeña celda, la presencia iluminada de Giovanni Dominici y de san Antonino de Florencia en el círculo próximo del pintor –todo ello viene a confirmar la hipótesis de una pintura virtualmente proliferante de sentidos... y a acentuar la paradoja de simplicidad visual en la que este fresco nos sitúa–.

Así es, pues, el no-saber que la imagen nos propone. Es doble: concierne, en primer lugar, a la evidencia frágil de una fenomenología de la mirada, con la que el historiador no sabe muy bien qué hacer puesto que sólo se puede captar a través de su propia mirada, su propia mirada que lo desnuda. Concierne luego a un uso olvidado, perdido, de los saberes del pasado: podemos leer otra vez la *Summa theologiae* de san Antonino cuando contemplaba el fresco de Angelico en su propia celda del convento de San Marcos. San Antonino escribió, ciertamente, algunos trozos conocidos sobre la iconografía –en particular la de la Anunciación–, pero ni una palabra sobre su correligionario próximo Fra Angelico, y menos todavía sobre su percepción de los blancos intensos de San Marcos. Sencillamente, no era costumbre para un prior dominico (y en el uso en general de la escritura) consignar la fuerza de quebrantamiento suscitada por una mirada puesta en la pintura –lo que no quiere decir, evidentemente, que la mirada no existiera o que fuera indiferente a todo–. No podemos conformarnos con entregarnos a la autoridad de los textos –o a la búsqueda de las «fuentes» escritas– si queremos captar algo de la eficacia de las imágenes: ella está hecha de préstamos, ciertamente, pero también de interrupciones practicadas en el orden del discurso. De legibilidades transpuestas, pero también de un trabajo de *apertura* –y por lo tanto de efracción, de puesta en síntoma– practicado en el orden de lo legible, y más allá de él.

Esta situación nos desarma. Nos obliga, o bien a callarnos sobre un aspecto sin embargo esencial de las imágenes del arte, por miedo a decir algo que no se podría comprobar (y es así como el historiador se obliga a menudo a no decir más que banalidades muy comprobables), o bien a imaginar y a correr el riesgo, en última instancia, de lo improbable. ¿Cómo lo que llamamos la región de lo visual sería comprobable en el sentido estricto del término, en el sentido «científico», puesto que ella misma no es un objeto de saber o un acto de saber, un tema o un concepto, sino solamente una eficacia sobre las miradas? Sin embargo, podemos avanzar un poco. Primero, cambiando de perspectiva: constatando que plantear esta noción del *no-saber* en los únicos términos de una privación del saber no proporciona seguramente la mejor manera de abordar nuestro problema, puesto que es una manera de seguir preservando el saber en su privilegio de referencia absoluta. Luego, hay que reabrir precisamente lo que parecía no tener que proporcionarle al fresco de Angelico –tan «sencillo», tan «somero»– su fuente textual más directa: hay que reabrir el conjunto exuberante y complejo de las *Summae theologiae*, que, desde Alberto el Grande hasta san Antonino, modelaron la cultura de Angelico y su forma de creencia; hay que reabrir las *Artes memorandi* todavía en uso en los conventos dominicos del siglo XV, o bien esas enciclopedias delirantes que llamábamos *Summae de exemplis et similitudinibus rerum*...

Pero ¿qué encontramos en esas «sumas»? ¿Sumas de saber? No exactamente. Más bien unos laberintos donde el saber se pervierte, se torna fantasma, donde el sistema se convierte en un gran desplazamiento, una gran desmultiplicación de imágenes. La teología misma no está ahí considerada como un saber en el sentido en el que lo entendemos hoy, es decir, en el sentido en el que lo poseemos. Trata de un Otro absoluto y se somete por completo a él, un Dios que, solo, manda y posee ese saber. Si existe el saber, no está «tomado» ni captado por nadie –ya se tratara de santo Tomás en persona–. Es *scientia Dei*, la ciencia de Dios, con todos los sentidos del genitivo *de*. Por eso es por lo que supuestamente por principio sobrepasa –fundar

en un sentido y arruinar en el otro— todos los saberes humanos y todas las otras formas o pretensiones de saber: «Sus principios no le vienen, en efecto, de ninguna otra ciencia, sino de Dios inmediatamente, por revelación [*per revelationem*]»⁶. Pero la revelación no ofrece nada que captar: ofrece más bien *ser captado* en la *scientia Dei*, que, como tal, mantiene su derecho hasta el final de los tiempos —tiempo en el que los ojos supuestamente se abren de verdad—, inalcanzable, es decir, productora de un bucle de saber y de no-saber, imposible de desenredar. ¿Cómo, de todas formas, podría ser de otra manera, en un universo de la creencia que pide sin cesar que se crea en lo increíble, que se crea en algo puesto en lugar y sitio de todo lo que no sabemos? Existe, por tanto, un trabajo real, una traba del no-saber en los grandes sistemas teológicos mismos. Ahí está nombrado lo inconcebible, el *misterio*. Se da en la pulsación de un acontecimiento siempre singular, siempre fulgurante: esta evidencia oscura que santo Tomás llama aquí una revelación. Pero es turbador para nosotros encontrar en esta estructura de creencia algo como una construcción exponencial de los dos aspectos sentidos casi de manera táctil ante la sencilla materia gredosa de Fra Angelico: un *síntoma*, pues, que libera al mismo tiempo su impacto único y la insistencia de su memoria virtual, sus laberínticos trayectos de sentido.

Los hombres de la Edad Media no pensaron de otra manera en lo que constituía para ellos el fundamento de toda su religión: saber el Libro, la Escritura santa de la que cada partícula se comprendía como llevando en ella la doble potencia del acontecimiento y del misterio, del alcance inmediato (incluso milagroso) y de lo inalcanzable, de lo cercano y de lo lejano, de la evidencia y de la oscuridad. Tal es su gran valor de fascinación, tal es su valor de aura. La Escritura para los hombres de esa época no fue, por tanto, un objeto *legible* en el sentido en el que lo entendemos generalmente. Necesitaban —lo exigía su creencia— profundizar en el texto, abrirlo y

⁶ Tomás de Aquino, *Summa theologiae*, Ia, 1, 5 [ed. cast., *Suma teológica*, trad. de F. Barbado Viejo, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2010].

practicar una arborescencia infinita de relaciones, de asociaciones, de despliegues fantásticos donde todo, principalmente lo que no estaba en la «letra» misma del texto (su sentido manifiesto), podía florecer. Eso no se llama una «lectura» –palabra que, etimológicamente, sugiere el estrechamiento de un lazo–, sino una *exégesis* –palabra que, por su parte, significa la salida fuera del texto manifiesto, palabra que significa la apertura a todos los vientos del sentido–. Cuando Alberto el Grande o sus discípulos comentaban la Anunciación, veían en ella algo como un cristal de acontecimiento único, y al mismo tiempo veían una proliferación absolutamente extravagante de sentidos incluidos o asociados, de acercamientos virtuales, de memorias, de profecías de todo tipo, desde la creación de Adán hasta el fin de los tiempos, desde la sencilla forma de la letra «M» (inicial de María) hasta la prodigiosa construcción de las jerarquías angélicas⁷. La Anunciación para ellos no era, por lo tanto, un «tema» (salvo que se entienda la palabra en un sentido musical), un concepto, ni siquiera una historia en el sentido estricto, sino más bien una matriz misteriosa, virtual, de acontecimientos innumerables.

En ese orden asociativo del pensamiento –orden por naturaleza entregado al fantasma, exigiendo el fantasma– tenemos que volver a poner la mirada sobre el trozo de pared blanca de Fra Angelico. Esta blancura es, sin embargo, tan simple. Pero lo es por completo como el interior vacante del librito que sostiene la Virgen: es decir, que no necesita legibilidad para llevar todo un misterio de Escritura. Igualmente había depurado sus condiciones descriptivas, sus condiciones de visibilidad, con el fin de dejar al acontecimiento visual del blanco su libre potencia para figurar. *Figura*, pues, en el sentido en el que consigue, en su inmediata blancura, convertirse ella misma en una matriz de sentido virtual, un acto pigmentario de exégesis (y no de traducción o de atribución coloreada) –un desplazamiento extraño y familiar, un *misterio hecho pintura*–. ¿Cómo es eso? ¿Basta

⁷ Cfr., entre otros numerosos textos autógrafos o apócrifos de Alberto el Grande, el «*Mariale sive quaestiones super Evangelium, Missus est Angelus Gabriel [...]*», en A. y E. Borgnet (eds.), *Opera omnia*, XXXVII, París, Vivès, 1898, pp. 1-362.

entonces con imaginar el espacio que tenemos enfrente, «doblado» por la línea del suelo, a imagen de este libro abierto y vacío, a imagen de esta Escritura agráfica de la revelación? Sí, en cierto modo, basta —me imagino que esto podía bastar para un dominico formado, durante años, para sacar de la más mínima puesta en relación exegética un verdadero despliegue de ese misterio al que dedicaba toda su vida—.

Hay, en las pocas palabras enigmáticas pronunciadas por el ángel de la Anunciación, ésta que es central: «Ecce concipies in utero, et paries filium, et vocabis nomen eius Iesum» —«Concebirás en tu matriz y darás a luz un niño, al que llamarás con el nombre de Jesús»⁸. La tradición cristiana utilizó la relación exegética ya presente en la frase misma —que es una cita muy precisa de una profecía de Isaías⁹ para abrir el librito de la Virgen en la página misma del versículo profético: así podía cerrarse, a partir de la Anunciación, un bucle de tiempo sagrado. Todo eso, que encontramos por todas partes en la iconografía del siglo XIV y del XV, Fra Angelico no lo negó: simplemente lo incluyó en el blanco misterio que esas frases designan. La página «vacía» (virtual más bien) responde en el fresco a los labios cerrados del ángel y los dos hacen una señal hacia el mismo misterio, la misma virtualidad. Es el nacimiento, que está por venir, de un Verbo que se encarna y que en la Anunciación se va formando, en alguna parte en los recovecos del cuerpo mariano. Comprendemos entonces que la audaz claridad de la imagen, esta especie de *catarsis*, tendía primero a hacer el fresco misterioso y puro como una superficie de unción —como un cuerpo santificado en algún agua lustral—, para *virtualizar* un misterio que se sabía de antemano incapaz de representar.

Es, pues, la Encarnación. Toda la teología, toda la vida del convento dominico, toda la intención del pintor modesto no habrán dejado de dar vueltas alrededor de ese centro inconcebible, ininteligible,

⁸ Lucas, I, 31.

⁹ Isaías, VII, 14: «Ecce, virgo concipiet et pariet filium, et vocabit nomen Eius [...]».

que postulaba a la vez la inmediata humanidad de la carne y la virtual, la potente divinidad del Verbo en Jesucristo. No decimos que el *bianco di san Giovanni*, utilizado como pigmento para la pequeña celda del convento, representó la Encarnación, o sirvió de atributo iconográfico al misterio central del cristianismo. Sólo decimos que formaba parte de los medios de figurabilidad —medios lábiles, siempre transformables, desplazables, medios sobredeterminados y «flo-tantes» en cierto modo— que Fra Angelico utilizaba y que aquí *se presentó* para envolver el misterio de la encarnación con una movediza red visual. La intensidad de semejante arte reside, en gran parte, en esta toma en consideración, siempre *última* —porque persigue su más allá—, de los medios materiales más sencillos y más ocasionales del oficio de pintor. El blanco para Angelico no era una «coloración» que elegir de manera arbitraria para singularizar o, a la inversa, para neutralizar los objetos representados en sus obras; no era tampoco el símbolo fijo de una iconografía, por muy abstracta que fuera. Fra Angelico utilizó simplemente la *presentación* del blanco —la modalidad pictórica de su presencia *aquí* en el fresco— para «encarnar» a su nivel algo del misterio irrepresentable donde se proyectaba toda su creencia. El blanco, en Fra Angelico, no hace referencia a un código representativo: al contrario, *abre la representación* con el objetivo de una imagen que sería absolutamente depurada —blanco vestigio, síntoma del misterio—. Aunque se dé sin rodeos y casi como un impacto, no tiene nada que ver con la idea de un «estado de naturaleza» de la imagen o con la de un «estado salvaje» del ojo. Es simple y terriblemente complejo. Produce el impacto —el trozo de pared— de una extraordinaria capacidad para *figurar*: condensa, desplaza, transforma un dato infinito e inapropiable de la Escritura santa. Proporciona el acontecimiento visual de una exégesis en acto.

Por lo tanto, es una superficie de exégesis, en el sentido en el que hablaríamos de una superficie de adivinación. Sólo capta la mirada para provocar la incontrolable cadena de imágenes susceptibles de trenzar una red virtual alrededor del misterio que conjunta al ángel y a la Virgen en este fresco. Este blanco frontal no es nada más que

una superficie de contemplación, una pantalla de ensoñación –pero donde todos los sueños serán posibles–. Casi le pide al ojo que se cierre ante el fresco. En el mundo *visible* este promotor de «catástrofe» o de hojear, este promotor *visual* apropiado para llevar la mirada del dominico hacia regiones íntegramente fantasmales –las que designaba, a fin de cuentas, la expresión *visio Dei*–. Es, por lo tanto, en los múltiples sentidos de la palabra, una superficie de *expectativa*: nos hace salir del espectáculo visible y «natural», nos hace salir de la historia y nos hace esperar una modalidad extrema de la mirada, modalidad soñada, nunca aquí del todo, algo como un «final de la mirada» –tal y como decimos, «final de los tiempos», para designar el objeto del mayor deseo judeocristiano–. Comprendemos entonces en qué medida este blanco de Angelico, esa casi nada visible, habrá conseguido finalmente tocar concretamente el misterio celebrado en este fresco: la Anunciación, el anuncio. Fra Angelico había reducido todos sus medios visibles para imitar el aspecto de una Anunciación con el fin de dotarse del operador visual apropiado para *imitar el proceso* de un anuncio. Es decir, algo que aparece, se presenta –pero sin describir ni representar, sin hacer aparecer el contenido de lo que anuncia (si no, ya no sería un anuncio, precisamente, sino el enunciado de su solución)–¹⁰.

Hay aquí una maravilla de figurabilidad –a imagen de todo lo que nos devora en la evidencia de los sueños–. Bastaba con que ese blanco estuviera ahí. Intenso como una luz (lo volvemos a encontrar entre las celdas adyacentes, en la irradiación de las mandorlas o de las glorias divinas) y opaco como una roca (también es el blanco mineral de todos los sepulcros). Su única presentación hace de él la materia imposible de *una luz dada con su obstáculo*: el trozo de pared con su propia evaporación mística. ¿Nos extrañaremos de volver a encontrar la misma imagen paradójica a lo largo de exuberantes exégesis

¹⁰ Por ello san Antonino proscribía de manera vehemente a los pintores que representaran al niño Jesús –«término» o solución del anuncio– en los cuadros de Anunciaciões. Cfr. Antonino de Florencia, *Summa theologiae*, IIIa, 8, 4, 11, edición de Verona y reedición Graz, 1959, III, pp. 307-323.

dominicas del misterio de la Encarnación? Poco importa que Fra Angelico haya leído o no tal o cual comentario sobre la Anunciación, comparando el Verbo que se encarna con una intensidad luminosa que atraviesa todas las paredes y se instala en la blanca celda del *uterus Mariae*¹¹... Lo importante no reside en alguna improbable traducción, término a término, de una exégesis teológica precisa, sino en el auténtico trabajo exegético que la utilización de un pigmento consigue liberar. El punto común no reside (o sólo reside opcionalmente) en una fuente textual única: reside primero en la exigencia generalizada de producir imágenes paradójicas, misteriosas, para figurar las paradojas y los misterios que la Encarnación proponía desde el principio. El punto común es esta noción general de *misterio* a la que un hermano dominico decidió un día someter todo su saber hacer de pintor.

Si este trozo de pared blanca consigue tan bien, como lo creemos, imponerse en cuanto que paradoja y misterio para la mirada, entonces da lugar a pensar que también consigue funcionar no como una imagen o un símbolo (aislables), sino como paradigma: una matriz de imágenes y símbolos. Basta, en efecto, con unos instantes más en la pequeña celda para sentir cuánto el blanco frontal de la Anunciación sabe metamorfosearse en potencia obsidional. Lo que está enfrente se convierte en alrededor, y el blanco que contemplaba el hermano dominico le murmuraba tal vez también: «Soy el lugar que habitas –la celda misma–, soy el lugar que te contiene. De esta manera te haces presente al misterio de la Anunciación, más allá de representártelo». Y el envoltorio visual se acercaba así hasta tocar el cuerpo del que estaba mirando –puesto que el blanco de la pared y el de la página son a su vez el blanco del traje dominico...–. El blanco le murmuraba entonces a su espectador: «Soy la superficie que te envuelve y que te toca, día y noche, soy el lugar que te reviste».

¹¹ Fra Angelico no podía ignorar en todo caso la exposición elemental que constituye la matriz de numerosas exégesis, la de Tomás de Aquino, *Exposición de la salvación angélica*, III y X, así como la *Catena aurea* y las grandes exégesis de Alberto el Grande.

¿Cómo el dominico contemplativo (a semejanza de san Pedro mártir en la imagen) podía recusar semejante impresión, él, a quien se le había explicado, el día en el que tomó los hábitos, que su propio traje, donación de la Virgen, simbolizaba ya, por su color, la dialéctica misteriosa de la Encarnación¹²?

Pero tenemos que interrumpir esta entrada en materia en la paradoja visual de la Anunciación¹³. Se trata aquí de una cuestión de método. Ahora, esos pocos instantes de una mirada puesta en la blancura de una imagen nos han llevado bastante lejos del tipo de determinismo al que nos había acostumbrado la historia del arte. Nos hemos adentrado en la región de una iconología fragilizada de manera singular: privada de código, entregada a las asociaciones. Hemos hablado de no-saber. Sobre todo, practicando una cesura en la noción de *visible*, hemos liberado una categoría que la historia del arte no reconoce como una de sus herramientas. ¿Por qué? ¿Sería demasiado extraña o demasiado teórica? ¿Se reduciría a una simple perspectiva personal, una perspectiva del espíritu, que, si no le busca tres pies al gato, al menos corta lo visible en dos?

Dos vías precisamente se nos ofrecen para contestar a semejante objeción. La primera consiste en poner en evidencia, en defender la pertinencia histórica de nuestra hipótesis. Creemos que la cesura de lo visible y de lo visual es antigua, que se desarrolla en la larga duración. La creemos implícita y, a menudo, explícita en innumerables textos, en innumerables prácticas figurativas. Y la creemos tan antigua –en todo caso en el campo de la civilización cristiana– sólo porque le atribuimos un valor antropológico aún más general. Pero demostrar esta generalidad equivaldría estrictamente a rehacer, paso a paso, toda la historia que nos ocupa –y esa historia es larga–. Conformémonos de momento con entregar sólo el esbozo y la problemática de conjunto. No ignoramos, en todo caso, que es en la

¹² Cfr. el *Tractatus de approbatione Ordinis fratrum praedicatorum*, VI, 1936, pp. 140-160, en particular pp. 149-151.

¹³ Damos una trayectoria mucho más extensiva en G. Didi-Huberman, *Fra Angelico: dissemblance et figuration*, op. cit.

duración propia de la búsqueda misma donde la hipótesis en cuestión demostrará su valor de pertinencia o, al contrario, su carácter de perdición.

El arte cristiano ni siquiera había nacido todavía cuando los primeros Padres de la Iglesia, Tertuliano en particular, ya habían practicado una formidable brecha en la teoría clásica de la *mimèsis*, por la cual debía surgir un modo imaginario nuevo, específico, un modo imaginario dominado por la problemática —el fantasma central— de la Encarnación. Una teología de la imagen, que no tenía nada que ver con cualquier programa artístico, proporcionaba ya todos los fundamentos de una estética por venir: una estética de momento impensable en términos iconográficos o en términos de «obras de arte» —no teniendo todavía esas palabras, en esa época, ninguna posibilidad de recubrir cualquier realidad—¹⁴, pero una estética al fin y al cabo, algo como el imperativo categórico de una actitud que reinventar frente al mundo visible. Ahora bien, esta actitud abría un campo paradójico, que mezclaba el odio furioso de las apariencias e incluso de lo visible en general, a una búsqueda intensa y contradictoria dirigida hacia lo que hemos llamado *la exigencia de lo visual*: exigencia consagrada a lo «imposible», a algo que fuera el Otro de lo visible, su síncopa, su síntoma, su verdad traumática, su más allá... y que,

¹⁴ Desde el punto de vista iconográfico, en efecto, al igual que desde el punto de vista de una definición «moderna» y académica (por lo tanto anacrónica) del arte, diremos que en la época paleocristiana *el arte cristiano no existe*: «Si un arte se define por un estilo propio, por un contenido exclusivo, ya no hay más arte cristiano que arte herculeano o dionisiaco; ni siquiera hay un arte de los cristianos, pues éstos permanecen hombres de la Antigüedad, de la que conservan el lenguaje artístico». F. Monfrin, «La Bible dans l'iconographie chrétienne d'Occident», en J. Fontaine y C. Pietro (dirs.), *Le monde latin antique et la Bible*, París, Beauchesne, 1985, p. 207. Vemos como este juicio sólo tiene sentido según una definición del arte que carece de él para la época considerada. Notamos, en consecuencia, la necesidad de un punto de vista ampliado —es decir, antropológico— sobre la eficacia propia de lo *visual* en el cristianismo de los primeros siglos; en eso reside todo el mérito de los trabajos de P. Brown, *Genèse de l'Antiquité tardive*, trad. A. Rousselle, París, Gallimard, 1983 [ed. cast., *El mundo de la Antigüedad tardía: de Marco Aurelio a Mahoma*, Madrid, Ediciones Taurus, 1991]; *Le culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, trad. A. Rousselle, París, Le Cerf, 1984; *La société et le sacré dans l'Antiquité tardive*, trad. A. Rousselle, París, Le Seuil, 1985.

sin embargo, no fuera lo invisible o la Idea, todo lo contrario. Ese algo sigue siendo algo difícil en lo que pensar, al igual que son algo difícil en lo que pensar, al igual que son «imposibles» las paradojas mismas de la Encarnación.

Pero nuestra hipótesis más general será la de sugerir que las artes visuales del cristianismo, realmente, han cumplido ese desafío, y a largo plazo. Efectivamente, han realizado, en su materia representante, esa puesta en síncope, esa puesta en síntoma del mundo visible. Efectivamente, han *abierto* la imitación al motivo de la Encarnación. ¿Por qué pudieron hacerlo y por qué haciéndolo constituyeron la religión más fecunda en imágenes que jamás haya existido? Porque lo «imposible» de las paradojas encarnacionales, al amparo de la trascendencia divina, tocaba en el corazón mismo de una inmanencia que podríamos calificar, con Freud, de metapsicológica —la inmanencia de esa capacidad humana para inventar cuerpos imposibles..., para conocer algo de la carne real, nuestra misteriosa, nuestra incomprendible carne. Esa capacidad se llama precisamente el poder de la *figurabilidad*—.

Lo hemos visto: la figurabilidad se opone a lo que entendemos habitualmente por «figuración», al igual que el momento visual, al que ella hace advenir, se opone o, más bien, hace obstáculo, incisión y síntoma en el régimen «normal» del mundo visible, régimen donde creemos saber lo que vemos, es decir, donde sabemos nombrar cada aspecto que el ojo quiere capturar. Más allá de las aparentes contradicciones de su apologética, Tertuliano en realidad lanzaba una especie de desafío a la imagen, que consistía en decir: «O bien eres sólo lo visible y te execraré como a un ídolo, o bien te abres a los estallidos de lo visual, y entonces reconoceré en ti el poder de haber tocado en lo más hondo, de haber hecho que surgiera un momento de verdad divina, como un milagro». El contraste aparente entre la existencia de potentes teologías de la imagen y la casi inexistencia de un «arte» cristiano, hasta más o menos finales del siglo III, es un contraste que se debe probablemente, en parte, al hecho de que el antiguo cristianismo no buscaba en absoluto construirse para sí mismo un

museo de obras de arte; primero buscaba fundar, en el espacio del rito y de la creencia, su propia *eficacia visual*, su propio «arte visual» en el sentido amplio, que podía manifestarse a través de cosas muy distintas, un sencillo signo de cruz, una acumulación de tumbas *ad sanctos*, incluso el teatro sufrido de un mártir aceptando la muerte en medio de la arena.

En esa época de los comienzos, hay que recordarlo, el cristianismo estaba lejos de haber refutado la prohibición mosaica de las imágenes¹⁵. Si Tertuliano y otros muchos Padres de la Iglesia y, más tarde, numerosos autores místicos, empezaron a aceptar el mundo visible, en el que el Verbo se había dignado a encarnarse y humillarse, fue con la condición implícita de que sufriera una pérdida, un daño sacrificial. En cierto modo había que «circuncidar» el mundo visible, poder practicarle una incisión y ponerlo en crisis, en defecto, poder extenuarlo casi y sacrificarlo en parte con el objetivo, más allá, de poder darle la oportunidad de un milagro, de un sacramento, de una transfiguración. Lo que denominaremos con una palabra esencial para toda esta economía: una *conversión*. Hacía falta nada menos que una conversión, en efecto, para encontrar en lo visible mismo el Otro de lo visible, a saber, el indicio visual, el síntoma de lo divino. Comprendemos mejor ahora que no es la visibilidad de lo visible lo que los cristianos habrán reivindicado —eso siempre era la apariencia, la *venustas* de las figuras de Venus, en resumen, la idolatría—, sino su *visualidad*: dicho de otro modo, su carácter de acontecimiento «sagrado», conmovedor, su verdad encarnada atravesando el aspecto de las cosas como su desfiguración pasajera, el efecto escópico de *otra cosa* —como un efecto de inconsciente—. Para enunciarlo rápidamente, diremos entonces que el cristianismo convocó finalmente de lo visible no el dominio, sino lo inconsciente. Ahora bien, si tuviéramos que darle sentido a esa expresión —«lo inconsciente de lo visible»— no sería del lado de su contrario, lo invisible, donde tendríamos que buscar, sino del lado de una fenomenología más retorcida, más con-

¹⁵ Éxodo, XX, 4. Deuteronomio, V, 8.

tradictoria, más intensa también —más «encarnada»—. Eso es lo que intenta designar el acontecimiento, el síntoma de lo visual.

La historia del arte no logra comprender la inmensa constelación de los objetos creados por el hombre con vistas a una eficacia de lo visual, cuando busca integrarlos en el esquema acordado del dominio de lo visible. Así, ignoró demasiado a menudo la consistencia antropológica de las imágenes medievales. Así, trató demasiado a menudo el icono como una simple imagería estereotipada y despreció, implícitamente, su «pobreza iconográfica»¹⁶. Así, excluyó y sigue excluyendo de su campo una serie considerable de objetos y de dispositivos *figurales* que no responden directamente a lo que un experto llamará hoy en día una «obra de arte» —los marcos, los elementos no representacionales, un altar o las pedrerías votivas que llenan la visibilidad de una imagen santa, pero que, en cambio, trabajan eficazmente para constituir su valor visual, mediante esos «síntomas» que son el espejo, el resplandor o la retirada en la sombra..., cosas que molestan, evidentemente, en la investigación del historiador de arte en su deseo de identificar las formas—. La realidad *visible* de una vidriera gótica puede definirse a través de su tratamiento específico de un tema iconográfico y el detalle de su «estilo»; pero todo eso no se aprehende hoy en día más que a través de una opera-

¹⁶—Aparte de los magníficos trabajos ya publicados de E. Kitzinger y de K. Weitzmann, es probable que el libro de H. Belting sobre el icono, todavía inédito, trabaje para hacer definitivamente justicia respecto de todo ello y eso a partir de una *historia de las imágenes*, y no del «arte»... [El texto al que hace alusión el autor es H. Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2008 (N. de la ed.)]. Cfr. de H. Belting: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlín, G. Mann, 1981. —Notemos también que es del lado de la antropología histórica donde vemos desarrollarse los trabajos más importantes sobre el «campo visual» extensivamente entendido (desde los sueños hasta las reliquias, pasando por los rituales y, claro está, las imágenes). Cfr. en particular: J. Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, París, Gallimard, 1985; M. Pastoureau, *Figures et couleurs: études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, París, Le Léopard d'Or, 1986; J.-C. Schmitt, *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Bari, Laterza, 1988; id., *La raison des gestes: pour une histoire des gestes en Occident, III^e-XIII^e siècle*, París, Gallimard, 1990—.

ción de telescopia fotográfica, mientras que la realidad *visual* de esa misma vidriera será, primero, el modo en el cual una materia con imagen fue concebida, en la Edad Media, de manera que quienes entraban en una catedral se sentían a sí mismos como andando en la luz y el color: color misterioso, entrelazado ahí arriba, en la vidriera misma, en una red disparatada de zonas muy poco identificables, pero de antemano reconocidas como sagradas, y aquí, en el suelo de la nave, en una nube polícroma de luz que el paso del viandante atravesaba religiosamente... Religiosamente, digo, puesto que este sutil encuentro del cuerpo y de la luz funcionaba ya como una metáfora de la Encarnación¹⁷.

Hacer la historia de un paradigma visual es, por lo tanto, hacer la historia de una fenomenología de las miradas y de los tactos, una fenomenología siempre singular, llevada, es cierto, por una estructura simbólica, pero siempre interrumpiendo su regularidad o desplazándola. Hacer esta historia es tarea difícil puesto que exige encontrar la articulación de dos puntos de vista aparentemente extraños, el punto de vista de la estructura y el punto de vista del acontecimiento —es decir, la apertura hecha a la estructura—. Ahora bien, ¿qué podemos conocer de lo singular? He aquí una cuestión central para la historia del arte: una cuestión que la acerca, desde el punto de vista epistemológico —y lejos de cualquier «psicología del arte»—, al psicoanálisis¹⁸. El acercamiento se revela impactante también en la medida en la que el destino de las miradas siempre es cuestión de una

¹⁷ Cfr. por ejemplo Alberto el Grande, «Enarrationes in Evangelium Lucae», I, 35, en A. Borgnet (ed.), *Opera omnia*, XXII, París, Vivès, 1894, pp. 100-102; Tomás de Aquino, *Catena aurea* (Lucas), I, Turín, Marietti, 1894, II, p. 16. Estos dos textos comentan la encarnación del Verbo en el momento de la Anunciación, según la metáfora del encuentro del cuerpo y de la luz (e incluso de la zona de sombra que resulta al paso).

¹⁸ Cuestión y acercamiento ya formulados por R. Klein, «Considérations sur les fondements de l'iconographie», en *La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, París, Gallimard, 1970, pp. 358 y 368-374 [ed. cast., *La forma y lo intangible: escritos sobre el Renacimiento y el arte moderno*, Madrid, Ed. Taurus, 1982].

memoria tanto más eficaz cuanto *no es manifiesta*. Con lo visible, claro está, estamos en el reino de lo que se manifiesta. Lo visual, por su parte, designaría más bien esta red irregular de acontecimientos-síntomas que alcanzan lo visible como tantas huellas o destellos, o «marcajes de enunciación», como tantos indicios... ¿Indicios de qué? De algo –un trabajo, una memoria en proceso– que en ningún sitio se ha descrito del todo, atestado o inscrito en archivos, porque su «materia» significante fue, primero, la imagen. La cuestión reside ahora en saber cómo incluir, en el método histórico, esta eficacia –visual– de lo *virtual*. Pero ¿qué podrá significar la virtualidad de una imagen en historia del arte? ¿Estaríamos obligados, por pensar semejante virtualidad, a requerir la dudosa ayuda de un reino invisible de las Ideas, multiplicando el tejido de las formas y de los colores? ¿No es evidente, por otra parte, que un cuadro da todo lo que ver de sí mismo «de manera manifiesta», sin resto para quien sabe interpretar el menor detalle? ¿Qué entendemos, en el fondo, por *síntoma* en una disciplina dedicada por completo al estudio de objetos presentados, ofrecidos, visibles? Ésa es, probablemente, la cuestión fundamental.

Pero tenemos que volver a formular la pregunta aún a otro nivel. ¿En qué, tales categorías –el síntoma, lo visual, lo virtual–, atañen a la *práctica* de la historia del arte? ¿No son demasiado generales, o demasiado filosóficas? ¿Por qué obstinarse en preguntar a un «visual» que nadie parece utilizar para sacar todo lo que podemos saber de las obras de arte? Tenemos que escuchar las objeciones de principio, en todo caso, las desconfianzas que esta cuestión puede suscitar en un campo que se autoriza hoy de un progreso interno de su método, y, por lo tanto, de una *legitimidad* –una legitimidad acerca de la que, a cambio, tendremos que interrogar con el rasero de su propia metodología, incluso de su propia historia¹⁹–.

¹⁹ Queda por hacer una historia de la historia del arte, que analizaría la disciplina bajo el ángulo de sus verdaderos *fundamentos*, en el sentido que Husserl hubiera dado a esta palabra. Bastante lejos de semejante preocupación está el libro G. Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours*, París, Albin Michel, 1986.

La primera desconfianza se dirigirá a la forma misma de formular la pregunta, a su contenido, digamos, filosófico. Es un hecho curioso, pero fácilmente observable, que los técnicos académicos de una disciplina sin embargo muy deudora, en su historia, del pensamiento filosófico —unos «maestros» como H. Wölfflin, A. Riegl, A. Warburg o E. Panofsky no se escondieron particularmente nunca de ello— sean hoy tan poco hospitalarios con respecto al pensamiento teórico²⁰. Percibimos, a menudo, una desconfianza, cobarde o altiva, para con las «miras del espíritu», como si el historiador del arte, seguro de su saber hacer, opusiera implícitamente unas *teorías* hechas para cambiar, y su propia disciplina que, de catálogos en monografías, no existiría más que para progresar.

Pero ¿progresar hacia qué? Hacia una mayor exactitud, claro está. Ésa es, pues, la forma que ha tomado el progreso en historia del arte. A todos los niveles informatizamos, es decir, afinamos hasta el extremo lo que atañe a la *información*. Así va la historia del arte en su estado medio (que es un estado conquistador): una exactitud siempre más exacta, lo que en sí es, evidentemente, motivo de alegría, a condición de saber el *porqué* de semejante búsqueda del detalle y de la exhaustividad. La exactitud puede constituir un medio de la verdad —no es, en ningún modo, su único fin, menos todavía su forma exclusiva—. La exactitud constituye un medio de la verdad solamente cuando la verdad del objeto estudiado está reconocida como admitiendo una posible exactitud de la observación o de la

²⁰ Basta, para Francia, constatar el contenido casi exclusivamente monográfico de las grandes exposiciones de arte antiguo, en los museos, o comprobar la temática de los órganos «oficiales» de la historia del arte, la *Revue de l'Art et Histoire de l'Art* (una publicada por el CNRS; la otra, por el Instituto Nacional de Historia del Arte). Se me opondrán notables excepciones —con razón, puesto que los investigadores atentos a una forma «cuestionante» son numerosos—. Pero hay que constatar que sólo forman una minoría. El examen crítico atañe aquí al *mainstream*, es decir, en un sentido, el *medio impensado* de la historia del arte considerada como cuerpo social. —Recordemos, en todo caso, esta desconfianza manifiesta hacia, cito, «la intelectualización reciente» y «la apariencia semiológica» de las ciencias humanas respecto a lo que se plantearía como «el doble aspecto material e histórico de las obras». A. Chastel, *Fables, formes, figures*, París, Flammarion, 1978, I, p. 45—.

descripción. Ahora bien, hay objetos, incluso objetos físicos, a propósito de los cuales la descripción exacta no aporta ninguna verdad²¹. ¿El objeto de la historia del arte forma parte de los objetos a propósito de los cuales ser exacto equivale a decir lo verdadero? Merece la pena formular la pregunta, y, para cada objeto, reformularla.

Si se desea fotografiar un objeto en movimiento, digamos un *objeto relativo*, se puede e incluso se tiene que elegir: realizar una instantánea, incluso una serie de instantáneas, o bien fijar un tiempo de pose que podrá estirarse hasta la duración del movimiento mismo. En un caso se obtendrá el objeto exacto y un esqueleto de movimiento (una forma totalmente vacía, desencarnada, una abstracción); en el otro, se obtendrá el gráfico tangible del movimiento, pero un fantasma de objeto borroso (a su vez «abstracto»). La historia del arte, donde predomina hoy en día el tono asertivo de una verdadera retórica de la certeza –según un extraño contraste con las ciencias exactas, donde el saber se constituye en el tono mucho más modesto de las variaciones de la experiencia: «supongamos ahora que...», ignora a menudo que está enfrentada por naturaleza a ese tipo de problemas: unas *elecciones* de conocimiento, unas alternativas en las cuales hay una *pérdida*, sea cual sea el partido adoptado. Esto se llama, estrictamente, una alienación²². Una disciplina que se informatiza del

²¹ Era todo el sentido, ya, de la crítica desarrollada respecto del «conocimiento detallado» en algunas condiciones de la experiencia física, por G. Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, París, Vrin, 1927. –Hoy en día, una disciplina avanzada como la geometría morfogenética de las catástrofes busca menos los modelos de la exactitud descriptiva que aquéllos por los cuales se puede afirmar, en el transcurso de un procedimiento temporal, que una forma *se vuelve significativa*; cfr. R. Thom, *Esquisse d'une sémio-physique*, París, InterEditions, 1988, p. 11 [ed. cast., *Esbozo de una semiótica: física aristotélica y teoría de las catástrofes*, trd. A. Bixio, Ed. Gedisa, 1989]–.

²² Según la forma lógica del «¡La bolsa o la vida!» –analizada por J. Lacan, *Le séminaire, XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, París, Le Seuil, 1973, pp. 185-195 [ed. cast., *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis: Seminarios XI*, Barcelona, Barral, 1977]–. Hay que recordar que esta «alienación» ya constituiría el drama del artista mismo, según el magnífico «estudio filosófico» de Balzac, *Le Chef-d'oeuvre inconnu*. Cfr. G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, op. cit. [ed. cast., *La pintura encarnada*, op. cit.].

todo, que garantiza la supuesta científicidad del mercado mundial del arte, que acumula unas cantidades impresionantes de informaciones, esta disciplina ¿está dispuesta a descubrirse como *alienada*, constitucionalmente alienada por su objeto, por lo tanto condenada a una pérdida? Otra cuestión.

Finalmente, la técnica impresionante con la que la historia del arte se equipa hoy no debe ocultar esta interrogación complementaria: el incontestable progreso de los medios, ¿es eso lo que hace progresar una disciplina, un campo de saber? ¿No es, más bien, en una *problemática* renovada, es decir, en un desplazamiento teórico, donde hay que ver el avance de un conocimiento? La hipótesis debería parecer banal. No lo es en este campo, donde se plantean todavía viejas cuestiones con nuevas herramientas, más exactas y con mejores prestaciones: atesoramos las exactitudes, incluso las certezas, pero es para mejor darle la espalda a la preocupación que supone cualquier compromiso sobre la verdad. Habremos colocado y recolocado la historia del arte en la «época de las concepciones del mundo»²³, pero dándole la espalda a la cuestión. Ahora bien, siempre haría falta, cuando encontramos una respuesta, volver a formular la pregunta que la ha visto nacer. Habría que no satisfacerse con las respuestas. El historiador del arte que desconfía naturalmente de lo «teórico», en realidad, desconfía, o más bien teme este hecho extraño que consiste en que las preguntas pueden perfectamente sobrevivir a las respuestas. El propio Meyer Schapiro, que renovó tantas problemáticas y reformuló admirablemente tantas preguntas, se habrá expuesto al peligro —ese peligro epistemológico, ético también, que definiremos por su consecuencia extrema, la suficiencia y la clausura metodológicas—. Cuando oponía sus zapatos de Van Gogh «correctamente atribuidos» a los de Heidegger, Schapiro ponía evidentemente el dedo sobre algo importante, volvía a desplazar la cuestión. Pero

²³ «Die Zeit des Weltbildes», según la expresión de M. Heidegger, «L'époque des conceptions du monde», en *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brokmeier, París, Gallimard, 1962 (nueva ed., 1980), pp. 99-146 [ed. cast., *Caminos de bosque*, trad. H. Cortés y A. Leyte, Madrid, Alianza, 1996].

habrá dado a muchos (seguramente a él no) la ilusión de solucionar la cuestión, de terminar con la cuestión –por lo tanto, sencillamente de hacer caducar la problemática heideggeriana–. Sigue siendo la ilusión de que el discurso más exacto, en este ámbito, sería forzosamente el más verdadero. Pero un examen minucioso de los dos textos devuelve, al fin y al cabo, a los dos autores a su parte recíproca de malentendido –sin que la exactitud y, en particular, la *atribución* de esos zapatos «de» Van Gogh puedan decididamente sacar partido de la *verdad* «de» esta pintura²⁴.

El otro peligro que puede conllevar este tipo de debate es el efecto de clausura recíproca de los pensamientos enfrentados. El filósofo permanecerá «brillante», es decir, vano para un historiador del arte, que justificará la flaqueza de su problemática diciéndose que, al menos, en todo lo que está avanzando, lleva razón (es exacto, ha encontrado respuesta). Así va la ilusión cuentista en historia del arte. Así va la *ilusión de especificidad*, a propósito de un campo de estudio, sin embargo, indefinible, si no es como campo relativo y muy move-dizo. El historiador del arte cree, tal vez, guardar para sí mismo y salvaguardar su objeto encerrándolo en lo que llama una especificidad. Pero, haciéndolo, se encierra a sí mismo en los límites impuestos al objeto por esta premisa –este ideal, esta ideología– de la clausura²⁵.

²⁴ Es una de las consecuencias del análisis que ha dado J. Derrida de este debate entre M. Schapiro y M. Heidegger: análisis que cuestiona en los dos autores el «deseo de atribución» interpretado como «deseo de apropiación». Cfr. J. Derrida, *La vérité en peinture*, París, Flammarion, 1978, pp. 291-436 [ed. cast., *La verdad de la pintura*, trad. M. C. González D. Scavino, Barcelona, Paidós, 2001]. –En cuanto al texto de M. Schapiro, «L'objet personnel, sujet de nature morte: a propos d'une notation de Heidegger sur Van Gogh», publicado en la revista *Macula*, 3-4, 1978, pp. 6-10, y retomado en el libro *Style, artiste et société*, trad. G. Durand, París, Gallimard, 1982, pp. 349-360 [ed. cast., *Estilo, artista y sociedad: teoría y filosofía del arte*, trad. F. Rodríguez, Madrid, Tecnos, 1999]–.

²⁵ Es así como la *Revue de l'Art* (citada *supra*, n. 20) titulaba su programa en el momento de su creación, en 1968: desarrollar su intervención con vistas a una «disciplina que se haga totalmente cargo de estos “productos” originales que llamamos obras de arte» –disciplina radicalmente, pero muy vagamente, diferenciada de la antropología, de la psicología, de la sociología y de la estética. A. Chastel, *L'histoire de l'art, fins et moyens*, París, Flammarion, 1980, p. 13–. Curiosamente después de este nacimiento en forma de acto compartimentado –tanto como totalizador: «hacerse *totalmente* cargo»– el segundo número de esa revista se abría con una constatación desolada del

¿Dónde está la especificidad de la vidriera gótica? En ninguna parte de manera absoluta. Está en la cocción de la pasta de vidrio, está en el largo recorrido de los negociantes en minerales colorados, está en la apertura calculada por el arquitecto, en la tradición de las formas, pero también en el estilete del fraile que pasa a limpio su traducción fundacional del Pseudo-Dionisio Areopagita, está en un sermón del domingo sobre la luz divina, está en la sensación táctil de ser alcanzado por el color y de mirar sencillamente hacia arriba la fuente de ese contacto. Los objetos visuales, los objetos investidos con un valor de figurabilidad, desarrollan toda su eficacia para tender puentes entre órdenes de realidades, sin embargo, positivamente heterogéneas. Son operadores prolíficos de desplazamientos y de condensaciones, organismos productores tanto de saber como de no-saber. Su funcionamiento es polidireccional; su eficacia, polimorfa. ¿No habría alguna inconsecuencia en separar su «definición» de su eficacia? ¿Cómo entonces el historiador del arte no iba a necesitar, para pensar en la dinámica y la *economía* del objeto visual —que van más allá de los límites visibles, físicos, de este objeto—, cómo no iba a necesitar una semiología elaborada, una antropología, una metapsicología? El que dice: «voy a hablarles de ese objeto visual desde el punto de vista específico del historiador del arte», éste tiene alguna posibilidad de perderse lo esencial. No es que el historiador del arte deba por definición perderse lo esencial, más bien al contrario. Sino porque la historia del arte debe constantemente reformularse su extensión epistemológica.

Como cualquier defensa y como cualquier denegación, el discurso de la especificidad tiende a ocultar —pero sin conseguirlo nunca— esta evidencia: él mismo está determinado por un sistema de pensamiento que le fue extraño en el origen. Todo el mal viene de ahí: pues es ocultando sus propios modelos como un saber se aliena, se olvida y se deteriora. La

«encerramiento intelectual», muy real en los historiadores del arte mismos. *Ibidem*, p. 20. Pero semejante constatación no podía ser más que la consecuencia del espíritu del «programa» mismo. —Apuntemos que el argumento de la historia del arte como disciplina específica está expuesto también por A. Chastel, «L'histoire de l'art», en *Encyclopaedia Universalis*, II, París, E. U., 1968, pp. 506-507—.

defensa consiste en rechazar todos los conceptos «importados», la denegación consiste en rechazar ver que no se hace más que eso —utilizar y transformar unos conceptos importados, unos conceptos pedidos prestados—. Hacer un catálogo no es un mero y sencillo saber de los objetos colocados lógicamente: pues siempre existe la elección entre diez maneras de saber, diez lógicas de colocaciones, y cada catálogo particular resulta de una opción —implícita o no, consciente o no, ideológica en todo caso— por un tipo particular de categorías clasificatorias²⁶. Por debajo del catálogo, la atribución y la datación mismas conllevan toda una «filosofía» —a saber, la manera de entender lo que es una «mano», la paternidad de una «invención», la regularidad o la madurez de un «estilo», y tantas otras categorías más que tienen su propia historia, que han sido inventadas, que no siempre existieron—. Por lo tanto, es el *orden del discurso* el que lleva, en historia del arte, todo el juego de la práctica.

Hacer iconografía no equivale tampoco a un mero y sencillo saber de los textos fuentes, de los simbolismos o de los significados. ¿Qué es en el fondo un texto? ¿Qué es una fuente, un símbolo, un significado? El historiador de arte, muy a menudo, no quiere saber mucho de ello. La palabra «significante», al igual que la palabra «inconsciente», todo eso, en el peor de los casos le da miedo, en el mejor lo irrita. Con el paso de los años y con la insistencia del efecto de moda, aceptará tal vez utilizar la palabra «signo» o la palabra «subconsciente»..., indicando, de esta manera, que no quiso entender nada²⁷. Pero su argumento principal, su jugada definitiva frente a las categorías que le parezcan extrañas o demasiado «contemporáneas» consistirá finalmente en dar un símil de estocada —lo que podríamos llamar el *golpe del historiador*: «¿Cómo pueden creer que sea pertinente en historia utilizar las categorías del presente para interpretar las realidades

²⁶ La más mínima clasificación, guiada por el sentido común, resulta de un conjunto de elecciones lógicas, epistémicas y retóricas; de ahí emerge el carácter singular de cada puesta en catálogo. Es lo que analiza para el Cinquecento, en términos casi lévi-straussianos, la tesis de P. Falguières, *Invention et mémoire: recherches sur les origines du musée au XVI^e siècle*.

²⁷ Cfr. por ejemplo G. Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art*, op.cit., pp. 322 y ss.

del pasado?»—. Tal es, en efecto, la consecuencia, para la noción misma de historia, del discurso de la especificidad. Tal es su forma más radical, más evidente, mejor compartida. Tertuliano nunca enunció —con esas palabras, claro está— la diferencia de lo visible y de lo visual; la Edad Media nunca habló del inconsciente; y, si habló de *significans* o de *significatum*, no era, evidentemente, en el sentido saussuriano ni lacaniano. Conclusión: lo visual no existe en Tertuliano, el inconsciente no existe en la Edad Media y el significante sólo es un tic del pensamiento contemporáneo. Nada «histórico», nada medieval en ello.

El argumento es enorme en más de un sentido: tiene el peso de una evidencia sobre la cual, a ojos de muchos, toda una disciplina parece fundada (y el «peso» podría llamarse aquí «gravedad»), pero también tiene el peso de una ingenuidad epistemológica extremadamente tenaz, a pesar de algunos trabajos críticos decisivos, los de Michel Foucault en particular (y el «peso» se llamará en este sentido *pesadez* o *inercia*). Pues rápidamente vemos que semejante «evidencia» iniciaba, desde el principio, toda una filosofía de la historia..., una filosofía de la historia que tiene ella misma su historia y que, de sedimentos en confusiones, no ha dejado de camuflar sus intenciones para exhibir mejor, en la pantalla de las evidencias, sus propios objetivos prácticos. Es, por lo tanto, en calidad de historiador como hay que contestar al «golpe del historiador», pero también en calidad de dialéctico, y para ello partir de lo más sencillo —las aporías de la práctica— hacia lo más complejo —las aporías de la razón—.

Hay que empezar cuestionando la proposición del «golpe del historiador» positivándola, es decir, dándole la vuelta: ¿podemos, *prácticamente*, interpretar las realidades del pasado con las categorías del pasado —del *mismo* pasado, claro? ¿Cuál sería entonces el contenido de ese *mismo*? ¿Qué es el *mismo* para una disciplina histórica? ¿Cómo captamos la «mismidad» de un rito desaparecido, de una mirada medieval, de un objeto cuyo mundo ha *pasado*, es decir, cuyo mundo se derrumbó? Existe en todo historiador un deseo (un deseo totalmente justificado) de empatía; puede a veces convertirse en obsesión, en traba psíquica, a

veces en un delirio borgesiano. Semejante deseo nombra al mismo tiempo lo indispensable y lo impensable de la historia. Lo *indispensable*, puesto que sólo es posible comprender el pasado, en el sentido literal del término «comprender», entregándose a una especie de himen: penetrar en el pasado y hacerse penetrar por él, en resumen, sentirse desposarlo para captarlo del todo, cuando, a cambio, en este acto, nosotros mismos somos captados por él: atrapados, abrazados, incluso pasmados. Es difícil no reconocer, mediante este movimiento de empatía, el carácter profundamente mimético de la operación histórica misma. Al igual que el restaurador que vuelve a pasar con su propia mano sobre cada toque del cuadro al que «vuelve a dar vida», como se suele decir, y a propósito del cual podrá tener el sentimiento de ser su casi-creador, de *saberlo todo* acerca de él, de igual manera el historiador pondrá en su boca las palabras del pasado, en su cabeza los dogmas del pasado, ante sus ojos los colores del pasado... y así caminará con la esperanza de conocer carnalmente ese pasado, de *preverlo* en cierto modo.

Este carácter mimético sólo constituye, en el fondo, la avanzada conquistadora del deseo del que hemos hablado más arriba. En cuanto a la «conquista» misma, cuya solidez estrictamente comprobatoria sólo puede ser excepcional, revelará en muchos aspectos su consistencia de fantasma. Será, al menos, un acto de imaginación²⁸. Podrá desplegarse, como en Michelet, en una verdadera poética del pasado (lo que no quiere decir, una vez más, que sea «falsa», incluso aunque produjera inexactitudes). Pero siempre será la victoria *relativa* de un Sherlock Holmes llegado demasiado tarde para investigar: las huellas tal vez hayan desapare-

²⁸ Recordemos el bonito comienzo de la obra de G. Duby, *L'Europe au Moyen-Age*, París, Flammarion, 1984, p. 13 [ed. cast., *Europa en la Edad Media*, trad. Luis Monreal y Tejada, Barcelona, Paidós Ibérica, 2006]: «Imaginemos. Es lo que siempre tienen que hacer los historiadores. Su papel consiste en recoger vestigios, huellas dejadas por los hombres del pasado, establecer, criticar escrupulosamente un testimonio. Pero esas huellas, sobre todo las que dejaron los pobres, lo cotidiano de la vida, son leves, discontinuas. Para tiempos muy lejanos como los de los que se trata aquí, son escasísimas. Sobre ellas, se puede construir un armazón, pero muy endeble. Entre esos pocos puntales, la incertidumbre permanece abierta. La Europa del año 1000, por lo tanto, la tenemos que imaginar».

cido, a menos que se encuentren ahí en medio de millones más, sedimentadas entretanto; ya no conocemos el número ni el nombre de los personajes del drama; el arma del crimen se ha volatilizado o el tiempo la ha limpiado demasiado; el móvil podría ser inferido a partir de los documentos existentes, pero ¿no existen otros documentos escondidos o perdidos? ¿Aquellos documentos no serían astucias, mentiras fomentadas entretanto para tapar mejor el auténtico móvil? ¿Y por qué el móvil habría de ser escrito? Y, a propósito, ¿ha habido verdaderamente un crimen? Es lo que querría Sherlock Holmes desde el principio, evidentemente, pero que no podría, desde su posición, asegurar del todo...

Grandeza y miseria del historiador: siempre su deseo estará suspendido entre la melancolía tenaz de un pasado como *objeto de pérdida* y la frágil victoria de un pasado como *objeto de hallazgo*, u objeto de representación. Intenta olvidar, pero no puede, que esas palabras, «deseo», «imaginación», «fantasma», sólo están ahí para indicarle un fallo que lo requiere constantemente: el pasado del historiador –el pasado en general– depende de lo imposible, depende de lo *impensable*. Seguimos teniendo algunos monumentos, pero ya no sabemos el mundo que los exigía; seguimos teniendo algunas palabras, pero ya no sabemos la enunciación que las sostenía; seguimos teniendo algunas imágenes, pero ya no sabemos las miradas que les daban cuerpo; tenemos la descripción de los ritos, pero ya no sabemos su fenomenología, ni su exacto valor de eficacia. ¿Qué quiere decir? Que todo pasado es definitivamente *anacrónico*: no existe o consiste sino a través de las figuras que nos hacemos de él; sólo existe, por lo tanto, en las operaciones de un «presente reminiscente», un presente dotado de la potencia admirable o peligrosa de *presentarlo*, precisamente, y, después de esa presentación, elaborarlo, representarlo²⁹.

²⁹ Cfr. el magnífico artículo, fértil mucho más allá de su campo particular, de P. Fédida, «Passé anachronique et présent réminiscent: épos et puissance mémoriale du langage», *L'Écrit du Temps*, 10, 1985, pp. 23-45. –Otra elaboración, fértil ella también, de las relaciones complejas del presente y del pasado recorre el libro de M. Moscovici, *Il est arrivé quelque chose: approches de l'événement psychique*, París, Ramsay, 1989.

Cada historiador podrá contestar que bien sabe todo eso, a saber, la perpetua traba del presente sobre nuestra visión del pasado. Pero, precisamente, no sólo se trata de eso. En la misma medida se trata de lo contrario también. Primero, como *Zwang* en el sentido freudiano, puesto que el pasado se ofrece al historiador como la soberana obsesión, la obsesión estructural; luego, porque se impone algunas veces como elemento alienante de la interpretación histórica misma –paradoja molesta–. ¿Qué ganaríamos, en efecto, llevando a cabo hasta el final el programa de interpretar las realidades del pasado con las únicas categorías del pasado, suponiendo que eso tenga un sentido concreto? Tal vez ganaríamos una interpretación de la Inquisición, armada con los únicos argumentos –«específicos» argumentos– del inquisidor. Aunque fuera armada también con los argumentos (la defensa y los gritos) del torturado, esta interpretación giraría sin embargo en un círculo vicioso. Abrazar el pasado en la imaginación es necesario, pero no es suficiente. Accedemos, probablemente, a las sutilezas de una época que nos esforzamos en *entender a través de su inteligibilidad propia*. Pero también hay que saber romper el anillo, traicionar su himen, en la medida en la que queremos *entender la inteligibilidad misma*. Esto sólo se hace a costa de una mirada alejada: flota en el presente, lo sabe, y ese saber lo hace fecundo a su vez.

La situación, aquí también, es la de la elección alienante, elección peligrosa en todo caso. Por un lado, está el peligro del logocentrismo contemporáneo: peligro a título del cual un punto de vista estrictamente saussuriano o lacaniano descarnaría de su sustancia el *signum* o la «referencia» okhamistas³⁰. Existe, del otro lado, el peligro de un totalitarismo vacío donde el pasado –el pasado supuesto, es decir, el pasado ideal– actuaría como maestro absoluto de la interpretación. Entre los dos, la práctica saludable: dialectizar. Por ejemplo, la fecundidad de un encuentro por el cual ver el pasado con los ojos del presente nos ayudaría a superar un obstáculo y a sumirnos literalmente

³⁰ Cfr. el bello libro de P. Alféri, *Guillaume d' Ockham: le singulier*, París, Minuit, 1989.

en un nuevo aspecto del pasado, desapercibido hasta el momento, un aspecto *desde entonces* enterrado (pues aquí reside la verdadera plaga del historiador: la insidiosa labor del *desde entonces*), que la mirada nueva, no digo ingenua o virgen, habría desvelado de golpe.

¿Qué es lo que, en historia del arte, autoriza semejantes encuentros, semejantes saltos cualitativos? A menudo, la historia del arte misma –precisemos ahora mismo: la historia *del* arte en el sentido del genitivo subjetivo, es decir, en el sentido en el que es el arte mismo el que lleva su historia, y no del genitivo objetivo (donde el arte se entiende primero como el objeto de una disciplina histórica)–. Confundimos, con demasiada frecuencia rebajamos, esas dos acepciones de la historia del arte, probablemente en el sueño, en el que nos colocamos, de una disciplina objetiva que hablaría, toda ella, en nombre de una práctica subjetiva. Evidentemente no es así. La historia del arte en el sentido subjetivo es demasiado a menudo ignorada por la disciplina objetiva, cuando, de hecho, la precede y la condiciona. Goya, Manet y Picasso *interpretaron* las *Meninas* de Velázquez antes que cualquier historiador del arte. Ahora bien, ¿en qué consistían sus interpretaciones? Cada uno *transformaba* el cuadro del siglo XVII haciendo valer sus parámetros fundamentales, mediante lo cual, cada uno mostraba esos parámetros, incluso los demostraba. Ése es el interés, auténticamente histórico, de mirar como la pintura misma pudo interpretar –en el sentido fuerte del término, y más allá de las problemáticas de influencias– su propio pasado; pues su juego de transformaciones, por ser «subjetivo», no es menos riguroso³¹. Pero

³¹ Es la gran fuerza del análisis de las *Meninas* propuesto por H. Damisch el incluir, como etapa estructural necesaria, la serie de lienzos pintados por Picasso entre agosto y diciembre de 1957. Cfr. H. Damisch, *L'origine de la perspective*, París, Flammarion, 1987, pp. 387-402 [ed. cast., *El origen de la perspectiva*, trad. F. Zaragoza Alberich, Madrid, Alianza, 1997]. –Por mi parte he tenido la experiencia de hacer un descubrimiento sobrecogedor referente a Fra Angelico (una parte inédita, de unos cuatro metros cuadrados y medio, expuesta a los ojos de todo el mundo pero nunca mirada, ni siquiera medida en los catálogos supuestamente exhaustivos) sobre la base de una atención «estética» formada por la frecuentación del arte contemporáneo... Cfr. G. Didi-Huberman, «La dissemblance des figures selon Fra Angelico», en *Mélange de l'Ecole française de Rome / Moyen Âge-Temps modernes*,

¿no hemos vuelto aquí al «trabajo insidioso del *desde entonces*»? Sí, lo hemos hecho. Pero estamos obligados a ello de todas las maneras —y es eso lo que tendremos que pensar constantemente, gestionar de la manera menos mala posible—. Dialectizar, por lo tanto, y sin esperanza de síntesis: es el arte del funámbulo. Vuela, anda sin tocar el suelo durante un momento y, sin embargo, sabe que no volará nunca.

Volvamos una vez más a la situación de elección en la que el historiador se encuentra cuando busca las categorías pertinentes para interpretar su objeto *x* del pasado. ¿Qué es de él en realidad? Algo un poco más sutil que una simple elección entre categorías del pasado (el pasado con «X» mayúscula al que pertenece el objeto *x*) y categorías del presente. Nos damos cuenta muy a menudo, en efecto, de que el historiador elige la categoría *más pasada* de la que puede disponer (es decir, la más cercana al pasado *X*), con el fin de no debatirse en el anacronismo tajante de una categoría demasiado «presente» a sus ojos. Haciéndolo, se ciega él mismo sobre el anacronismo estrecho —menos tajante, claro, pero mucho más engañoso— donde se encuentra ahora. Esto puede dar lugar a algunos malentendidos. Cuando leemos, por ejemplo, la obra ya clásica de Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* [*Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*], tenemos la impresión reconfortante de una época por fin considerada a través de sus propios ojos³². Eso es el «golpe del historiador» en su realización más lograda:

XCVIII, 1986, 2, pp. 709-802, retomado en *Fra Angelico: dissemblance et figuration*, *op. cit.* —Que la historia del arte en el sentido del genitivo «objetivo» (la disciplina) sea de parte a parte tributaria de la historia del arte en el sentido del genitivo «subjetivo» (a saber, el arte contemporáneo) es lo que muestra con fuerza el libro de H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*, Múnich, Deutscher Kunstverlag, 1983. Insistamos finalmente sobre lo siguiente: el «encuentro» evocado no proporciona para nada un modelo generalizador: sólo es el ejemplo de un apremio (el del presente) de donde un *beneficio* habrá podido ser sacado.

³² La traducción francesa ha ido en el sentido de un ojo mirándose a sí mismo: M. Baxandall, *L'œil du Quattrocento: l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, trad. Y. Delsaut, París, Gallimard, 1985 [ed. cast., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, trad. H. Alsina, Barcelona, Gustavo Gili, 2000]. Baxandall escribe en el prólogo que su libro «reconstituye los elementos de un equipamiento intelectual adaptado al examen de las pinturas del Quattrocento» (p. 8).

habrá hecho falta y bastado con interpretar los cuadros del Quattrocento a través de las dieciséis categorías del «mejor crítico de arte» del Quattrocento, Cristoforo Landino, para comprender exactamente lo que fue la pintura de esa época³³. Pero, cuando verificamos los resultados de esta aplicación conceptual a uno de los cuatro grandes artistas presentados en la obra, comprendemos rápidamente el límite del principio analítico, incluso su valor de sofisma. Habrán bastado los treinta años que separan la muerte de Fra Angelico y el juicio de Landino sobre su obra para que intervenga la pantalla del anacronismo: el análisis de las categorías empleadas por Landino y luego por Baxandall —en particular, las categorías *vezzoso*³⁴ y *devoto*— muestra hasta qué punto el malentendido puede surgir en beneficio de la menor deriva del sentido. Entre la época *X* (y el espacio singular con que se la relaciona) en la que Fra Angelico desarrollaba su arte «devoto» y la época *X + 30* en la que Landino emitía su juicio, la categoría *devoto*, y con ella otras categorías fundamentales para la pintura, *figura* o *historia*, por ejemplo, habían cambiado completamente de valor. Por lo tanto, podemos decir que, en el corto espacio de esos treinta años, el historiador habrá caído en la trampa de un *pasado anacrónico*, cuando creía escapar a la trampa del presente anacrónico³⁵.

Nos damos cuenta, de esta manera, de cuánto el pasado mismo puede hacerle pantalla al pasado. El anacronismo no es en historia algo de lo que nos tengamos que desprender completamente —no es más, en última instancia, que un fantasma o un ideal de la adecuación—, pero sí algo con lo que hay que tratar, debatir y de lo que, quizás incluso, sacar partido. Si el historiador generalmente elige de entrada la categoría del pasado (sea cual sea) preferentemente a la del presente, es porque, constitucionalmente, le gustaría colocar la verdad del lado del pasado (sea cual

³³ *Ibidem*, p. 168.

³⁴ «*Vezzoso*: libertino, remilgado, despistado, caprichoso, alegre, gallardo, festivo, hipnotizador, precioso, coqueto, delicado, travieso, encantador, amanerado». J. Florio, citado por *ibidem*, p. 225.

³⁵ *Ibidem*, pp. 224-231. —Desarrollé esta crítica de las categorías de Landino aplicadas a Fra Angelico en el artículo citado *supra* (n. 31)—.

sea) y otorga desconfianza a todo lo que podría significar «en presente». Tenemos la impresión, en esos múltiples movimientos de inclinaciones y de desconfianzas «naturales», de rechazos teóricos y de reivindicaciones de especificidades, de que el historiador de arte no hace más, en este caso, que tomarles la palabra a las palabras mismas que designan su propia práctica, las palabras «historia» y «arte». Tenemos la impresión de que una identidad social o discursiva (universitaria en particular) está en juego a través de todos estos movimientos —pero como uno impensado—. Y porque el impensado lleva el juego completo, el juego turbio de las reivindicaciones y de los rechazos, el *arte* y la *historia*, lejos de ofrecer un asentamiento definitivo a la práctica que los conjuga, se revelan para constituir sus principales obstáculos epistemológicos...

La hipótesis puede sorprender. Sin embargo, no es más que consecuencia lógica de un discurso de la especificidad que ha renunciado a criticar la extensión real de su campo³⁶. Tomarles la palabra a las palabras «historia» y «arte», sin cuestionar las relaciones existentes entre ellas, es, implícitamente, como utilizar a modo de axiomas las dos proposiciones siguientes: primero, que *el arte es una cosa del pasado*, alcanzable como objeto, por cuanto entra en el punto de vista de la historia; luego, que *el arte es una cosa de lo visible*, algo que tiene su identidad específica, su aspecto discernible, su criterio de demarcación, su campo cerrado. Es asumiendo implícitamente semejantes imperativos cuando la historia del arte esquematiza para sí misma los límites de su propia práctica: progresa entonces en la jaula dorada de su «especificidad» —es decir, que va dando vueltas en ella—.

Los dos «axiomas» mismos dan vueltas, como si uno fuera la cola y el otro el que persigue la cola, que no es sino la suya. Las dos proposiciones son, por lo tanto, complementarias; la operación reducto-

³⁶ De esto también R. Klein tenía plena consciencia y preocupación cuando escribía: «Para la historia del arte en particular, todos los problemas teóricos se reducen [...] a esta cuestión única y fundamental: ¿cómo conciliar la historia, que le proporciona el punto de vista, con el arte, que le proporciona el objeto?». *La forme et l'intelligible*, op. cit., p. 374 [ed. cast., *La forma y lo intangible*, op. cit.].

ra que efectúan juntas encuentra su coherencia en el lazo paradójico donde se han anudado de manera duradera cierta definición del pasado y cierta definición de lo visible. La forma extrema de ese lazo podría, a fin de cuentas, enunciarse así: *el arte está acabado, todo es visible*. Todo es, por fin, visible porque el arte está acabado (puesto que el arte es una cosa del pasado). El arte, por fin, está muerto, ya que todo lo que era posible ver ha sido visto, incluso el no-arte... ¿Estamos emitiendo una paradoja más, una hipotética puesta al límite de algunas propuestas sobre el arte? No sólo. No hacemos otra cosa que, con esta especie de lema, darle voz a una doble *banalidad* de nuestro tiempo. Una banalidad que condiciona subrepticamente la práctica de la historia del arte —una banalidad muy bien acondicionada por una esquematización más fundamental donde la historia del arte misma habría puesto los límites de su propia práctica, por adelantado—. Tantas cosas que se aclararán, tal vez, al término del análisis.

Primera banalidad, entonces: el arte, cosa del pasado, sería cosa acabada. Sería cosa muerta. En un elemento que ya no le debería nada a lo visible, ni a lo visual (en resumen, un caos), en una atmósfera de derrumbamientos de imperios, hablaríamos todos, desconsolados o cínicos, desde el lugar o más bien desde la época de una muerte del arte. ¿De cuándo data esa época? ¿Quién la consume? La historia del arte —en el sentido del genitivo objetivo, es decir, en el sentido de la disciplina— afirma simplemente encontrar la respuesta en la historia del arte en el sentido «subjetivo», es decir, en los discursos y en los productos de algunos artistas que habrían arruinado en el siglo XX —incluso ya en el XIX— el sereno ordenamiento o la especificidad histórica de las Bellas Artes. En ese sentido, «el final del arte» puede enunciarse a partir de objetos más o menos iconoclastas tales como el *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, de Malévitch, el *Último cuadro*, de Rodtchenko, en 1921, los *ready-made* de Marcel Duchamp, o, más cerca de nosotros, la *Bad Painting* americana o la ideología postmodernista... Pero ¿se trata, en todas partes, de un mismo final del arte? Lo que unos llamaron *el final*, ¿no les habría

parecido a otros como el elemento depurado de lo que el arte podía aún e incluso debía *ser*? Rápidamente salta a la vista la ambigüedad, incluso la esterilidad de todas esas formulaciones³⁷.

«Final del arte» constituye, por otra parte, una expresión extraña en sí: la imaginamos muy bien como lema de los mensajeros (o héroes, no sé) de las postmodernidades, pero también como clamor enloquecido para todos a quienes el arte contemporáneo, globalmente, les parecería horroroso... Es como si la afectación de un valor, positivo-exaltado en un sentido o negativo-asustado en el otro, no bastara para reducir la ironía de una sola y única expresión blandida por dos facciones rivales: lo que evoca el diálogo de los sordos (uno que grita «¡Final del arte!» y el otro que le contesta «¡Pero para nada! ¡¡Final del arte!!») –incluso lo absurdo de una batalla en la que los dos ejércitos se abalanzaran uno contra otro enarbolando la misma bandera o tocando a paso de ataque–.

Claro, los dos ejércitos no le dan el mismo sentido, cada uno en su clamor, en el sentido de la historia del arte, cuando blanden la expresión «final del arte». Sin embargo, lo que les confiere ese mismo sonido de trompeta es que, cada uno en «su sentido», pero los dos juntos, cantan a la gloria de un *sentido de la historia* –un sentido de la historia del arte–. En el fondo, la expresión «final del arte» sólo la puede pronunciar alguien que ha decidido o presupuesto esto: el arte tiene una historia y esa historia tiene un sentido. Que se pueda pensar en el arte como moribundo quiere decir que anteriormente se pensó en él como naciente, quiere decir que ha empezado y que ha desarrollado dialécticamente, hasta su punto extremo, algo que podremos llamar su *auto-teleología*. El pensamiento del «final», en

³⁷ Apuntemos solamente, entre la inmensa bibliografía: sobre A. Rodtchenko, N. M. Tarabukin, *Le dernier tableau*, trad. A. B. Nakov y M. Pétris, París, Champ Libre, 1972 (en particular pp. 40-42) [ed. cast., *El último cuadro*, trad. R. Feliú y P. Vélez, Barcelona, Gustavo Gili, 1978]. Sobre Marcel Duchamp y el juicio «eso es arte», véase Th. de Duve, *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité*, París, Minuit, 1988. –Sobre el postmodernismo, la buena aclaración de Y.-A. Bois, «Modernisme et postmodernisme», en *Encyclopaedia Universalis: symposium*, París, E. U., 1988, pp. 187-196–.

este campo, como en otros, forma parte de un pensamiento de los «finales» o más bien de su definición, de su identificación categórica a partir de una partida de nacimiento y de una idea de su desarrollo.

Entendemos entonces que el motivo «moderno» del final del arte es en realidad tan viejo como la propia historia del arte: no la historia del arte en el sentido del genitivo subjetivo, pues una práctica no necesita ser aclarada en su final para ser eficaz y desarrollarse en el elemento histórico en general; pero quiero hablar de ese orden del discurso constituido para dar sentido específico a un conjunto de prácticas —en la óptica de un sentido de la historia—. No sólo la historia del arte desearía su objeto como *pasado*³⁸, objeto de un «pasado simple», si se puede decir; sino que, en el fondo, lo desearía como objeto fijado, apagado, gastado, marchito, acabado y finalmente descolorido: en resumen, como un objeto *fallecido*. Deseo extraño, en efecto, este deseo desolado, este trabajo del luto llevado por la razón frente a su objeto, secretamente y, con antelación, habiéndolo asesinado.

Basta con leer el primerísimo texto occidental donde se constituyó, de manera amplia y explícita, el proyecto de una historia del arte —eslabón, lo sabemos, de un proyecto enciclopédico mucho más importante— para encontrar inmediatamente, desde los primeros renglones, ese motivo del final del arte. Se trata, claro está, del famoso libro XXXV de la *Historia naturalis*. En ella, Plinio anuncia de entrada, si podemos decirlo, el color —el color de lo que *pasó*—:

Es así como acabaremos primero lo que queda por decir sobre la pintura (*dicemus quae restant de pictura*: diremos las cosas que «quedan» de la pintura, como Cicerón podía decir: *pauci restant*, quedan pocas, todo lo demás ha muerto...), arte ilustre antaño, cuando estaba en boga entre los reyes y los ciudadanos y que, además, hacía célebres a los

³⁸ Para una crítica del *pasado* en historia del arte, para lo que él sustituye los dos términos teóricos de «paradigma» y «origen», cfr. H. Damisch, *L'origine de la perspective*, op. cit., pp. 12-17, 37-52 y 79-89 [ed. cast., *El origen de la perspectiva*, op. cit.].

particulares a los que había juzgado indignos de llevar a la posteridad (*posteris tradere*); pero que, hoy en día, se ha visto suplantado por completo (*nunc vero in totum pulsa*: ahora, verdaderamente y totalmente expulsado) [...]³⁹.

La conjugación aquí de dos temas aparentemente contradictorios ya nos enseña algo sobre el estatus dado a su objeto por una historia del arte que lo está instaurando: habrá sido necesario, por así decirlo, que sea expulsado (*pulsa*) de su mundo original, para que pueda, como «resto», pasar a la posteridad y transmitirse como tal (*tradere*)..., es decir, como objeto *inmortal*. Vemos que, bajo la mirada de cierta historia, los objetos más inmortales son tal vez los que mejor realizaron, acabaron su propia muerte. Quince siglos después de Plinio, Vasari, considerado por todos como el verdadero padre fundador de la historia del arte, entregaba a la vez su famosa «ley de los tres estados» de las artes del dibujo (*arti del disegno*) y la constatación que escribía él mismo en un tiempo en el que el arte en general ya había acabado su auto-teleología:

No quiero perderme en los detalles y haré tres partes, llamémoslas más bien períodos (*età*: edades), desde el renacimiento de las artes hasta nuestro siglo; cada una de ellas se distingue de las demás por unas diferencias manifestadas (*manifestissima differenza*: una muy manifiesta diferencia).

En el primero y más lejano, vimos, en efecto, que las tres artes estaban lejos de ser perfectas (*queste tre arti essere state molto lontane dalla loro perfezione*); aunque encontramos buenos elementos, presentaban tantas insuficiencias (*tanta imperfezione*) que no merecían, en efecto, demasiados grandes elogios. Sin embargo, proporcionaron un punto de partida, abrieron la vía, ofrecieron una técnica a los artistas muy superiores que vendrían después. Aunque sólo fuera por eso, es imposible no hablar bien de ello y atribuirles alguna gloria, incluso si las obras, ellas mismas, juzgadas en las estrictas reglas del arte, no lo merecen.

³⁹ Plinio el Viejo, *Histoire naturelle*, XXXV, I, 2, ed. y trad. J.-M. Croisille, París, Les Belles-Lettres, 1985, p. 36 [ed. cast., *Historia Natural*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002].

En el segundo, los progresos son manifiestos (*si veggomo manifesto esser le cose migliorate assai*) en la invención, el dibujo, el estilo más cuidado, el esmero más profundo. La oxidación de la vejez, la torpeza, las desproporciones debidas a la bastedad de la época anterior han desaparecido. Pero ¿quién se atrevería a afirmar que en ese período se haya encontrado uno solo, perfecto en todo (*essersi trovato uno in ogni cosa perfetto*), que haya alcanzado nuestro nivel actual de invención, de dibujo y de coloridos? [...]

El tercer período merece toda nuestra admiración (*LODE: nuestra alabanza*). Podemos decir con certeza que el arte ha ido tan lejos en la imitación de la naturaleza como era posible; se ha alzado tan alto que podemos temer verlo bajar antes que esperar ahora verlo elevarse más (*e che ella sia salita tanto alto, che più presto si abbia a temere del calare a basso, che sperare oggimai più aumento*). Personalmente he reflexionado mucho sobre todo eso y pienso que esas artes, en su naturaleza, tienen una propiedad particular: tener humildes principios, ir poco a poco mejorando y llegar finalmente al colmo de la perfección (*al colmo della perfezione*)⁴⁰.

~

Desde Vasari, pues, la historia del arte se definió a sí misma⁴¹ como el auto-movimiento de una *idea* de la perfección —volveremos a este término—, una *idea* en camino hacia su total realización. La historicidad propia de las «artes del dibujo», sus «diferencias» según la época, la singularidad de cada artista, de cada obra. Todo ello ya se evaluaba, se medía según su mayor o menor gran distancia con respecto a un punto único cuyo nombre común, en nuestro texto, se pronuncia *colmo della perfe-*

⁴⁰ G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. G. Milanesi, Florencia, Sansoni, 1906 (reedición, 1981), II, pp. 95-96 (trad. fr. N. Blamoutier, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, dir. A. Chastel Berger-Levrault, París, 1983, III, pp. 18-19) [ed. cast., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, ed. lit. L. Bellosi y A. Rossi, Madrid, Ediciones Cátedra, 2002].

⁴¹ O más bien la historia del arte en el sentido del genitivo subjetivo —siendo lo interesante que la escisión de los dos se haya producido en un pintor que había decidido coger la pluma...—.

zione, y cuyo nombre propio se pronuncia por todas partes en Vasari: *Michelangiolo* –Miguel Ángel como perfección realizada, perfección hecha obra⁴²–. Muchos historiadores hoy siguen razonando sobre este esquema de valores: tiene en particular la doble ventaja de presentar la historia como una aventura *ideal* y dar su cimiento «ilustrado» (diríamos más bien: idealista) a las evaluaciones mercantes del arte hoy.

Podríamos afirmar, de todas formas, con cierta ironía, que el primer gran historiador del arte ya había optado, sin saberlo, evidentemente –pero el de hoy no lo sabe, en general, casi tampoco– por una posición neo-hegeliana respecto de la historicidad⁴³. ¿Qué decir?, sólo tres cosas que dan la aproximación del sistema, a la vez más riguroso, más generoso y soberano, que dio Hegel mismo. En resumen, Hegel reducido (incluso por una parte falseado, lo que quisiera significar el prefijo *neo*) a tres reivindicaciones para la historia. En primer lugar: el motor de la historia (del arte) está *más allá* de sus figuras singulares. Es el más allá el que, hablando con propiedad, se realiza: el que se perfecciona en el *colmo della perfezione*. Vasari le da, a menudo, el epíteto de *divino* –lo divino que ha designado e incluso tocado con el dedo a Miguel Ángel para su realización–. Podemos también llamarlo Idea, podemos llamarlo Espíritu⁴⁴. Es la larga y vivaz tradición del idealismo histórico.

⁴² Cuya «vida» constituye ella misma el punto culminante de la obra de G. Vasari, *Le vite...*, *op. cit.*, VII, pp. 135-404 (trad. fr., IX, pp. 169-340) [ed. cast., *Las vidas...*, *op. cit.*].

⁴³ Esto en cuanto a la historicidad. Veremos, en lo que a su filosofía implícita del conocimiento se refiere, que el historiador del arte es generalmente neo-kantiano –y no lo sabe–. Para abordar esta cuestión de la *filosofía implícita*, su papel específico en la práctica a que ella concierne, y su diferencia con una mera «concepción del mundo», cfr. L. Althusser, *Philosophie et philosophie spontanée des savants*, París, Maspero, 1974, en particular pp. 98-116 [ed. cast., *Filosofía para científicos*, trad. A. Roies, Barcelona, Laia, 1975].

⁴⁴ Hegel especificaba: «La historia universal [...] es pues, de una manera general, la exteriorización del Espíritu (*Geist*) en el tiempo, al igual que la Idea (*Idee*) se exterioriza en el espacio». G. W. F. Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire*, trad. J. Gibelin, París, Vrin, 1970, p. 62 [ed. cast., *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, trad. J. Gaos, Madrid, Alianza Editorial, 2004].

En segundo lugar: la historia está pensada *con la muerte* de sus figuras o de sus objetos singulares. Así es, dice Hegel, la «prodigiosa labor de la historia», haber encarnado el contenido total del Espíritu en cada forma, pero a través de un movimiento continuo de lo negativo y del «relevo» (*Aufhebung*), donde cada forma se agotaba y moría, por revelar para la historia su propia verdad⁴⁵. De esta manera, le hemos tomado la palabra a la palabra, demasiado famosa, de Hegel sobre el final del arte⁴⁶, pero cuya consecuencia implícita para el historiador de arte equivalía a esa curiosa mezcla de paradoja y de sentido común cruel: más vale haber esperado la muerte de su objeto —o, en el fondo, haberlo matado con sus propias manos— para estar seguro de hacer de él una historia absoluta, completa y verdadera... En tercer lugar, por lo tanto: ese doble trabajo del Espíritu y de la Muerte habrá permitido el acceso a algo como un *Saber absoluto*. Recordamos la importancia del tema de la *historia concebida* en las dos últimas páginas de la *Fenomenología del Espíritu*, donde Hegel nos hacía viajar desde una metáfora prodigiosa, la del devenir pensado como «galería de cuadros», hasta la exigencia de una «concentración en sí mismo» del espíritu, que daría lugar, por una parte, a la Historia y, por otra parte, a un «nuevo mundo» —el, desde siempre esperado, del Saber—:

La *historia* es el devenir [del Espíritu] que se actualiza *en el saber*, mediatizándose el devenir a sí mismo [...]. Ese devenir presenta un movimiento lento y una sucesión de espíritus, una galería de imágenes (*eine Galerie von Bildern*) en la que cada una está adornada con toda la riqueza del Espíritu y se mueve, justamente, con tanta lentitud porque el Sí debe penetrar y asimilar toda esta riqueza de su sustancia. Puesto que la per-

⁴⁵ Íd., *La phénoménologie de l'Esprit*, trad. J. Hyppolite, París, Aubier-Montaigne, 1941, I, p. 27 y II, p. 311 [ed. cast., *Fenomenología del espíritu*, trad. M. Jiménez Redondo, Valencia, Ed. Pre-Textos, 2006].

⁴⁶ Remito, para un análisis riguroso de *La fin de l'art* (lo que no quiere decir en realidad ni el término, ni la muerte) en Hegel mismo, a la comunicación de P.-J. Labarrière, «Deus redivivus: quand l'intelligible prend sens», en *Mort de Dieu*, op. cit.

fección (*Vollendung*) del Espíritu consiste en *saber* íntegramente (*vollkommen zu wissen*) lo que es, su sustancia, ese saber es entonces su concentración en sí mismo, en la que el Espíritu abandona su ser-ahí y confía su figura al recuerdo⁴⁷.

Es así como la historia del arte en el sentido del genitivo objetivo se da alguna esperanza de incorporar y de digerir del todo la historia del arte en el sentido del genitivo subjetivo... Volvemos a esta compulsión esencial de la historia, su *Zwang* fundamental y mortífero —que, de todas formas, no le es específico, lejos de ello— según el cual sería necesario que una cosa hubiera muerto para que se convirtiera en inmortal por una parte, conocible por otra parte. No dejaremos aquí de cuestionar semejante paradoja que denota la tiranía, llevada hasta sus consecuencias extremas del *después-de* —su temible y soberana eficacia—. Recordemos aún que en los términos de semejante paradoja Hegel mismo, en unas muy bellas líneas, situó la verdad de la obra de arte bajo la mirada de su historiador:

Las estatuas [griegas] son ahora cadáveres cuya alma animadora ha huido, los himnos son palabras que la fe ha abandonado. Las mesas de los dioses están sin alimentos y el brebaje espiritual y los juegos y las fiestas ya no restituyen a la consciencia la unidad dichosa de sí misma con la esencia. A las obras de las musas les falta la fuerza del espíritu [...]. Ahora son lo que son para nosotros: bonitos frutos arrancados del árbol; un destino amable nos los ha regalado, como una joven presenta estos frutos; ya no existe la vida efectiva de su ser-ahí, ni el árbol que los llevaba, ni la tierra, ni los elementos que constituían su sustancia, ni el clima que hacía su determinabilidad o la alternancia de las estaciones que regulaban el proceso de su devenir. Así, el destino no nos entrega con las obras de este arte su mundo, la primavera y el verano de la vida ética en las cuales florecían y maduraban, sino solamente el recuerdo borroso o la recolección interior de esa efectividad. Nuestra operación, cuan-

⁴⁷ G. W. F. Hegel, *La phénoménologie de l'Esprit*, op. cit., II, pp. 311-312 [ed. cast., *Fenomenología del espíritu*, op. cit.].

do gozamos de esas obras, ya no es por tanto la del culto divino gracias al cual nuestra consciencia alcanzaría su verdad perfecta que la colmaría, sino que es la operación exterior que purifica esos frutos con algunas gotas de lluvia o con algunas partículas de polvo y, en el lugar de los elementos interiores de la efectividad ética que los rodeaba, los engendraba y les daba el espíritu, establece el almacén interminable de los elementos muertos de su existencia exterior, el lenguaje, el elemento de la historia, etc., no para penetrar su vida, sino solamente para representárselos en sí mismo.

Pero, al igual que la joven que ofrece los frutos del árbol, es más que su naturaleza que los presentaba inmediatamente, la naturaleza desplegada en sus condiciones y en sus elementos, el árbol, el aire, la luz, etc., porque sintetiza bajo una forma superior todas estas condiciones en el brillo de su ojo consciente de sí y en el gesto que ofrece los frutos, igualmente el espíritu del destino que nos presenta esas obras de arte es más que la vida ética y la efectividad de este pueblo, pues es la recolección y la *interiorización* del espíritu antaño disperso y exteriorizado aún en ellas⁴⁸.

Este texto es admirable, especialmente porque es, en sus articulaciones más pequeñas, un texto dialéctico en el sentido *inquieto* del término, diría. Concluye, es verdad, sobre una idea de la historia que habría interiorizado, sobrepasado el mundo de su objeto, y, por lo tanto, sobre la idea de que la síntesis del historiador «consciente de sí» es una «forma superior» a su propio objeto pasado... Pero es un texto que, también, no ha olvidado el sentido mortífero del después-de. Sabe que el discurso de la historia sólo establece «el almacén interminable de los elementos muertos» de un pasado. Sabe y dice que el tiempo de la historia del arte significa la muerte de Dios tanto como la muerte del arte. En resumen, Hegel no olvida la *pérdida* que supondrá todo saber —una pérdida que atañe a «la vida afectiva de su ser-ahí», como dice a propósito de esas inmemoriales y enigmáticas estatuas de la Grecia antigua—. Pérdida a la que podríamos referir, hoy en día, la urgencia de un cuestionamiento enfocado hacia la eficacia visual y la dimensión antropológica de esos

⁴⁸ Ibídem, II, pp. 261-262.

objetos visibles que son las susodichas «obras de arte». «La admiración que sentimos al ver esas estatuas [...] es impotente para hacernos doblar las rodillas», decía también Hegel en su clase de estética⁴⁹. Si siguiera muy de cerca la enseñanza de semejante texto, el historiador del arte descubriría el estatus fatalmente *abierto*, laminado, de su objeto: objeto colocado ahora *bajo su mirada*, pero privado de algo que ya no queremos, evidentemente, hoy: algo que ha sido efectivamente *sobrepasado*. Algo que hacía la vida entera de ese objeto, su función, su eficacia: algo que colocaba, en cambio, a cada uno *bajo su propia mirada, el objeto*... La dificultad reside, por consiguiente, en mirar lo que queda (visible) convocando lo que ha desaparecido: en resumen, escrutando las huellas visuales de esta desaparición, lo que llamamos de otra manera (y fuera de cualquier connotación clínica): sus síntomas⁵⁰.

¿Tarea paradójica para la historia del arte? Tarea tanto más paradójica cuanto que el tono «neo-hegeliano», generalmente adoptado por esta disciplina, evita la paciencia de una relectura de Hegel o, en todo caso, evita dialectizar su propia posición. Ya no retiene en él más que el sueño o la reivindicación del saber absoluto y, haciéndolo, cae a la vez en dos trampas filosóficas. La primera es de orden metafísico; podríamos llamarla *trampa de la quiddidad*, en el sentido en el que esta palabra sigue evocando para nosotros el famoso «dicho de Solon», recogido por Aristóteles: sólo podríamos proferir una verdad sobre alguien («Sócrates es feliz») *después de su muerte* («si Sócrates sigue vivo en el momento en el que hablo, puede, en cualquier momento, tornarse desgraciado, y entonces no habré dicho la verdad»)⁵¹. Por lo tanto, sería por un motivo fundamentalmente metafísico por lo que el historiador querría hacer de su objeto un objeto

⁴⁹ G. W. F. Hegel, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, París, Flammarion, 1979, I, p. 153 [ed. cast., *Estética*, trad. H. Giner de los Ríos, Barcelona, Sagrafic, 2008].

⁵⁰ *Symptōma*, en griego, es «lo que cae con». Es el encuentro fortuito, la coincidencia, el acontecimiento que ocurre para perturbar el orden de las cosas —bajo la imprevisión pero soberana ley de la *tuchè*—.

⁵¹ Sobre este tema fundamental de la «muerte reveladora», del «dicho de Solon» y del *to ti ên einaî* aristotélico (en la tradición latina: *quidditas*), cfr. P. Aubenque, *Le problème de l'être chez Aristote*, París, PUF, 1962 (3ª ed., 1972), pp. 460-476 [ed. cast., *El problema de ser en Aristóteles*, trad. V. Peña, Madrid, Taurus Ediciones, 1989].

fallecido: te diré quién eres, tú la obra de arte, cuando hayas muerto. De esta manera, estaré seguro de decir la verdad sobre la historia del arte, cuando esta historia haya terminado... Comprendemos mejor ahora por qué semejante final habrá podido, secretamente, ser deseado; por qué también el tema de la «muerte del arte» ha podido *colear* en los discursos históricos o teóricos sobre la pintura desde hace tanto tiempo.

La segunda trampa filosófica es de orden positivista. Cree erradicar cualquier «pérdida» en cuanto al pasado a través de la respuesta de una definitiva *victoria del saber*. Ya no dice que el arte ha muerto, dice que el arte es inmortal. Lo «conserva», lo «cataloga», lo ha «restaurado». Ahora bien, al igual que la banalidad del final del arte no es más que una caricatura de dialéctica, igualmente este saber demasiado seguro de sí mismo sólo propondrá una caricatura del saber absoluto hegeliano aplicado a las obras de arte: *todo es visible*.

Segunda banalidad, segunda trampa, por lo tanto: todo se ha hecho visible desde que el arte está muerto y anatomizado. Todo se ha hecho visible desde que el arte se ha convertido en un monumento que puede visitarse sin descanso, sin resto, puesto que, al mismo tiempo, se ha hecho inmortal y bien ilustrado. Basta hoy en día con recorrer un museo, o incluso con abrir un libro con buenas ilustraciones, para creer que estamos caminando por el arte de la Edad Media o del Renacimiento. Basta con echar una moneda en esos cepillos de iglesia de nuevo estilo para ver en 250 vatios el retablo de un primitivo, y creer captarlo mejor que si lo observáramos de manera un poco menos nítida pero durante algo más de tiempo en esta penumbra para la cual fue pintado, y donde sigue soltando, como manchas de llamada, el brillo de sus fondos de oro. ¿Se hace famosa una obra de arte? Todo estará hecho para hacerla visible, «audio-visual», y más todavía, si se pudiera, y todos vendremos a verla, bello ídolo inmortal, restaurado, desencarnado, protegido por un cristal antibalas que sólo nos devolverá nuestros propios reflejos como si un retrato de grupo hubiera invadido para siempre la imagen solitaria⁵².

⁵² Pueden ir al Louvre delante de la *Gioconda*, si lo que quieren contemplar es una multitud de turistas reflejados en el cristal. ¿Es un efecto visual más, asociado al culto a la imagen?

La tiranía de lo visible, ésta es la *pantalla*, en todos los sentidos que pueda tomar esta palabra, del saber producido y propuesto hoy en día sobre las obras de arte. Esta acumulación de visibilidad se convierte, es cierto, en una apasionante iconoteca, o en un laboratorio. Pero se convierte también en un hipermercado para cuya gestión la historia del arte, tenga lo que tenga, desempeña su papel. A través de los medios siempre reforzados que le otorgamos, nuestra querida disciplina cree aprovecharse de esta situación de *solicitud*, como decimos. En realidad, ha caído en la trampa de esta solicitud: obligada a revelar a todos el «secreto de las obras maestras», obligada a no exhibir más que certezas, evalúa miles de objetos visibles destinados a la *colocación*, desde el estrado iluminado de las salas de subastas hasta unos baúles donde nadie los volverá a ver. El historiador del arte estaría entonces a punto de desempeñar el papel bastante turbio de un «Señor Leal» extremadamente sabio pero tal vez más ingenuo de lo que piensa: presenta y avala un *espectáculo*; aunque se sitúe al borde de la pista, está, él también, obligado a que le salga bien su presentación, es decir, a presentar siempre la máscara de la certeza.

La historia del arte fracasará en su intento de comprender la eficacia visual de las imágenes mientras permanezca entregada a la tiranía de lo visible. Puesto que es una historia y puesto que intenta comprender el pasado, está obligada a tener en cuenta —al menos en lo relativo al arte cristiano— esta larga transposición: antes de la solicitud estuvo el *deseo*, antes de la pantalla estuvo la *apertura*, antes de la colocación estuvo el *lugar* de las imágenes. Antes de la obra de arte visible, estuvo la exigencia de una «apertura» del mundo visible, que no sólo entregaba formas, sino también furores visuales, actuados, escritos o cantados; no sólo claves iconográficas, sino también los síntomas o las huellas de un misterio. Pero ¿qué ocurrió entre ese momento en el que el arte cristiano era un deseo, es decir, un futuro, y la victoria definitiva de un saber que ha postulado que el arte se declinaba en pasado?

2

El arte como renacimiento y la inmortalidad del hombre ideal

Hubo el Renacimiento. Magnífica marea mítica, edad de oro del espíritu humano, reino inventado de todas las invenciones. La palabra suena de manera mágica —es una palabra que *promete*—. Parece declinarse en el tiempo muy especial de un futuro naciente y de recordar, cerrando la sombra del pasado o del olvido, abriendo la aurora de toda lucidez. Fue en el Renacimiento, en Italia, cuando el arte, tal y como lo seguimos entendiendo hoy —aunque cada vez peor— fue inventado y en todo caso investido de manera solemne¹. Como si la cuestión del origen, en este campo, sólo pudiera plantearse aquí también a través de la palabra «renacimiento», esta palabra del origen repetido.

¹- «Ese pelado, ese sarnoso de donde nos viene todo el mal, quiero decir el Renacimiento, inventó la noción de arte de la que seguimos viviendo, aunque cada vez peor. Confió a la producción de objetos, razón de ser confesada desde siempre de la profesión de artistas, esta investidura solemne de la que ya sólo se puede librar rechazando el objeto a la vez». R. Klein, «El eclipse de la “obra de arte”», *La forme et l'intelligible*, op. cit., p. 408 [ed. cast., *La forma y lo inteligible*, op. cit].

Una cosa es segura, que es que, entre el origen y el origen repetido, el Quattrocento y luego el Cinquecento inventaron la idea de una edad-fénix, una edad en la que el arte renacía de sus cenizas. Era, por lo tanto, de suponer que había habido cenizas, era de suponer que *el arte había estado muerto*. Inventando algo como la resurrección del arte, el Renacimiento liberaba, al mismo tiempo, un fantasma de la muerte del arte. Ahora bien, ¿qué hay en el intervalo que separa el nacimiento de la muerte, la muerte y la resurrección del arte? Está la puesta en movimiento de su historia concebida. Por lo tanto, el flujo mítico del Renacimiento debía llevar en sí la invención de una historia —*la invención de la historia del arte*—. Este enlace entre el Renacimiento y la historia del arte es tan constitutivo, tan preeminente hoy aún², que ya no sabemos muy bien si la noción de Renacimiento es el fruto de una gran disciplina llamada historia del arte, o si la posibilidad y la noción mismas de una historia del arte no serían más que el fruto histórico de una gran época de civilización llamada (por ella misma) el Renacimiento... Las dos hipótesis tienen cada una su valor de verdad, en particular la segunda, que explicaría bastante bien por qué, cuatro siglos después de su eclosión, la historia del arte podía situarse aún bajo el signo del humanismo³, incluso bajo la traba implícita de un postulado cruel que enunciaría esto: o bien el arte ha muerto, o bien es renaciente y, si es renaciente, será todavía más *inmortal*...

Este postulado atañe, de hecho, a un movimiento de identificación, de auto-reconocimiento y de deseo triunfal. Planteemos la hipótesis de que la historia del arte —en el sentido del genitivo objetivo: la disciplina dándose el arte como objeto— fue inventada como fase necesaria para un auto-reconocimiento del arte por sí mismo, su bautizo, en cierto modo.

² No es fortuito que los historiadores del arte más *famosos* se hayan ocupado ante todo del Renacimiento italiano —desde H. Wölfflin y A. Warburg hasta B. Berenson, E. Panofsky, E. Wind, E. Gombrich, F. Hartt o A. Chastel...—.

³ Cfr. el famoso artículo de E. Panofsky «L'histoire de l'art est une discipline humaniste», trad. M. y B. Teyssèdre, en *L'œuvre d'art et ses significations: essais sur les «arts visuels»*, París, Gallimard, 1969, pp. 27-52, sobre el cual volveremos [ed. cast., *El significado de las artes visuales*, trad. N. Ancochea, Madrid, Alianza Editorial, 1979].

Como si, para ser reconocido como *sujeto* diferente (y «distinguido», en los dos sentidos del término), el arte del Renacimiento se hubiera visto obligado, en un momento dado, a ponerse como *objeto* bajo la mirada del otro (de hecho, bajo la mirada de los príncipes): un objeto que adquiriría todo su sentido a partir del momento en el que tuviera una historia. Inventar la historia del arte fue entonces el trabajo propiamente identificatorio de una práctica que buscaba –más allá de sí misma, como su idea o su ideal– fundarse como orden dogmático y social. Para ello debía ejecutar un *trabajo de escisión*, separar la historia del arte en el sentido del genitivo objetivo y la historia del arte en el sentido del genitivo subjetivo –práctica desde entonces reificada (por ella misma, por el otro), pero por fin dotada de sentido, *identificada*–.

El armazón de este trabajo de identificación ha sido llevado en el siglo XVI por un artista hábil y sincero, culto y cortesano, un artista increíblemente obstinado en la tarea, que cubrió kilómetros cuadrados con pintura alegórica en Roma, en Nápoles, en Venecia, en Bolonia y, sobre todo, en Florencia, que construyó numerosos palacios (y entre otros el que se iba a convertir en el museo más prestigioso del Renacimiento italiano, el Uffizi), un artista que levantó tumbas y que presidió los funerales oficiales de Miguel Ángel –pero cuya obra más famosa sigue siendo, con razón, ese texto gigantesco de historiador en el que cuenta *Las vidas de los mejores arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos*...⁴. Habremos reconocido la figura de

⁴ Recordemos el título completo de la primera edición de las *Vidas* de G. Vasari: *Le vite de più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue infino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore aretino – Con una sua utile et necessaria introduzzione a le arti loro*, 2 vols. en 4º, Florencia, L. Torrentino, 1550. –Dieciocho años más tarde, daba una nueva edición ampliada e ilustrada con retratos xilografiados, con un título algo distinto en el que los pintores pasaban a un primer plano: *Le vite de più eccellenti pittori, scultori e architettori, scritte e di nuovo ampliate da Giorgio Vasari con i ritratti loro e con l'aggiunta delle vite de' vivi e de' morti dall'anno 1550 infino al 1567*, 3 vols. en 4º, Florencia, Giunti, 1568. Sobre la evolución de la escritura vasariana entre las dos ediciones, cfr. R. Bettarini, «Vasari scrittore: come la Torrentiana diventò Giuntina», en *Il Vasari storiografo e artista: atti del Congresso internazionale nel IV centenario della morte*, Florencia, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, 1976, pp. 485-500–.

Giorgio Vasari, arquitecto y pintor del ducado de Toscana en la época de Cosme de Médicis, amigo de los humanistas, fundador de Academia, coleccionador ilustrado y, finalmente, «el verdadero patriarca y Padre de la Iglesia de la historia del arte», según la fórmula tan a menudo retomada de Julius von Schlosser, que añadía con razón: «[...] en el bueno como en el mal sentido del término»⁵.

Cualquiera que quiera estudiar el arte italiano, desde Cimabue hasta finales del siglo XVI, andará fatalmente a la sombra de Vasari. Sombra reconfortante, porque es un tesoro de información, una crónica casi diaria, un catálogo, una visión *interna* de las cosas: ¿quién podía, mejor que un artista italiano, contando las *Vidas* de sus iguales, contarnos así la vida del arte renacentista? Pero es una sombra también engañosa. La justa observación de Julius von Schlosser ha hecho su camino, y los editores modernos de Vasari, desde G. Milanesi, nos enseñan a desconfiar de ese texto: pues también es un tesoro de mala fe, de exageraciones, de cotilleos y de contra-verdades. En resumen, el historiador del arte sabe, hoy en día, medir el texto 'vasariano con el rasero de sus inexactitudes'⁶.

⁵ J. von Schlosser, *La littérature artistique*, trad. J. Chavy, París, Flammarion, 1984, p. 341 [ed. cast., *La literatura artística: manual de fuentes de la historia moderna del arte*, trad. E. Benítez, Madrid, Ediciones Cátedra, 1986]. Vasari ocupa el centro exacto de esta obra clásica: es el libro V, titulado *Vasari*, precedido por otros libros que se refieren a él como a su polo de atracción fundamental, por ejemplo el libro III titulado *L'historiographie de l'art avant Vasari*. El tema de Vasari inventor de la historia del arte fue retomado por E. Panofsky, «Le feuillet initial du *libro* de Vasari, ou le style gothique vu de la Renaissance italienne», trad. M. y B. Teyssèdre, en *L'œuvre d'art et ses significations*, *op. cit.*, p. 138 [ed. cast., *El significado de las artes visuales*, *op. cit.*]: «Es el nacimiento de la historia del arte». Cfr. también J. Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, París, Les Belles-Lettres, 1959, pp. 113-406 («La primera historia del arte renacentista») y E. Rud, *Vasari's Life and «Lives»: the First Art Historian*, Londres, Thames and Hudson, 1963.

⁶ Las principales ediciones modernas de las *Vidas* son las de G. Milanesi (Florencia, Sansoni, 1878-1885, reedición en 1973, 9 vols.), C. L. Ragghiani (Milán, Rizzoli, 1942-1950, reedición en 1971-1974, 4 vols.), P. della Pergola, L. Grassi y G. Previtali (Milán, Club del Libro, 1962, 7 vols.) y, sobre todo, la edición comentada, que contiene los dos textos de 1550 y 1568, por R. Bettarini y P. Barocchi (Florencia, Sansoni, 1966 y ss). Recordemos la traducción francesa de las *Vidas* bajo la dirección de A. Chastel (París, Berger-Levrault, 1981-1988, 11 vols.).

¿Es eso suficiente para juzgar semejante texto? Evidentemente, no. «Las inexactitudes» de Vasari no pueden entenderse con sólo ser corregidas. Son tanto estrategias positivas de enunciación como «errores» negativos de enunciados. Forman parte de un proyecto, de un gran *querer-decir* que corría entre los miles de folios escritos por Vasari durante los diez años que duró la preparación de su obra, que corrían todavía durante los dieciocho años de remodelación necesarios para la segunda edición de las *Vidas*—y que, probablemente, siguen corriendo por los folios escritos hoy por un erudito deseoso de escribir alguna historia del arte, italiano o no, bajo la mirada de una moderna edición de las *Vidas*—. ¿Cómo un querer-decir tal, que comprometía al principio la *constitución* (en el sentido temporal) de una historia del arte, podía no obsesionar y dar forma a la constitución (en el sentido estructural) de toda historia del arte? De esta manera sigue comprometiendo hoy la actualidad teórica de la disciplina —la actualidad de sus *finés*—. La cuestión, en efecto, se plantea en estos términos: ¿con qué fines Vasari inventaba la historia del arte? Y sobre todo ¿a qué descendencia esos fines nos han condenado?⁷

Abramos las *Vidas* —abrámoslas, simplemente—. Quedémonos en los márgenes, con la intuición teórica de que los fines no anidan nunca mejor que en los márgenes de los grandes textos⁸. El caso de Vasari, en

⁷ En la importante bibliografía dedicada a Vasari, el primer interrogante es a veces tratado; el segundo, casi nunca. Apuntemos sin embargo las principales herramientas: W. Kallab, *Vasaristudien*, Viena, Grassner, 1908; A. Blunt, *La théorie des arts en Italie, 1450-1600*, trad. J. Debouzy, París, Gallimard, 1966, pp. 149-173 [ed. cast., *Teorías de las artes en Italia, 1450-1600*, trad. J. L. Checa Cremades, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987]; *Studi vasariani: atti del convegno internazionale per il IV centenario della prima edizione delle «Vite» di Vasari*, Florencia, Sansoni, 1952; T. S. R. Boase, *Giorgio Vasari, the Man and the Book*, Washington, Princeton University Press/National Gallery of Art, 1971; *Il Vasari storiografo e artista*, op. cit.; *Giorgio Vasari-Principi, letterati e artiste nelle carte di G. Vasari*, Florencia, Edam, 1981; P. Barocchi, *Studi vasariani*, Turín, Einaudi, 1984; *Giorgio Vasari tra decorazione ambientale e storiografia artistica*, Florencia, Olschki, 1985; dossier «Autour de Vasari», *Revue de l'Art*, 80 (1988), pp. 26-75; R. Le Mollé, *Georges Vasari et le vocabulaire de la critique d'art dans les «Vite»*, Grenoble, ELLUG, 1988.

—⁸ Esta «intuición» en realidad se beneficia de elaboraciones importantes y muy conocidas sobre el trabajo del *parergon* (cfr. J. Derrida, *La vérité en peinture*, op. cit., pp. 19-168 [ed. cast., *La verdad en pintura*, op. cit.]), del *paratexto* (cfr. G. Genette, *Seuils*, París, Le Seuil, 1987) o del *marco* textual tanto como pictórico (cfr. L. Marin, «Du cadre au décor ou la question de l'ornement dans la peinture», *Revista di Estetica*, xxii, 12 [1982], pp. 16-25).

este aspecto, es ejemplar, puesto que se trataba, con las *Vidas*, de dibujar el marco de un nuevo tipo de discurso, de escritura, y de llevar a su lector a las orillas de una nueva edad del saber sobre el arte. Hay que leer –y ver– el marco de las *Vidas* como un sistema estratificado, complejo, de procedimientos de *legitimaciones*. Es un marco «de trabajo», es un rito de paso que define el perímetro en el que entramos cuando abrimos el libro, es la definición de un área de juego nueva, un nuevo templo: la historia del arte. Vasari invita a su lector en las *Vidas* presentándole, uno después de otro, cuatro tipos de legitimaciones, cuya aclaración por sí sola puede decir mucho sobre los fines que se proponía, es decir, sobre el gran movimiento identificatorio del que hemos hablado. Abrir las *Vidas* es ya deshojar la dialéctica sutil mediante la cual una práctica humana habrá buscado su reconocimiento simbólico (reconocerse a sí misma y hacerse reconocer) postulando su *auto-teleología*: que no tenía otros fines que ella misma y que, en ese sentido, se podía contar su historia, su muy específica historia...

Dialéctica sutil, en efecto. Primero se parece a uno de esos extraños movimientos de cabeza que se ejecutaban probablemente en cualquier corte de Europa en el siglo XVI: un movimiento en el que la cabeza sólo se inclina para erguirse mejor. Es la reverencia, la buena educación del poder, que, en cierto modo, dice: «Soy suyo», y luego: «Reconozca que no puede pasar sin mí», y, finalmente, que sobreentiende: «No soy de nadie, sino de mí mismo, puesto que soy de la raza de los nobles». Vasari actuó de esta manera: formalmente, políticamente. Su primera legitimación para escribir las *Vidas* fue establecer una *relación de obediencia*, tradicional a fin de cuentas, y empezar por inclinarse ante el «ilustrísimo y excelentísimo príncipe Cosme de Médicis, duque de Florencia», a quien Vasari «besa humildemente las manos» (*umilissimamente Le bacio le mani*) y dedica toda su obra. Es, pues, «bajo su honradísimo nombre» (*sotto l'onoratissimo nome Suo*) como el libro «tiene que llegar a las manos de los hombres»: Vasari recurre de entrada al lazo inmemorial que colocó la gran historia del arte (en el sentido del genitivo subjetivo) bajo el nombre de los Médicis; la primera historia del arte (en el sentido del genitivo objetivo) tenía de esta manera, lógicamente, que colocarse tam-

bién bajo el emblema majestuoso. Es lo que representan, por otra parte, los frontispicios grabados de las dos ediciones sucesivas, frontispicios coronados con los famosísimas *pale* medicianas (figs. 2 y 4)⁹.

«Muy humilde servidor» y «muy abnegado servidor» de los Médicis¹⁰, Vasari abre entonces su gran obra al doble juego de la humildad y del elogio. Humildad de cortesano y de artista funcionario: pues ofrece toda su labor al príncipe, «el único padre, señor y protector de nuestras artes»; pues rebaja su «basto trabajo» (*rozza fatica*) de pintor oficial que coge la pluma para exaltar mejor «la grandeza de alma» y la «real magnificencia» de Cosme¹¹. Pero, haciéndolo, abre un rico teatro del elogio en el cual, al fin y al cabo, encontrará su papel. Es el elogio del linaje de los Médicis y de sus «muy ilustres antepasados» cuya huella Cosme ha sabido seguir protegiendo las artes (*segundo in ciò l'orme degli illustrissimi Suoi progenitori*)¹². Es, más allá, el elogio de la ciudad, esta *Florentia* de orígenes místicos de la que dos *putti* desvelan, en el frontispicio de 1550, un paisaje estilizado. Ahora bien, la ciudad de Florencia vale también, metonímicamente, por sus habitantes, en particular sus habitantes famosos que la han hecho espléndida, los artistas. Poco antes de 1440, Filippo Villani ya evocaba a Cimabue y a Giotto entre los *uomini famosi* de su *Crónica*, y Landino en 1482 colocaba a la cabeza de su monumental edición de la *Divina Comedia* un elogio de Florencia y de sus grandes hombres. Vasari —él mismo, pintor toscano— no habrá hecho más que dar a ese uso dedicatorio del orgullo del municipio la dimensión de un prodigioso libro de historia¹³.

⁹ G. Vasari, *Le vite*, I, *op. cit.*, pp. 1-4 [ed. cast., *Las vidas...*, *op. cit.*] (damos las referencias de la edición de G. Milanese, la más disponible en la actualidad, seguidas de las de la traducción francesa, que modificamos cuando es demasiado imprecisa, trad. cit., I, pp. 41-43).

¹⁰ *Ibidem*, I, pp. 4 y 7 (trad. cit., I, pp. 43 y 45), según la primera, y luego la segunda dedicatoria a Cosme (1550 y 1568). Hay que apuntar que, en la edición torrentiniana, Vasari buscaba la protección del papa Julio III.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*, I, p. 1 (trad. cit., I, p. 41). —Sobre Vasari escritor y pintor de la corte, cfr. H. T. van Veen, *Letteratura artistica e arte di corte nella Firenze granducale*, Florencia, Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, 1986.

¹³ Así, «la historia del arte nació del orgullo de los florentinos», según la justa expresión de G. Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 15.



LE VITE
DE PIV ECCEL-
LENTI ARCHITET-
TI, PITTORI, ET SCVL-
TORI ITALIANI, DA CIMABVE

INSINO A' TEMPI NOSTRI: DESCRIT-
te in lingua Toscana, da GIORGIO VASARI
Pittore Aretino. Con vna sua vtile
& necessaria introduzzione
a le arti loro.

¶

IN FIRENZE
M D L.

El segundo procedimiento de legitimación aparece claramente en la edición de 1568, que el éxito considerable de la edición príncipes había permitido refundir por completo, añadiéndole una serie xilografiada de retratos de artistas, así como un número importante de biografías *dèvivi y de morti dall'anno 1550 infino al 1567*¹⁴ —de las que la última no es otra que la autobiografía del pintor-historiador mismo...—. Este círculo cerrado en 1568 nos informa exactamente sobre lo que estaba en juego con semejante procedimiento: se trataba para Vasari de apelar a la *constitución de un cuerpo social*, un cuerpo social ya ennoblecido por la operación histórica de la obra, pero también por la creación en 1563 de la Academia florentina de las *arti del disegno*, que consagraba definitivamente el oficio de artista como «arte liberal», lejos de las corporaciones medievales y de la artesanía servil¹⁵. En 1568, por lo tanto, Vasari añadía a su dedicatoria al príncipe otra dedicatoria *Agli artefici del disegno*, que se despliega en dos páginas densas y empieza con el tono cálido de una carta: «Mis muy queridos y excelentes artistas» (*eccellenti e carissimi artefici miei*)¹⁶... ¿Y qué dice esa carta? Habla de afecto y de talentos múltiples (*la eccellente virtù vostra*). Vuelve a decir cuánto una historia del arte tenía que estar hecha para recordarles a los hombres el gran mérito (*tanta virtù*) de los artistas. Cuenta el éxito de la primera edición de las *Vidas*, de las que «ya no se encuentra ni un solo ejemplar en las librerías», y la labor de la segunda. Finalmente, suelta lo esencial, a saber, un verdadero canto de ambición —«cubrir el mundo con numerosas obras», y en cambio verse cubierto por él con recompensas, estima y gloria—:

Ante la nobleza y la grandeza de nuestro arte (*vedendo la nobiltà e grandezza dell'arte nostra*), ante la estima y las recompensas que le concedieron los más nobles genios y los más poderosos príncipes, arderemos en

¹⁴ Título de la edición giuntina (ver *supra*, n. 4).

¹⁵ Cfr. S. Rossi, *Dalle botteghe alle accademie: realtà sociale e teorie artistiche a Firenze dal XIV al XVI secolo*, Milán, Feltrinelli, 1980.

¹⁶ G. Vasari, *Le vite*, I, p. 9 (trad. cit., I, p. 47) [ed. cast., *Las vidas...*, *op. cit.*].

deseos de cubrir el mundo con numerosas obras y de una rara excelencia. Que éste, embellecido por nosotros, nos tenga en el mismo grado de estima que a esos famosos y maravillosos espíritus. Acoged por lo tanto con gratitud este trabajo que he llevado a cabo con amor para la gloria del arte y el honor de los artistas (*per gloria dell'arte e onor degli artefici*)¹⁷.

Algunas líneas después, Vasari no omitía señalar que él mismo participaba de esta *gloria* de los artistas —manera de incluirse como objeto en la historia que iba contando, y de terminar cerrando el juego de la historia del arte (el genitivo objetivo solapaba una última vez el sentido del genitivo subjetivo)—. Vasari se situaba entonces «al final» de su libro, al otro lado del marco, consciente del doble sentido, humilde y altivo, que semejante gesto podía sostener. Pero al mismo tiempo, y en las mismas líneas, Vasari *apelaba a un origen*: ¿cómo, en efecto, el historiador renacentista podía no situarse bajo la ascendencia famosa de una historia estrictamente «naciente», la de Plinio contando *le opere de'più celebrati artefici antichi*?¹⁸. Así será pues la tercera legitimación avanzada por esta historia (re)naciente del arte: no se conforma con constituir un cuerpo social —cuerpo reconocido por el príncipe o cuerpo propio de una clase específica—, quiere, a partir de ahí, constituir el marco de su temporalidad. La *Rinascita* de Vasari necesitaba un pasado glorioso, y es Plinio, alabando a Apeles, quien se lo tenía que proporcionar.

Pero la *Rinascita* también implica el futuro, a saber, la idea de una teleología. Un cuarto procedimiento de legitimación dará entonces el último toque al marco. Cierra el sistema: por ello *apela a un final de los tiempos*. Ahora bien, el prodigioso ejercicio de autoridad realizado por la obra de Vasari —más allá incluso de sus intenciones reconocidas— habrá sido hacernos creer que el final de los tiempos y la finali-

¹⁷ *Ibidem*, I, pp. 11-12 (trad. cit., I, pp. 48-49).

¹⁸ *Ibidem*. —Vasari resume esas «vidas de los artistas más famosos de la Antigüedad» a través de una *Lettera di Messer Giovambattista Adriani* incluida en la edición de 1568 (*ibidem*, I, pp. 15-90), así como en el prefacio a la segunda parte (*ibidem*, II, pp. 94-97, trad. cit., III, pp. 19-20)–.

dad de la historia del arte (en el sentido del genitivo subjetivo) podían ser *el tiempo de la historia del arte* en el sentido del genitivo objetivo...

Pero retomemos desde más arriba. Volvamos a partir de las cenizas y del nombre que Vasari les da en un principio: *oblivione*, el olvido –incluso habría que decir: el olvido de los nombres–.

Pues la voracidad del tiempo (*voracità del tempo*) es evidente: no contento con haber roído las obras mismas y los testimonios honoríficos de un gran número de artistas, ha cancelado y apagado los nombres (*ha... cancellato e sientto i nomi*) de todos aquéllos cuyo recuerdo había sido preservado por otra cosa distinta de la piedad imperecedera de los escritores. Después de una larga reflexión sobre el ejemplo de los antiguos y de los modernos, he constatado que los nombres de los numerosos arquitectos, escultores y pintores antiguos y modernos, con cantidad de sus obras de arte, están en diversas regiones de Italia condenados al olvido, y se van desvaneciendo poco a poco (*si vanno dimenticando e consumando a poco a poco*), condenados a una especie de muerte cercana. Para preservarlos de esta segunda muerte (*da questa seconda morte*) tanto como está en mi poder, y mantenerlos el mayor tiempo posible en la memoria de los vivos, he pasado un tiempo considerable buscando sus obras, he desplegado una diligencia extrema para encontrar la patria, el origen y la actividad de los artistas, me he tomado las molestias de recoger sobre ellos unos relatos de gente anciana, los textos de recuerdos abandonados por sus herederos al polvo y a los gusanos. Finalmente he sacado placer e interés (*e ricevutone finalmente et utile et piacere*)¹⁹.

Así, los artistas del pasado no han muerto una vez, sino dos –como si el olvido de sus nombres consumiera sus almas después de que el óbito hubiera consumido sus cuerpos y el polvo sus obras–. «El tiempo lo destruye todo», le gusta decir a Vasari, pero lo hace mucho más cuando, estando muertas las cosas, no queda ni siquiera un escritor

¹⁹ Ibídem, I, pp. 91-92 (trad. cit., I, pp. 53-54). El tema es recurrente en Vasari: lo encontramos en particular en ibídem, I, pp. 2 y 9 (trad. cit., I, pp. 42 y 47).

para recordar cómo se deletreaba su título, su nombre... Pues es la escritura la que se acuerda: «Sin escritor para transmitir su recuerdo, [las obras de los pintores] permanecieron desconocidas para la posteridad, y sus creadores también»²⁰. Por eso, primero había que coger una pluma para escribir una historia del arte —noble motivo, en efecto—. También por eso la Edad Media (*media età*), si creemos a Vasari, no había sido más que oscurantismo: es porque había olvidado los nombres de los artistas famosos de la Antigüedad clásica, y, con sus nombres, había olvidado su ejemplo. Cuando Boccaccio compara a Giotto con el pintor Apeles, alabando su aptitud para imitar la naturaleza, la pintura misma vuelve a encontrar su memoria, sale de la sombra y empieza a *renacer*. Finalmente, por eso Vasari tenía que llevar su crónica hasta la generación de los alumnos de Miguel Ángel y de los grandes venecianos:

Me empujó otro motivo más: puede ocurrir un día (Dios no quiera) que, por la incuria de los hombres, la malignidad de los tiempos o la voluntad del cielo, que no parece querer mucho mantener la integridad de las cosas de este mundo, el arte sufra de nuevo una ruina y desórdenes análogos. Deseo que todo lo que acabo de escribir y todo lo que voy a exponer pueda contribuir (si mi trabajo merece tener ese feliz papel) a ¡mantenerlo con vida!²¹.

Así fue entonces el primer *disegno*, el primer gran diseño de Vasari historiador: salvar a los artistas de su «segunda muerte» supuesta, hacer el arte inolvidable. O, dicho de otra manera: inmortal. Inmortal por sus nombres declinados, eterno por su «reputación» transmitida, su *fama*. La intención, una vez más, se revelaba en los

²⁰ Ibídem, I, pp. 222-223 (trad. cit., I, p. 221). Recordaremos los admirables desarrollos de Maquiavelo sobre «cómo se pierde la memoria de los tiempos», en el «Discours sur la première décade de Tite-Live», II, 5, trad. E. Barincou, en *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1952, pp. 528-530 [ed. cast., *Discurso sobre la primera década de Tito Livio*, trad. A. Martínez Alarcón, Madrid, Alianza Editorial, 2000].

²¹ G. Vasari, *Le vite*, I, p. 243 (trad. cit., I, p. 233) [ed. cast., *Las vidas...*, op. cit.].



3. GIORGIO VASARI, ÚLTIMA PÁGINA DE LA PRIMERA EDICIÓN DE *LAS VIDAS*. XILOGRAFÍA.
FLORENCIA, TORRENTINO, 1550.

encuadramientos del libro. Primero, en el título mismo de la edición prínceps (fig. 2), cuyas figuras como cariátides asumían, las dos, una función alegórica: la de la derecha, con su lira y su corona de laurel –atributos apolíneos–, mira en dirección a una figura femenina cuya interpretación parece hoy más difícil; blande una antorcha y, a sus pies, yace un objeto esférico. El estudio de otras series de alegorías en Vasari, en particular sus pinturas para la sala de los «Fastos Farnesos» en el palacio de la Cancillería, en Roma, muestra bien que se trata precisamente de una personificación de la *eternità*²².

Ahora bien, la volvemos a encontrar, a la vez más resplandeciente y más ambigua, en el grabado que servía de página final a la edición *torrentiniana* (fig. 3). Es más resplandeciente porque ocupa toda la parte superior de la imagen y porque su antorcha –pero ella misma también– ilumina el espacio mediano con un haz radiante que se abre como una gloria. Sus ambigüedades, digamos más bien su carácter heterogéneo, no son menos interesantes y calculadas. Primero, porque se trata de un personaje vagamente andrógino que evoca al ángel de la Resurrección –con su trompeta que despierta a los muertos– cuando representa tan bien la femenina Fama, la *fama* tocando con su propia trompeta a la gloria de las tres Artes del Dibujo: Escultura, Arquitectura y Pintura, figuradas en la parte mediana como tres parcas encabezando el destino de los artistas muertos por ellas –pobres artistas que yacen entremezclados en los sótanos del olvido–. Comprendemos entonces que la lectura de esta viñeta es ascendente y que alegoriza la operación histórica misma, cuando salva a los artistas de su «segunda muerte», los hace visibles y nos recuerda sus nombres en honor de las artes-madres (puesto que la palabra «arte», como sabemos, se declina en femenino en la lengua italiana).

La noción general de un proyecto histórico habrá condensado pues las figuras diferentes de la Resurrección, de la Eternidad y de la

²² Cfr. J. Kliemann, «Le xilografie delle “Vite” del Vasari nelle edizioni del 1550 e del 1568», en *Giorgio Vasari: principi, letterati e artista, op. cit.*, p. 238.

Gloria. *Fama eterna*, «la eterna fama», constituye un tópico del pensamiento vasariano, que también encontramos en su obra pictórica —la *Camera della Fama* de su propia casa en Arezzo, o un proyecto de decorado alegórico dibujado en 1545—²³. Sea como fuere, la historia del arte inventada por Vasari resucitaba los nombres de pintores para *renombrarlos* en el sentido fuerte del término, y los volvía a nombrar para que el arte se convirtiera en *inmortal*; entonces ese arte se hacía *renaciente* y renaciendo accedía a su doble estatus definitivo: inmortalidad reencontrada de su origen, gloria social de su esplendor. A saber, los dos grandes tipos de legitimaciones enunciadas en los prefacios y las dedicatorias del libro. Podríamos casi reconocer, entonces, en el personaje mitad hombre, mitad mujer que toca la trompeta e ilumina las Artes, la figura misma del historiador del arte, ese ángel erudito que resucita de entre los muertos y vela sobre su gloria, materno como una alegoría.

De todo ello, Vasari da una figuración más precisa todavía en la xilografía que servía a la vez de frontispicio y de página final a la edición *giuntina* de 1568 (fig. 4). Es ya decir toda su importancia y su carácter programático. El dispositivo general recuerda efectivamente el de la imagen anterior —salvo que entre 1550 y 1558 el tema de la resurrección no habrá hecho más que exacerbarse: de los siete u ocho personajes confinados en el purgatorio del olvido, dos o tres se despertaban vagamente al sonido de la trompeta *torrentiniana*; ahora vemos a dieciséis< personajes resucitar francamente, es decir, reventar la superficie, pasar el umbral temible de los limbos—. Sus cuerpos se extraen de la tierra en las más perfectas ondulaciones del manierismo. Sus gestos ya no están replegados o melancólicos, sino expresivos, ruidosos, estirados hacia el desplome, levantando los brazos o dando gracias al cielo.

¿Qué cielo? No es el cielo cristiano, evidentemente, aunque nuestro ángel ambiguo —señora Fama— evoque aún alguna escena del

²³ Florencia, Uffizi, Gabinete de los Dibujos, 1618 E. —Cfr. J. Kliemann, «Le xilografie», *op. cit.*, pp. 238-239; íd., «Su alcuni concetti umanistici del pensiero e del mondo figurativo vasariani», en *Giorgio Vasari tra decorazione, op. cit.*, pp. 73-77, que desarrolla el tema de las tres parcas y el papel de un texto de Ariosto (*Orlando furioso*, XXXIII) en la construcción de este motivo alegórico—.



4. GIORGIO VASARI, FRONTISPICIO Y ÚLTIMA PÁGINA DE LA SEGUNDA EDICIÓN DE *LAS VIDAS*. XILOGRAFIA. FLORENCIA, GIUNTI, 1568.

Juicio Final. La trompeta de triple pabellón había sido sugerida por Vasari como motivo alegórico para los funerales de Miguel Ángel. La volvemos a encontrar aquí, haciendo resurgir a los hombres de la tierra, en una dramaturgia que evoca mucho más las *Metamorfosis* de Ovidio (particularmente el episodio de Deucalión y Pyrrha) que el *Apocalipsis* de san Juan y su imaginario de terrores luminosos... Los hombres que salen de la tierra son, en todo caso, musculosos, recios y alimentados de placeres. El personaje con barba del primer plano, por ejemplo, no parece, con su aire faunescos y declamatorio, volver del entre-mundo angustioso del cristianismo. La diferencia decisiva frente a lo que sería una iconografía cristiana de la Resurrección se manifiesta por fin en el grupo de las tres damas *Arti del disegno*, que vigilan la escena como en un Juicio pagano. Llevan de manera ostensible sus atributos en la mano –atributos que penden en otro sitio cerca de encantadores *putti* de muslos recios, en la cornisa dibujada que sirve de marco–.

Para terminar está la inscripción: HAC SOSPITE NUNQUAM / HOS PERIISSE VIROS, VICTOS / AUT MORTE FATEBOR. «Este soplo –y es el ángel quien parece hablar con su propia trompeta– proclamará que nunca aquellos hombres han perecido ni fueron vencidos por la muerte». El epígrafe fue compuesto por el humanista Vincenzo Borghini –el maestro literario de Vasari– en evocación de la *Eneida*²⁴. Invita inmediatamente a algunas observaciones obvias: *hos viros* son «aquellos hombres» que, ante vosotros y en número restringido, salen del olvido. No son «todos los hombres», del que el dogma cristiano os ha dicho que resucitarían todos. Conformen, pues, una clase, conforman una élite..., una élite que nunca ha perecido (*nunquam periisse*). No resucita, pues, propiamente dicho. Sólo estaba olvidada en este purgatorio mental que fue la Edad Media. Hoy en día, en los umbrales de las *Vidas* de Vasari, vuelve «renombrada» por la trompeta de la *eterna fama* y por la pluma del ángel-historiador.

²⁴ Virgilio, *Eneida*, VIII, 470-471 [ed. cast., *Eneida*, trad. J. Echave-Sustaeta, Madrid, Editorial Gredos, 2001]. –Cfr. J. Kliemann, «Le xilografie», *op. cit.*, p. 239–.

Comprendemos entonces que todo el sistema de diferencias ordenado por Vasari en contrapunto a uno de los motivos más pesados de la iconografía cristiana —una Resurrección de seres sensuales a la llamada de un ángel afeminado y mundano, bajo la mirada de una Trinidad de matronas con los pechos desnudos—, comprendemos que todas estas diferencias crean más bien una relación que una no-relación. Sólo son paródicos a pesar suyo. Su fondo es extremadamente serio y podemos aventurar la hipótesis de que semejante grabado, dispuesto a modo de puerta, tanto a la salida como a la entrada de las *Vidas*, afectaba de par en par a toda la cuestión de los *fines* —los fines de nuestra propia historia del arte inventándose²⁵. No nos extrañaremos, en todo caso, de volver a encontrar en el grabado de 1568 los dos grandes tipos de ideales ya ordenados en lo que hemos llamado los procedimientos de legitimaciones del texto vasariano. Observemos, de paso, el carácter sofisticado de cualquier operación que daba como razones legitimantes lo que, en realidad, no eran más que unas razones deseosas... Observemos también cuánto la colocación preferente de un objeto (salvar del olvido los nombres de los artistas famosos) podía eficazmente concurrir a la asunción de una posición de sujeto (el historiador del arte mismo, en cuanto que nuevo humanista, sabio de un género nuevo y específico).

Primer deseo, pues, primeros fines invocados: son *fines metafísicos*. Los leemos, en el epígrafe grabado, bajo las palabras *nunquam periisse*. Los vemos en la figura alegórica de nuestro historiador alado y femenino, que se llama *eterna fama*, la eterna Fama. Los reconocemos en todos los pasajes en los que Vasari apela tanto a un origen como a un fin último. Lo que se constituye aquí no es otra cosa que una segunda religión, una religión localizada en el campo designado «Arte». Fomenta su concepto de inmortalidad en las bases de una utilización glorificante de la memoria —la memoria utilizada para «renombrar/afamar» a los artistas y cubrir-

²⁵ Por una «prehistoria» de este invento, cfr. J. von Schlosser, *La littérature artistique*, op. cit., pp. 221-303 [ed. cast., *La literatura artística*, op. cit.]; R. Krautheimer, «Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien», en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, I, 1929, pp. 49-63; G. Tanturli, «Le biografie d'artisti prima del Vasari», en *Il Vasari storiografo e artista*, op. cit., pp. 275-298.

los para siempre con el ala protectora de *eterna fama*—. La inmortalidad tiene aquí a su enviado mesiánico que pesa las almas y pronuncia los nombres elegidos: es el historiador del arte, cuya era empieza por la intempestiva proyección de un genitivo objetivo sobre un genitivo subjetivo...

Los segundos fines de esta era ficticia pero eficaz completan la inmortalidad de un aura de gloria. *Hos viros*, decía el epígrafe. «Nobleza y grandeza de nuestro arte», decía la dedicatoria a los *eccellenti artefici miei*. En resumen, la religión que inventa Vasari es una religión de clase —e incluso una religión de primera clase—. Sólo concierne a los «espíritus de élite», estando claro que éstos no sólo tienen derecho a la «fama imperecedera» (*eterna fama*) de después de la muerte, sino que nada «puede prohibir a sus esfuerzos el acceso a los grados superiores, los honores en esta vida» (*pervenire a'sommi gradi... per vivere honorati*)²⁶. Aunque fueran de humilde nacimiento, los artistas excelentes —«afamados» por el historiador— tendrán derecho de ciudadanía en la ideal pero concreta *nobilità*, es decir, la corte de los príncipes. No olvidemos la corona gran-ducal y las *pale* mediceas que están en la verticalidad exacta de las trompetas de la Fama. Los segundos fines de la historia vasariana pueden ser calificados desde entonces como *fines cortesanos*²⁷.

La historia del arte habría nacido, pues, o «renacido», inventando un nuevo género humano: una élite, una nobleza no de la sangre, sino de la *virtù*. Habría formado algo como una humanidad ideal, un Parnaso de semi-dioses resucitados, compartiendo con el príncipe los *somni gradi* de la vida social —así son sus fines cortesanos—²⁸, compartiendo además con

²⁶ G. Vasari, *Le vite*, I, p. 91 (trad. cit., I, p. 53) [ed. cast., *Las vidas...*, *op. cit.*].

²⁷ Cfr. H. T. van Veen, *Letteratura artistica e arte di corte*, *op. cit.* —Para una introducción a la historia de las cortes principescas del Renacimiento, cfr. S. Bertelli, F. Cardini y E. Garbero Zorzi, *Le corti italiane del Rinascimento*, Milán, A. Mondadori, 1985—.

²⁸ En sus frescos de la Cancillería, en Roma, Vasari celebraba bajo las figuras de *Fama* y *Eternità* el mecenazgo del papa Pablo III —y a eso lo llamaba la *Rimunerazione della virtù*...—. Prueba de que la eternidad de la Historia necesita la remuneración del príncipe. J. Kliemann («Su alcuni concetti», *op. cit.*, p. 80) apuntó con exactitud que Vasari amalgamaba dos concepciones *a priori* heterogéneas de la *virtù*: la humanista y la cortesana.

el verdadero Dios esta facultad de inventar y de crear formas que Vasari llamaba el *disegno* –y tocaríamos las dimensiones propiamente metafísicas de su proyecto–. Pero ¿no es exagerar un poco? ¿Realmente debemos pretender que el *disegno*, el diseño, sea un concepto de tonalidad metafísica? ¿No estamos omitiendo lo principal que es, sencillamente, la constitución por Vasari de un nuevo saber histórico, con sus acertijos y sus posibilidades de errores, con sus medios de investigación y su especificidad de objeto, al poner los fines, así, en primer plano?

Hoy en día, los historiadores del arte dudan sobre si ver en Vasari a un hombre de sistema, cuanto más, a un metafísico. Subrayamos a veces el aspecto superficial de su pensamiento²⁹. Nos preguntamos incluso si tuvo una doctrina, o si no la tenía³⁰. Insistimos –con razón– sobre lo inacabado de su obra, concebida a lo largo de varias décadas y considerablemente movediza, modificada de una edición a otra³¹. Erwin Panofsky ya había puesto de relieve, de manera muy pertinente, la contradicción interna de la historicidad concebida por Vasari: por una parte, busca la síntesis; por otra parte, llega al fracaso de la síntesis. La famosa «teoría de la evolución» o «ley de los tres estados» que organiza todo el propósito de Vasari a la altura de una gran metáfora biológica –infancia, adolescencia, madurez–, esta teoría, heredada de los dogmas antiguos y cristianos mezclados, «rebosa contradicciones», como lo escribe Panofsky³², cuando encuentra sus propios objetos de aplicación, las obras de arte. Clarifica pues, pero

²⁹ «Giorgio Vasari was not a profound or original thinker» [«Giorgio Vasari no fue ni un pensador profundo, ni original»]—así comienza el libro de T. S. R. Bosse, *G. Vasari, op. cit.*, p. 3–.

³⁰ Según A. Chastel, Vasari produjo «una historia tranquilamente ordenada, y concebida en función de una gran doctrina» (presentación de las *Vidas*, trad. cit., I, p. 13). En cambio, R. Le Mollé se pregunta: «Pero ¿tiene una doctrina?» (*G. Vasari et le vocabulaire de la critique d'art, op. cit.*, p. 100).

³¹ Cfr. Z. Wazbinski, «L'idée de l'histoire dans la première et la seconde édition des *Vies de Vasari*», en *Il Vasari storiografo e artista, op. cit.*, p. 1.

³² E. Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident*, trad. L. Verron, París, Flammarion, 1976, p. 33 [ed. cast., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, trad. M. L. Balseiro, Madrid, Alianza Editorial, 1975].

falsea lo real de su objeto. En ella el dogmatismo tropieza constantemente con el pragmatismo, y la observación con el juicio. La especie de *economía de la salvación* reinventada por Vasari para dar cuenta del sentido de la historia del arte, esa economía, resultaba también ser una *economía de la angustia*: Panofsky no dice otra cosa³³. Hay un sistema en Vasari, pero es un sistema resquebrajado. Nosotros, que hemos heredado esta brillante historia del arte y su estatus por fin liberado, también hemos heredado la fisura. Por eso la debemos analizar.

El problema no consistirá, por tanto, en saber si Vasari tenía una doctrina completa o no. El problema consiste en localizar en los fallos mismos, o en las fisuras de una doctrina en movimiento, lo que podríamos llamar *el paso de los fines*: su ritmo siempre es dúplice, ya que los fines se dicen tanto en el deseo que pasa como en la angustia que pasa. Es ese pasaje que calificamos de metafísico en Vasari: metafísico, el triunfo soñado de una edad del *disegno*; metafísica también, la angustia de una muerte del arte donde todos los *disegni* se harían añicos. El método de Vasari, el método de la historia del arte en general, no se debe juzgar solamente en la óptica de sus resultados, exactos o inexactos; también debemos interrogarlo en la óptica de sus ideales, o de sus fobias, o de sus fines nunca realizados —esos fines que no definen ningún «resultado», porque provienen de una dialéctica del deseo—.

Por lo tanto, hay efectivamente dos personajes en Vasari que creemos poder separar para simplificar las cosas: conservar la observación y rechazar el juicio, por ejemplo. Pero esta separación traiciona la obra vasariana y, sobre todo, oculta la fisura, esa fisura de la que venimos todos, nosotros, historiadores del arte. Intentemos por un momento precisar la noción: es una *fisura cosida*, constantemente cosida porque la fisura constantemente se forma de nuevo. El hormigueo contradictorio de las *Vidas*, que podría asemejar la obra vasaria-

³³ Íd., «Le feuillet initial du *Libro* de Vasari», art. cit., pp. 169-185, donde se ve finalmente a Vasari como el «representante de una época que, a pesar de la seguridad mostrada por fuera, estaba profundamente angustiada, a menudo cerca de la desesperación» (p. 185).

na a un inmenso palacio de piedras separadas, se cose de nuevo, en efecto, de manera mágica, al ritmo de los grandes prefacios que marcan las tres partes. La síntesis, entonces, parece triunfar por encima, como un decorado pegado, pero la fisura persiste por debajo. El edificio seguirá imponiendo, sin embargo, su estatua triunfal. Imaginamos aquí un gigantesco *Wunderblock* de formas manieristas, un bloc de notas mágico completamente dibujado con motivos gloriosos —mientras que debajo, la cera sigue reteniendo la huella de todos los borrados, de todos los arrepentimientos y de todas las rectificaciones—.

Esta fisura es, en el fondo, lo que separa el *saber* y la *verdad*³⁴. Vasari constituyó un tesoro de saberes, pero tejió todos esos saberes con el hilo de lo *verosímil*, que, lo comprendemos fácilmente, tiene muy pocas cosas en común con la verdad. Por lo tanto, Vasari nos ha «dibujado» —deseó y nos representó— una gran historia verosímil, que suturaba por adelantado todas las fisuras o las inverosimilitudes de la historia verdadera. Por eso leemos las *Vidas* con tanto placer: la historia del arte se desarrolla ahí como una novela familiar en fascículos, donde los malos finalmente mueren de veras (la Edad Media) y donde los buenos resucitan «de verdad» (el Renacimiento)... De ahí, la dificultad de discernir los acontecimientos de los *topoi* retóricos. De ahí, la ofuscación permanente de las observaciones concretas por la idea totalizadora que guía la madeja. De ahí, la inestabilidad del léxico vasariano, que juega constantemente en varios niveles a la vez. De todas maneras, había que construir un relato que tuviera un sentido, es decir, una dirección y un final —volvemos a encontrar aquí el aspecto metafísico del evolucionismo vasariano—, pero también un relato que el príncipe pudiera leer, que fuera eficaz y auto-glorificante para todos los *artefici del disegno* —y volvemos a descubrir el esencial contenido retórico de esta (nuestra) historia del arte inventándose—³⁵.

³⁴ Cfr. J. Lacan, «La science et la vérité», en *Écrits*, París, Le Seuil, 1966, pp. 855-877 [ed. cast., A. Frutos Salvado, *Los «Escritos» de Jacques Lacan: variantes textuales*, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1994].

³⁵ Ese doble aspecto, totalizador y retórico, ha sido analizado magníficamente por J. von Schlosser, *La littérature artistique*, op. cit., pp. 319-325 [ed. cast., *La literatura artística*, op. cit.]. —G. Bazin retoma su sustancia cuando escribe que «el patriarca

Sin embargo, no faltaron, tanto en el siglo xv como en el xvi, voces para proclamar muy alto la importancia esencial del *criterio realista* en la constitución del saber histórico. Leonardo Bruni, y luego Vincenzo Borghini y Giambattista Adriani, todos habían declarado su hostilidad respecto de la fantasía literaria: por lo tanto, separaban con firmeza *l'ufficio del Poeta da quel dello Histórico*³⁶. Ahora bien, disponemos precisamente de una correspondencia entre Vasari y Vincenzo Borghini. Cubre los años 1546 a 1574 y permite, por tanto, evaluar la influencia de las concepciones «realistas» del erudito florentino sobre la segunda edición de las *Vidas*: si Vasari se niega a suscribir verdaderamente las limitaciones propuestas por Borghini en cuanto al elemento biográfico, desarrollará ampliamente los procedimientos de catálogo, de cronología y de *ekphrasis* de las obras, que el humanista le sugería³⁷. Pero ¿quiere eso decir, como a menudo creemos, que Vasari, entre 1550 y 1568 había pasado del campo «literario» al de la historia del arte, propiamente dicha? En absoluto. Pues el problema, una vez más, se encuentra en otro sitio.

Una historia puede ser realista y precisa en el mismo sentido que una novela verosímil. Realismo y catálogo pueden perfectamente corresponder a los rasgos *retóricos* de un discurso —y esto no cambia nada respecto al problema de la fisura entre saber y verdad—. Efectivamente, Vasari confeccionó listas, dio fechas, buscó precisio-

de la historia del arte ha creado en su lengua materna no una nueva ciencia, sino un nuevo género literario [...]. Vasari no escribió la historia del arte, sino la novela de la historia del arte» (*Histoire de l'histoire de l'art*, *op. cit.*, pp. 45-46). A. Chastel intenta, por su parte, salvar algo proponiendo esa fórmula ambigua, a medio camino entre la disciplina científica y el género literario: «Vasari inventó pues una disciplina literaria nueva: la historia del arte» (presentación de *Las vidas*, trad. cit., I, p. 16). Sobre el estilo vasariano, cfr. también M. Capucci, «Forme della biografia nel Vasari», en *Il Vasari storiografo e artista*, *op. cit.*, pp. 299-320—.

³⁶ V. Borghini, citado por Z. Wazbinski, «L'idée de l'histoire», *op. cit.*, p. 8. —Cfr. también W. Nelson, *Fact or Fiction: The Dilemma of the Renaissance Storyteller*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1973, pp. 38-55—.

³⁷ Cfr. K. Frey, *Der literarische Nachlass Giorgio Vasaris*, 2 vols., Múnich, G. Müller, 1923-1930; Z. Wazbinski, «L'idée de l'histoire», *op. cit.*, pp. 10-21. —Cfr. también S. Alpers, «*Ekphrasis* and Aesthetic Attitudes in Vasari's *Lives*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXIII, 1960, pp. 190-215—.

nes. Como un historiador de hoy, se hizo un fichero. Incluso podríamos decir que no esperó las sugerencias de Borghini para constituir una de las herramientas fundamentales de su historia del arte, a saber, su famosa colección de dibujos de maestros, su *Libro di' Disegni*³⁸. Pero, por ello, ¿cambiaban los fines de Vasari? No hay nada menos seguro. Pues su colección de dibujos, lejos de constituir la llamada al orden de algún supuesto «real» de la historia, se convertía, al contrario, en la herramienta más manejable posible para la *invención de un orden*, la invención de un sentido de la historia. Hacer una colección no consistía en ilustrar la historia que se produce por un rosario de pruebas concretas; consistía, más bien, en pre-concebir y fabricar la realidad de esas pruebas, lo que venía a ser, en el fondo, inventar la historia misma como estrategia retórica de la recopilación³⁹. Ello suponía elegir el orden antes que las pruebas, elegir las relaciones antes que los términos. Y, por lo tanto, inventar propiamente una realidad —de hecho: un orden simbólico— de la historia. Suponía *enmarcar*, aislar lo que parecía necesario aislar o, en otro sitio, crear unas relaciones de ubicaciones, de anterioridades, de analogías, etc.; en resumen, suponía *legislar* sobre los objetos y darles un sentido⁴⁰. Vasari dispuso su *Libro* de dibujos como su libro de las *Vidas*: enfilaba perlas (una manera de decir que iba acumulando su tesoro de *saber*), pero para dar forma a su collar (la forma preconcebida de los fines *ideales*) y crear al mismo tiempo un objeto de prestigio (según los fines sociales de la *nobiltà*)⁴¹.

³⁸ Cfr. L. Collobi Ragghianti, *Il Libro de' Disegni del Vasari*, 2 vols., Florencia, Vallecchi, 1974.

³⁹ Cfr. P. Barocchi, «Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi», *Storia dell'arte italiana, II, L'artista e il pubblico*, Turín, Einaudi, 1979, pp. 3-82. —Le falta desgraciadamente un eje Roma-Florencia al bonito estudio de K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux — Paris, Venise: XVI-XVIII siècle*, París, Gallimard, 1987—.

⁴⁰ Recordaremos el admirable análisis de Panofsky, cuando ve en la enmarcación del folio inicial del *Libro* vasariano el nacimiento, «el punto de partida de un enfoque estrictamente conforme a la historia del arte» (E. Panofsky, «Le feuillet initial du *Libro* de Vasari», art. cit., p. 186).

⁴¹ Entre las *Vidas* y el *Libro*, existe además la relación establecida después de los retratos de artistas colocados en enmarcación de los dibujos como el frontispicio de

Por lo tanto, Vasari ganaba en todos los frentes: un saber realista y preciso, un ideal construido, un prestigio asegurado. Concurriendo cada uno a negar la fisura del saber y de la verdad, a redibujar su unidad sobre la superficie del *Wunderblock*. El «diseño» de Vasari se asemeja entonces a una operación mágica: unas palabras son convocadas para volver a coser la apertura —esas palabras mismas que se convertirán, más allá de las *Vidas*, en las nociones-tótems de toda la historia del arte—. Así encontramos la *rinascita*, palabra-tótem reinventada y reaprehendida para declinar el sentido de la historia moderna; así encontramos el *disegno*, palabra-tótem reinventada y reaprehendida para declinar el sentido último, sincrónico, de la actividad artística en general entendida como imitación. Gracias a semejante operación mágica, la expresión «historia del arte», en su acepción más radical, habrá podido pronunciarse en Vasari: *rinascita del disegno*⁴².

Rinascita, lo hemos visto, es lo que da sentido a la instauración de una edad susceptible de ser llamada la edad absoluta de la Historia del Arte. Convencido de pertenecer a una época en la que la historia del arte (en el sentido del genitivo subjetivo) había llegado a su estado de más alta perfección, Vasari nos inventaba la historia del arte (en el sentido del genitivo objetivo) para dar cuenta en detalle, retrospectivamente, del «progreso de este renacimiento» (*il progresso della sua rinascita*) como una evolución en tres fases (*età*), cada una de las cuales correspondía metafóricamente a una etapa de la vida humana, y empezaba aproximadamente con el principio de un nuevo

cada biografía, en la edición de 1568. Ese «museo de rostros», lo sabemos, está en relación directa con la colección de retratos de hombres ilustres constituida por Paolo Giovio en su villa del lago Como. Cfr. W. Prinz, «Vasari Sammlung von Künstlerbildnissen: Mit einem kritischen Verzeichnis der 144 Vitenbildnisse in der Zweiten Ausgabe der Lebensbeschreibungen von 1568», anexo a los *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XII, 1966; C. Hope, «Historical Portraits in the Lives and in the Frescoes of G. Vasari», *G. Vasari tra decorazione, op. cit.*, pp. 321-338.

⁴² Evidentemente hay muchas otras «nociones-tótems», cuya herencia habrá condicionado todo el desarrollo de la disciplina: de esta manera *composizione*, *fantasia*, *giudizio*, *grazia*, *invenzione*, *maniera*, *moderno*, *natura*, *regola*, etc. Todas esas nociones están presentadas —pero, desgraciadamente, muy poco problematizadas— por R. Le Mollé, *G. Vasari et le vocabulaire de la critique d'art, op. cit.*

siglo. Desde 1260 renacía el niño; desde 1400 el vigor de los genios y el enunciado explícito de las verdaderas «reglas del arte» se constituían; desde 1500, los grandes maestros llevaban el enunciado hasta el acto triunfal usando reglas con la más perfecta libertad⁴³. Hay que repetir aquí que la historia del arte (la disciplina) ha nacido con la idea de un progreso —*progresso* o *augmento*, según los términos utilizados por Vasari mismo—, un progreso que la historia del arte (la práctica) habría demostrado a partir de ese proto-héroe del Renacimiento que fue Giotto:

Los pintores dependen de la naturaleza: les sirve constantemente de modelo (*esempio*); sacan partido de sus mejores elementos y de los más bellos para ingeniarse a copiarla o a imitarla (*contraffarla ed imitarla*). Esta dependencia se la debemos a Giotto, pintor de Florencia. [...] Resucitó el arte de la pintura bella [desde la Antigüedad], tal y como la practican los pintores modernos, introduciendo el retrato al natural (*introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive*)⁴⁴.

Y el ejemplo que cita Vasari sobre la marcha no es otro que el famoso retrato de Dante, «su contemporáneo y muy íntimo amigo [...] poeta de una fama comparable a la de Giotto en pintura»⁴⁵. Así, de entrada,

⁴³ G. Vasari, *Le vite*, IV, pp. 7-15 (trad. cit., v, pp. 17-22) [ed. cast., *Las vidas...*, op. cit.]. —Cfr. E. Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers*, op. cit., p. 31 [ed. cast., *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, op. cit.].—

⁴⁴ G. Vasari, *Le vite*, I, pp. 369 y 372 (trad. cit., II, pp. 102 y 104) [ed. cast., *Las vidas...*, op. cit.]. —Reconoceremos aquí la tesis clásica según la cual «no habría habido historia del arte sin la idea de un *progreso* de ese arte a través de los siglos» (E. H. Gombrich, «The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences», en *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance*, I, Oxford, Phaidon, 1966, p. 10 [ed. cast., *Norma y forma: estudios sobre el arte del Renacimiento*, trad. R. Gómez Díaz, Madrid, Alianza Editorial, 1985]). Cfr. también id., «Les idées de progrès et leur répercussion dans l'art», trad. A. Lévêque, *L'écologie des images*, París, Flammarion, 1983, pp. 221-289. Por su parte, E. Garin relativizó esta noción enseñando las bases... medievales de la *Rinascita* vasariana: E. Garin, «Giorgio Vasari e il tema della Rinascita», en *Il Vasari storiografo e artista*, op. cit., pp. 259-266—.

⁴⁵ G. Vasari, *Le vite*, I, p. 372 (trad. cit., II, p. 104) [ed. cast., *Las vidas...*, op. cit.]. —Cfr. A. Chastel, «Giotto coetáneo di Dante», *Fables, formes, figures*, Flammarion, París, 1978, I, pp. 377-386. Pero, sobre todo, E. H. Gombrich, «Giotto's Portrait of Dante?», *The Burlington Magazine*, CXXI, 1979, pp. 471-483—.

todo estará planteado: el prestigio liberal, «poético» e intelectual del oficio de pintor; pero también la idea, que recorrerá su camino hasta nuestros días, del valor paradigmático del *retrato* considerado como la referencia de los estilos artísticos en general, incluso como el criterio mismo de su «progreso»⁴⁶. Comprendemos, pues, que el Renacimiento creado por Giotto, guiado luego por Masaccio y «divinamente» realizado por Miguel Ángel, comprendemos que ese Renacimiento haya podido percibirse como la edad de oro reencontrada de la *semejanza*.

— Se ha dicho demasiado: lo que renace en el Renacimiento es la *imitación* de la naturaleza. Ésta es la gran noción-tótem. Ésta es la diosa-madre de todas las artes-madres, la divinidad suprema de esa religión segunda que ya no quería darse al Otro absoluto como referencia esencial del deseo, sino más bien a un «otro» muy relativo, a un «otro» que debía tender constantemente al «mismo» que lleva en sí la palabra *mimésis*. El arte imita: todo el mundo parece haberse puesto de acuerdo sobre ello sin tener demasiado en cuenta unas críticas principales a las que el concepto de imitación se había expuesto desde el principio⁴⁷. En Vasari parece, sin embargo, ser evidente:

Sí, nuestro arte es, en su totalidad, imitación: de la naturaleza, en primer lugar, y luego de las obras de los mejores artistas, porque le es imposible por sí solo llegar a subir tan alto (*l'arte nostra è tutta imitazione della*

⁴⁶ Una frase de Hegel resume bien ese punto de vista: «Los progresos de la pintura siempre se han hecho en el sentido del retrato». G. W. F. Hegel, *Esthétique, op. cit.*, VII, p. 119 [ed. cast., *Estética, op. cit.*].

⁴⁷ Es, en efecto, demasiado somero juzgar la teoría platónica de la *mimésis* como un mero rechazo de la actividad artística en general. Cfr. J.-P. Vernant, «Image et apparence dans la théorie platonicienne de la Mimesis», en *Religions, histoires, raisons*, París, Maspero, 1979, pp. 105-137. También pensaremos en la teoría de las *dos semejanzas* contradictorias en Plotino (*Eneadas*, I, 2, 1-2) o en la famosa teoría de la imitación *desemejante* en el Pseudo-Dionisio el Areopagita. Para una crítica contemporánea del concepto de imitación, cfr. en particular J. Derrida, «Economimesis», en *Mimesis des articulations*, París, Flammarion, 1975, pp. 55-93. P. Lacoue-Labarthe, «Typographie», ibídem, pp. 165-270. Íd., *L'imitation des modernes (Typographies 2)*, París, Galilée, 1986.

natura principalmente, e poi, perché da se non può salir tanto alto, delle cose che da quelli che miglior maestri di sè giudica sono condotte)⁴⁸.

Pero el lema apenas pronunciado revela ya toda su fragilidad. La imitación, claro, impondrá su ley, gobernará y tal vez incluso tiranizará a sus sujetos. ¿Quién es ella sin embargo? ¿Quién es, sino la diosa fantoche de un simulacro de sistema? En la *imitazione*, en el siglo XVI, es el compromiso filosófico lo que preside los destinos del arte, tal y como nos empeñamos en escribirlos, en historia, como en los *trattati d'arte*. Nada es más inquebrantable que la imitación en esta «literatura de arte» en el Cinquecento y, sin embargo, nada es más huidizo —no inconsistente, propiamente dicho, sino inalcanzable, abundante, proteiforme—. La imitación en el Renacimiento es un *credo*, pero, sin embargo, no es un principio unitario. Sería, más bien, un operador extraordinariamente fecundo de desmultiplicaciones, de transformaciones, de compromisos de todo tipo. Una palabra mágica, un «significante flotante». Un gran saco abierto a los cuatro vientos, un cuerno de la abundancia en el que Vasari, entre tantos otros, habrá buscado generosamente para extraer todo lo que quería⁴⁹.

¿Qué era imitar? ¿Era someterse, igualar, o era rivalizar con la esperanza de imponerse a lo que se imita, incluso eclipsarlo del todo? Las preguntas son clásicas; sin embargo, indican dos o tres éticas contradictorias. Vasari, a semejanza de sus contemporáneos, nunca dejó de afirmar la «dependencia» mimética del artista frente a su modelo —y también la «igualdad» entre ellos cuando la ilusión es perfecta—, pero también la «supremacía» de la obra imitativa cuando se añaden *invenzione* o *maniera*... Se trataba en el fondo, desde el siglo XV, de ganar en todos los ámbitos, es decir, de promover *mimèsis* sin perder *phantasia* —la facultad imaginativa— incluso si, al principio, las dos nociones podían parecer contra-

⁴⁸ G. Vasari, *Le vite*, I, p. 222 (trad. cit., I, p. 221) [ed. cast., *Las vidas*., op. cit.].

⁴⁹ Cfr. J. von Schlosser, *La littérature artistique*, op. cit., pp. 336-337 [ed. cast., *La literatura artística*, op. cit.], que apunta a propósito del concepto de imitación en Vasari: «La estética de nuestro autor es incierta y se inclina hacia los compromisos». Cfr. también J. Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, op. cit., pp. 73-97; R. Le Mollé, *G. Vasari et le vocabulaire de la critique d'art*, op. cit., pp. 99-152.

dictorias⁵⁰. Es bien sabido también que a la pregunta *¿qué imitar?* el Renacimiento daba dos respuestas muy distintas, que, sin embargo, fueron hábilmente entremezcladas la una con la otra. La primera enunciaba que el arte sólo había renacido recordando e imitando *el bello arte*, dicho de otra manera, el arte de la Antigüedad; la segunda enunciaba que el arte sólo era renaciente por observar e imitar *la bella naturaleza*, sin la colaboración de los maestros. Aunque algunos autores presentaran las cosas bajo este aspecto de exclusiva, no les fue muy difícil a los demás sugerir que sólo había dos maneras de declinar el mismo ideal⁵¹.

Y, finalmente, llevaban razón. Pues todo venía del *idealismo*. Imitar la bella naturaleza, según los humanistas del Cinquecento, no era más que otra manera de hacer revivir los ideales del arte y del pensamiento antiguos; practicar la perspectiva y utilizarla *con licenza* no era más que otra manera de obtener lo que daba la retórica de Cicerón y Quintiliano; promover el criterio realista en el orden de lo visible no era más que otra manera de asegurar el poder de las Ideas. En resumen, la tiranía de lo visible y la tiranía de la Idea sólo constituyen las dos caras de una misma moneda. En el horizonte de cada una de ellas, está la trampa del ver o del saber absolutos, está la trampa de la *quididad*. No es una casualidad que el famoso ensayo que Panofsky dedicó a la historia de las teorías sobre el arte en Occidente se llame *Idea*; en él enseñaba, en particular, cómo la «visión de la naturaleza» en el Renacimiento había podido, sin problema, plegarse a la «producción de la Idea»⁵². Podríamos entonces

⁵⁰ Cfr. M. Kemp, «From *Mimesis* to *Fantasia*: the Quattrocento Vocabulary of Creation, Inspiration and Genius in the Visual Arts», *Viator: Medieval and Renaissance Studies*, VIII, 1977, pp. 347-398.

⁵¹ Cfr. F. Ulivi, *L'imitazione nella poetica del Rinascimento*, Milán, Marzorati, 1959, pp. 62-74. —Sobre los orígenes de ese doble sentido de la imitación, cfr. M. Baxandall, *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*, Oxford, Clarendon Press, 1971, pp. 34, 70-75, 97, 118 [ed. cast., *Giotto y los oradores: la visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la visión pictórica (1350-1450)*, trad. A. Luelmo, et. al., La balsa de la medusa, Madrid, 1996].

⁵² E. Panofsky, *Idea: contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. H. Joly, París, Gallimard, 1983, p. 87 [ed. cast., *Idea: contribución a la historia de la teoría del arte*, trad. M. T. Pumarega, Ediciones Cátedra, 1989]. Lo que Panofsky niega en esa página es que la región así definida pertenezca todavía a la metafísica.

sugerir esa paradoja de que el *realismo* (no en el sentido medieval, evidentemente, sino en el sentido estético del término) constituye el tono, el estilo, la retórica por excelencia del idealismo metafísico en el campo de las artes visuales. Cada uno ayudando al otro para reparar de nuevo sus fallas. Cada uno confirmando al otro en esta gran manía triunfalista de la *adaequatio*, de la conveniencia y del reflejo.

No habrá que extrañarse aquí de ver realidades «artísticas» expresadas en términos de filosofía del conocimiento. El término *Idea* ya da de sí por sí solo, pero hay más todavía. Cuando Vasari empleaba la palabra, se encontraba él mismo en ese límite sutil en el que la historia del arte (en el genitivo subjetivo de su valor práctico) se inclina hacia la historia del arte concebida ya como una actividad de conocimiento. *Idea* permitía, de la manera más general, efectuar semejante paso: Vasari la decía interna al espíritu, pero también «extraída de la realidad» (*cavata dalla realtà*)⁵³. Más tarde, Filippo Baldinucci definía la *Idea* en su famoso *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, según el doble parámetro del «perfecto conocimiento» intelectual y de la invención artística:

IDEA. f. Perfecto conocimiento del objeto inteligible (*perfetta cognizione dell'obbietto intelligibile*), adquirido y confirmado por la doctrina y por el uso. —Nuestros artistas (*i nostri artefici*) emplean esta palabra cuando quieren hablar de una obra muy original y bien inventada (*opera di bel capriccio, e d'invenzione*)—⁵⁴.

Hay que tomar estas definiciones en serio y, más que separar los niveles, hay que intentar comprender el paso, el desplazamiento que efectúan. La historia del arte nació con semejantes desplazamientos. A menudo sigue practicándolos. Su moneda de uso sería, por tanto, esta moneda metafísica que, lanzada al aire, brilla con cien fuegos, pero no nos dice nunca quién manda, la *Idea* o lo visible, cada cara hablando

⁵³ Cfr. R. Le Mollé, *G. Vasari et le vocabulaire de la critique d'art*, op. cit., pp. 114-116.

⁵⁴ F. Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Florencia, SPES, 1975, p. 72.

por la otra. Nunca Vasari contesta claramente a la pregunta «¿con qué imitamos?». Cuando contesta: «con el ojo», el ojo se legitima con la Idea. Cuando contesta: «con el espíritu», el espíritu se legitima con lo visible. Este lazo de doble legitimidad es un lazo metafísico. Él también tiene su palabra mágica, su palabra «técnica», capaz de facilitar todas las conversiones, todos los pasos: es la palabra *diseño*.

Diseño en Vasari sirve, primero, para *constituir el arte como un objeto unitario*, incluso como un sujeto de pleno derecho al que entregaría, por así decirlo, el principio de una identificación simbólica. «Sin él nada existe», escribe Vasari; y precisa, como apertura a su gran *Introduzione alle tre arti del disegno*, que el dibujo es el «padre de nuestras tres artes —arquitectura, escultura y pintura—», es decir, el principio de su unidad, su principio estrictamente *genérico*⁵⁵. Es el que informa y fecunda la diosa madre —la imitación— para dar vida a esta presencia de las tres diosas que destacan en los grabados de las *Vidas* como tres parcas hilando el destino del arte reunificado... Ciertamente no habían faltado textos, antes de Vasari, para subrayar el valor fundamental del *diseño*⁵⁶. Pero nadie, antes que él, había afirmado con tanta fuerza y solemnidad que el dibujo podía constituir el denominador común de todo lo que llamamos «el arte». Hay, por tanto, en la operación vasariana un acto de bautizo: a partir de ahora ya no decimos *las artes*, decimos *las artes del dibujo*. Operación con muchas consecuencias, nos lo podemos imaginar, puesto que habrá determinado toda la visión de la historia en Vasari —y toda la unidad de lo que la historia del arte sigue llamando hoy *las bellas artes*—⁵⁷.

⁵⁵ G. Vasari, *Le vite*, I, pp. 168 y 213 (trad. cit., I, pp. 149 y 206) [ed. cast., *Las vidas...*, *op. cit.*].

⁵⁶ Cfr. L. B. Alberti, *De pictura*, *op. cit.*, II, 31, pp. 52-54 [ed. cast., *Sobre la pintura*, *op. cit.*]. —L. Ghiberti, citado por P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milán, Ricciardi, 1971-1977, II, p. 1899: «Il disegno è il fondamento e teorica di queste due arti» (la pintura y la escultura)...—.

⁵⁷ Por ejemplo, eso es lo que escribe E. Panofsky, «Le feuillet initial du *Libro* de Vasari», art. cit., pp. 177-178: «Establecía además la tesis que nos parece evidente: la unidad interna de lo que llamamos artes visuales o, de manera todavía más concisa, las bellas artes. [...] Nunca fue perturbado en su convicción de que todas las bellas artes se fundan sobre el mismo principio creador y son, en consecuencia, sometidas a un desarrollo paralelo». Cfr. también P. O. Kristeller, «The Modern System of Arts: a Study in the History of Aesthetics», *Journal of the History of Ideas*, XII,

Sería erróneo aislar la noción de *disegno* en el marco puro y sencillo de las disputas académicas sobre el dibujo, enemigo del color, o bien sobre la preeminencia reivindicada por cada una de las tres «artes mayores» contra las otras dos. La palabra «académico» se utiliza hoy en día adjetiva y peyorativamente, pero no hay que olvidar la profunda realidad social de las academias de arte en el Cinquecento, en cuyo interior los debates en cuestión, los *paragoni*, sólo tienen un valor de efecto (incluso si el efecto sólo está hecho para tener consecuencias). Al darse como denominador común de las tres «artes del dibujo», el *disegno* actuaba, efectivamente, como un criterio posible de diferenciación en semejantes debates. Pero, antes que eso y más fundamentalmente, había servido para *constituir el arte como una práctica noble*, coherente, una práctica intelectual y «liberal» —es decir, propia para liberar el espíritu de la materia— y, finalmente, una práctica específica, «desinteresada». La *Accademia del Disegno*, fundada en Florencia en 1563 sobre el modelo de la academia literaria dirigida por Benedetto Varchi, puede ser considerada como la obra sólo de Vasari⁵⁸. No es la única, lejos de ello, puesto que unas dos mil doscien-

1951, pp. 496-527. Sobre el *topos* del dibujo como principio de todas las artes, cfr. P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, op. cit., II, pp. 1897-2118, que cita textos de A. F. Doni, F. de Hollande, B. Cellini, A. Allori, R. Borghini, G. P. Lomazzo, G. P. Armenini, R. Alberti, F. Zuccari... Cfr. también id., *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, Laterza, 1960-1962, I, pp. 44-48 (B. Varchi) y pp. 127-129 (P. Pino). Y finalmente el catálogo de la exposición *Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento: il primato del Disegno*, Florencia, Edizioni Medicee, 1980, donde L. Berti habla del dibujo como de un «arquetipo» (p. 38).

⁵⁸ Cfr. N. Pevsner, *Academies of Art: Past and Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 1940, pp. 42-55 [ed. cast., *Academias de Arte: pasado y presente*, trad. M. Ballarín, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982]. A. Chastel, *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique: études sur la Renaissance et l'humanisme platonicien*, Paris, PUF, 1959 (2ª ed., 1961), pp. 514-521 [ed. cast., *Arte y humanismo en Florencia en tiempos de Lorenzo el Magnífico*, trad. L. López Jiménez y L. E. López Esteve, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982], que asocia muy justamente la edad de las academias con el «sentimiento de una historia cumplida» (p. 521, nota), a saber, el sentimiento de entrar en la edad de la Historia del Arte. A. Nacentini, *Cenni storici sull'Accademia delle arti del Disegno*, Florencia, IFF, 1963. A. Hughes, «An Academy of Doing, I: The Accademia del Disegno, the Guilds and the Principates in Sixteenth Century Florence», *Oxford Art Journal*, IX, 1, pp. 3-10. S. Rossi, *Dalle botteghe alle accademie*, op. cit., pp. 146 y 162-181. Sobre las relaciones de Vasari con la *Accademia fiorentina*, cfr. M. D. Davis, «Vasari e il mondo dell'Accademia fiorentina», en *G. Vasari: principi, letterati e artista*, op. cit., pp. 190-194.

tas academias fueron creadas en Italia entre el siglo XV y el siglo XVI; pero fue, sin duda, la más famosa. Forma pareja con la gran empresa de las *Vidas*. Abre definitivamente la edad de las bellas artes, es decir, la edad de las artes «principales» —arquitectura, escultura, pintura—, consideradas en su unidad social y en su carácter común de artes liberales.

Pero la unidad del arte no va sin una escisión, al igual que la inmortalidad histórica del arte no iba sin el tercio de muerte de otra cosa. Vasari había matado la Edad Media para hacer más inmortal el Renacimiento; también habrá consagrado la escisión de las *artes mayores* y de las *artes menores* —dicho de otra manera, habrá inventado o reinventado la distinción del arte y de la artesanía— para salvar a la aristocracia de las tres *arti del disegno*. En la embriaguez triunfal de este fenómeno académico, un pintor como Giovanni Battista Paggi podía proyectar acabar con los riesgos de la decadencia artística, prohibiendo el ejercicio de la pintura a todos los que no eran de sangre noble⁵⁹.

Más allá de tales extremos, evidentemente aislados, el gran asunto seguía siendo éste: la noción de *disegno* tenía que permitir fundar la actividad artística como actividad «liberal» y ya no artesanal, porque la palabra *disegno* era una palabra del espíritu tanto como una palabra de la mano. *Disegno* servía así para *constituir el arte como un campo de conocimiento intelectual*. Hay que volver, para entender la amplitud de semejante programa, a las frases solemnes y alambicadas que abren el capítulo dedicado a la pintura en la famosa *Introduzione alle tre Arti del Disegno*:

Procediendo del intelecto (*procedendo dall'intelletto*), el dibujo, padre de nuestras tres artes —arquitectura, escultura, pintura—, extrae a partir de cosas múltiples un juicio universal (*cava di molte cose un giudizio universale*). Éste es como una forma o idea de todas las cosas de la naturaleza (*una forma overo idea di tutte le cose della natura*), siempre muy singular en sus

⁵⁹ Cfr. G. Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art*, op. cit., p. 18.

medidas. Que se trate del cuerpo humano o del de los animales, de plantas o de edificios, de esculturas o de pinturas, conocemos la proporción que el todo mantiene con las partes y la de las partes entre ellas y con el todo (*cognosce la proporzione che ha il tutto con le parti e che hanno le parti fra loro e col tutto insieme*). Y de este conocimiento (*cognizione*) nace cierto concepto o juicio (*concetto e giudizio*) que forma en la mente esta cosa que, expresada después con las manos (*poi espressa con le mani*), se llama dibujo. Podemos concluir que este dibujo no es otra cosa que la expresión aparente y la declaración del concepto que poseemos en la mente (*una apparente espressione e dichiarazione del concetto che si ha nell'animo*), o de lo que otros imaginaron en la mente y fabricaron en la idea (*nella mente imaginato e fabricato nell'idea*). [...] Sea como sea, el dibujo, cuando extrae la invención de una cosa a partir del juicio (*quando cava l'invenzione d'una qualche cosa dal giudizio*), necesita que la mano sea —mediante el estudio y el ejercicio de muchos años— lanzada y devenga apta para dibujar y para expresar bien (*disegnare e esprimere bene*) todas las cosas que la naturaleza ha creado, sea con la pluma, el buril, el carboncillo, la piedra [el lápiz] o cualquier otro medio. En efecto, cuando el intelecto produce con juicio conceptos purificados (*quando l'intelletto manda fuori i concetti purgati e con giudizio*), esas manos, que se ejercitaron durante tantos años en el dibujo, dan a conocer la perfección y la excelencia de las artes y, al mismo tiempo, el saber del artista (*il sapere dell'artefice*)⁶⁰.

Evidentemente, semejante texto podría suscitar amplios comentarios filológicos y teóricos. Conformémonos con subrayar aquí la estructura a la vez circular y contradictoria. Circular, porque Vasari nos presenta el arte de la pintura caminando del conocimiento al conocimiento y del intelecto al intelecto, en resumen, del dibujo concebido como *procedendo dall'intelletto* al dibujo concebido como *sapere dell'artefice*. Contradictorio, porque en un caso el dibujo es

⁶⁰ G. Vasari, *Le vite*, I, pp. 168-169 (trad. cit., I, pp. 149-150, muy modificada, pues en este caso es bastante infiel al vocabulario vasariano) [ed. cast., *Las vidas...*, *op. cit.*].

definido como la extracción universalizante de un juicio a partir de las cosas naturales y sensibles (*cava di molte cose un giudizio universale*), mientras que, en el otro, es definido como la expresión singularizante de ese mismo juicio: su expresión justamente sensible y aparente (*apparente espressione*), mediatizada por el trabajo manual (*espressa con le mani*). En un caso, por tanto, el dibujo nos habrá dado la vía para extraernos del mundo sensible hacia los «conceptos purificados» del entendimiento (*concetti purgati*); en otro, nos habrá dado la vía para extraernos del juicio puro y «expresarlo», no obstante, mediante el «carboncillo» o la «piedra»...

Habríamos podido imaginar a Vasari reivindicando altamente su posición filosófica inestable, y autorizándose, con su propia práctica de pintor, para refutar que exista en pintura cualquier dualismo de lo sensible y lo inteligible. Tal vez, con esa hipótesis, hubiera dado en el meollo de un verdadero problema. Pero no lo hace: demasiado preocupado con fundir su noción del dibujo con las categorías intelectuales de su tiempo; demasiado preocupado con las jerarquías, que no desea suprimir, sino sólo desplazar. Se las arregla, pues, con la circularidad y la contradicción de sus tesis sobre el dibujo, elaborando unos compromisos y unas operaciones «mágicas» en las cuales las circularidades y las contradicciones sabrán ir a la par. *Disegno* es, en efecto, una palabra *mágica*, primero porque es una palabra polisémica, antitética, infinitamente manejable. Es casi un significante flotante —y Vasari no se priva de utilizarla como tal—. De los dieciocho largos párrafos de los que consta hoy el análisis de la palabra en el *Grande dizionario della lingua italiana*, ocho declinan la lista de los sentidos «concretos» y diez declinan la de los sentidos «abstractos», abarcando todo, más o menos, lo que la lengua francesa denota con los dos vocablos *dessin* y *dessein**, antaño idénticos⁶¹. Tenemos aquí un primer elemento para entender la prodigiosa extensión de la palabra *disegno* en la semántica vasariana.

* *Dessin*: «dibujo»; *Dessein*: «propósito». (N. de la T.).

⁶¹ Cfr. S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, IV, Turín, UTET, 1966, pp. 653-655.

Es una palabra descriptiva y es una palabra metafísica. Es una palabra técnica y es una palabra ideal. Se aplica a la mano del hombre, pero también a su *fantasia* imaginativa, igualmente a su *intelleto*, y aun a su *anima* —para finalmente aplicarse al Dios omnisciente—. Viene del vocabulario de taller en el cual designa la forma obtenida sobre un soporte por el carboncillo o el lápiz del artista; designa también el esbozo, la obra en gestación, el proyecto, el esquema de la composición o el trazado de las líneas de fuerza. Expresa la regla que preside toda esta técnica, la *buona regola* del pintor, la que da lugar a la *retta misura*, a la *grazia divina* del trazo —en resumen, al *disegno perfetto*.—. Constantemente el vocabulario de las *Vidas*, sometido a la progresión ideal de las «tres edades del dibujo», tendrá que ampliarse, elevarse. La regla del arte se convertirá en ley de la naturaleza. El efecto visible se convertirá en causa inteligible. Y, siempre bajo la autoridad de la misma palabra mágica, la forma producida sobre el soporte se convertirá en la forma de los filósofos, es decir, en la *Idea* (es decir, en la negación de todo soporte material)⁶².

Sobre este punto, por otra parte, Vasari invertirá sutilmente —o subrepticamente— el sentido de un pasaje del viejo *Libro dell'arte*, en el que Cennino Cennini aconsejaba a su discípulo que practicara durante un año el dibujo con mina de plomo (*istil di piombo*), y después podría «practicar el dibujo con pluma» (*practicare il disegno con penna*) «conduciendo» los claros, las medias tintas y las sombras poco a poco (*conducendo le tue chiare, mezze chiare e scure, a poco a poco*)... Todo ello con el objetivo de hacer del discípulo un experto de la práctica, un «experto práctico», decía (*sperto, pratico*), para el que el trabajo sería «capaz de hacerle entrar mucho dibujo en la cabeza» (*capace di molto disegno entro la testa tua*)⁶³. Lo hemos

⁶² Cfr. J. Rouchette, *La Renaissance que nous a léguée Vasari*, op. cit., pp. 79-97; G. De Angelis d'Ossat, «Disegno e invenzione nel pensiero e nelle architetture del Vasari», en *Il Vasari storiografo e artista*, op. cit., pp. 773-782; R. Le Mollé, *G. Vasari et le vocabulaire de la critique d'art*, op. cit., pp. 184-185, 193, etc.

⁶³ C. Cennini, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, XIII, ed. F. Tempesti, Milán, Longanesi, 1984, p. 36 (trad. fr. V. Mottez, *Le livre de l'art*, París, De Nobele, 1982, pp. 10-11) [ed. cast., *El libro del arte*, trad. F. Olmeda, Madrid, Akal, 1988]. Es sintomático que, en este punto preciso, el traductor haya cometido un contrasentido que podríamos calificar de post-vasariano: hace salir de la cabeza el dibujo del discípulo, cuando Cennini dice lo contrario.

comprendido: lo que era práctica material capaz de ocupar toda la cabeza del pintor en Cennini se convierte en Vasari en un concepto ideal que se forma en el intelecto para revestir sensiblemente, bajo una *aparente espressione*, el subjectil del pintor. Vasari, como hombre de oficio, nunca ha buscado ocultar el sentido técnico del *disegno* —ello se lee en cada página que dedica a las obras de sus iguales—. Pero ha invertido las órdenes de inferencia que iban del sujeto al subjectil y ya no del subjectil al sujeto, subsumiendo el dibujo como práctica al dibujo como concepto... sin nunca decir claramente dónde, cuándo y por qué lo hace. Entonces, ya no sabemos si Vasari nos habla, en el *disegno*, del signo gráfico o de la idea; ya no sabemos si habla de un significante o de un significado, o de otra cosa más. Notamos solamente que los equívocos de un viejo idealismo mágico vienen a instalarse en el discurso sobre el arte.

Se trata, de manera más fundamental, de esa antigua magia que se llama *mimèsis*. El dibujo en Vasari coincide, en efecto, exactamente con la extensión semántica de la imitación; lo constituye como su vocablo especificado o instrumental. Si la diosa-madre tenía que tener un atributo o un arma favorita, sería la punta que sabe dibujar. Nada se hará bueno en las artes, escribe Vasari, «si no se recurre constantemente al dibujo según el original o se estudia a los maestros excelentes y las estatuas antiguas»⁶⁴. Y todas esas discusiones críticas sobre la utilización del color, el cómo restituir la luz o el criterio tan importante de la *unione* serán, en un momento o en otro, referidas al paradigma soberano del *disegno*⁶⁵. Pues, efectivamente, el dibujo va a reinar en las mentes como paradigma soberano, por mucho tiempo: les dará, a todas estas prácticas de pigmentos machacados, de bloques desbastados o de paredes obradas, el prestigio de la Idea. Idea del principio e Idea del final: esto ya se decía en la época en la que Vasari componía su obra⁶⁶. Esto probablemente se

⁶⁴ G. Vasari, *Le vite*, I, p. 172 (trad. cit., I, p. 155) [ed. cast., *Las vidas...*, op. cit.].

⁶⁵ Cfr. R. Le Mollé, *G. Vasari et le vocabulaire de la critique d'art*, op. cit., pp. 28, 43-60, 106, etc.

⁶⁶ Cfr. por ejemplo la famosa «sentencia» de Benedetto Varchi: «Cada uno admite hoy en día que existe un solo y mismo fin para esas dos artes [la pintura y la escultura], a saber, una imitación artificiosa de la naturaleza, pero también que tienen un

seguía diciendo en la estela de las *Vidas* y de las *Accademie del Disegno*, tanto en tratados enteros como en fórmulas lapidarias:

DIBUJO. m. Forma, expresada a partir de todas las formas inteligibles y sensibles, que da luz al intelecto y vida a las operaciones prácticas⁶⁷.

¿Dónde estamos, pues, al final de este largo excursus vasariano? Estamos en el punto en el que el discurso sobre el arte parece haber llegado a llamar el *principio* vital de su objeto, utilizando para ello los conceptos filosóficos del intelecto y de la forma o Idea –instrumentalizados de manera mágica por el vocablo *disegno*–. Por lo tanto, hemos llegado al punto en el que el arte, en el discurso de su historia, habrá parecido reconocer su verdadero propósito y formular su verdadero destino a través de los términos de una filosofía del conocimiento. Pero, entre tanto, se ha producido un fenómeno extraño, tal vez debido al hecho de que unos artistas afamados, reunidos en academias, elaboraban, ellos mismos, este nuevo campo que llamaremos historia del arte: se produjo un largo recubrimiento del objeto sobre el sujeto y del sujeto sobre el objeto. De su objeto de estudio, la disciplina quiso arrogarse el prestigio; fundándolo intelectualmente, quiso regentarlo. En cuanto al *saber sobre el arte* del que ésta abría el campo, se puso a sólo considerar, a sólo aceptar un *arte concebido como saber*, como adecuación de lo visible y de la Idea, denegación de sus potencias visuales, y sometimiento a la tiranía del «dibujo». El arte era reconocido menos como un objeto pensante –lo que había sido siempre– que como un objeto *de saber*, todos los genitivos confundidos.

solo y mismo principio, a saber, el dibujo» (citado por P. Barocchi, *Scritti d'arte*, op. cit., II, p. 1899). –Recordaremos también que en 1549 salía en Venecia el *Il Disegno*, de A. F. Doni–.

⁶⁷ «DISEGNO. m. Forma expressa di tutte le forme intelligibili e sensibili, che dà luce all'intelletto e vita alle operazioni pratiche». R. Alberti, *Origini e progresso dell'Accademia del Disegno de' Pittori, scultori e architetti di Roma*, citado por P. Barocchi, *Scritti d'arte*, op. cit., II, p. 2056. –Cfr. también F. Baldinucci, *Vocabolario*, op. cit., p. 51–.

Un síntoma deslumbrante y casi excesivo de este movimiento puede leerse en un texto publicado cuarenta años después de la edición *giuntina* de las *Vidas* de Vasari. Fue escrito por Federico Zuccari, hermano del pintor Taddeo, en la esfera de influencia explícitamente reivindicada de la *Accademia del Disegno* de Roma⁶⁸. Lejos de adoptar la prudencia de un Paleotti que, en su definición de la imagen, había opuesto un *concetto interno* a su realización sensible, llamada *disegno esterno*⁶⁹, Zuccari radicalizaba la soberanía del *disegno* mismo desplegando todo un arsenal teórico cuyo objetivo era asentar la noción *con ordine filosofico*⁷⁰. Una auténtica gnoseología se estaba instalando entonces –y no una estética o una fenomenología–. Avanzaba la autoridad de Aristóteles, prometía explicar el «nombre» del dibujo, su definición, sus propiedades, sus clases, su necesidad. Haciendo distinción entre el *disegno esterno* y el *disegno interno*, justificaba la primacía del segundo a través de los criterios de la Idea clara y distinta. *Disegno* e *Idea* encajaban, por lo tanto, completamente: «Si no utilizo el nombre de *intención*, como lo hacen los lógicos y los filósofos, o el de *modelo* o de *idea*, como lo hacen los teólogos, es porque hablo como pintor y porque me dirijo principalmente a los pintores, escultores y arquitectos, para quienes el conocimiento y la ayuda del dibujo son necesarios para poder operar correctamente»⁷¹.

Pero esta llamada al oficio de pintor no debe crear ilusión sobre la radicalidad del concepto. *Disegno*, desde ahora, ya no indica la idea expresada en la mano o lo inteligible en lo sensible. Indica la Idea a

⁶⁸ F. Zuccari, *Idea de' pittori, scultori e architetti*, ed. D. Heikamp, Florencia, Olschki, 1961, y citado en P. Barocchi, *Scritti d'arte*, op. cit., II, p. 2062. –Cfr. S. Rossi, «Idea e accademia Studio sulle teorie artistiche di Federico Zuccari. I, Disegno interno e disegno esterno», *Storia dell'Arte*, XX (1974), pp. 37-56–.

⁶⁹ G. Paleotti, «Discorso intorno alle imagini sacre e profane», ed. P. Barocchi, en *Trattati d'arte*, op. cit., II, pp. 132-149 («Che cosa noi intendiamo per questa voce "immagine"»).

⁷⁰ F. Zuccari, *Idea de' pittori*, op. cit., pp. 2063-2064.

⁷¹ Ibídem, p. 2065. Reivindica más adelante la equivalencia del *disegnare* y del *intendere* (p. 2066). –Este fragmento ha sido comentado por E. Panofsky, *Idea*, op. cit., pp. 107-108 [ed. cast., *Idea*, op. cit.]–.

secas, *es* esta Idea que subsume la intención del pintor como su acto de pintar. Zuccari va, por tanto, mucho más allá de Vasari. De hecho, le reprocha el «grave error» de haber hablado del dibujo como de algo que podría adquirirse con la práctica... Si el dibujo *es* la Idea, entonces es innato: desde entonces será entendido como una facultad del alma o como un *apriorismo*. No ayuda al artista (*non pur aiuta l'artefice*) puesto que es la causa misma del arte como tal (*ma è causa dell'arte istessa*)⁷². Y en esta lógica del deslizamiento metafísico, que demostraría todas sus ambigüedades si la leyéramos detalladamente, el *disegno* termina por ser reconocido como lo que hay en común entre el hombre, el ángel y Dios: una especie de alma. Entonces, Zuccari nos deletreará la palabra «dibujo» escribiéndola DI-SEGN-O y recomponiéndola como *segno di Dio*, el signo de Dios. «Está bastante claro por sí mismo», concluirá —añadiendo, de manera bastante valiente, que el dibujo es, por sí solo, «casi otra divinidad creada» (*quasi... un altro nume creato*), creada por Dios para significarse mejor entre ángeles y hombres—⁷³. Diez atributos metafísicos completan todo el sistema:

Los diez atributos del Dibujo interno y externo: 1. Objeto común interno de todas las inteligencias humanas. 2. Término último de todo conocimiento humano acabado. 3. Forma expresiva de todas las formas intelectivas y sensibles. 4. Modelo interno de todos los conceptos y de todas las cosas producidas por el arte. 5. Casi otra divinidad, otra naturaleza naturalizante, donde viven las cosas producidas por el arte. 6. Una chispa ardiente de la divinidad en nosotros. 7. Luz interna y externa del intelecto. 8. Primer motor interno, principio y fin de nuestras operaciones. 9. Alimento y vida de toda ciencia y de toda práctica. 10. Crecimiento de toda virtud y acicate de gloria, mediante los cuales todos los beneficios del arte y de la industria humanos llegan finalmente al hombre⁷⁴.

⁷² F. Zuccari, *Idea de' pittori*, *op. cit.*, pp. 2074, 2080-2081.

⁷³ *Ibidem*, pp. 2068-2070 y 2107-2118.

⁷⁴ El texto será retomado por R. Alberti, *Origini e progresso dell'Accademia del Disegno*, *op. cit.*, pp. 2060-2061.

El sistema, en efecto, parece acabado, al menos, constituido. No le falta nada, ni siquiera «el acicate de la gloria» y una vuelta a la obediencia cortesana para las artes figurativas⁷⁵. Pero, sobre todo, algo se ha constituido en el crisol mítico del Renacimiento: es el lugar común de lo que entendemos generalmente bajo el término «bellas artes», término formulado en el momento preciso –como su apuesta y como su consecuencia– donde se inventaba el discurso de la *historia del arte*. A la vez religión segunda, retórica de la inmortalidad y fundación de un saber, la historia del arte constituía, por tanto, su objeto, *el arte*, en el mismo movimiento en el que se constituía como sujeto de discurso. Una religión segunda donde lo inteligible bajaba a lo sensible y lo subsumía mediante la operación mágica del *disegno*; una retórica de la inmortalidad en la que el artista se reunía con los semidioses en el cielo de la *eterna fama*; finalmente, la fundación de un saber, este *sapere dell'artefice* que habíamos tenido que justificar, hacer inteligible, inteligente, «liberal». De ese modo, la historia del arte había creado el arte a su imagen –su imagen específica, especificada, su imagen triunfal y cerrada–.

⁷⁵ S. Rossi, «Idea e accademia», *op. cit.*, p. 55, hace notar muy justamente cómo, al término de todo ese grandioso movimiento, Zuccari relocala las artes figurativas en el seno de la Iglesia, del Estado e incluso del Ejército.

3

La historia del arte en los límites de su simple razón

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. De tarde en tarde, pues, pero siempre, cada vez más, acercándose a nuestro presente —nuestro presente obligado, sujeto, alienado en la memoria—¹. Por lo tanto, nos equivocaríamos si nos creyéramos definitivamente libres, cuando hacemos de la historia del arte, hoy en día, unos fines inherentes a ese discurso cuando ese discurso se estaba inventando. Vasari, por muy lejos que esté de nuestras preocupaciones manifiestas, nos legó unos *fines*, los fines que daba, por buenas o malas razones o sinrazones, al saber que lleva el nombre de historia del arte. Nos legó la fascinación por el elemento

¹ Siempre según la bella fórmula de P. Fédida, «Passé anachronique et présent réminiscent: epos et puissance mémoriale du langage», art. cit.

biográfico, la imperiosa curiosidad respecto de esta especie de individuos «distinguidos» —en todos los sentidos del término— que son los artistas, la ternura excesiva o, al contrario, la manía del juicio clínico en cuanto a sus andanzas más pequeñas. Nos legó la dialéctica de las reglas y de sus transgresiones, el juego sutil de la *regola* y de esta *licenza* que podrá, depende, ser llamada la peor o la mejor.

Fundamentalmente, lo hemos visto, Vasari nos sugirió que el arte había podido un día (y aquel «día» se llamaba Giotto) *renacer* de sus cenizas; que, por tanto, había podido *morir* (en esa larga noche llamada Edad Media); y que llevaba en él, como su condición esencial, arriesgar siempre una nueva muerte más allá de sus logros más altos. Entre Renacimiento y segunda muerte, Vasari interponía, para salvarlo y justificarlo todo, una problemática nueva de la *inmortalidad*: inmortalidad construida, altamente declinada por un nuevo ángel de la resurrección, que se llamó a sí mismo el Historiador del Arte (fig. 3). En la mano del ángel brillaba una antorcha —y a través de él, ese concepto esencial a toda la problemática vasariana: la *eterna fama*, la Fama eterna que, en dos sencillas palabras conjuntas, ya enunciaba esta colusión de ideales éticos, cortesanos, políticos, e ideales metafísicos, gnoseológicos, que daban fundamentos a ese nuevo saber sobre el arte—.

Todo esto lo hemos heredado. Directa o indirectamente. Cuando miramos la larga duración del fenómeno «historia del arte», cuando interrogamos globalmente su práctica, no podemos más que estar impactados por el movimiento continuo y la insistencia de sus *fin*es. La fascinación por el elemento biográfico está intacta; se manifiesta hoy en día por la obsesión monográfica y por el hecho de que la historia del arte se siga recitando masivamente como una historia de los artistas —siendo las obras a menudo llamadas como ilustraciones más que como objetos para la mirada y la interrogación—. La manía del juicio clínico ha encontrado en un uso impropio de la psicopatología o del psicoanálisis su nuevo terreno de aplicación. El juego binario de las reglas y de las transgresiones tampoco ha cesado: los modelos estilísticos se constituyen a lo largo de los discursos, y la *licenza*

separa a los pintores malos por abajo y a los genios por arriba. En la amplitud de estas separaciones reina una escala de *valores* tan palpables que rápidamente sabrán traducirse en «cotización» y en moneda de cambio. Por lo tanto, los ideales cortesanos de la historia vasariana no han desaparecido: se han convertido en ideales –pero también en realidades, en «necesidades», como decimos– de orden mercantil. Falta una sociología, incluso una etnología reciente de toda esta población que hace «vivir» el arte, entre la casa de subastas y la galería de arte, el prestigio privado y el museo público, entre el tráfico y la sociedad culta². Todo ello no impide el flujo y el reflujo perpetuos de la «muerte del arte» y de su «renacimiento». Que nos alegremos o que ello nos inquiete, semejantes ideales forman parte de los discursos a los que hoy en día asistimos sobre el arte y la cultura en general. Los ideales tal vez se han invertido; pero invertir una metafísica no es darle la vuelta –es incluso, en cierto sentido, reconducirla–.

Sin embargo, este modelo de continuidad sigue siendo poco preciso y aún no explica gran cosa. 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 –y lo tenemos que hacer constantemente– *a qué precio se constituye la historia del arte que producimos*, entonces tenemos que interrogar a nuestra propia razón, así como a las condiciones de su emergencia. Aquí tendríamos, lo repito, la tarea de una historia *problemática* de la historia del arte; no hemos llegado a eso todavía. Pero, al menos, podemos esbozar un movimiento. Podemos al menos localizar, a título de síntoma electivo, cómo el inventor mismo, Vasari, ha sido leído, seguido, criticado, trastocado quizás, y quizás restablecido por sus mejores hijos. No se trata de constituir aquí la fortuna crítica del primer gran historiador del arte: sería

² Cfr. sin embargo los estudios de R. Moulin, *Le marché de la peinture en France*, París, Minuit, 1967 (reedición 1989); P. Bourdieu, «Le marché des biens symboliques», *L'Année Sociologique*, XXII, 1971, pp. 49-126; H. S. Becker, *Les mondes de l'art*, trad. J. Bouniort, París, Flammarion, 1988 (que dedica un capítulo a los «estéticos» y a los «críticos», pero no a los historiadores del arte).

reconducir demasiado rápido la idea ingenua, en el fondo vasariana, de que son los hombres, los historiadores del arte, los que harían ellos solos la historia de su disciplina... Se trata más bien de seguir los rodeos de un problema más difícil y fundamental; atañe a los *poderes de invención de un discurso sobre el objeto que pretende describir*. Todo campo de saber se ha construido imaginándose terminado, «viéndose» poseer totalmente la suma del saber que aún no posee, y para el cual se está constituyendo. Se constituye entonces dedicándose a un ideal. Pero, haciéndolo, puede que dedique su objeto al ideal en cuestión: doblega el objeto a este ideal, lo imagina, lo ve o, más bien, lo prevé —en resumen, lo informa y lo inventa antes de tiempo—. Por ello, tal vez no sea exagerado decir que el historiador del arte empezó creando, en el siglo XVI, el arte a su propia imagen, para poder ella misma constituirse como discurso «objetivo».

¿Ha cambiado esta imagen? ¿Hemos vuelto de ella? Y, sobre todo, ¿hemos salido, podemos salir de semejante proceso de la invención *especular*? La respuesta a esta pregunta debería pasar por la escucha atenta del *tono* adoptado por la historia del arte —la que nos sigue formando— respecto a su objeto. Ahora bien, el movimiento que se esboza en la historia es el de una dialéctica por la cual las cosas sólo fueron negadas o invertidas para luego ser *vertidas de nuevo* en el seno de una misma síntesis —o, más bien, en el seno de un mismo procedimiento abstracto de la síntesis, sean cuales fueran los contenidos explícitos—. Pues es al movimiento implícito de una *simple razón* (no tan simple en realidad, pero espontáneamente conservada) al que quisiéramos ahora interrogar.

No ignoramos el inmenso éxito que ha seguido a la publicación de las *Vidas* de Vasari. No fue sólo un éxito mundano o de circunstancia. Fue un punto estructural de transformación, la instalación duradera de un tipo de discurso cuyas premisas fundamentales no debían ser puestas en duda por nadie hasta el siglo XVIII, sea en España, sea en Alemania, o incluso en Holanda. La famosa «polaridad» de Italia y de los Países Bajos, analizada por Panofsky³, existe tal vez en el arte, en la historia *del* arte

³ Cfr. E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Cambridge, Harvard University Press, 1953, I, p. 1-20.

entendida en el sentido «objetivo» del discurso mantenido sobre el arte. Vasari inspiró, entonces, a Carel van Mander, tanto como a Francisco Pacheco y a Joachim von Sandrart⁴. Incluso cuando los medios académicos franceses criticaron en el siglo XVII el componente narrativo de la historia vasariana, sólo fue para radicalizar un pensamiento normativo venido directamente de la *Introduzione alle tre Arti del Disegno* y de la concepción humanista del arte en general: concepción donde *Mimèsis* iba de la mano de *Idea*, donde la tiranía de lo visible –la tiranía de la semejanza y del aspecto congruente– había sabido expresarse perfectamente en los términos abstractos de una verdad de la idea o de una verdad ideal, de un *disegno interno* de lo Verdadero o de un ideal de Belleza..., todo ello siendo fatalmente lo mismo, quiero decir lo *Mismo* en cuanto que autoridad metafísica común⁵.

Semejante continuidad, semejante sentido común están presentes, por ejemplo, en el famoso librito de Charles Batteux, editado en 1747, y que se titula *Las Bellas Artes reducidas a un mismo principio* –siendo enunciado, evidentemente, bajo la autoridad de la imitación, como se leía también en todos los *proemio* vasarianos–⁶. Ahí donde Vasari proclamaba, con el tono del entusiasmo práctico, tanto como con el de la certeza compartida: «Sí, nuestro arte es, enteramente, imitación», Batteux iba más allá, apoyándose en la autoridad de Aristóteles, en lo relativo a la universalidad absoluta del principio en cuestión. Donde Vasari proponía, en contestación a la interrogación *¿Qué imitar?*, los dos parámetros de la naturaleza y de la Antigüedad, Batteux retomaba exactamente el

⁴ C. van Mander, *Le livre des peintres*, trad. H. Hymans, París, Rouam, 1884-1885; F. Pacheco, *L'Art de la peinture*, trad. L. Fallay d'Este, París, Klincksieck, 1986 [ed. cast., *El arte de la pintura*, Sevilla, Simón Fajardo, 1649]; J. von Sandrart, *L'Accademia todesca della architettura, scultura e pittura*, 2 vols., Nuremberg, Frosberger, 1675-1679.

⁵ Cfr. los estudios ahora clásicos de E. Panofsky, *Idea*, *op. cit.*, pp. 61-135 [ed. cast., *Idea*, *op. cit.*]; D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, Londres, The Warburg Institute, 1947; P. O. Kristeller, «The Modern System of the Arts», *op. cit.*, pp. 496-527; W. Lee Rensselaer, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New Cork, Norton, 1967 [ed. cast., *Ut pictura poesis: la teoría humanística de la pintura*, trad. C. Luca de Tena, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982].

⁶ C. Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, París, Durand, 1747.

estribillo de la naturaleza y transformaba un poco la letra antigua hablando de una «ley del gusto» más general⁷. Pero el valor teórico de los *exempla* permanecía idéntico. Donde Vasari definía una unidad de las «tres artes del dibujo», Batteux extendía el mismo sistema a la música, a lo que llama el «arte del gesto» y, sobre todo, a la poesía, que constituía en realidad el paradigma central de toda su obra. La consigna del *Ut Pictura Poesis*, que Vasari había hecho suya antes pintando en su casa de Arezzo la alegoría de la Poesía con las de las artes figurativas —las cuatro rodeando a la *Fama*, la Fama central—, esta consigna es retomada de modo especular por Charles Batteux: le bastará con desarrollar la teoría de la imitación poética en diez capítulos para decir en tres cortas páginas que la pintura hace exactamente lo mismo⁸. Observemos finalmente que la posición soberana de la poesía en esta obra no impedía a Batteux reconducir la preeminencia, muy importante para Vasari, del *disegno* en las artes: «¿Cuál es entonces la función de las artes? Es transportar los *rasgos* que están en la naturaleza y presentarlos en objetos en los que no son naturales»⁹.

Aquí está el discurso, el discurso común y *continuado* desde Vasari, al menos. Aquí está, en todo caso, en nuestro esbozo de dialéctica, el momento de la *tesis*. El arte 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—. Se dirá probablemente que semejantes principios dependen de una «teoría del arte» —una teoría evocada demasiado a menudo con el único objetivo de aislarla en un campo cerrado, fuera del desarrollo, supuestamente específico, de la historia como tal—. Una vez más, el guión discursivo demuestra aquí su carácter arbitrario: no sólo semejantes principios no

⁷ *Ibídem*, pp. 78-102.

⁸ *Ibídem*, pp. 156-199 y 256-258: «SOBRE LA PINTURA. Este artículo será muy corto, porque el principio de la imitación de la bella Naturaleza, sobre todo después de haber hecho su aplicación a la Poesía, se aplica casi por sí mismo a la Pintura. Esas dos artes tienen entre ellas una conformidad tan grande que, sólo por haberlas tratado las dos a la vez, será cuestión de cambiar los nombres y poner *Pintura*, *Dibujo*, *Colores*, en lugar de *Poesía*, *Fábula*, *Versificación*» (p. 256).

⁹ *Ibídem*, p. 13. Énfasis añadido.

fueron elaborados y difundidos solamente por su extraordinaria capacidad de extensión a otros modos de discurso, sino que a ellos, hasta cierto punto, la historia del arte debía su existencia. A través de ellos la disciplina vasariana y académica había podido constituirse dándose la autoridad de principios y de fines, es decir, de valores y de normas.

Semejante movimiento parece, si no romperse, al menos invertirse en la segunda mitad del siglo XVIII. Cuando Winckelmann publica en 1764 su famosa *Geschichte der Kunst in der Altertum* [*Historia del arte en la Antigüedad*], los presupuestos de la historia vasariana parecen haber envejecido, sobre todo si recordamos las apuestas auto-glorificantes –la ciudad de Florencia inscrita en el frontón de todas las artes (fig. 2)– que presidían la empresa medicea de las *Vidas*. A partir de Winckelmann, la historia del arte sabrá un poco mejor que tiene que reflexionar sobre su punto de vista, es decir, sobre sus *límites* principales e intentar no comprender el arte griego con el pensamiento del Renacimiento o incluso del Clasicismo¹⁰. En resumen, la historia del arte empezaba a sufrir la prueba de una *crítica del conocimiento* real, una crítica filosóficamente inducida, una crítica donde se agitaba ya el temido espectro de la *especularidad* cognitiva: el historiador del arte tenía, pues, que intentar esta 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.

El tono está dado: será el tono kantiano. Kant, lo sabemos, empezaba a producir en la misma época una gran teoría crítica que debía propagar su imperio mucho más allá de la estricta comunidad filosófica. Kant ha formado a generaciones enteras de intelectuales y de eruditos, sobre todo, en esa Alemania que se estaba convirtiendo, contemporáneamente, en la auténtica cuna de la historia del arte «científico»¹¹. A través del

¹⁰ J. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, cuya traducción italiana se apresuraba para adaptar el título a las normas vasarianas: *Storia delle arti del Disegno presso gli Antichi*, Milán, S. Ambrosio Maggiore, 1779 [ed. cast., *Historia del arte en la Antigüedad*, trad. M. Tamayo Benito, Barcelona, Ediciones Folio, 2003].

¹¹ Cfr. W. Waetzoldt, *Deutsche Kunsthistoriker von Sandrart bis Rumohr*, Leipzig, Seemann, 1921.; U. Kultermann, *Geschichte der Weg einer Wissenschaft*, Viena/Düsseldorf, Econ, 1966 [ed. cast., *Historia de la historia del arte: el camino de una ciencia*, trad. J. Espino Nuño, Madrid, Akal, 1996].

kantiano, todo el edificio de los saberes habrá temblado desde sus cimientos —ése sería el momento decisivo de *antítesis* producido por la filosofía crítica— para constituirse después de manera más firme, para refundarse en una magistral *síntesis*. ¿Cómo imaginar que la historia del arte haya permanecido impermeable a ese gran movimiento teórico? Avancemos la hipótesis de que la historia del arte post-vasariana —la historia del arte de la que venimos y que aún sigue trabajando— es en parte de inspiración kantiana o, más exactamente, neo-kantiana... incluso cuando no lo sabe. Ésa sería la extensión, pero también el límite, de su «simple razón» cognoscente.

Ya es perturbador, para un historiador del arte, pensar que un libro dedicado en un cincuenta por ciento al juicio estético haya podido representar para su autor el final de un recorrido sistemático empezado con la *crítica de la razón pura*¹². No sólo la filosofía kantiana no dejaba la cuestión del arte fuera de su cuestionamiento fundamental, sino que hacía de él una pieza esencial para el análisis de las facultades humanas en su conjunto. La estética kantiana es un verdadero tesoro de pensamiento, cuyas evoluciones internas no tenemos aquí que seguir. Conformémonos con observar algunas modificaciones radicales aportadas a los grandes temas vasarianos, a los temas clásicos evocados hasta ahora. Observemos, en primer lugar, que el gusto, en la *Crítica del juicio*, es la facultad de juzgar ella misma: una facultad de conocimiento, una instancia *subjetiva* extremadamente amplia —y ya no ese objeto normativo de conveniencia, ese *exemplum* absoluto de lo Antiguo cuyo juramento de fidelidad incondicional era prescrito por las academias a los pintores—¹³. Observemos, después, el rigor con el cual Kant utiliza el término *Idea* —en las antípodas de esas manipulaciones que los académicos de antaño utilizaban para hacer triunfar el liberal *sapere*

¹² «Con esto termino toda mi obra crítica». E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, trad. A. Philonenko, París, Vrin, 1979, p. 20.

¹³ «El gusto es la facultad de juzgar un objeto o un modo de representación, *sin ningún interés*, por una satisfacción o una insatisfacción». *Ibidem*, p. 55.

dell'artefice sobre todos los cuadros a la vez—¹⁴. La idea permanece, pero para estrecharse sobre la originaria exigencia platónica:

Platón utilizó la palabra *Idea* de tal manera que vemos que entendía con ella algo que no sólo no deriva nunca de los sentidos, sino que incluso sobrepasa con creces los conceptos del entendimiento, de los que se ocupó Aristóteles, puesto que nunca se encontró nada, en la experiencia, que correspondiera a este concepto. Las Ideas son para él unos arquetipos de las cosas mismas y no simplemente unas claves para unas experiencias posibles... [...] El que quisiera extraer de la experiencia los conceptos de la virtud [...], ése haría de la virtud un fantasma (*ein Unding*) equívoco, variable según los tiempos y las circunstancias, e incapaz de servir de regla. [...] [Pero] también es en la naturaleza misma donde Platón ve, con razón, unas pruebas que demuestran claramente que *las cosas sacan su origen de las Ideas*¹⁵.

De todo eso Kant, sin embargo, no sacaba ninguna consecuencia «platónica», en el sentido en el que este adjetivo significaría alguna condenación global de las actividades artísticas, su exclusión pura y simple del mundo de las Ideas. Al contrario, incluía la Idea como una «pretensión» esencial del juicio estético. Simétricamente, avanzaba la Idea como «aquello de lo que es expresión la obra de arte» a través de la Belleza¹⁶. Pero la Idea estética no lo decía todo, no se fundía plácidamente en una única y llana entidad. Una vez más, lo que llamamos el momento de antítesis habrá producido el enunciado riguroso y tal vez inquietante de los *límites* que lleva consigo cada noción dada. Así, la Idea estética era presentada por Kant, primero, a través de su valor de *inadecuación al concepto*:

¹⁴ El libro de E. Panofsky, *Idea, op. cit.*, no es otra cosa que la novela de todas esas manipulaciones [ed. cast., *Idea, op. cit.*].

¹⁵ E. Kant, *Critique de la raison pure*, trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud, París, PUF, 1971 (7ª ed.), pp. 262-265 [ed. cast., *Crítica de la razón pura*, trad. M. García Morente, Madrid, Ediciones Tecnos, 2002].

¹⁶ Íd., *Critique de la faculté de juger, op. cit.*, pp. 78 y 149.

Por expresión «Idea estética», entiendo esta representación de la imaginación que da mucho que pensar, sin que un pensamiento determinado, es decir, de *concepto*, pueda serle adecuado y que, por consiguiente, ninguna lengua pueda expresar del todo y hacer inteligible. —Vemos fácilmente que semejante Idea es la contrapartida (lo simétrico) de una *Idea de la razón*, que a la inversa es un concepto, al que ninguna *intuición* (representación de la imaginación) puede ser adecuada—¹⁷.

El *disegno* de Vasari y, más allá, el de Zuccari —quienes intentaban, cada uno a su manera, suturarlo todo, promover la unidad del intelecto y de la mano, del concepto y de la intuición—, este *disegno* de los académicos habrá, por tanto, encontrado la prueba de una nueva apertura, de una partición por la mitad que se abría de nuevo. No nos extrañaremos de encontrar bajo la pluma de Kant una crítica inapelable del manierismo, considerado precisamente bajo el ángulo del uso abusivo y sofisticado de la Idea¹⁸. Con esta separación liberada de nuevo, Kant dislocaba finalmente la conjunción humanista de la *mimèsis* y de la *idea* estética, distinguiendo la facultad de conocer la naturaleza y la de juzgar el arte, distinguiendo la universalidad objetiva de la razón pura y la universalidad subjetiva de las obras del genio¹⁹. Esto significa en particular que el genio, esta «facultad de las Ideas estéticas» que sabe «expresar y hacer universalmente comunicable lo que es indecible», esto significa que el genio del arte «es totalmente opuesto al espíritu de imitación», palabra que, espontáneamente, daba a Kant la ocasión de asociarle las expresiones de la «caricaturización» o incluso de la «necedad»²⁰.

Esas notaciones, someras e incompletas, bastan, sin embargo, para que sintamos cierto número de modificaciones esenciales que habrán

¹⁷ Ibídem, pp. 143-144. —Cfr. también la nota 1 del párrafo 57: «Podríamos llamar la Idea estética a una representación *inexponible* de la imaginación y la Idea racional a un concepto *indemostrable* de la razón» (p. 166)–.

¹⁸ Ibídem, p. 148.

¹⁹ Ibídem, p. 42.

²⁰ Ibídem, pp. 139, 146-147 y 167.

tocado, desde Kant, la esfera del cuestionamiento sobre el arte, en particular el de su cuestionamiento histórico. Cambiando de Idea, si podemos decirlo así, cambiando de metafísica, el objeto artístico ya no podía tener la misma historia. Y esa historia se contaba entonces según una legitimación que ya no correspondía al mundo social de las academias, aún menos al de las cortes principescas, sino al de la universidad. La primera obra decisiva en este contexto habrá sido, probablemente, la de K. F. von Rumohr, cuyos *Italienische Forschungen* reconsideraban el concepto de Renacimiento a través de la crítica de las fuentes, de la comparación metódica de las obras y del interés por las corrientes de influencias²¹. Legitimándose como discurso universitario, la historia del arte parecía acceder al estatus de un saber realmente desinteresado y *objetivo*: ya no solamente «objetivo» en el sentido teórico de una verdadera epistemología. La palabra epistemología, sin embargo, está desplazada, pues no forma parte todavía del vocabulario teórico de las ciencias en la Alemania del siglo XIX. ¿Qué hay que decir, entonces? Hay que decir: filosofía crítica del conocimiento.

Entenderemos, 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. El tono kantiano generalmente adoptado por la historia del arte encuentra, tal vez, su origen en el simple hecho de que la *Crítica de la razón pura* podía aparecer —especialmente a los ojos de aquéllos cuyo oficio no consistía en enfrentarse a ella de principio a fin— como un gran templo donde se profería la palabra que funda todos los saberes verdaderos. Cuando los historiadores del arte tuvieron conciencia de que su trabajo atañía exclusivamente a la facultad de conocer, y no a la facultad de juzgar, cuando decidieron producir un dis-

²¹ K. F. von Rumohr, *Italienische Forschungen*, ed. J. von Schlosser, Frankfurt, Frankfurter Verlags-Anstalt U. G., 1920. La primera parte era de carácter general (la partición norte-sur, etc.); la segunda trataba la pintura de Duccio hasta el «nuevo arte»; la tercera estaba dedicada por completo a Rafael.

curso de la universalidad objetiva (*objektive Allgemeinheit*, decía Kant) y no ya un discurso de la norma subjetiva, entonces el kantianismo de la razón pura se convirtió en una especie de paso obligado para todos los que buscaban re-fundar su disciplina, y redefinir el «arte» como un *objeto* de conocimiento más que como un tema de disputas académicas.

No perdamos de vista que «todos aquéllos» no fueron en principio, incluso en Alemania, más que una minoría de espíritus exigentes. Si toda una parte de la historia del arte practicada hoy en día ha llegado a adoptar de manera espontánea ese tono neo-kantiano, es porque la minoría en cuestión ha logrado imponer sus miras, hacer escuela, propagarse por todas partes—corriendo el riesgo, por cierto, de prestar sus miras a todas las deformaciones, incluso de deformarlas uno mismo para hacerlas entender mejor—. Si esa minoría ha podido hacer escuela o ley, es también porque un personaje prodigioso estaba ahí para servirle de heraldo, de jefe incontestado después y, finalmente, de padre. Se trata, claro está, de Erwin Panofsky. De Hamburgo a Princeton, de la lengua filosófica alemana a la pedagogía americana, Panofsky ha encarnado definitivamente el prestigio y la autoridad de esta escuela «iconológica», salida de otra mente fascinante—hoy en día algo olvidada a la sombra del maestro de Princeton—, Aby Warburg²². Panofsky habrá impresionado a cada

²² Warburg constituye un espíritu tan original—su inspiración filosófica, por ejemplo, estaba orientada hacia Nietzsche más que hacia Kant— que no sabría entrar en el marco de una simple cuestión formulada al *main stream* de la historia del arte contemporánea. Los escasos trabajos de este hombre, al fin y al cabo solitario, fueron recopilados e introducidos por G. Bing: A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, 2 vols., Leipzig/Berlin, Teubner, 1932. Sobre Aby Warburg, consultaremos en particular el ensayo de E. Wind, «Warburg's Concept of *Kulturwissenschaft* and its Meaning for Aesthetics», en *The Eloquence of Symbols: Studies in Humanist Art*, Oxford, Clarendon Press, 1983, pp. 21-35. Cfr. también la biografía debida a E. Gombrich, *Aby Warburg, an Intellectual Biography*, Londres, Warburg Institute, 1970 [ed. cast., *Aby Warburg: una biografía intelectual*, trad. B. Moreno Carrillo, Madrid, Alianza Editorial, 1992]. Apuntemos que es a E. Panofsky a quien fue pedida la necrología de A. Warburg en el momento de su desaparición. Cfr. E. Panofsky, «A. Warburg», *Hamburger Fremdenblatt* (28 octubre 1929), retomado en el *Repertorium für Kunstwissenschaft*, LI, 1930, pp. 1-4.

uno de sus lectores por la amplitud extraordinaria de su obra, el rigor de los problemas que planteaba, la inmensidad –que ha llegado a ser proverbial– de su erudición, y la autoridad de las innumerables respuestas que nos ha propuesto ante las obras de arte de la Edad Media y del Renacimiento²³.

¿Fue, por tanto, el mejor hijo de Vasari? Tal vez. Tal vez también lo fuera en el sentido en el que Zeus fue el mejor hijo de Cronos –mejor hasta el punto de ocupar su lugar–. Lo que llama la atención en los trabajos alemanes de Panofsky, en la época en la que trabajaba cerca de Ernst Cassirer y de Fritz Saxlo, en el marco del Instituto Warburg, es la intensidad de su *exigencia teórica*, de la que podemos afirmar que constituye una verdadera cima en el momento de antítesis (de crítica) que queremos estudiar²⁴. Ahora bien, el instrumento esencial de esta exigencia teórica no fue otro que la filosofía kantiana del conocimiento, de la que cada página de los artículos publicados por Panofsky hasta 1933 –fecha de su marcha definitiva a Estados Unidos– muestra la frecuentación precisa y convencida. Si hay un principio metodológico y casi ético al que Panofsky nunca ha

²³ Encontramos una lista de sus trabajos en la recopilación de homenajes reunidos por M. Meiss, *De Artibus opuscula XL: Essays in Honor of E. Panofsky*, Nueva York, New York University Press, 1961, pp. XIII-XXI, así como en el apéndice de la edición francesa de *Architecture gothique et pensée scolastique*, trad. P. Bourdieu, París, Minuit, 1967 [ed. cast., *La arquitectura gótica y el pensamiento escolástico*, trad. J. Ramírez Blanco, Madrid, Siruela, 2007]. Se podrá consultar, sobre Panofsky: S. Ferretti, *Il demone della memoria: simbolo e tempo storico in Warburg, Cassirer, Panofsky*, Casale Monferrato, Marietti, 1984; Íd., *Pour un temps: Erwin Panofsky*, París, Centro G. Pompidou/Pandora, 1983.

²⁴ La fuerza molesta de esta exigencia teórica no había perdido nada de su eficacia unos cuarenta años más tarde, cuando salieron las traducciones francesas de los *Essais d'iconologie y d'Architecture gothique et pensée scolastique*, bajo las direcciones respectivas de B. Teyssèdre y de P. Bourdieu. A. Chastel (*Le Monde* [28 febrero 1968], p. vi) deploraba, por ejemplo, la presentación demasiado «filosófica», evocando la trayectoria panofskiana como el paso del «rico y a veces confuso pensamiento alemán por la criba de la «ingenuidad» anglosajona». –Otro signo de esa desconfianza respecto del período alemán de Panofsky reside en la dificultad de acceso a sus primeros textos, reeditados solamente cuatro años antes de su muerte: E. Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, ed. H. Oberer y E. Verheyen, Berlín, Hessling, 1964 (2ª edición revisada, 1974, a la que nos remitimos aquí para el texto alemán del período 1915-1932).

renunciado, es el de la *conciencia*, no especular (en el sentido de la captación por el objeto), sino reflexiva (en el sentido que da a esta palabra la filosofía clásica), y a la que el historiador del arte tiene que volver constantemente, tanto en las operaciones más humildes como en las más nobles de su práctica: «El historiador del arte difiere del espectador “ingenuo” en que es consciente de lo que está haciendo»²⁵. ¿Qué implica ello?

Ello implica, primero, pasar por la criba las categorías más usuales de la historia del arte. ¿Qué es, por ejemplo, el «tiempo histórico»? ¿qué son los «modos del tiempo» (*die Modi der Zeit*) en historia del arte? Seguramente otra cosa muy distinta al tiempo natural, físico, incluso cronológico²⁶. ¿Qué valen exactamente, desde el punto de vista «metodológico y filosófico» (*in ihrer methodisch-philosophischen Bedeutung*), las nociones elaboradas por estos prestigiosos antecesores que fueron Heinrich Wölfflin y Aloïs Riegl? Panofsky contesta, punto por punto, exige el rigor, se pregunta «si tenemos derecho», interroga sobre los fundamentos²⁷. Las famosas dualidades de Wölfflin saldrán agotadas, principalmente el substrato antinómico del «ojo» y del «estado de ánimo» (*Auge und Gesinnung*): Panofsky enseñará que no existe en historia del arte ninguna «ley de naturaleza» y que la antropología o la psicología de la visión sólo pasan por ser esquemas culturales, unas «elaboraciones del alma» —nada, pues, que se parezca a un estado de naturaleza. El carácter arquetípico de las oposiciones definidas por Wölfflin entre lo lineal y lo pictórico, la superficie y la profundidad, etc., perdía, al mismo tiempo, su valor de fundamento o de *apriorismo*. Sólo era, a los ojos de Panofsky, un acto elaborado de la mente:

²⁵ E. Panofsky, citado por P. Bourdieu en eco a F. de Saussure escribiendo, algunas décadas antes, que quería «enseñarle al lingüista lo que hace». Epílogo de E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, op. cit., p. 167 [ed. cast., *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, op. cit.].

²⁶ E. Panofsky, «Le problème du temps historique», *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, trad. G. Ballangé, París, Minuit, 1975, pp. 223-233 [ed. cast., *La perspectiva como forma simbólica*, trad. V. Careaga, Madrid, Tusquets Editores, 1986].

²⁷ Íd., «Le problème du style dans les arts plastiques», ibídem, p. 185.

Sólo puede haber una sola respuesta: el alma sola es culpable. Resultado, esta antítesis, tan convincente en principio –aquí enfoque, ahí óptica, aquí sentimiento, ahí ojo–, deja de ser antítesis. Es cierto que las percepciones visuales sólo pueden adquirir una forma lineal o pictórica gracias a una intervención activa de la mente. En consecuencia, es cierto que la «actitud óptica» es, rigurosamente hablando, una actitud intelectual frente a la óptica y que la «relación del ojo con el mundo» es en realidad una relación del alma con el mundo del ojo (*so gewiss ist das «Verhältnis des Auges zur Welt» in Wahrheit ein Verhältnis der Seele zur Welt des Auges*)²⁸.

Leamos de nuevo esta frase. «La relación del ojo con el mundo es en realidad la relación del alma con el mundo del ojo». Frase admirable –frase peligrosa tal vez–. ¿No cierra todas las puertas? ¿No encierra la historia del arte en la especularidad más alienada, la más «psicológica»? Precisamente no, contesta E. Panofsky, cuya desconfianza respecto del *psicologismo*, desconfianza visceral, se hará un poco más brillante y precisa en cada página. De esta manera, cuando desarrolle su «examen metodológico» y su «espíritu filosófico crítico», como dice, en el análisis de un concepto famoso instaurado por Aloïs Riegl, el *Kunstwollen* –o «querer artístico»–, Panofsky no afirmará el valor *fundamental* de ese concepto más que fulminando, una detrás de otra, cada una de sus posibles acepciones psicológicas. ¿El «querer artístico» depende de un acto psicológico del artista? No, tres veces no, responde Panofsky, a menos que se renuncie al contenido «objetivo» (*objektiv*) cuyo concepto soporta precisamente la apuesta. ¿Depende entonces de una «psicología de la época»? Tampoco, pues nos ilusionaríamos encontrando un «criterio para juzgar objetivamente» unas intenciones artísticas a «la manera que tenían los contemporáneos de entender esas intenciones» mismas –objeción premonitoria, lo vemos, en cuanto a los excesos y a las ingenuidades de toda teoría de la recepción–. ¿Puede, entonces, nues-

²⁸ Ibídem, p.188.

tra *apercepción* de hoy en día proporcionar el criterio buscado? Menos aún, contestará Panofsky en dos páginas que fustigan todo lo que llama «la estética moderna», donde sólo encuentra la «amalgama de una estética psicologizante y de una estética normativa», es decir, académica²⁹.

El movimiento crítico, en realidad, va a profundizarse y precisarse hasta que un dedo venga a ponerse en el punto más elemental de nuestra actitud de sujetos cognoscentes ante los objetos del arte y, de manera aún más general, ante los acontecimientos del mundo visible. ¿Cómo «la relación del alma con el mundo del ojo» expresa lo que se convierte, para cada uno de nosotros, en «la relación del mundo con el ojo»? Ésa es, en el fondo, la pregunta planteada. Toma las cosas en su estado naciente, interroga ya la fenomenología de la percepción bajo el ángulo siguiente: *¿cómo lo visible percibido toma sentido para nosotros?* Aborda también las cosas en el ámbito de una semiología elemental de lo visible. Ahora bien, de esta manera de enfocar el problema, Panofsky nos dejó dos textos ligeramente distintos, uno escrito en alemán y publicado en 1932 en la revista filosófica *Logos*³⁰, el otro escrito en inglés, dispuesto como apertura a los famosos *Studies in Iconology*, en 1939, retomado y algo cambiado en 1955 y luego en 1962³¹. Es, evidentemente, la segunda versión la que todos los historiadores del arte llevan en la memoria cuando desean apelar al texto-carta donde habrán creído ver fundarse la «nueva» disciplina de la historia del arte, la iconología.

Así, recordamos que, en esta versión americana, todo empezaba desde los primeros renglones —la historia del arte misma parecía «empezar de nuevo»— a partir de un ejemplo muy sencillo de la vida

²⁹ Íd., «Le concept de *Kunstwollen*», ibídem, pp. 199-208. Es ante todo Théodore Lipps al que se señala en esta crítica.

³⁰ Íd., «Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst», *Logos*, XXI, 1932, pp. 103-119 (trad. G. Ballangé, «Contribution au problème de la description d'œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l'interprétation de leur contenu», en *La perspective comme forme symbolique*, op. cit., pp. 235-255 [ed. cast., *La perspectiva como forma simbólica*, op. cit.]).

³¹ Íd., «Introduction», en *Essais d'iconologie: thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, trad. C. Herbert y B. Teyssèdre, París, Gallimard, 1967, pp. 13-45 [ed. cast., *Estudios sobre Iconología*, trad. B. Fernández Fernández, Madrid, Alianza Editorial, 1992].

cotidiana: «Supongamos que una persona a la que conozco, encontrada por la calle, me saluda levantándose el sombrero»³². Digamos que el ejemplo es no sólo muy pedagógico, sino que es literalmente *atractivo*, algo así como si Panofsky levantara él mismo su sombrero ante ese público anglófono, nuevo y acogedor, con la conciencia de volver a poner en marcha el sentido original del gesto —del que nos explica que es una «supervivencia de la caballería medieval: los hombres de armas tenían la costumbre de quitarse el casco para dar testimonio de sus intenciones pacíficas y de su confianza en las intenciones pacíficas del otro...»³³—. Muy distinta había sido, dicho sea de paso, la actitud de Freud cruzando el Atlántico en el mismo sentido, si nos creemos el famoso propósito relatado: «No saben que les traigo la peste». En todo caso, el ejemplo propuesto por Panofsky, tanto como la atenta pedagogía de su texto entero, nos sitúan sencillamente al nivel de una *comunicación* propuesta, deseada —una comunicación que quiere persuadir al interlocutor guiándolo sin violencia desde lo que hay más simple (¿qué veo cuando una persona por la calle levanta su sombrero?) hasta lo más complejo (¿en qué consiste la interpretación iconológica de las obras de arte?)—. Quedémonos un instante en el nivel más simple. Panofsky lo llama *nivel formal* de la visión:

Lo que veo desde un punto de vista *formal* no es otra cosa que la modificación de algunos detalles en el seno de una configuración participante del tipo general de colores, líneas y volúmenes que constituye mi universo visual³⁴.

A partir de ahí, lo sabemos, Panofsky va a inferir todo un sistema que se construirá según un orden de complejidad creciente: cuando «identifico (y lo hago de manera espontánea) esta configuración como un *objeto* (un señor) y la modificación de detalle como un *acontecimiento* (levantar el sombrero), ya he traspasado el umbral de la percepción meramen-

³² Ibídem, p. 13.

³³ Ibídem, p. 15.

³⁴ Ibídem, p. 13.

te formal para penetrar en una primera esfera de *significación*», que será llamada *natural* o *primaria*. Un segundo umbral se traspasa con la significación *secundaria* o *convencional*: es cuando «tomo conciencia de que levantarse el sombrero equivale a saludar». Aquí está una «conciencia» planteada para proporcionar el modelo del nivel iconográfico de interpretación de las obras de arte... Un tercer nivel, llamado *intrínseco* o de *contenido*, nos llevará finalmente hacia lo que Panofsky entiende por «iconología» en el sentido radical: ahí se desvelarán los elementos a la vez más específicos (¿cómo este señor levanta exactamente su sombrero?) y los más fundamentales (generales, «culturales») del objeto visible. La historia del arte accede entonces a sus *finés*: ver en una obra singular o en un estilo entero los «principios subyacentes» que condicionan su existencia misma, *a fortiori* su significado³⁵.

³⁵ Ibídem, pp. 13-31. Este desarrollo acababa en un famoso *cuadro* que parece haber resumido la historia del arte tanto en sus fines como en sus medios; merece ser recordado:

OBJETO DE INTERPRETACIÓN	ACTO DE INTERPRETACIÓN	EQUIPAMIENTO PARA LA INTERPRETACIÓN	PRINCIPIO REGULADOR DE LA INTERPRETACIÓN
I. Tema <i>primario natural</i> : a) factual; b) expresivo constituyente del universo de los motivos artísticos.	<i>Descripción pre-iconográfica</i> (y análisis pseudo-formal).	<i>Experiencia práctica</i> (familiaridad con <i>objetos</i> y acontecimientos).	Historia del <i>estilo</i> (investigación sobre la manera en la cual, en diversas condiciones históricas, <i>objetos</i> y acontecimientos han sido expresados con <i>formas</i>).
II. Tema <i>secundario</i> o <i>convencional</i> constituyente del universo de las <i>imágenes</i> , las <i>historias</i> y las <i>alegorías</i> .	<i>Análisis iconográfico</i> .	<i>Conocimiento de las fuentes literarias</i> (familiaridad con temas y <i>conceptos</i> específicos).	Historia de los <i>tipos</i> (investigación sobre la manera en la cual, en diversas condiciones históricas, temas o <i>conceptos</i> específicos fueron expresados por <i>objetos</i> y acontecimientos).
III. <i>Significado intrínseco</i> , o <i>contenido</i> , constituyente del universo de los valores simbólicos.	<i>Interpretación iconológica</i>	<i>Intuición sintética</i> (familiaridad con las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i>), condicionada por una psicología y una <i>Weltanschauung</i> personales.	Historia de los <i>síntomas culturales</i> , o <i>símbolos</i> en general (investigación sobre la manera en la cual, en diversas condiciones históricas, las <i>tendencias esenciales de la mente humana</i> fueron expresadas por unos temas y unos <i>conceptos</i> específicos).

En el artículo alemán de 1932, la vocación interpretativa o los fines dados a la historia del arte no eran menos radicales y ambiciosos, llevados ellos también hacia la «suprema región» de un «sentido de la esencia», según una terminología por ahora adoptada de Karl Mannheim³⁶. Pero tan radical se mostraba el proyecto, tan distinta se demostraba la manera de enfocarlo: inquieta, atravesada por algo que no era en absoluto una pedagogía, sino una fuerza cuestionante, casi convulsiva... y muy auténticamente filosófica. Es ya muy significativo que el ejemplo elegido en un principio haya estado a mil leguas del hombre que levanta amablemente su sombrero. Es un ejemplo sacado de la pintura más paradójica, más violenta, más conmovida: «Supongamos que tengamos que “describir” –por tomar un ejemplo cualquiera– la famosa *Resurrección* de Grünewald»³⁷... Habremos entendido que el ejemplo en cuestión quemaba otros deseos u otros querer-decir. No era, propiamente dicho, «atractivo» o sereno, obsesionado como podía estar por el contraste con ese cuerpo inolvidablemente lacerado de espinas que Cristo exhibe arriba y abajo en la *Resurrección* –colgado en la cruz o tumbado en el sepulcro– en el mismo retablo. Panofsky nos recuerda, por cierto, cómo los «espectadores» del mismo espectáculo, a los que Grünewald mismo pintó en su cuadro, están «agachados en el suelo como tocados por el estupor o [...] titubean y caen al suelo con unos gestos de susto o de deslumbramiento»³⁸. Después, en unos términos casi repelentes, Panofsky se dedicará a anotar las dificultades de *saber lo que vemos* cuando miramos un cuadro «cualquiera». En cuanto al ejemplo añadido de un cuadro de Franz Marc, él tampoco hará nada para simplificar la lectura del historiador académico o del estudiante a la búsqueda de un modelo accesible³⁹.

El gesto panofskiano de 1932 no es, por tanto, el de la comunicación atractiva, sino el de una *pregunta*, una pregunta difícil cuyo

³⁶ Íd., «Contribution au problème de la description», *op. cit.*, p. 251.

³⁷ Ibídem, p. 236.

³⁸ Ibídem, p. 239.

³⁹ Ibídem, p. 240.

desarrollo se eriza de comillas filosóficas —esas comillas de la duda que, por ejemplo, envuelven, desde el principio, la palabra «describir»—. La progresión del texto perderá probablemente serenidad y generosidad pedagógica. Es porque se encuentra, de principio a fin, *cavada* por el trabajo de la antítesis, por la incesante parada crítica donde cada término, puesto en peligro, se petrifica para dislocarse mejor. Ya ni siquiera se trata de partir de lo más sencillo, puesto que, de entrada, lo más sencillo será cuestionado en su propia existencia. Panofsky, en efecto, vuelve a partir del *nivel formal* de la visión —pero es para decir inmediatamente que no existe, que no puede existir—. Retomemos su argumento:

Supongamos que tenemos que «describir» (*beschreiben*) —para tomar un ejemplo cualquiera— la famosa *Resurrección* de Grünewald. Ya las primeras tentativas nos enseñan que un examen más minucioso nos prohíbe conservar en todo su rigor la distinción que se hace tan a menudo entre una descripción meramente «formal» y una descripción «objetal». Al menos ésta es imposible en el campo de las artes plásticas [...]. Una descripción en verdad meramente formal no debería ni siquiera utilizar palabras como «piedra», «hombre» o «roca». [...] En efecto, el simple hecho de llamar a la mancha oscura de la parte de arriba «cielo nocturno» o a las manchas claras curiosamente diferenciadas de la parte central «cuerpo humano» y, sobre todo, decir que ese cuerpo está situado «delante» de este cielo nocturno sería dar cuenta de algo que representa algo que está representado, una base formal, plurívoca desde un punto de vista espacial, a un contenido conceptual que es, sin equívoco posible, tridimensional. Ahora bien, no es necesario entablar una discusión sobre la imposibilidad práctica que existe de tener una descripción formal en el sentido estricto de ese término. Cualquier descripción habrá tenido, en cierto modo, antes incluso de haber empezado, que invertir la significación de los factores de representación meramente formales para hacer de ellos unos símbolos de algo que está representado (*jede Deskription wird... die rein formalen Darstellungsfaktoren bereits zu Symbolen von etwas Dargestelltem umgedeutet haben müssen*). Desde entonces, y haga lo

que haga, deja una esfera meramente formal para alzarse al nivel de una región de sentido (*aus einer rein formalen Sphäre schon in ein Sinnregion hinauf*)⁴⁰.

Hay en esta página, que carece de elegancia, algunos elementos críticos de muy alto alcance, de los que el texto americano de los *Studies in Iconology*, de manera extraña, habrá borrado lo esencial –tal vez porque ese algo esencial era demasiado pesado de llevar, impidiendo en demasía que el saber histórico siguiera su curso, quiero decir, runruneara sobre sí mismo–. Observamos primero que el modelo de inferencia, operatorio e incluso «afable» en la versión americana, es aquí severamente limitado, incluso sufre un cortocircuito por adelantado. No, no hay origen simple y «formal» –las puras formas sensibles, que son el resultado de la relación del ojo con el mundo– de donde nacería poco a poco o, incluso, espontáneamente un mundo de significación y de representación organizado en niveles muy distintos. Sólo hay representación. Sólo hay origen en la posibilidad de una *ya-representación*: así, «antes incluso de haber empezado», escribe Panofsky, toda descripción *ya* habrá invertido la percepción –que, si hablamos de manera estricta, no existe, pues, «en estado de naturaleza»–, la habrá invertido en sistema de significación. Es decir también que no traspasamos los umbrales supuestos que nos llevarían de la realidad al símbolo. Lo simbólico precede e inventa la realidad, al igual que el después precede e inventa su origen. Al observar, por otra parte, la actitud común según la cual un cuadro es espontáneamente mirado a través de la puesta en relación de «algo que representa a algo que está representado», Panofsky ponía el dedo sobre la cuestión del *significante pictórico* (pero la expresión está probablemente mal dicha, hay que precisarla), este «dato plurívoco» que da la ocasión paradójica de formular un «contenido conceptual» unívoco, dicho de otra manera, un significado de la representación. Lo

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 236-237. Son, claro está, las categorías «formales» de H. Wölfflin las que primero se encuentran en el punto de mira.

que, en todo caso, se vuelve claro –pero que se diluirá en la versión americana– es que cada nivel «superior» condiciona por adelantado el estatus del nivel «inferior».

A lo que acabo de desarrollar le sigue que la simple descripción primaria de una obra de arte o, para retomar nuestra terminología, el descubrimiento del único solo-fenómeno es ya, a decir verdad, una interpretación que tiene que ver con la historia de las formas o que, al menos, esta descripción incluye implícitamente esta interpretación (*die primitive Deskription... in Wahrheit eine gestaltungsgeschichtliche Interpretation ist, oder zum mindesten implizit einschliesst*)⁴¹.

Así va, en 1932, el movimiento crítico propuesto por Panofsky a la historia del arte. Movimiento insistente, magistral, inquietante. Movimiento que se transmite y transporta el problema de sitio en sitio: toda forma visible lleva *ya* el «contenido conceptual» de un objeto o de un acontecimiento; todos los objetos, todos los fenómenos visibles llevan *ya* su consecuencia interpretativa. ¿Y la interpretación?, ¿en qué consiste?, ¿qué va a llevar o qué lleva *ya* consigo? No es indiferente que Panofsky, para responder a esta pregunta en la última parte de su texto, haya tenido que apelar no a Kant directamente, sino a un concepto heideggeriano de la interpretación sacado del libro famoso *Kant und das Problem der Metaphysik* [*Kant y el problema de la metafísica*], publicado tres años antes:

En su libro sobre Kant, Heidegger tiene algunas frases notables sobre la naturaleza de la interpretación, frases que, a primera vista, no se refieren más que a la interpretación de escritos filosóficos, pero que, en el fondo, caracterizan bien el problema de toda interpretación. «Si una interpretación, escribe Heidegger, reproduce solamente lo que Kant ha dicho expresamente, entonces ya, al principio, no es una interpretación, en la medida en la que ésta tiene por tarea hacer expresamente visible lo que,

⁴¹ Ibídem, p. 243.

más allá de su formulación explícita, Kant ha puesto a la luz en su fundamento mismo; pero esto Kant ya no estaba en condiciones de decirlo, al igual que, en todo conocimiento filosófico, no es lo que éste dice *expressis verbis* lo que tiene que ser decisivo, sino lo inexpresado que pone bajo los ojos expresándolo... Claro está, toda interpretación para arrancar a las palabras lo que quieren decir debe necesariamente emplear la violencia (*Um freilich dem, was die Worte sagen, dasjenige abzurufen was sie sagen wollen, muss jede Interpretation notwendig Gewalt brauchen*). Tenemos que reconocer que esas frases también conciernen a nuestras modestas descripciones de cuadros y a las interpretaciones que damos de su contenido, en la medida en la que no se quedan al nivel de la simple constatación, sino en la medida en la que ya son interpretaciones⁴².

Entendemos fácilmente que, expulsado de la universidad alemana por los nazis y acogido con calidez por la universidad americana, Panofsky haya podido dejar en las orillas del viejo continente todas estas diferentes *violencias* contenidas, a títulos diversos, en su ejemplo de Grünwald, la severidad intransigente de su crítica y, sobre todo, su llamada al concepto heideggeriano de la interpretación. Pero, una vez más, no podemos dejar de lado la cuestión de saber a qué precio Panofsky elegía levantarse el sombrero antes que atravesar de una estocada el intuicionismo de los historiadores del arte. Es notable, de todas maneras, que con la obra americana de Panofsky —por cierto, hay que apuntar que, a partir de 1934 y hasta su muerte, ya no utilizará la lengua alemana⁴³— el tono crítico se haya sosega-

⁴² *Ibidem*, p. 248. La cita proviene de M. Heidegger, *Kant et le problème de la métaphysique*, trad. A. de Waelhens y W. Biemel, París, Gallimard, 1953 (ed. 1981) [ed. cast., *Kant y el problema de la metafísica*, trad. G. Tbscher Roth, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 1993]; el texto traducido dice así: «Es verdad que, para entender más allá de las palabras lo que esas palabras quieren decir, una interpretación debe necesariamente usar la violencia» (p. 256).

⁴³ Salvo rarísimas excepciones, cfr. las bibliografías de E. Panofsky citadas *supra*, p. 117. Sobre el paso de Alemania a Estados Unidos, cfr. E. Panofsky, «The History of Art», en W. R. Crawford (ed.), *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1953, pp. 82-111. —Es signifi-

do totalmente, y el «negativismo» destructor se haya invertido en esas mil y una positivities de saber que el maestro de Princeton nos ha dejado finalmente. De Alemania a América, empieza a ser el momento de la antítesis que muere y el de la *síntesis* —optimista, positiva, incluso positiva en algunos de sus aspectos— que toma el relevo. Es, en cierto modo, el deseo de formular todas las preguntas el que, de golpe, habrá dejado el sitio al deseo de dar todas las respuestas.

Sin embargo, hay que matizar. Primero insistiendo en el hecho de que las críticas principales enunciadas por Panofsky en su artículo de 1932 no se quedaron sin eco. Las volvemos a encontrar, como por ondas, de tarde en tarde, en la obra de historiadores atentos al estatus de su propia práctica. Por ejemplo en Ernst Gombrich, que abordaba el problema de la imitación planteando, de manera típicamente kantiana, una serie de aporías —aporías del objeto y del sujeto, de la verdad y de la falsedad en un cuadro, de la elección alienante donde nos coloca la ilusión: «No comemos el pastel cuando lo estamos mirando, no nos servimos de una ilusión en el instante en el que la estamos observando», etc.—, aporías que luego buscaba resolver dialécticamente⁴⁴. Robert Klein, hablando largo y tendido del estatus de la iconografía, reconducía la cuestión hasta el punto en el que Panofsky la había abierto casi veinte años antes de los *Studies in Iconology*: «Para la historia del arte principalmente, todos los problemas teóricos se reducen [...] a esta cuestión única y fundamental: ¿cómo conciliar la historia, que le proporciona el punto de vista, con el arte, que le proporciona el objeto?»⁴⁵. Habría que citar también, entre

cativo que la lengua alemana esté tan a menudo asociada al tono «inexacto» de la filosofía en la idea que tienen de ella muchos historiadores del arte: «El paso del alemán al inglés, impuesto a todos los emigrantes alemanes, ayudó a la mayoría de ellos a escribir de manera más sucinta y precisa. Panofsky es un ejemplo particularmente glorioso y Pächt es otro». C. Nordenfalk, «Otto Pächt, in memoriam», trad. C. Rabel, *Revue de l'Art*, 82, 1988, p. 82—.

⁴⁴ E. H. Gombrich, *L'art et l'illusion: psychologie de la représentation picturale*, trad. G. Durand, París, Gallimard, 1971, pp. 21, 24, 93-102, etc. [ed. cast., *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, trad. G. Ferrater, Barcelona, Gustavo Gili, 1982]

⁴⁵ R. Klein, «Considérations sur les fondements de l'iconographie», art. cit., p. 374. —Es un eco implícito de E. Panofsky, «Le concept du *Kunstwollen*», art. cit., pp. 197-198.

otros, a Meyer Schapiro, a Pierre Francastel, más recientemente a Michael Baxandall, redescubriendo, sin saberlo, la fuerza de las expresiones del joven Panofsky⁴⁶, o, finalmente, la vuelta muy meditada de Hubert Damisch al «texto-umbral» panofskiano⁴⁷.

Sería, por otra parte, resolver demasiado rápidamente el imaginar a un Panofsky «de la antítesis» en Alemania frente al Panofsky «de la síntesis» que lo habría sucedido. La interrogación y el pensamiento crítico de nuestro autor no han sido pura y simplemente tirados por la borda en el barco que lo llevaba a América. Tenemos que reflexionar, sobre todo, en el otro sentido: pues nos damos cuenta bastante rápidamente de que *la síntesis estaba inscrita desde el principio en el discurso crítico*. Lo estaba en el texto de Kant, en el que la palabra «abismo» volvía tan a menudo sólo para buscar enroscarse en la palabra «subsunción» o en la palabra «síntesis». La filosofía crítica, en efecto, apuntaba a la doctrina. La apertura antitética, el juego de las aporías, no buscaba, en el fondo, más que su superación, su resolución, su cierre trascendental. La estética kantiana habla, es verdad, de lo «subjetivo», pero es para incluirlo mejor en su *universalidad* propia, que es la del juicio de *gusto*⁴⁸. Es aporética en un sentido, pero destinada, en el otro, al poder de la Idea, destinada a unos

⁴⁶ Cfr. los dos volúmenes de *Selected Papers*, de Meyer Schapiro, Londres, Chatto & Windus, 1980; P. Francastel, *La figure et le lieu: l'ordre visuel au Quattrocento*, París, Gallimard, 1967, pp. 7-23, 55, etc. [ed. cast., *La figura y el lugar: el orden visual del Quattrocento*, trad. A. Silva Estrada, Caracas, Monte Ávila Editores, 1970]—M. Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1985, pp. 1-11 [ed. cast., *Modelos de intención: sobre la explicación teórica de los cuadros*, trad. C. Bernárdez Sanchís, Madrid, Hermann Blume, 1989], donde se repite que toda descripción es *partially interpretative*, no siendo la *representation of seeing the picture*, sino la *representation of thinking about having seen the picture* (p. 11)–.

⁴⁷ Cfr. H. Damisch, *L'origine de la perspective*, *op. cit.*, pp. 21-36 [ed. cast., *El origen de la perspectiva*, *op. cit.*]. La obra en su totalidad manifiesta la exigencia de la interrogación crítica —por lo tanto antitética, incluso «impaciente», tal y como lo escribe, de entrada, su autor— como un movimiento necesario a la producción misma de todo saber sobre el arte. El «texto-umbral», como lo podemos imaginar, es el artículo de E. Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, *op. cit.*, pp. 37-182 [ed. cast., *La perspectiva como forma simbólica*, *op. cit.*].

⁴⁸ Cfr. E. Kant, *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 121.

fines, a esta famosa teleología kantiana que guía todo el movimiento de la tercera *Crítica*⁴⁹. Agota probablemente las problemáticas triviales del origen, pero porque está a la búsqueda de *principios a priori* en los que debería regularse el juego de las facultades humanas tanto como la organización del saber filosófico⁵⁰. No admite la inadecuación de la Idea estética al concepto más que para buscar mejor subsumir la inadecuación misma. Tal vez su apetito sólo consista, en el fondo, en querer digerir lo sensible en lo inteligible y lo visible en la Idea⁵¹.

¿No hay, en esta tensión hacia la síntesis, un sabor curioso de vuelta a la tesis? No podemos aún decidirlo. Primero, y una vez más, hay que leer a Panofsky según su propio punto de vista: a saber, el punto de vista reivindicado, luego espontáneo, incluso finalmente mitigado, del neokantismo de Wilhelm Windelband a Hermann Cohen y a Ernst Cassirer. Hay que intentar localizar esta línea de partición convertida en línea de paso entre una utilización crítica del kantianismo (abrir, cavar las evidencias, disgregar las rocas pesadas del pensamiento trivial) y su utilización propiamente doctrinal, metafísica, donde, según nosotros, su lucidez se pierde, se fija en una nueva roca mucho más imponente y más inamovible aún. Tal sería, entonces, el doble rostro de la llamada al kantianismo en el campo de la historia

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 29-42, 169-173, etc.

⁵⁰ «Es así como ahora me dedico a una crítica del gusto y con ella descubrimos una nueva especie de principio *a priori*. En efecto, las facultades del alma son tres: la facultad de conocer, el sentimiento de placer y de pena, y la facultad de desear. Encontré en la *Crítica de la Razón pura* (teórica) unos principios *a priori* para la primera facultad —en la *Crítica de la Razón práctica*, encontré unos para la tercera facultad—. Buscaba también unos para la segunda facultad y, aunque me fue imposible encontrar algunos, sin embargo la estructura sistemática que el análisis anterior de las otras facultades del alma me había hecho descubrir [...] me debía orientar en la vía correcta, de manera que distingo ahora tres partes de la filosofía, que poseen cada una sus principios *a priori* [...]: filosofía teórica, teleología, filosofía práctica» (E. Kant, carta a C. L. Reinhold, diciembre de 1787, citado por A. Philonenko, introducción a la *Critique de la faculté de juger*, *op. cit.*, p. 7).

⁵¹ Cfr. por ejemplo, *Ibidem*, p. 144. En otros documentos, Kant llamaba a las artes figurativas «artes de la expresión de las Ideas en la intuición de los sentidos» (*ibidem*, p. 150).

del arte: habrá permitido las *operaciones críticas* más saludables; pero, al mismo tiempo, estará condenado al *deseo de los fines* que daban fundamento y doctrina, que concluían el cierre metafísico de la cuestión del arte.

De esta manera, cuando Panofsky denegaba al concepto del tiempo histórico —a la historicidad del arte en particular— cualquier evidencia «natural», asestaba un golpe decisivo al positivismo ambiente⁵², así como a las intuiciones (psicológicas) de Wölfflin sobre la raíz universal de los estilos plásticos; pero, al mismo tiempo, tendía a fundar un conocimiento objetivo de los fenómenos artísticos sobre la base de «condiciones metafísicas» definidas a la manera de Kant. La filosofía crítica denegaba a la historia y a la psicología cualquier causalidad «natural», pero, por ello, les exigía aún más —a saber, una historicidad *metafísicamente* fundada y una psicología de las formas *metapsicológicamente* edificada—:

Probablemente, nunca será posible encontrar, visto el carácter universal de estos fenómenos culturales, una explicación real [natural], que debería consistir en exhibir una causalidad. [...] Solamente, si por este motivo el conocimiento científico es incapaz de descubrir las causas históricas y psicológicas de las formas de representación en el arte, debería ser más metahistórica y metapsicológica (*methistorischen und metapsychologischen*). Habría entonces que formular la pregunta de saber cuál es, considerada desde el punto de vista de las condiciones metafísicas fundamentales de la creación artística (*von den metaphysischen Grundbedingungen des Kunstschaffens*), el significado del hecho de que una época conozca una representación lineal o pictórica, superficial o profundamente⁵³.

⁵² Cfr. la opinión de P. Bourdieu: «*Architecture gothique et pensée scolastique* es sin lugar a duda uno de los desafíos más bellos lanzados al positivismo». Epílogo de E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, op. cit., p. 135 [ed. cast., *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, op. cit.].

⁵³ E. Panofsky, «Le problème du style», art. cit., pp. 195-196. Volveremos más adelante sobre el término «metapsicología».

El tono está dado de nuevo: todo el movimiento crítico se hará con vistas a unas «condiciones metafísicas fundamentales»... La noción de *Kunstwollen*, por ejemplo, será casi defendida metafísicamente contra su propio creador, Alois Riegl, a quien Panofsky reprocha unas formulaciones «todavía psicológico-empíricas», a favor de un recurso a principios *a priori* en los cuales todas las «manifestaciones fenoménicas» tienen que ser subsumidas⁵⁴. El tono está dado de nuevo y la exigencia se vuelve clara otra vez: «Se justifica aquí, escribirá Panofsky, un método trascendental-científico», un método que no estaría fundado sobre la utilización de *conceptos de especie*, obtenidos por simple abstracción a partir de fenómenos artísticos como tales, sino sobre un *concepto fundamental* y fundador, un «*Grandbegriff*» que, al descubrir este mismo fenómeno en su ser original y exclusivo de cualquier otro desarrollo, revelará el sentido inmanente (*ihren immanenten Sinn enthüllt*), no sólo en su singularidad, sino también en su universalidad «objetiva». Y no es una casualidad si, en el momento de aclarar esta proposición, Panofsky saca de Kant un ejemplo famoso de los *Prolegómenos a toda metafísica futura*⁵⁵. En cuanto a la prudencia filosófica mostrada en última instancia, sólo indicará la altura, o la profundidad vertiginosa, de los *fines* pensados para la del arte⁵⁶.

⁵⁴ «Sólo se puede entender el concepto de *Kunstwollen* si vamos a interpretar a partir de categorías *a priori* las manifestaciones fenoménicas». E. Panofsky, «Le concept du *Kunstwollen*», art. cit., p. 218. Cfr. también p. 214, la crítica de las formulaciones de A. Riegl.

⁵⁵ *Ibidem*, pp. 210-212 y 218.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 214-215: «La presente tentativa no pretende en absoluto empezar a deducir y a sistematizar semejantes categorías que llamaría, si me atreviera, trascendental-científicas. Querría solamente, permaneciendo en el plano meramente crítico, poner el concepto de *Kunstwollen* al amparo de interpretaciones erróneas con el fin de establecer claramente cuáles son las condiciones metodológicas anteriores a una investigación cuya finalidad sería [...] ya no encontrar explicaciones genéticas o unas subsunciones fenomenales, sino determinar claramente un sentido inmanente a los fenómenos artísticos (*sondern auf die Klarstellung eines den künstlerischen Erscheinungen immanenten Sinnes*)». La problemática del «concepto fundador» será retomada cinco años más tarde: E. Panofsky, «Über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit "Kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe"», *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925, pp. 129-161. —Cfr. S. Ferretti, *Il demone della memoria*, op. cit., pp. 206-210—.

El momento de antítesis nos había enseñado que todo saber procedía de una *elección*, que en muchos aspectos aparecía como una escisión del sujeto, una estructura alienante condenada a la pérdida de algo en todos los casos (según el modelo lógico del «o» amenazador: «¡La bolsa o la vida!»). El neo-kantianismo, en cambio, en la apuesta idealista de su gno-seología, habrá pretendido *resolver la cuestión de la pérdida*. ¿Cómo es eso? Panofsky nos sugiere la respuesta mediante una expresión que vuelve en toda su obra —una expresión, hay que precisarlo, característica del tono kantiano adoptado por él: es la *intuición sintética* que, paradójicamente, habrá tomado el relevo de todos los intuicionismos triviales de la historia del arte⁵⁷. Hay aquí algo así como una operación mágica, donde todos los «círculos viciosos» vuelven a encontrar la dignidad de «círculos metodológicos»... Una metáfora sacada del arte del funámbulo viene a propósito para completar una referencia a los argumentos teóricos de E. Wind:

Wind proporciona la prueba de que lo que, a primera vista, se parece a un *circulus vitiosus* es, en realidad, un *circulus methodicus* que lleva «instrumento» y «objeto» en una confrontación que les permite afirmarse mutuamente. También está la historia del hijo que le pregunta a su padre: «—¿Por qué el volatinero no se cae de la cuerda? —Pues ¡porque se sujeta a su balancín! —Pero, entonces, ¿por qué el balancín no se cae? —Pues, tonto, porque el volatinero lo sujeta». El sentido de esta antigua y bonita historia reside en el hecho de que, lejos de excluir la posibilidad práctica del arte del funámbulo, este pseudo-círculo vicioso la funda⁵⁸.

Pero, ¿basta con «confrontar mutuamente» el funámbulo y su balancín para que el uno con el otro escapen al riesgo de la caída? El arte del funámbulo puede ser considerado como un arte del peligro o como un arte de su negación, como un arte del frágil peso humano o como un arte ideal hecho para unos invencibles hombres-pájaros. Depende. La

⁵⁷ Cfr., por ejemplo, *id.*, *Essais d'iconologie, op. cit.*, p. 29 [ed. cast., *Estudios sobre iconología, op. cit.*].

⁵⁸ *Id.*, «Contribution au problème de la description», *art. cit.*, p. 250.

magia del funámbulo consistirá precisamente en hacernos creer solamente en las segundas proposiciones. Igualmente, la *síntesis* hacia la cual se dirigía Panofsky, con el riesgo de no tomar en consideración la problemática del sujeto, tendía a hacer creer que la historia del arte había sido fundada o podía serlo —fundada en razón, fundada según sus fines «trascendental-científicos»...—. Pero ¿quiénes fueron exactamente los operadores privilegiados de esta síntesis con miras fundadoras?, ¿cómo podemos extraerlos de estos copiosos análisis con los que el autor de *Idea* nos ha gratificado tanto? Un movimiento, aquí también, irá esbozándose: movimiento de visto y no visto, donde el «mismo» —objeto de todas las magias, de todas las síntesis— sólo desaparece para volver con más fuerza, transfigurado, investido con los prestigios de la razón kantiana. Panofsky, por tanto, levanta su sombrero (su sombrero neo-kantiano), manera de saludar a la nueva comunidad de científicos de la historia del arte. Luego deja el sombrero en la mesa (la mesa vasariana) y, a la manera de los magos, lo levanta de nuevo: las cuatro palomas o los cuatro conejos blancos de la historia humanista vuelven a surgir entonces, más bellos y más vivos que nunca. Cada uno, deslumbrado, tranquilizado, aplaude. La disciplina está salvada.

Precisemos la hipótesis. El tono kantiano adoptado por la historia del arte no sería 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 transfiguradas en la operación y, sin embargo, en cierto modo, viniendo a ser *lo mismo*—. Como si esta operación las hubiera criticado, invertido, pero también reforzado dándoles una nueva razón, la simple razón kantiana. La hipótesis conlleva, si tiene algún valor, al menos dos corolarios. Primero, supone que unos conceptos rigurosos y operatorios en un campo discursivo puedan ser utilizados en otro como unos *significantes flotantes*, es decir, como herramientas, no menos operatorias, de otra clase de trabajo, un trabajo «mágico» y cerrado del pensamiento⁵⁹. Esto supone, entonces, que el discurso filosófico sea cuestión

⁵⁹ Cfr. C. Lévi-Strauss, «Introduction à l'œuvre de M. Mauss», en M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, París, PUF, 1950, pp. XLI-LII [ed. cast., *Sociología y antro-*

de enunciación, de pragmática y de «presentación» tanto como de enunciados positivos y representaciones conceptuales⁶⁰. Esto supone, finalmente, que reencontremos, en el vocabulario *metodológico* de la historia del arte panofskiana, algo de las palabras *mágicas* avanzadas por la historia del arte vasariana para asentar su legitimación académica.

Cuando en 1959 —época en la que escribió su libro *Renaissance and Renascences in Western Art*— Panofsky aceptó volver a publicar, a treinta y cinco años de distancia, su pequeña obra sobre la historia de las teorías artísticas, elocuentemente titulada *Idea*, redactó una breve introducción que parece a primera vista muy convencional, advirtiéndole al lector de que el libro es antiguo, incluso «obsoleto». Más allá de esta precaución de uso, Panofsky nos habla de una «cuestión de conciencia» adonde lo lleva su viejo libro: mientras que el tiempo pasado ha cambiado todos los *detalles* de sus concepciones (lo que exigiría escribir otro libro), en cambio no ha modificado nada, *en lo esencial*, de sus intenciones⁶¹. Pero ¿cuáles son esas intenciones, esos fines? Y ¿a qué se refiere la advertencia humorística, pero apremiante, que termina el mismo texto: «Si los libros estuvieran sujetos a las mismas reglamentaciones legales que los preparados farmacéuticos, cada ejemplar debería llevar en la portada la inscripción: “Utilizar con prudencia” —o también la advertencia de los antiguos vasos medicinales: “CAUTIUS”—»⁶²... ¿A qué se refiere, entonces, esta advertencia final?, ¿qué peligro conlleva el leer *Idea*?

Podemos sugerir la hipótesis —evidentemente arriesgada, violenta, interpretativa— de que Panofsky reconoció por un momento su propio libro, su *Idea*, como un *pharmakon* mágico, un filtro del saber sobre el arte y sobre las imágenes en general: un remedio propio para

pología, trad. T. Rubio, Madrid, Tecnos, 1971]; *id.*, «L'efficacité symbolique», en *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958, pp. 205-226 [ed. cast., *Antropología estructural*, trad. E. Varón, Barcelona, Paidón Ibérica, 2000].

⁶⁰ Es lo que a propósito de Kant, precisamente, J.-L. Nancy trató muy bien. Cfr. J.-L. Nancy, *Le discours de la syncope, I. Logodaedalus*, París, Aubier-Flammarion, 1976; *id.*, *L'impératif catégorique*, París, Flammarion, 1983.

⁶¹ E. Panofsky, *Idea*, *op. cit.*, p. 11 [ed. cast., *Idea*, *op. cit.*].

⁶² *Ibidem*, pp. 14-15.

curar todas las incertidumbres, es decir, un brebaje de síntesis neo-kantiana; pero también un brebaje de olvido, el veneno del concepto *ideal* instilado en nuestras miradas. Panofsky temía, tal vez, al volver a publicar en el campo de la historia del arte este pequeño libro, antaño publicado como la prolongación de una conferencia filosófica de Ernst Cassirer, temía tal vez que se tomara su *Idea*, objeto de estudio crítico e histórico, como un puro objeto de creencia estética y como una filosofía espontánea para el historiador del arte. Tal vez Panofsky temía, en ese momento en el que reflexionaba una vez más sobre el Renacimiento, los efectos lejanos de su propia filosofía, construida o espontánea.

La cuestión, en el fondo, es tanto la de la noción de Idea como la de la elección fijada, poco a poco y como imperiosamente, sobre la gran época *humanista* de la historia del arte. En 1924, Panofsky trabajaba tanto sobre la arquitectura carolingia y la escultura del siglo XIII como sobre Durero o el Renacimiento italiano⁶³. Sin embargo, el movimiento propio de *Idea* exigía ya que fuera fijado en el Renacimiento lo esencial de todos sus análisis: la introducción oponía de entrada la doctrina de Platón –Idea obliga– a algunas líneas escritas en el siglo XVI por Melanchthon; luego las tres quintas partes del libro estaban dedicadas al Quattrocento y al Cinquecento, dejando cincuenta páginas para todo lo demás: Antigüedad, Edad Media y Neoclasicismo, es decir, el equivalente de veintidós siglos de historia; una extraña composición iba incluso a dar la última palabra, después de Bellori, después de Winckelmann, a Miguel Ángel y a Durero. Cosas que nos incitan a sospechar que el humanismo no fue simplemente un *objeto* privilegiado del saber panofskiano, sino también una exigencia, un verdadero *fin* teórico congruente con su filosofía del conocimiento. Es como si el kantianismo de la razón pura hubiera encontrado en la *Rinascita* su mejor justificación histórica.

La hipótesis sorprenderá. ¿Qué tienen que ver exactamente el humanismo renacentista y la síntesis kantiana? ¿No podemos esperar de un

⁶³ Cfr., por ejemplo, id., *Die Deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, Múnich, Wolf, 1924, y sus apuntes sobre el arte carolingio, la escultura romana o Giotto (en 1923 y 1924).

historiador tan riguroso, como lo fue Panofsky, la economía de semejante anacronismo? Sin embargo, nos tenemos que rendir a la evidencia: oscuros fines habrán exigido que construya de manera intrépida la anacrónica relación entre Vasari y Kant. De esta manera, el origen utilizaba la astucia de la razón pura, si podemos decirlo, para llegar a los fines de su tortuosa vuelta.

Por lo tanto, Panofsky nos habrá inventado un Vasari kantiano: manera, para el hijo, de reconciliarse con el antiguo «padre» de la historia del arte, o incluso de mezclar positivamente a dos «padres» distintos, el de la historia y el del conocimiento puro. Manera también de hacer adoptar, y por mucho tiempo, el famoso «tono kantiano» a toda su disciplina. Es en el centro geométrico del desarrollo de *Idea* donde aparece la figura de Vasari. Panofsky la opone de entrada a la de Alberti, donde, escribe, la Idea artística había encontrado su *lugar* —«el espíritu que conoce la naturaleza»—, pero no todavía su *origen*. Ahora bien, encontrar el origen de algo no sería otra cosa que «deducir» esta cosa de su fundamento propio: Vasari inaugura primero porque, más allá de la intuición sensible y «concreta» de Alberti —«para hablar en términos kantianos», escribe ya Panofsky—, *ha deducido* la Idea de su facultad originaria. No nos extrañará ver resurgir, y ampliamente citado, el texto famoso de la *Introduzione alle tre Arti del Disegno*, en el que, lo recordamos, Vasari hacía «proceder» el dibujo del intelecto (*procedendo dall'intelletto*) y anteponía esta eminente función del «juicio universal» (*giudizio universale*) propio, claro está, para fascinar a cualquier lector de Kant⁶⁴. Panofsky, a partir de entonces, ya no va a dejar de garantizar y de precisar esta legitimación filosófica de la obra vasariana.

Que el historiador de las *Vidas* le haya dado la espalda al exigente platonismo no hará más que justificar una vez más el valor «kantiano» de su gesto: pues daba a la Idea, nos explica Panofsky, un «sentido funcionalista» (*eine Umdeutung im Sinne des Funktionalen*). En resumen, lejos de constituir un simple contenido de representación,

⁶⁴ Ibídem, pp. 79-80. Cfr. *supra*, pp. 96-97.

la Idea vasariana accedía al estatus mismo de la «facultad de la representación» (*Vorstellungsvermögen*)⁶⁵. Giordano Bruno no está lejos, pues Panofsky nos citará pronto «la afirmación casi kantiana según la cual el artista es el único autor de las reglas» de su arte, como la representación es deducida de su sola facultad en el alma humana⁶⁶. Poco a poco nos damos cuenta de que nos han presentado a Vasari menos como el héroe de una *rinascita* de la historia del arte (lo que es absolutamente) que como el de una *rinascita* de la filosofía del conocimiento (lo que tal vez no sea verdaderamente). Pues Panofsky veía en las *Vidas* ese momento capital en el que «el problema del sujeto y del objeto está ya maduro y susceptible de recibir una solución de principio» —lo que en filosofía nos enseñan generalmente de Kant—⁶⁷.

Habría, en cierto modo, dos maneras de leer a Vasari. Una que incluiría su obra en lo que Panofsky llama la «antinomía dialéctica» (*dialektische Antinomie*) del idealismo y del naturalismo artísticos —antinomía que se confunde con la historia del arte misma o, más bien, con la historia de las teorías artísticas, y que «se ha prolongado bajo distintos disfraces [...] hasta el corazón del siglo XX»⁶⁸. La otra manera, que sugiere aún más la lectura de *Idea*, sería ver en Vasari el precursor de las síntesis establecidas por Kant en filosofía y por Riegl en historia del arte: aunque no ha «sacado los fundamentos filosóficos» precisos de sus intuiciones, Vasari habría sido el primer pensador del arte que habría cuestionado el realismo de la «cosa en sí». En la medida en la que, según él, la *Idea* designaba «cualquier representación artística que, primero proyectada en el espíritu del artista, preexiste a su representación fuera»; en la medida en la que esta noción «funcional» acercaba íntimamente el *disegno* y el concepto, el arte y el conocimiento; en la medida, finalmente, en la que Vasari se convertía en el hombre de la «deducción» (*Abzug*) y de la

⁶⁵ *Ibidem*, pp. 80-81.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 88.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 82.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 152.

«síntesis intuitiva» (*intuitiver Sintesis*) opuesta a la «intuición empírica» de Alberti⁶⁹, comprendemos que las *Vidas* del primer historiador del arte realizaban por adelantado lo que constituye la conclusión misma del libro de Panofsky y su gran *disegno* neo-kantiano:

En el campo de la teoría del conocimiento, fue Kant quien hizo temblar la hipótesis de la «cosa en sí». En el campo de la teoría del arte, sólo la eficaz intervención de Aloïs Riegl permitió instaurar un punto de vista similar. Así pensamos haber mostrado que la intuición artística, así como el entendimiento cognoscente (*die Künstlerische Anschauung... als der erkennende Verstand*), no hace referencia a una «cosa en sí», sino que, al contrario, puede estar segura, al igual que el entendimiento, de la validez de sus resultados en la medida en la que precisamente es ella misma la que determina las leyes de su universo, lo que significa, en general, que no tiene otros objetos que los que en un principio fueron constituidos por ella⁷⁰.

Así sería la condición esencial en la que todo saber funda su objeto –aunque sea un objeto de arte–. Así sería, siempre según el texto de *Idea*, el cumplimiento inaugural de la obra vasariana en el campo de la historia del arte. No sólo con Vasari el oficio «liberalizado» del arte se había descubierto como una autoridad comparable a la del conocimiento conceptual (lo que a su manera Alberti ya había reivindicado), sino que también había llegado realmente el momento de celebrar las nupcias entre el entendimiento que conoce y la intuición que produce los objetos del arte. Que el *disegno* pudiera proceder del

⁶⁹ Ibídem, pp. 79 y 84-86.

⁷⁰ Ibídem, pp. 151-152. Hay que apuntar que Panofsky deniega de manera significativa a la *Idea* vasariana toda consistencia «metafísica» (p. 87); pero es precisamente para acercarla aún más al kantianismo implícito, del cual Panofsky ve bien la vocación «trascendental-científica», pero no la muy profunda vocación metafísica –que Heidegger, sin embargo, había elucidado en su obra de 1929, citado por Panofsky (cfr. *supra*, pp. 126-127)–. Hay que apuntar también que en la misma época J. von Schlosser evocaba (pero para denegarla) esa relación de la historia vasariana con la ciencia «neo-kantiana». Cfr. J. Schlosser, *La littérature artistique, op. cit.*, p. 332 [ed. cast., *La literatura artística, op. cit.*].

intelecto, esto significaba, en derecho, que el arte y la ciencia podían ser congruentes. Esto significaba, además, que una ciencia del arte que se llamaría la Historia del Arte era posible. Todas las cosas nacidas en el Renacimiento y propicias para declinarse para siempre con el vocablo de *humanismo*. En resumen, *Vasari ya fue kantiano* puesto que trabajaba, según Panofsky, de una manera que Kant hubiera llamado «objetiva» o «desinteresada», trabajando a la misma vez de una manera intemporal y «estrictamente conforme con la historia del arte» más exigente⁷¹. Pero el acercamiento no se detiene ahí: Panofsky va a dar el contra-tema de esta estructura sugiriéndonos que *Kant mismo fue también un humanista*:

Nueve días antes de su muerte, Emmanuel Kant recibió la visita de su médico. Anciano, enfermo, casi ciego, se levantó del sillón y permaneció de pie, temblando de debilidad, murmurando palabras inaudibles. Su fiel compañero terminó por darse cuenta de que no se volvería a sentar antes de que el visitante hubiera tomado asiento; lo que hizo; entonces Kant permitió que lo ayudaran para volver al sillón y, cuando hubo recobrado algunas fuerzas, dijo: «Das Gefühl für Humanität hat mich noch nicht verlassen» («El sentido de la humanidad no me ha abandonado todavía»). Sus dos acompañantes, conmovidos, estaban a punto de llorar. Pues, aunque la palabra *Humanität* había adoptado, en el siglo XVIII, un sentido apenas más fuerte que «educación» o «cortesía», conservaba para Kant un significado mucho más profundo [...]⁷².

Este «significado mucho más profundo» no es otro que el significado en el que el *humanismo* había empezado a reformular, más allá de la Edad Media, la noción misma de «humanidad». Conllevaba una ética y una relación con la historia, pero también una estética y una relación con

⁷¹ Esto a propósito del famoso marco dibujado por Vasari para un dibujo medieval antaño atribuido a Cimabue (y hoy en día a Spinello Aretino) de su colección: «El marco dibujado por Vasari determina el punto de partida de un enfoque estrictamente conforme a la historia del arte, enfoque que [...] procede, para retomar una expresión de Kant, de manera *desinteresada* [...]». E. Panofsky, «Le feuillet initial du *Libro de Vasari*», art. cit., p. 186.

⁷² Íd., «L'histoire de l'art est une discipline humaniste», art. cit., p. 29.

el más allá: arte, ciencia, historia, metafísica, todo se englobaba en ella o todo se deducía de ella. Panofsky nos invita a considerar que el humanismo renacentista volvía a encontrar, con los grandes pensamientos antiguos, la *justa medida* de la humanidad del ser humano. Pues ponía la *humanitas* frente a su «más allá» (la *divinitas*), frente también a su «por debajo» (la *barbaritas*): miseria y grandeza acopladas. Podemos decir que el humanismo nació con ese «doble rostro» (así es, en efecto, la expresión panofskiana) –podremos decir también que el humanismo enunciaba una síntesis de antinomias dialécticas–⁷³. Ahora bien, si transponemos este punto de partida muy general al nivel de una reflexión sobre el conocimiento, volvemos a encontrar de nuevo el doble rostro de la intuición sensible y del trabajo intelectual, encontramos, dice Panofsky, las dos esferas de la *naturaleza* y de la *cultura*: «La primera fue definida [y habría podido escribir también *fue deducida*] por referencia a la segunda: la naturaleza es el conjunto del universo accesible a los sentidos, excepto los recuerdos dejados por el hombre (*except for the records left by man*)»⁷⁴.

Entendemos entonces que el doble rostro del conocimiento –sensible, conceptual– ha sido reunido en el humanismo bajo la especie de un cuidado extremo acorde precisamente a esos «recuerdos dejados por el hombre»: es la *historia*, que sintetiza en el campo del arte la observación «sensible» de la naturaleza y el recurso constante a las tradiciones culturales del pasado. «De una manera fundamental, el humanista es un historiador»⁷⁵. ¿Qué quiere decir? Primero, que la historia fue inventada o reinventada en el Renacimiento: volvamos a pensar en Vasari como en uno de sus más grandes protagonistas. Luego, que la *eruditio* humanista, al desarrollarse en el elemento de la historia, había sabido conjugar el arte con la ciencia, lo sensible con lo inteligible⁷⁶. Finalmente, que esa con-

⁷³ Ibídem, pp. 30-31.

⁷⁴ Ibídem, p. 32.

⁷⁵ Ibídem, p. 33.

⁷⁶ Cfr. Íd., «Artiste, savant, génie: note sur la “Renaissance-Dämmerung”», en *L'œuvre d'art et ses significations, op. cit.*, pp. 103-134 [ed. cast., *El significado de las artes visuales, op. cit.*]. Cfr. también, entre otros muchos trabajos de este tipo, D. Koenigsberger, *Renaissance Man and Creative Thinking: A History of Concepts of Harmony, 1400-1700*, Atlantic Highlands (Nueva Jersey), Humanities Press, 1979.

junción –sin embargo, ella misma histórica– tenía para Panofsky una especie de valor intemporal, en el fondo un valor de *programa ideal para la historia*: si Vasari es kantiano y si Kant es humanista, si el humanismo reinventa la historia..., entonces la historia, la historia del arte, será humanista en su estructura misma. Ahora se aclara el título de este artículo cuya anécdota sobre Kant daba las primeras líneas: «La historia del arte *es* una disciplina humanista»⁷⁷ –no contenta de haberlo sido; pues lo era desde el origen, según sus fines kantianos–.

Es así como, en el desarrollo de Panofsky, «la historia del arte como disciplina humanista», después de haber designado un momento histórico (el Renacimiento opuesto a la Edad Media), después de haber proporcionado un momento dialéctico de la exposición (las «humanidades» opuestas a las ciencias de la naturaleza), se va a convertir en el centro y en la síntesis de un propósito tan histórico como dialéctico: implícitamente, el Renacimiento tendrá fuerza de ley para otros períodos de la historia, y el conocimiento «humanista» devendrá, él mismo, esa *situación orgánica*, ahora asimilable, para el lector, a un modelo absoluto de conocimiento. En un primer momento, en efecto, Panofsky oponía a las ciencias naturales, capaces de *analizar* sin subjetivismo sus objetos de conocimiento, la situación del historiador (o del humanista) «que se las ve con acciones y creaciones humanas, [y que] debe adentrarse en un proceso mental de carácter *sintético y subjetivo*: debe mentalmente volver a realizar esas acciones y volver a crear esas creaciones»⁷⁸. Pero es a partir de ahí cuando el «tono kantiano» va a demostrar toda su eficacia, su mágico poder de conversión: la exposición de los *límites* (subjetivos) se convertirá en algunas frases en una exposición de la *certeza* auto-legitimante.

En primer lugar, lo que era «límite» se convierte en *existencia*, y en la única posible para el objeto de arte: «es en realidad, mediante este proceso [de re-creación] como los objetos reales de las “humanidades”

⁷⁷ Tal y como lo propone la traducción francesa. El inglés, por su parte, podría sin dificultad hacer un juego de palabras: «The History of Art *as...* the History of Art *is...* a humanistic discipline».

⁷⁸ E. Panofsky, *op. cit.*, p. 41. Énfasis añadido.

acceden a la existencia (*the real objects of the humanities come into being*)»⁷⁹. Lo que la mente sintetiza y re-crea, eso es lo que tiene seguridad de existir. En segundo lugar, la facultad del *análisis*, primero apartada del dominio histórico y proporcionando el criterio de diferencia con el de las ciencias naturales, va a volver a las humanidades a través de lo que Panofsky llama –sin justificarlo verdaderamente– «el análisis arqueológico racional»⁸⁰. ¿El hecho de que la arqueología trabaje sobre objetos concretos (unos trozos, unos fragmentos, unas tumbas devastadas) la haría capaz de análisis? Panofsky mismo admite que los «materiales» de la arqueología son, de todas maneras, una «recreación estética intuitiva». Sin embargo, no vacila en hacer una especie de *sobre-síntesis* gracias a la cual la historia del arte enlazará el «análisis racional» con la «síntesis subjetiva», para dar lugar al famoso *circulus methodicus*, ese «círculo metodológico» que hace de sus propias limitaciones una potencia ilimitada, una síntesis en adelante calificada de *objetiva y racional*. Una frase de Leonardo da Vinci –pero escuchada por un oído kantiano– vendrá de manera significativa a proponer su aval:

Leonardo da Vinci dijo: «Dos debilidades que se apoyan la una en la otra producen juntas una fuerza». Las dos mitades de un arte ni siquiera pueden mantenerse de pie solas; el arte entero soporta una carga. Igualmente, la investigación arqueológica es ciega y vacía sin re-creación estética, y la re-creación estética es irracional, a menudo equivocada, sin investigación arqueológica. Pero, “apoyándose la una en la otra”, las dos pueden soportar el “sistema donador de sentido” –que es una sinopsis histórica»–⁸¹.

Nos encontramos ante semejantes frases como ante lo que nosotros también podríamos llamar el doble rostro del «tono kantiano»

⁷⁹ Ibidem, p. 41.

⁸⁰ Ibidem, p. 42.

⁸¹ Ibidem, pp. 45-46. Cfr. ya p. 43: «La síntesis re-creadora sirve de fundamento a la investigación arqueológica; a cambio, la investigación arqueológica sirve de fundamento al proceso re-creador; una y otra se califican y se rectifican mutuamente».

adoptado por Panofsky con vistas a reflexionar sobre su propia disciplina. ¿Qué historiador del arte podría negarles a semejantes frases una tan grande pertinencia práctica? Pero, al mismo tiempo, ¿qué epistemólogo podría hacer como que no ve algo parecido a una *suficiencia* —quiero decir precisamente una insuficiencia teórica—? ¿De qué suficiencia o insuficiencia se trata, entonces? ¿En qué fuente se abastece? ¿Y de qué se aparta? Cuando Panofsky construye su movimiento de síntesis en segundo grado —que pretende sintetizar «objetivamente» el análisis llamado objetivo y la síntesis llamada subjetiva—, cuando cierra el movimiento sobre su «sistema donador de sentido», como un nóumeno que daría sentido a todos los fenómenos, ¿qué hace en última instancia? *Le da a la conciencia la última palabra*. Recordemos su frase simple y esencial: «El historiador del arte difiere del espectador “ingenuo” porque ha tomado conciencia (*is conscious*) de esta situación». Y añade inmediatamente: «Sabe»⁸². Pues no existe, y todo el mundo lo sabe, ciencia sin conciencia. El problema —el sofisma— se convierte entonces en lo siguiente: si la conciencia *crea la existencia misma* de su objeto de ciencia, y si la historia del arte tiene que ser una «ciencia de las humanidades», entonces las obras del arte no admitirán nada más, en ellas mismas, que la conciencia. Son como unos *objetos de conciencia*, en todos los sentidos que puede tomar el genitivo *de*. La consecuencia natural del «tono kantiano» adoptado por la historia del arte será pues, de manera abrupta, que *el inconsciente no existe en él*.

Antes de profundizar en esta consecuencia capital, antes de volverla a interrogar bajo otro ángulo, tenemos que levantar acta del significado más obvio que este primado absoluto de la conciencia reviste en el texto mismo de Panofsky. «Ciencia con conciencia», lo sabemos, es cosa de alma e incluso de ética. Las páginas de las que estamos hablando fueron publicadas en 1940 por un exiliado: el elogio que dirige al humanismo, a la *vita contemplativa* y a los valores floridos del Renacimiento italiano adquieren una resonancia particular. Comprendemos perfectamente que Panofsky haya querido incluir en su proyecto gnoseológico el de una

⁸² *Ibídem*, p. 44.

sabiduría recobrada —recobrada mediante la historia humanista, precisamente—. Ésta, cuatro siglos después de Vasari, tomaba entonces el relevo del *hombre ideal* en el mismo momento en el que Europa ardía entera bajo el fuego de lo que Panofsky llama una *satanocracia*, y precisa: «una Edad Media al revés»... Pero, contra la destrucción, invocará la Historia, como si lo que *había sido* tomara en la memoria una consistencia más fuerte que todos los presentes arruinados. Así, contra la «dictadura de lo infra-humano», contra la muerte misma, está la inmortalidad del humanismo. La antorcha de la *eterna fama* vasariana se convertirá en esa imagen, mucho más trágica, del fuego prometérico que sobrevive a su inventor torturado, en Panofsky:

Si la civilización antropocéntrica del Renacimiento está suplantada, al parecer, por una «Edad Media al revés» (una satanocracia en oposición a la teocracia medieval), entonces no sólo las humanidades, sino también las ciencias naturales, tal y como las conocemos, están condenadas a desaparecer, y nada subsistirá, salvo lo que puede servir a la dictadura de lo infra-humano. Pero eso mismo no significará el fin del humanismo. Encadenaron y torturaron a Prometeo, pero el fuego encendido por su antorcha no pudo ser apagado. [...] Podríamos comparar la finalidad ideal de la ciencia con una dominación, y la de las humanidades con una sabiduría. Marsilio Ficino escribía al hijo de Poggio Bracciolini: «La historia es, en último lugar, una necesidad no sólo para hacer la vida agradable, sino para conferirle unos valores morales. Lo que en sí es mortal accede por la historia a la inmortalidad, lo que está ausente se vuelve presente, las cosas viejas rejuvenecen, los jóvenes igualan rápidamente la madurez de los mayores. Si un hombre de 70 años pasa por avisado en razón precisamente de su experiencia, ¡cuánto más avisado será aquél cuya vida se extiende sobre mil, sobre tres mil años! Ahora bien, podemos decir de un hombre que ha vivido tantos milenios como los que abarca con su conocimiento de la historia⁸³.

⁸³ Ibídem, pp. 51-52.

En el arco tensado entre la frase de Kant nueve días antes de su muerte y la de Marsilio Ficino sobre la inmortalidad, la historia del arte se inventa, pues, una sabiduría fundamental. Admite casi –pero siempre se resistirá a admitirlo del todo– que no es una *ciencia*, sino tal vez algo como una antigua *sapiencia*. «La historia del arte como disciplina humanista» encuentra su fin en unos acentos más proféticos que cognitivos, más conjuradores que descriptivos. Hemos visto que la palabra portadora de todos los deseos, la palabra avanzada *en última instancia*, no era otra que la palabra *conciencia*: con ella Panofsky habrá contado definitivamente para proporcionar el instrumento de una conversión de la melancolía o, en general, de la angustia de muerte (muerte del arte, de los hombres y de las «humanidades», ya presente en Vasari) en un valor de saber, de esperanza y de inmortalidad (ya propuesto, también, por Vasari). Por lo tanto, existe aquí un último *recurso metafísico*, que sueña para las «humanidades» con un mundo en el que estudiar la imagen nos salvaría de cualquier violencia. ¿Cómo no adherirse a semejante programa?, ¿cómo no permanecer sensible al hecho de que se enunciaba precisamente en una época en la que Europa se derrumbaba? Sin embargo, hay que tener en cuenta el hecho de que Panofsky daba lugar aquí a otro desliz, a otra denegación: se prohibía –y le prohibía a la historia del arte– ver o más bien *afrontar este momento en el que las imágenes hacen violencia*, son ellas mismas actos de violencia. Una parte del arte medieval e incluso renacentista responde, sin embargo, a esta oscura obligación⁸⁴. Pero a eso Panofsky le daba la espalda, a riesgo de *desencarnar* una parte de los objetos que estudiaba. (Igualmente, le daba la espalda a ese valor particularmente espantoso del nazismo que fue darse a sí mismo como una obra de arte esculpida en la carne de los pueblos... ¿Cómo un historiador del arte podía admitir el poder

⁸⁴ Aunque sólo fuera en la práctica de las imágenes llamadas «infamantes» en la Edad Media y en el Renacimiento. Cfr. G. Ortalli, *La pittura infamante nei secoli XIII-XVI*, Roma, Jouvence, 1979; S. Y. Edgerton, *Pictures and Punishment-Art and Criminal Prosecution during the Florentine Renaissance*, Ithaca/Nueva York, Cornell University Press, 1985.

terrorífico de lo que supuestamente constituía su «humanidad», su bello objeto de estudio?).

La palabra *humanismo* actúa, por tanto, como una palabra mágica y tranquilizadora en esta gran puesta en escena de los fines. Pasa de manera triunfal del estatus de objeto de estudio al de programa teórico —congruente con ese objeto pero aplicado también, disimuladamente, a todos los demás—⁸⁵. Está como un funámbulo en el centro de todas las antinomias, de todas las aporías: las apacigua, las subsume. Hace con todos los «dobles rostros» una única superficie legible, como este aparato anamórfico que *synthetizaba* las diferencias singulares en una sola semejanza «universal»⁸⁶. La historia del arte, cuando se titula a sí misma como «disciplina humanista», no hace otra cosa que apelar a la síntesis, a la conjuración de las violencias, de las diferencias o de las «inhumanidades» cuya imagen, sin embargo, sabe —y desde siempre— llevar el fuego. La historia del arte como «disciplina humanista» no hace otra cosa que trazar un círculo mágico, en el cual se cierra ella misma, se apacigua y recrea las imágenes a la imagen de su propio pensamiento: su *Idea* humanista del arte.

Había también en la palabra *disegno*, tal y como la utilizaba Vasari, algo como una referencia a la alteridad: era la *naturaleza*, la famosa naturaleza frente a la cual todo arte era requerido para conformarse. Al criticar la «relación del ojo con el mundo», al vapulear todo dato natural, Panofsky descubría el valor funcional propio del «mundo del ojo». Pero, al cerrar de inmediato la «relación del alma con el mundo del ojo», al trazar el bucle de un arte donde el intelecto se imita y se conforma consigo mismo, Panofsky fundaba con Kant una noción *gnoseológica* del arte, donde el verbo «ver» se conjugaba de manera finalmente transparente con el verbo «saber». La resonancia práctica

⁸⁵ Una observación similar, que atañe a la primacía «albertiana» de l'*istoria* en la pintura, la hizo S. Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983, pp. XIX-XXV [ed. cast., *El arte de describir: el arte holandés en el siglo XVII*, trad. C. Luca de Tena, Madrid, Hermann Blume, 1987].

⁸⁶ Cfr. J. Baltrušaitis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, París, Perrin, 1969, p. 157. *Anamorphoses*, París, Musée des Arts Décoratifs, 1976, fig. 31.

que conservaba aún el término de «imitación» podía entonces estar englobada, subsumida por la de la «iconología» —segunda palabra mágica (aunque sea operatoria), segunda noción-tótem—. Nos dice que las imágenes del arte imitan lo invisible tanto como lo visible. Nos dice que las «formas» sensibles de la pintura, de la escultura y de la arquitectura están hechas para traducir aquéllas, invisibles, de conceptos o de Ideas que la razón se «forma».

Panofsky, lo sabemos, asoció definitivamente su nombre a la gran disciplina de la iconología⁸⁷. Consagra el título en sus famosos *Studies in Iconology*, aunque, en la edición de 1939, sea, sobre todo, cuestión de «iconografía en el sentido amplio»⁸⁸. El desarrollo programático de *Iconography and Iconology* data de 1955, y sólo fue entonces cuando el sufijo «-logía» se justificará de pleno derecho: con el *logos*, dice Panofsky principalmente, tenemos la razón entera, mientras que el sufijo «-grafía» aún no hace más que «designar algún comportamiento de orden descriptivo»⁸⁹. En resumen, el término de «iconología» lleva consigo toda la apuesta de una disciplina que ya no ofrecería solamente la recensión de los fenómenos artísticos, sino su interpretación fundamental, legitimada *en razón*. Es, por otra parte, curioso que en esa época Panofsky haya omitido señalar su deuda terminológica, silenciando el origen de «esa vieja palabra» que «propone resucitar»⁹⁰. Ahora bien, la *Iconologia* forma parte del paisaje mental del humanista: al final del Renacimiento aparecía con ese título una obra

⁸⁷ Incluso si es a A. Warburg a quien corresponde la re-introducción del término en el vocabulario metodológico de la historia del arte. Cfr. A. Warburg, «Art italien et astrologie internationale au palais Schifanoia à Ferrare», en *Symboles de la Renaissance*, II, trad. S. Trottein, París, PENS, 1982, pp. 39-51; S. Trottein, «La naissance de l'iconologie», en *ibidem*, pp. 53-57.

⁸⁸ E. Panofsky, «Introduction», en *Essais d'iconologie, op. cit.*, p. 21 [ed. cast., *Estudios sobre iconología, op. cit.*].

⁸⁹ *Ibidem*, p. 22, nota. También tenemos que observar que la «interpretación iconológica» sólo aparece, en el famoso cuadro recapitulativo, en la edición de 1955 (*ibidem*, p. 30, nota y p. 31). En la edición *princeps* de 1939 (*Studies in Iconology*, Nueva York, Oxford University Press), el texto al igual que el cuadro hablan de *iconography in a deeper sense* y de *iconographical synthesis* (pp. 8-15).

⁹⁰ *Ibidem*, p. 22, nota. La deuda con Cesare Ripa y después con Aby Warburg es «reconocida» en el prefacio a la edición francesa de 1967, *ibidem*, pp. 3-4.

que puede ser considerada como una clásica «ciencia del arte», lo que fue la *Llave de los sueños* de Artemidoro para la antigua «ciencia de los sueños»⁹¹.

¿Cuál es entonces el valor de la vuelta panofskiana a la *Iconologia* de Cesare Ripa? ¿Cuáles fueron sus principales beneficios? Primero, probablemente, el de tener acceso a la elaboración, desde el Cinquecento, de un rasgo común *entre lo visible y lo legible*: sabemos que la *Iconologia* se mira, puesto que consiste en una serie de imágenes explicadas, pero también que se lee y se utiliza en el orden alfabético de un diccionario de palabras. Ésa es su primera operación, su primera síntesis mágica —la de imágenes para leer—. En segundo lugar, la *Iconologia* formulaba, desde el prólogo, la doctrina de un rasgo común *entre lo visible y lo invisible*: pues su objeto no era otro que «las imágenes hechas para significar una cosa diferente de la que ve el ojo» —una cosa que era un *concepto* abstracto, y del que el libro entero hacía un catálogo, como un museo de imágenes para pensar⁹². Ahora bien, el pensamiento tiene *reglas*, digamos, que el discurso domina: mediante la retórica, mediante la dialéctica. En la indicación lapidaria que da de Ripa, en 1966, Panofsky indica inmediatamente que su libro estaba «destinado no sólo a los pintores y a los escultores, sino también a los oradores, los predicadores y los poetas»⁹³. Eso significa que los «rasgos comunes» contemplados por Cesare Ripa llegaban a algo como unas «reglas para la dirección de la imagen» —reglas universales que bastaba con ir a buscar en el *exemplum* de los Antiguos—:

Las imágenes hechas para significar una cosa diferente de la que el ojo ve (*le imagini fatte per significare una diversa cosa da quella che si vede con l'occhio*)

⁹¹ C. Ripa, *Iconologia ovvero Descrittione dell'Imagini universali cavate dall'Antichità e da altri luoghi [...] per rappresentare le virtù, vitii, affetti, e passioni humane*, 2ª ed. ilustrada, Padua, P. P. Tozzi, 1611; reedición Nueva York/Londres, Garland, 1976 [ed. cast., *Iconología*, trad. J. y Y. M. Bouja de Quiroga Losada, Madrid, Akal, 2002]. El *proemio* fue reproducido, traducido y presentado por H. Damisch en *Critique*, 315/316, 1973, pp. 804-819.

⁹² Ibídem, trad. cit., p. 805.

⁹³ E. Panofsky, «Préface à l'édition française», en *Essais d'iconologie*, op. cit., pp. 3-4 [ed. cast., *Estudios sobre iconología*, op. cit.].

no tienen regla más cierta ni universal (*non hanno altra più certa, più universale regola*) que la imitación de los monumentos depositados en los libros y los grabados en las medallas y los mármoles por la industria de los latinos y de los griegos y de los más antiguos que fueron los inventores de este arte⁹⁴.

Ahí está el principio de una *retórica*, en el que la historia del arte, hoy en día, cree a menudo seguir encontrando unos resortes definitivos para la imagen. También está el principio de una *lógica*, que conlleva de manera radical la cuestión del ser y del nombre, del nombre y de lo visible. Ripa, en efecto, nos habla de «razonamientos de imágenes» (*ragionamenti d'imagini*) y superpone a la presentación visible de la figura la eficacia nominal de su «declaración» (*dichiarazione*). ¿Por qué esto? Porque la imagen «hecha para significar una cosa distinta de la que el ojo ve» no tiene a su disposición un aspecto sensible que pueda directamente imitar. Imitará, por lo tanto, unos «razonamientos», unas inteligibles «declaraciones»; seguirá, palabra por palabra, el discurso que *define* esta «cosa», esta idea. En resumen, de lo que se tratará finalmente en la iconología de Ripa es de «esta especie de imagen [que] se reduce fácilmente a la similitud de la definición» (*questa sorte d'immagine si riduce facilmente alla similitudine della definizione*), hasta intentar hacer corresponder cada detalle de la representación visible con una secuencia de la definición verbal⁹⁵. Comprendemos, pues, que todo el edificio iconológico reposaba sobre dos hipótesis principales, dos hipótesis tan «clásicas» como infundadas: la primera exigía que el nombre denominase y

⁹⁴ C. Ripa, *Iconologia*, *op. cit.* (trad. cit., p. 805) [ed.c ast., *Iconología*, *op. cit.*], que sigue así: «Dejando pues de lado la imagen que utiliza el orador, y que trata Aristóteles en el tercer libro de su *Retórica*, sólo hablaré de la que pertenece a los pintores, es decir, de los que, mediante colores u otra cosa visible, pueden presentar algo que difiere de ésta y que es conforme a la primera. Porque, al igual que la segunda persuade a menudo por medio del ojo, así la primera, por medio de las palabras, mueve la voluntad».

⁹⁵ *Ibidem* (trad. cit., p. 811). Esta dimensión de la iconología fue comentada por H. Damisch, *Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture*, París, Le Seuil, 1972, pp. 79-90.

describiese el ser; la segunda, que el nombre pudiera verse tal y como era⁹⁶.

Rasgo común entre visible y legible, entre visible e invisible, congruencia posible de la imagen sensible y de la definición inteligible: comprendemos todas las esperanzas que una historia del arte deseosa de fundarse *en razón* podía poner en la iconología procedente de Ripa. Permitía aprehender el arte humanista con el «ojo» de un humanista —y, más allá, lo permitía sin contradicción con el «ojo» más avisado aún de un sabio neokantiano—. El «lenguaje artístico» (*Kunstsprache*) del que había hablado Wölfflin se desnaturalizaba finalmente, para dedicarse por completo a una «lengua universal» de las imágenes y de la cultura, incluso a una gramática generativa inducida de las ideas de la razón. El paso de la iconografía a la iconología no se conformaba con modificar los datos metodológicos: modificaba conjuntamente el objeto y el método. Suponía un objeto adecuado al método, es decir, un arte que no fuera únicamente «iconográfico» —un arte que se hubiera conformado con imitar los fenómenos visibles, descriptibles—, sino también «iconológico», es decir, un arte que imitaría también unos noúmenos, unos conceptos inteligibles, subsumiendo y *dando razón* a los fenómenos mismos.

Ahora bien, es a ello a lo que tiende la definición panofskiana del *contenido iconológico* de las obras de arte. Pretende, en primer lugar, poner al día lo que, en una imagen, pertenece a la *esfera del significado* —lo que, bien considerado, no es evidente: ¿dónde está el centro de esta esfera?, ¿dónde están el envoltorio, las regiones particulares, los límites exactos?—⁹⁷. ¿El sig-

⁹⁶ *Vedere i nomi*, tal y como lo escribía C. Ripa, citado y comentado por H. Damisch, *ibídem*, p. 85. El «nombre que da el ser» es un tema ampliamente discutido por M. Foucault, *Les mots et les choses*, París, Gallimard, 1966, pp. 91-136 [ed. cast., *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, trad. C. E. Frost, Madrid, Siglo XXI de España Editores, 1997]. Hay que observar que esta problemática no agota sin embargo la riqueza de lo que entendía el humanista renacentista en el término de *icones symbolicae*. Cfr. sobre este tema E. Gombrich, *Icones symbolicae: l'image visuelle Dans la pensée néo-platonicienne*, en *Symboles de la Renaissance*, I, trad. D. Arasse y G. Brunel, París, PENS, 1976, pp. 17-29.

⁹⁷ Preguntas planteadas por R. Klein, «Considérations sur les fondements de l'iconographie», *art. cit.*, pp. 353-374. A lo que hay que oponer B. Teyssèdre, «Iconologie: réflexions sur un concept d'Erwin Panofsky», *Revue Philosophique*, CLIV, 1964, pp. 321-340.

nificado, por otra parte, es el único parámetro al que podemos referir el *contenido* de una obra de arte, si esta noción tiene algún sentido? ¿Las obras de arte no contienen otra cosa que significado? ¿Sería verdaderamente descabellado imaginar una historia del arte cuyo objeto sea la esfera de todos los sinsentidos contenidos en la imagen? Más allá, incluso, del *subject matter* o «sujeto» iconográfico, el *meaning* iconológico de Panofsky tenía otras muchas ambiciones, en efecto: tenía que constituir la instancia definitiva de un lugar que no se conforma con encerrar los significados llevados por la obra de arte, sino que, además, pretende *engendrarlos* —dando «su significado incluso a las disposiciones formales y a los procedimientos técnicos utilizados» en cada cuadro, cada escultura y cada edificio arquitecturado—⁹⁸. En resumen, el contenido iconológico «es del dominio de la esencia» (*it is essential...*) por oposición a la apariencia, y del dominio de lo intrínseco (*intrinsic meaning*) por oposición a lo convencional. Responde a un concepto de donde la obra misma podría deducirse, como toda superestructura se deduce de «principios subyacentes» (*underlying principles*) o de «principios fundamentales que sustentan la elección y la presentación» de la obra misma, considerada como fenómeno expresivo⁹⁹.

¿Cómo, entonces, el conocimiento puede alcanzar semejante principio? Contestación: utilizando el arco mágico regalado por Apolo al historiador de arte humanista —el arco de la síntesis y del análisis reunidos, confirmados el uno por el otro, sobre-sintetizados—. Por lo tanto, en este punto preciso de su hipótesis, Panofsky va a reintroducir con fuerza «el término más bien desacreditado de “intuición sintética”», término que aspira en el fondo a algo parecido a una *síntesis trascendental*: la iconología, en efecto, exige «un método de interpretación que procede más de una síntesis que de un análisis [...] [y donde] el análisis correcto de las imágenes, las historias y las alegorías es lo necesario previo a una correcta interpretación»¹⁰⁰. Dicho de otra manera, la esencia iconológica de

⁹⁸ E. Panofsky, «Introduction», en *Essais d'iconologie*, op. cit., p. 28 [ed. cast., *Estudios sobre iconología*, op. cit.].

⁹⁹ Ibídem, pp. 16, 20, 28 y 29.

¹⁰⁰ Ibídem, pp. 21-22 y 28.

una imagen se deduce a la vez de un análisis racional llevado a cabo al nivel estrictamente iconográfico, y de una síntesis «intuitiva» fundada, por su parte, sobre una «familiaridad adquirida con unos *temas* o unos *conceptos* específicos como los transmitieron las fuentes literarias (*as transmitted through literary sources*)»; Panofsky irá más lejos, no para precisar, sino al contrario, para ampliar: «[...] con más razón, nuestra intuición sintética debe estar controlada por una investigación sobre la manera en la que, en distintas condiciones históricas, las *tendencias generales y esenciales de la mente humana* fueron expresadas por unos *temas* y unos *conceptos* específicos»¹⁰¹.

Es, por lo tanto, 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. Gracias a ello, la historia del arte ampliaba, en un sentido, el saber del que su objeto es susceptible (e incluso que requiere) –pero, en otro sentido, iba informando su objeto a su método, a su propia forma de expresión, que es conceptual, no busca nunca otra cosa que significado, y manipula por ello, sin fin, unas «fuentes literarias»–. Es así como los objetos de la historia del arte sufrían la prueba de una especie de descarnadura: los colores de la pintura eran requeridos –y por mucho tiempo todavía– para decir *sí* o *no* a la mirada del «tema», del «concepto» o de la «fuente literaria»; en resumen, se los requería para que se declinaran en blanco o negro¹⁰²... La iconología entregaba, por lo 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 la operación sintética, iconológica, donde se «traduciría» en lo

¹⁰¹ *Ibidem*, pp. 28 y 29.

¹⁰² Más allá de la metáfora, basta con leer la famosa interpretación que Panofsky dio de la *Alegoría de la Prudencia* de Tiziano (y la mayoría de las producidas después de él sobre el mismo cuadro) para darse cuenta de que no mira el cuadro –y su macizo acontecimiento de color, por muy oscuro que sea–, sino una imagen en blanco y negro, algo como un grabado del manual de Ripa o una reproducción fotográfica. Nada del acontecimiento propiamente pictórico está tomado en cuenta. Cfr. E. Panofsky, «L'Allégorie de la Prudence: un symbole religieux de l'Égypte hellénistique dans un tableau de Titien», en *L'œuvre d'art et ses significations*, *op. cit.*, pp. 257-277 [ed.c ast., *El significado de las artes visuales*, *op. cit.*].

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—.

La operación es masiva —lo hemos dicho: es «mágica»—. ¿Podemos sugerir, una vez más, que Panofsky tuvo él mismo una presciencia? Es incuestionable, en todo caso, que las versiones sucesivas de *Iconography and Iconology*, en particular la añadidura en 1955 de un largo trozo sobre los dos sufijos distintos, manifiestan una especie de oscilación con respecto a los *fnés* dados a la nueva disciplina. Un estremecimiento recorre el texto, un juego de avance y retroceso, de repulsión y de atracción frente a las consecuencias últimas que la iconología llevaba en sí. Es algo así como si Panofsky interrumpiera un movimiento, preguntándose de repente: «¿En el fondo no les estaré trayendo sino la peste, al menos la locura de la interpretación mágica o la certeza de los hombres dementes?». El gesto de retroceso se manifiesta, en primer lugar, en la incertidumbre, la vacilación en cuanto a *ir hacia delante*: ¿hasta dónde iremos?, ¿hasta dónde iréis —vosotros, mis lectores, vosotros, mis discípulos— con la iconología? Es la pregunta que se habrá tenido que hacer, en un momento o en otro, cualquier inventor digno de ese nombre. Panofsky se la hace, invirtiendo el sentido, sin embargo, apenas establecido de los famosos sufijos «-grafía» y «-logía»:

La etnología es definida como «*ciencia* de las razas humanas» por ese mismo *Diccionario* de Oxford que define la etnografía como «*descripción* de las razas humanas», y Webster pone en guardia de manera explícita contra una confusión entre los dos términos: «La etnografía en el sentido propio está restringida a una manera propiamente descriptiva de abordar los pueblos y las razas, mientras que la etnología designa su estudio comparativo». Así, concibo la iconología como una iconografía hecha interpretativa que, en consecuencia, se vuelve parte integrante del estudio del arte en lugar de permanecer confinada en el papel preliminar de una estadística de conjunto. Sin embargo, existe, lo admito,

algún peligro de que la iconología se comporte no como la etnología en oposición a la etnografía, sino como la astrología en oposición a la astronomía¹⁰³.

Es significativo que, diez años más tarde, Panofsky haya retomado —y, de algún modo, recalcado— esas últimas palabras en el prefacio que escribió para la edición francesa de los *Ensayos de iconología*; que, incluso, haya propuesto volver de una vez por todas al término usual de «iconografía», «más familiar y menos sujeto a discusión»; que, finalmente, lo haya adornado todo con un CAUTIUS renovado, pidiendo y casi suplicando «ser leído con la más extrema prudencia»¹⁰⁴. Pero, ¿de qué es esto significativo? Toda la cuestión consiste en saber lo que podemos y debemos hacer frente al «enigma de la esfinge» de la que Panofsky habla también¹⁰⁵, el enigma que nos propone en cada momento la menor parcela de obra de arte. Si la *iconología* se entrega al peligro de desembocar en algo que se parecería a una *astrología*, ¿no será que su muy alta exigencia —el *logos*, bajo la especie de la razón kantiana— pide prestado a la *magia* su extrema manejabilidad, su polivalencia, su facultad de responder a todos los enigmas con otros enigmas, discursivos ellos? Ése debió ser probablemente el temor de Panofsky: que la palabra «iconología» no haya hecho más que tomar el relevo «kantiano», teórico y logocéntrico, de la «imitación», esa vieja palabra mágica de la estética clásica.

Un segundo gesto de retroceso se esboza entonces. Confundirá definitivamente la cuestión de los fines. Parecerá haber llegado a esta lucidez cansina que a veces tienen los hombres viejos y, al mismo tiempo, habrá renunciado a demasiadas cosas. ¿El heraldo de la exigencia teórica habrá terminado entonces por rebajar el *logos* al nivel de la razón más sencilla y general? ¿Le habrá dado la espalda definitivamente a toda la *Kunstphilosophie* germánica de sus orígenes, para conformarse

¹⁰³ Íd., «Introduction», en *Essais d'iconologie*, op. cit., p. 22, nota [ed.c ast., *Estudios sobre iconología*, op. cit.].

¹⁰⁴ Ibídem, pp. 3-5.

¹⁰⁵ Ibídem, p. 22, nota.

con las positivities ofrecidas por la razón demasiado simple del legendario *pragmatismo* anglosajón? Lo podemos pensar¹⁰⁶. También podemos pensar que la cuestión debe ser más compleja aún, y que siempre hará falta, incluso en los pragmatismos más transparentes, tener en cuenta unos modelos filosóficos espontáneos, o sus vestigios, es decir, la permanencia siempre enmascarada, transfigurada, de esquemas iniciales o de elección de pensamiento. Resulta que Panofsky terminó por presentar su proyecto iconológico en el gesto confuso, molesto, de alguien que habría ido *demasiado lejos*: demasiado lejos en la exigencia teórica, demasiado lejos en la razón misma. A esta actitud responde gran parte de los trabajos de Panofsky de los años 1956 a 1966 –años en los que constatamos, efectivamente, una vuelta sorprendente, decepcionante, al análisis iconográfico en el sentido estricto del término–¹⁰⁷.

Probablemente, para entender semejante vuelta atrás, hay que desplazar ligeramente –por lo tanto, poner en perspectiva– la *elección* teórica tal y como se presentaba a Panofsky en la aproximación espinosa a esas cuestiones. Es cierto, por una parte, que la exigencia de una síntesis iconológica, sobrepasando el acercamiento descriptivo de las obras de arte, iba *mucho más allá* que toda actitud positivista (histórica o filológica) a la que la historia del arte sigue rindiendo tan a menudo obediencia. Antes de la redacción americana de su texto, que insiste bastante sobre la autoridad de las «fuentes literarias», Panofsky *ya* había ido más lejos en su artículo de 1932, subrayando

¹⁰⁶ Cfr., por ejemplo, A. Roger, «Le schème et le symbole dans l'œuvre de Panofsky», en *Erwin Panofsky: cahiers pour un temps*, op. cit., pp. 49-59, que, por otra parte, ve muy bien que la «cuestión perjudicial es la de la relación de Panofsky con Kant» (p. 49).

¹⁰⁷ Cfr. en particular D. y E. Panofsky, *Pandora's Box: The Changing Aspects of a Mythical Symbol*, Londres/Nueva York, Routledge/Kegan Paul, 1956 [ed. cast., *La caja de Pandora: aspectos cambiantes de un símbolo mítico*, trad. A. C. Ibáñez, Barcelona, Barral, 1975]. Íd., «The Iconography of the Galerie François I^{er} at Fontainebleau», *Gazette des Beaux-Arts*, LII, 1958, pp. 113-190; E. Panofsky, *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, Londres, The Warburg Institute, 1961; íd., *Problems in Titian, mostly Iconographic*, Nueva York, New York University Press, 1969 [ed. cast., *Tiziano: problemas de Iconología*, Madrid, Akal, 2003].

el hecho —el hecho esencial— de que las obras de arte saben fomentar sus constelaciones significantes, sus asociaciones o sus «amalgamas» (como él mismo lo dice a propósito de Grünewald) «actuando independientemente de los textos»¹⁰⁸. Con lo cual, la historia del arte podía esperar abrirse una vía —real pero delicada, claro está—, fuera de la tiranía de lo legible, que ya caracterizaba la iconología humanista de Cesare Ripa.

Pero, en otro sentido, la exigencia panofskiana iba efectivamente *demasiado lejos* —demasiado lejos en el deseo de fundar la historia del arte como disciplina, no sólo humanista, sino también *idealista*—. Tal vez encontremos la clave de las dudas finales de Panofsky al considerar como una *trampa* —y una alienación— la lógica de la elección que, desde el principio, dirigía toda su empresa. Esta trampa, esta lógica son aquellas mismas del idealismo filosófico, del que formaremos la hipótesis sólo después de haber creído encontrar en las imágenes del arte un objeto privilegiado, un objeto «ideal» de pensamiento, que sólo habrá podido, yendo más adelante, enredarse, estancarse y perderse en él. Es verdad que la imagen sabe devorar la Idea en el momento mismo en el que la Idea cree poder digerir la imagen... El CAUTIOUS de Panofsky no es únicamente una llamada a la prudencia; es el grito del que se ha adentrado demasiado lejos en las arenas movedizas del idealismo filosófico, y que sólo ha encontrado la peor rama —la del positivismo, de la iconografía en el sentido limitado— para no hundirse y perder para siempre la singular verdad de las imágenes del arte.

En resumen, todo este juego de avance y retroceso teóricos no sería más que un efecto de *aporía* donde el idealismo se enreda frente a la cuestión de las imágenes. Tan poderosa, tan útil sea, la hipótesis iconológica fue, por lo tanto, desde un principio mal planteada —porque había sido planteada con Kant o con un «neo-Kant»—. Hay que remontarse una vez más a un período anterior al texto americano de *Iconography and Iconology* para entender los instrumentos teó-

¹⁰⁸ Íd., «Contribution au problème de la description», art. cit., p. 245.

ricos que hicieron posible el enunciado panofskiano de la nueva disciplina¹⁰⁹. Lo que en 1939 Panofsky llamaba los «invisibles» temas o conceptos del «significado intrínseco», justiciables de «tendencias generales y esenciales de la mente humana», se llamaba diez años antes, y bajo la autoridad filosófica inmediata de Ernst Cassirer, *formas simbólicas*. He aquí la tercera expresión maestra, la tercera gran magia: la *Idea* del sistema.

Esta Idea Panofsky la califica en 1932 de «sentido de la esencia» (*Wesensinn*) y de «contenido último» (*letzter wesensmässiger Gehalt*)¹¹⁰. Es ella la que permite, en última instancia, levantar todos los equívocos y explicar todas las «amalgamas». Es una «súper-instancia». Los fenómenos singulares del arte se deducen de ella como de un más allá *a priori*. Su esfera de interpretación, dirá también Panofsky, no corresponde a nada menos que a una «Historia general de las Ideas», o más bien del Espíritu (*Allgemeine Geistesgeschichte*), según la cual «la grandeza de una producción artística depende, en última instancia, de la cantidad de “energía en *Weltanschauung*» incorporada a la materia modelada y que resurge de esta última sobre el espectador»¹¹¹, como una Idea que diera forma a la materia figurante para instilarle su verdad universal, universalmente recibida, universalmente entendida. Es eso mismo lo que se llama «forma simbólica» (*symbolische Form*) en el famoso estudio sobre la perspectiva, donde, de entrada, el dualismo filosófico de lo singular y lo universal, de lo sensible y lo inteligible sólo se antepone para ser sobrepasado, sintetizado en la operación exactamente idealista de lo que podríamos llamar la *subsunción inteligible*:

Si la perspectiva no es un factor del valor artístico, al menos es un factor del estilo. Mejor aún, la podemos designar –para extender a la historia del arte la feliz y fuerte terminología de Ernst Cassirer– como una de esas *formas simbólicas* gracias a las cuales un contenido *significante* de

¹⁰⁹ Recordemos que Warburg, por su parte, había enfocado las cosas de otra manera.

¹¹⁰ E. Panofsky, «Contribution au problème de la description», art. cit., p. 251.

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 251-252 y 255 (cuadro).

orden inteligible se fija en un signo concreto de orden sensible para identificarse profundamente con él; en ese sentido una cuestión va a tomar, para las distintas regiones del arte y sus distintas épocas, un significado esencial [...]»¹¹².

¿De qué se trata en esta «fijación» y en esta «identificación» de un contenido inteligible a un signo sensible? ¿Qué entendía exactamente Panofsky con el término «símbolo», del que sabemos que constituye una palabra esencial para todas las ciencias humanas de hoy en día, y del que sabemos, por otra parte, que Panofsky mismo no lo abandonó nunca¹¹³? ¿En qué el símbolo ponía en juego —o transformaba— la relación de lo sensible con lo inteligible? Esta manera de formular la pregunta, y el sistema construido para darle todas las respuestas, Panofsky los había encontrado, evidentemente, en la obra maestra de Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*, cuyo primer volumen, dedicado al lenguaje y a una introducción general de todo el edificio interpretativo, había salido en 1923, es decir, en la víspera de un período extremadamente intenso de reflexión teórica llevado en su propio campo por el autor de *Idea*¹¹⁴.

La «respuesta» de Ernst Cassirer al problema general de la *cultura* consistía, lo sabemos, en reapropiarse primero de los resultados esenciales del trabajo crítico llevado a cabo por Kant en el campo del conocimiento¹¹⁵. La *Crítica de la razón pura* daba, en efecto, los medios teóricos de una renuncia saludable, gracias a la cual toda ciencia era requerida para arrojar al agua «la pretensión o la esperanza de captar o de reproducir la realidad efectiva de manera “inmediata” [...]». Lo que significaba claramen-

¹¹² Íd., «La perspective comme forme symbolique», art. cit., pp. 78-79. Enfatizo la cita de Cassirer.

¹¹³ Cfr. Íd., «Introduction», en *Essais d'iconologie*, op. cit., p. 20 («symbolical values»), 29 («symbols») y 31 [ed. cast., *Estudios sobre iconología*, op. cit.].

¹¹⁴ E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, 3 vols., trad. O. Hansen-Love y J. Lacoste, París, Minuit, 1972 [ed. cast., *Filosofía de las formas simbólicas*, trad. A. Morones, México, Fondo de Cultura Económica, 1971].

¹¹⁵ Sobre el neo-kantianismo en general, cfr. T. E. Willey, *Back to Kant: The Revival of Kantianism in German Social and Historical Thought, 1860-1914*, Detroit, Wayne State University Press, 1978.

te que toda *objetivación* del conocimiento nunca fue y nunca será más que una *mediación*, un acto de la mente cognoscente¹¹⁶. Como ya hemos sugerido, esta lúcida puesta en perspectiva de los actos del saber no impediría en absoluto –al contrario, venía a fundar– el establecimiento de una *síntesis*, donde la ciencia podía pretender la unidad de su «propio cuerpo», si así se puede decir. La multiplicidad de las mediaciones, de los métodos y de los objetos del saber, aunque irreducibles, no debían volver caduca, según Cassirer, «la exigencia fundamental de unidad» que el conocimiento conlleva¹¹⁷. Pues esa *unidad* se encontraba ahí, no exactamente ante nuestros ojos, sino *en* nuestros ojos –el «mundo del ojo» del que hablaba Panofsky–, es decir, en la operación misma en la que se desarrollaba el juego entero de las mediaciones u objetivaciones: en resumen, en el conocimiento mismo considerado como facultad o, como lo dice Cassirer, como *función*. Aquí está, pues, la gran diferencia que separaba el neo-kantianismo de Cassirer de todas las respuestas de la metafísica clásica: «El postulado de una unidad meramente funcional sustituye a partir de ahora al de una unidad en el sustrato y en el origen, sobre el cual los Antiguos hacían reposar su concepto de Ser»¹¹⁸.

La unidad del conocimiento, por lo tanto, existe: no es otra que la unidad de la mente que conoce. Sus límites son los del *principio de razón suficiente*, a lo que tiende, según Cassirer, toda actividad de saber, y que consiste en «unir» o «identificar» un contenido único con un signo plural, un contenido universal con un signo particular, un contenido inteligible con un signo sensible¹¹⁹... Empezamos, pues, a entender en qué

¹¹⁶ E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, op. cit., I, p. 16 [ed. cast., *Filosofía de las formas simbólicas*, op. cit.].

¹¹⁷ Ibídem, p. 17.

¹¹⁸ Ibídem, p. 17. Esta tesis había sido desarrollada ampliamente por Cassirer en su libro *Substanzbegriff und Funktionsbegriff*, publicado en 1910. Cfr. E. Cassirer, *Substance et fonction: éléments pour une théorie du concept*, trad. P. Caussat, París, Minuit, 1977.

¹¹⁹ «Todo conocimiento, sean cuales sean su orientación y sus métodos, sólo tiene finalmente como objetivo someter la multiplicidad de los fenómenos a la unidad del “principio de razón suficiente”. [...] Tal es, pues, la meta esencial del conocimiento: unir lo particular a una ley y a un orden que tengan la forma de la universalidad». Íd., *La philosophie des formes symboliques*, op. cit., I, p. 18 [ed. cast., *Filosofía de las formas simbólicas*, op. cit.].

toda la problemática del símbolo pudo surgir en Cassirer como un desplazamiento –incluso una aplicación– de la filosofía kantiana del conocimiento hacia el mundo del lenguaje, del mito o del arte. Tal es, por cierto, la apuesta explícita reivindicada en el prefacio de las *Formas simbólicas*: proponer una doctrina «que ampliaría el trabajo efectuado por la crítica trascendental sobre el conocimiento puro, aplicándolo a la totalidad de las formas espirituales»¹²⁰, lo que, según dice Cassirer, sería una manera de acabar –de llevar hasta sus fines soñados– el *idealismo* filosófico:

La crítica de la razón se convierte entonces en una crítica de la cultura, que busca entender y mostrar cómo todo contenido cultural, siempre que no esté aislado, sino que repose sobre un principio formal general, supone un acto originario de la mente. Es aquí solamente cuando la tesis fundamental del idealismo aparece plenamente confirmada¹²¹.

Es así como la *crítica de la cultura* va a poder seguir, término a término, la evolución metodológica antaño seguida por Kant en el campo del conocimiento puro. Primero, las evidencias de toda «naturalidad» serán fuertemente atacadas, y la noción de «mundo» en sí desaparecerá a favor de una «cultura» en la que la mente se da a sí misma su propio mundo –lo que nos remite una vez más a la bella frase de Panofsky según la cual la «relación del ojo con el mundo» se iba borrando a favor de la «relación del alma con el mundo del ojo»–¹²². Pero, a partir de ahí, van a plantearse las cuestiones definitivas: Cassirer propone considerar los «símbolos» más distintos –los que utilizan el lenguaje, el mito, el arte y el conocimiento en general– de otra manera que bajo el ángulo de una «simple contigüidad». Los símbolos, dice, proceden de una función, «de una sola y misma función espiritual fundamental», en la cual cada uno de ellos será susceptible de encontrar su razón formal, su «razón suficiente» y uni-

¹²⁰ *Ibidem*, p. 26.

¹²¹ *Ibidem*, pp. 20-21.

¹²² *Ibidem*, p. 21.

versal¹²³. Final del idealismo, pues: cada signo sensible, tan «único» y particular como sea, debería poder encontrar su sitio en la inteligibilidad y en la universalidad de una facultad o función de la mente humana.

Hay que insistir nuevamente sobre el doble aspecto de esta gran hipótesis. Por un lado, Cassirer ha promovido una comprensión *funcionalista* del símbolo en general y, por lo tanto, de los fenómenos relativos al lenguaje, al mito o al arte considerados como procedimiento. Era dar un inmenso paso hacia delante, era esquivar los datos tradicionales, metafísicos «en el sentido de los Antiguos», apegados a la noción misma de objeto del conocimiento. Cassirer nos enseñaba esa cuestión esencial: el símbolo no tiene que ser conocido como un objeto aislable —un hueso que extraemos de la fruta—, un arquetipo o cualquier entidad autónoma..., sino como la puesta en juego de un paradigma que sólo existe porque funciona dialécticamente entre unos sujetos y unos objetos. De esta manera, la noción de forma simbólica tendía, más allá de las *figuras* aislables del arte o de la cultura en general (figuras-cosas, podríamos decir), a la función misma de *figuración* que las engendraba¹²⁴. Así, tendía a algo como una *gramática general* o incluso generativa, «una especie de gramática de la función simbólica misma, que abrazaría y determinaría de una manera general el conjunto de las expresiones y de los idiomas particulares, tal y como los encontramos en el lenguaje y en el arte, en el mito y en la religión»¹²⁵.

La otra cara de la que hace gala este proyecto de conocimiento emerge de la expresión misma de «gramática general». Presupone la ley y su generalidad. Busca su «condición de unidad» y de universalidad. Encuentra en el concepto de *representación* esta «función fundamental» que, según Cassirer, proporciona el «presupuesto esencial

¹²³ Ibidem, pp. 17-18. Énfasis añadido.

¹²⁴ Ibidem, p. 58. Cfr. también p. 41: «La única manera de escapar a esta dialéctica metafísica del ser es entender desde el principio el “contenido” y la “forma”, el “elemento” y la “relación” como determinaciones que no son independientes, sino dadas conjuntamente y pensadas en su condicionamiento recíproco».

¹²⁵ Ibidem, p. 28.

de la edificación de la conciencia misma y la condición de su unidad formal»¹²⁶. Ya hemos dado otro paso, probablemente menos prospectivo, probablemente menos alejado de la antigua metafísica de lo que Cassirer hubiera querido en un principio. Es el paso franqueado de la función a la *unidad de la función*: viene a decir que todo lo que funciona sólo lo hace bajo la autoridad del Mismo, del Uno y de la regla sin fisura. Reconcilia el sujeto «subjektivado» y la cosa «cosificada» en la *unidad de un ser* —aunque fuese «funcional»— que Cassirer desea constantemente como «meta última del idealismo»¹²⁷. Por lo tanto, se trataba efectivamente de una operación idealista desde el principio. En la «unidad de la conciencia» hay, digan lo que digan, la autoridad de la *Idea*, considerada como fin o como principio de funcionamiento: es ella la que, subrepticamente, proporciona la ley de la inmanencia y del «sistema único de las actividades de la mente»¹²⁸. Es ella la que abre las «distintas vías que la mente sigue en su proceso de objetivación, es decir, en su revelación a sí misma»¹²⁹.

Que el símbolo pudiera así hacer que la mente se revele a sí misma, ello significaba que la unidad y la síntesis habían sido presupuestas de entrada, precisamente cuando el «Uno» abstracto de las metafísicas tradicionales caía bajo el efecto de la crítica neo-kantiana de Cassirer. Todo había sido planificado para que, en un momento dado, el plural pueda *al menos* venir a enroscarse en el Uno, y cada energía particular de la mente contribuir de forma específica a este establecimiento» unitario, conjugado, del *yo* y del *mundo*¹³⁰. Esto significaba que las formas simbólicas del arte estaban dedicadas a recoger la diversidad *sensible* de los signos en el seno de un llamado «significado espiritual general» —un significado, a fin de cuentas, *inteligible*, enunciado como tal en el discurso del conocimiento¹³¹. No sólo lo sensible buscaba lo inteligible para unirse a

¹²⁶ Ibídem, pp. 42 y 49.

¹²⁷ Ibídem, p. 17.

¹²⁸ Ibídem, pp. 33-34.

¹²⁹ Ibídem, p. 19.

¹³⁰ Ibídem, pp. 35, 43 y 49.

¹³¹ Ibídem, p. 36.

él, sino que también su manera de «identificarse» con él –tal y como lo repiten Cassirer y Panofsky juntos– le permitía por fin la última conversión: hacerse inteligible. El arte, por consiguiente, se hacía inteligible tanto en su generalidad como en su singularidad, se hacía inteligible incluso expresado bajo las formas accidentales de lo sensible.

Fundar *en razón* un conocimiento del arte había exigido, por lo tanto –primero en Cassirer, luego en Panofsky–, que se encontrase a toda costa la congruencia e incluso la subsunción por la cual una diversidad sensible de fenómenos figurativos pueda encontrar, para incluirse completamente, un marco, un molde, una gramática general de inteligibilidad. Era hacer un acto de síntesis e incluso, en el sentido kantiano, un acto de *unidad sintética*. Hay, en la expresión «forma simbólica», la noción muy pesada, filosóficamente hablando, de *forma* –y pensamos enseguida en la de Idea–. Como las Ideas kantianas, en efecto, las formas simbólicas de Cassirer y de Panofsky habrán sido aprehendidas en la óptica de principios reguladores que «sistematizan unas síntesis»; al igual que las Ideas, primero habrán sido pensadas desde el punto de vista de la subjetividad –como actos del mundo de la cultura y no del mundo a secas–, pero luego re-objetivadas, si podemos decirlo, en su autoridad de reglas y en su vocación en la «unidad final» de las cosas¹³². Podríamos incluso arriesgar la hipótesis de que el famoso esquema ternario de Panofsky –en 1932, lo recordamos, nos hacía pasar del «sentido-fenómeno» al «sentido-ficción», luego al «sentido de la esencia»; en la versión americana, nos exponía, después del «tema natural», el «tema convencional»; y finalmente el «contenido» simbólico–, podríamos arriesgar la hipótesis de que ese esquema destinado a exponer las *categorías* utilizables por el historiador de arte no hacía otra cosa, en definitiva, que seguir espontáneamente el esquema kantiano de la unidad sintética expuesto en la *Crítica de la razón pura*.

¹³² Según una expresión kantiana comentada por G. Deleuze, *La philosophie critique de Kant*, París, PUF, 1963, p. 88 [ed. cast., *Filosofía crítica de Kant*, trad. M. A. Galmarini, Madrid, Cátedra, 1997].

Recordemos los tres grandes momentos de este texto famoso, que trata de nada menos que de poner al día las condiciones mismas del «conocimiento *a priori* de todos los objetos»: primero está lo «diverso de la intuición pura», donde los acontecimientos del mundo nos llegan de manera abrupta, según las más elementales «condiciones de receptividad de nuestra mente —condiciones que, ellas solas, le permiten recibir unas representaciones de los objetos»¹³³. Imaginamos muy bien a Kant dando aquí el ejemplo del señor que levanta su sombrero: reconocer ese sencillísimo acontecimiento como tal supone, en efecto, el espacio y el tiempo, y otras «condiciones de receptividad». Estamos al nivel del «sujeto primario» de Panofsky, estamos al nivel de lo *diverso* sensible: sólo dará lugar a un conocimiento una vez «atravesado» (*durchgegangen*) —y sintetizado—. Segundo movimiento, pues: le toca a la *imaginación* empezar el recorrido. «Ciega pero indispensable», escribe Kant, la imaginación reunirá los datos de lo diverso recibido intuitivamente, «para formar cierto contenido»: eso se llama hacer una *síntesis* en el sentido más general del término¹³⁴. El tercer momento proporcionará la *unidad sintética*, lo que habíamos sugerido más arriba con la expresión de «sobre-síntesis»: ésta reposa, por tanto, sobre el entendimiento puro, y en eso funda definitivamente el acto de conocimiento¹³⁵. El «sentido de la esencia» panofskiano se ha alcanzado pues: es un concepto.

Ocurriría lo mismo con el conocimiento del arte que con cualquier conocimiento: procedería de la intuición a la imagen y, sobre todo, *de la imagen al concepto*. Digo «sobre todo» porque es en la segunda traslación donde yace el momento decisivo, el que, si seguimos a Kant, justificaría todo el prestigio de la gran palabra «conocimiento». Pero la «ciencia del arte», la *Kunstwissenschaft*, no sólo debía atenerse a esta sola exigencia referente a su propia forma. Una vez más, exigía de su objeto una forma simétrica, de manera que el «cír-

¹³³ E. Kant, *Critique de la raison pure*, op. cit., p. 92 [ed. cast., *Crítica de la razón pura*, op. cit.].

¹³⁴ Ibidem, pp. 92-93.

¹³⁵ Ibidem, p. 93.

culo» —metódico o vicioso— pudiera convenientemente cerrar el objeto sobre el sujeto. Nos encaminamos hacia una definición totalmente radical del arte y, por lo tanto, de la «forma simbólica» —pero no digamos «definición», digamos más bien «fin», deseo de fines, deseo común de Cassirer y Panofsky referente a los fines de la historia del arte—. Exigirles a las formas artísticas mismas una especie de reciprocidad congruente con la forma del saber era, pues, exigir a las formas simbólicas que realizaran, en su esencia, el movimiento *del concepto a la imagen*. Si ese deseo se cumpliera, toda la historia del arte soñada por Panofsky tocaría su tierra prometida: enunciar verdaderamente el concepto *de las* imágenes del arte —genitivo objetivo y genitivo subjetivo entonces fundidos, justificados para confundirse—.

La «simple» —pero retorcida, lo hemos visto— razón de la historia del arte se acaba, pues, con una cuarta operación mágica. Es el *disegno* del sistema. Es el trazo inventado, la línea trazada por la que una imagen podrá reconocerse bajo el perfil mismo de un concepto. Ahora bien, esta operación existe de verdad, se lee en el exacto centro de gravidez del texto kantiano: es la operación misteriosa y soberana, en un sentido ya mágica para Kant mismo, del *Schematismus der reinen Verstandesbegriffe*, el «esquematismo de los conceptos puros del entendimiento». Sin esta operación mágica, el concepto de «forma simbólica» estaba condenado al callejón sin salida; con ella, al contrario, todo se hacía posible —es decir, que los órdenes de realidades más heterogéneas descubrían un dibujo o un propósito común... bajo el alto bastón de mando del concepto—.

Kant —quien, según las palabras mismas de Heidegger, supo dar a sus lectores «esta certeza inmediata que no da, por otra parte, ningún otro pensador: no hace trampa»¹³⁶, Kant partía de una situación aparentemente inextricable: si un objeto cualquiera debe ser *subsumido* bajo un concepto, ello exige que la representación del primero sea homogénea (*gleichartig*) a la del segundo; ahora bien, admite Kant,

¹³⁶ M. Heidegger, *Interprétation phénoménologique de la «Critique de la raison pure» de Kant*, ed. J. Görland, trad. E. Martineau, París, Gallimard, 1982, p. 373.

«los conceptos puros del entendimiento, comparados con las intuiciones empíricas (o incluso, en general, sensibles) les son totalmente heterogéneos»¹³⁷. Los conceptos del entendimiento ¿son entonces sencillamente inaplicables a los objetos de nuestra experiencia? Puede ser. Si lo sensible *se opone* a lo inteligible, ¿cómo lo inteligible podría *subsumir* lo sensible? Sin embargo, existe una vía, escribe Kant, y es la que hace posible la «doctrina trascendental del juicio» que está elaborando. A lo *trascendental* le será devuelto, pues, el papel de pasar por encima de toda heterogeneidad, inventando «un tercer término que sea homogéneo, por un lado a la categoría, por el otro a los fenómenos, y que haga posible la aplicación de la primera a los segundos»¹³⁸. Este tercer término será llamado por Kant el «esquema trascendental» (*transzendentales Schema*).

Se trata de una *representación* —palabra clave de todo el asunto— a la que Kant le exige que sea, por un lado, *pura*, es decir, vaciada de todo elemento empírico y, por otro lado, *sensible*, es decir, homogénea respecto al elemento empírico. Proporcionaría entonces el principio intermediario ideal entre las percepciones de la experiencia —o las imágenes— y las categorías del entendimiento. El «esquematismo» designa entonces la operación conseguida, aunque mediatizada, de la *subsunción* de lo sensible bajo (o por) lo inteligible. O, a la inversa, de la *conversión sensible* del concepto en imagen. Y ya está, la línea esta trazada; el círculo, cerrado: la ciencia de lo diverso, de lo sensible, la ciencia de la imagen es posible. Comprendemos pues el estatus de ese término prodigioso que fue el esquema kantiano. Daba una «condición formal y pura de la sensibilidad», y al mismo tiempo «realizaba la categoría» en la experiencia o en la imagen; era un «producto de la imaginación» (puesto que no era en sí mismo un concepto puro), pero, al contrario que la imagen, que siempre es inadecuada para el concepto, daba precisamente una «regla de síntesis» homo-

¹³⁷ E. Kant, *Critique de la raison pure*, op. cit., pp. 150-151 [ed. cast., *Crítica de la razón pura*, op. cit.].

¹³⁸ *Ibidem*, p. 151. Precisemos —si fuera necesario— que Kant no pretende en absoluto «inventar» este tercer término. Dice: «debe haber»...

génea a los requisitos del entendimiento puro; terminaba, pues, por oponerse del todo a la imagen misma¹³⁹. En resumen, daba una regla de conversión en la que los términos convertidos no eran en absoluto recíprocos: porque era «permanente» e «invariable», porque dándole la posibilidad al concepto de convertirse en «la regla del objeto» y, de una manera general, porque se ponía como condición misma de todo *significado*¹⁴⁰, el esquema jugaba evidentemente el juego del concepto contra el de la imagen. Sólo se había tratado de dialectizar los términos para comerse uno de los dos, a la vez que se pretendía *comprenderlo*:

De allí resulta claramente que el esquematismo del entendimiento, operado por la síntesis trascendental de la imaginación, no tiende a nada más que a la unidad de todo lo diverso de la intuición en el sentido interno y así, indirectamente, a la unidad de la apercepción como función que corresponde al sentido interno (a una receptividad). Los esquemas de los conceptos puros del entendimiento son entonces las verdaderas y únicas condiciones que permiten otorgar a esos conceptos una relación con unos objetos, a continuación un *significado*. Las categorías no tienen, en definitiva, ninguna otra utilización empírica posible, puesto que sirven sencillamente para someter, mediante unos principios de una unidad necesaria *a priori* [...], los fenómenos a las reglas generales de la síntesis y para hacerlas capaces de formar una unión universal [...]¹⁴¹.

Se concibe fácilmente lo que podía dar de sí semejante herramienta de pensamiento en el campo de la «ciencia del arte» panofskiana. Mediante la magia del esquematismo, el sombrero podía abatirse sobre las imágenes del arte y, una vez levantado de nuevo, mostrar un concepto unitario y sintético. La noción de «forma simbólica» juega completamente sobre la posibilidad teórica de esta operación. Tal vez

¹³⁹ *Ibídem*, pp. 152 y 155-156.

¹⁴⁰ *Ibídem*, pp. 153-155.

¹⁴¹ *Ibídem*, p. 155.

sólo sea, al comienzo, un «sustituto malo» del esquema kantiano mismo¹⁴². Tal vez ignore deliberadamente la oposición kantiana del esquema y del símbolo¹⁴³. Tal vez haya terminado por endurecer, en el campo de la historia del arte, las ideas kantianas de relación y de función¹⁴⁴. Tal vez, incluso, haya olvidado ese postulado kantiano, según el cual el entendimiento no legisla sino sobre la *forma* de los fenómenos, nada más –y comprendemos el desplazamiento efectuado, ya que en historia del arte los fenómenos observados son ellos mismos definidos (y calificados) como *formas*–. Tal vez, finalmente, haya querido hacer de la verdad kantiana una verdad de decisión, de certeza y de *adecuación* –lo que no es, fatalmente, leída en sí misma–¹⁴⁵. Pero lo importante para nosotros no reside en la exactitud o no de la aplicación kantiana; reside, como ya lo hemos dicho, en la altura del *tono* desde entonces adoptado por la historia del arte, ese tono exigente a veces, pero, por otra parte, destinado a promoverse a sí mismo como certeza *a priori*. Lo importante reside en el hecho de que un historiador del arte haya podido, un día, poner de relieve la autoridad del esquematismo kantiano a todo un desarrollo sobre el arte y el estilo comprendidos como «estereotipos», fenómenos de «vocabulario» o de «esquemas elaborados» que incluirían, como universales modelos de comportamiento, la diversidad de las obras singulares de una época¹⁴⁶:

El esquematismo a través del cual nuestro entendimiento aborda el mundo fenoménico [...] es un arte tan profundamente oculto en el alma

¹⁴² Según la expresión de A. Roger, «Le schème et le symbole», art. cit., p. 53.

¹⁴³ Cfr. E. Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, op. cit., pp. 173-174, comentado por F. Marty, *La naissance de la métaphysique chez Kant: une étude sur la notion kantienne d'analogie*, Paris, Beauchesne, 1980, pp. 342-345.

¹⁴⁴ Cfr. P. Schulthess, *Relation und funktion: eine systematische und entwicklungsgeschichtliche Untersuchung zur theoretischen Philosophie Kants*, Berlín/Nueva York, De Gruyter, 1981.

¹⁴⁵ Cfr. J.-L. Nancy, *Le discours de la syncope*, op. cit., pp. 9-15; id., *L'impératif catégorique*, op. cit., pp. 87-112.

¹⁴⁶ Se trata del capítulo sobre «El estereotipo de la realidad», en E. H. Gombrich, *L'art et l'illusion*, op. cit., pp. 89-123 [ed. cast., *Arte e ilusión*, op. cit.].

humana que tenemos grandes dificultades para descubrir el procedimiento secreto que utiliza aquí la Naturaleza¹⁴⁷.

En esta frase se encontraba todo para seducir al historiador del arte: una fórmula mágica se pronunciaba, capaz de efectos múltiples, entre ellos, el de fundar una certeza. Decía el «misterio» de la manera con la que los misterios de los fenómenos se someten al no-misterio del esquema hecho «estereotipo». Afirmaba el misterio (de lo dado) y su solución (en el concepto). Contenía, además, algunas palabras sencillas y famosas a las que se habría dedicado, según dicen, todo el pensamiento estético desde la Antigüedad: las palabras «arte» (*Kunst*, en el texto mismo de Kant), «alma» (*Seele*) y «naturaleza» (*Natur*). Finalmente, anticipaba o suponía implícitamente la famosa fórmula conclusiva por la cual toda la doctrina trascendental del juicio calificaba la noción de esquema:

Todo lo que podemos decir es que la *imagen* es un producto del poder empírico de la imaginación productora, y que el *esquema* de los conceptos sensibles, como de las figuras del espacio, es un producto y, en cierto modo, un monograma de la imaginación pura *a priori* (*gleichsam ein Monogramm der reinen Einbildungskraft a priori*), mediante y según el cual las imágenes son, primero, posibles y que esas imágenes sólo deben siempre estar ligadas al concepto mediante el esquema¹⁴⁸...

Transpuesta en los términos de un programa implícito para la historia del arte, la fórmula kantiana se pone a sonar de manera extraña: se trataría, en el fondo, de pasar de la imagen al monograma —puesto que el monograma está vinculado al esquema, adecuado al concepto y susceptible de ciencia—, se trataría, pues, de hacer una historia de

¹⁴⁷ Citado por *ibidem*, p. 89. El texto de la edición francesa de Kant es ligeramente distinto: «Este esquematismo de nuestro entendimiento, en relación con los fenómenos y con su simple forma, es un arte oculto en las profundidades del alma humana y del que siempre será difícil arrancar el mecanismo verdadero (*Handgriffe*) a la naturaleza, para exponerlo a descubierto ante los ojos». E. Kant, *Critique de la raison pure*, *op. cit.*, p. 153 [ed. cast., *Crítica de la razón pura*, *op. cit.*].

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 153.

las imágenes *haciendo imágenes de los monogramas*, sometiendo la expansión de las imágenes al trazado de los monogramas. ¿Qué es un monograma? Es un signo gráfico que abrevia una firma. Lleva consigo el poder de nombrar. Generalmente, no necesita el color, tampoco de los efectos de materias propias de la pintura, ni de los efectos de masas propias de la escultura. Es en blanco y negro. Denota un concepto. Pertenece al orden de lo visible, como si bastara con «leer»



para tener el «esquema» del arte visual propio de Durero... Hablar del monograma de la imaginación en la esfera de las artes visuales no tendría otro fin que *abreviar la imagen* para extirpar de ella solamente la simple transposición sensible de Ideas de la razón.

En su obra sobre Kant, leída y luego olvidada por Panofsky, Heidegger había visto muy bien que el problema de la «transposición sensible» (*Versinnlichung*) de la imagen en concepto bajo la especie del esquematismo constituía el centro absoluto, el núcleo de toda la empresa kantiana: en el crisol del esquematismo, la finitud humana –ligada en cierto modo al estatus mismo de la imagen– accedía a la unidad de la *trascendencia*¹⁴⁹. Toda la empresa del idealismo se concentraba ahí, pues ya que la pregunta formulada venía a ser ésta: ¿qué *Idea* nos entregan las imágenes? ¿Qué transponen en lo sensible? «¿Qué relación existe entre la *vista* que ofrece un siendo inmediatamente representado y lo que, de ese siendo, está representado *en el concepto*? ¿En qué sentido esta *vista* es una “imagen” del concepto?»¹⁵⁰. En resumen, la noción de esquematismo otorgaba a toda imagen sensible la «representación de su regla» trascendental. En esta regla, la imagen estaba sometida en un sentido, explicita-

¹⁴⁹ Cfr. M. Heidegger, *Kant et le problème de la métaphysique*, op. cit., p. 147 [ed. cast., *Kant y el problema de la metafísica*, op. cit.] («esas once páginas de la *Crítica de la razón pura* deben formar el núcleo de toda la obra...») y 183-257.

¹⁵⁰ *Ibidem*, pp. 152 y 155. Cfr. también pp. 118-121.

da en el otro –*subsumida* en todo caso y condenada a la permanencia de una razón–¹⁵¹. Su despliegue propio, entonces, ahogado en una síntesis, esa síntesis omnipresente que exige la categoría, haciendo con elementos separados en un principio un verdadero *encajonamiento*: «La síntesis veritativa es, desde entonces, lo que no sólo relaciona esos elementos el uno con el otro encajándolos, sino también lo que dibuja con antelación esta posibilidad de encaje mismo»¹⁵².

Una caja –fuese muy espaciosa, fuese la de Pandora– habrá sido dibujada entonces con antelación para meter en ella *en síntesis* el infinito despliegue de las imágenes singulares. Ciñéndose siempre desde muy cerca al texto kantiano, Heidegger precisaba: «Esta síntesis no es cosa de la intuición, ni del pensamiento. Siendo mediadora “entre” una y otro, se asemeja a los dos. Debe, entonces, participar del carácter fundamental [común] de los dos elementos, es decir, que debe ser un acto de *representación*»¹⁵³. Lo hemos entendido: esta caja no es otra que la noción filosófica de representación llevada a su última consecuencia (pero de la que tenemos derecho a interrogar la pertinencia con respecto de lo que llamamos unas «representaciones», cuando miramos unas imágenes del arte). Esta caja tenía como objetivo un procedimiento –un procedimiento de caja que Heidegger llama muy bien, después de Kant, la *unificación representante*–¹⁵⁴. Ahora bien, en esta unificación, la imagen ya no podía existir de otra manera que bajo el estatus de la susodicha *imagen pura*: imagen vaciada de la economía irracional a que su singularidad sensible la condena sin embargo¹⁵⁵. Pero a la «subjetividad trascendental» le importan muy poco semejantes sinrazones. Es ella la que manda ahora en todo el juego, pues ella sola se hace capaz de un conocimiento sintético *a priori*, ella

¹⁵¹ *Ibidem*, pp. 156-171.

¹⁵² *Ibidem*, p. 120.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 121. Nos remitiremos también a los extensos desarrollos de las clases impartidas por Heidegger en 1927-1928, *Interprétation phénoménologique de la «Critique de la raison pure»*, *op. cit.*, pp. 240-262 y 290-337.

¹⁵⁴ *Íd.*, *Kant et le problème de la métaphysique*, *op. cit.*, p. 122 (y, en general, pp. 120-124) [ed. cast., *Kant y el problema de la metafísica*, *op. cit.*].

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 161.

sola puede formular la «instauración de un fundamento» y la «determinación total de la esencia»¹⁵⁶.

¿El fundamento habrá sido instaurado pues, la esencia totalmente determinada? ¿Y después? ¿Qué conclusión sacar de esos resultados? Ésta, tal vez: que la historia del arte, al adoptar el esquema o, más vagamente, el tono de la doctrina kantiana, se plegaba directamente a las dos obligaciones que Heidegger había reconocido, a partir de 1927, en el centro del kantianismo. Por una parte, su carácter metafísico: de esta manera la historia del arte se adhería sin saberlo (o más bien negándolo) a un movimiento, un método que pretendía re-fundar la metafísica y, más exactamente, hacer de la metafísica una ciencia¹⁵⁷. Haciéndolo, la historia del arte doblegaba su propio deseo de convertirse en una ciencia a la fórmula neo-kantiana de una *ciencia espontáneamente concebida como metafísica*. Por otra parte, Heidegger había enunciado muy bien el *límite lógico* de todo este sistema: límite según el cual Kant, él también, de manera espontánea, había relegado su lógica trascendental sobre los procedimientos usuales de la simple lógica formal¹⁵⁸. Siguiendo semejante sistema, la historia del arte se privaba, pues, de entender sus objetos desde un punto de vista fenomenológico. Kant, escribe también Heidegger, había planteado que «el modo de estudio del espíritu y del hombre no era *empírico*; pero en el punto opuesto a lo empírico sólo conocía lo *racional*; y, como lo que es racional es lo *lógico*, la elucidación del sujeto, del espíritu, de los poderes y de las fuentes fundamentales [...] tenía entonces que ser transportada en una Lógica»¹⁵⁹ —una lógica insuficiente para entender lo que se trata en esas producciones humanas que llamamos las imágenes del arte—. ¿Se podría, entonces, *abrir* la lógica, abrir la simple razón e ir más lejos en nuestra pregunta planteada a las imágenes.

¹⁵⁶ Ibidem, pp. 172-182. Íd., *Interprétation phénoménologique, op. cit.*, pp. 337-350 («Caracterización general de la subjetividad trascendental como dimensión de origen del conocimiento sintético *a priori*»).

¹⁵⁷ Íd., *Interprétation phénoménologique, op. cit.*, pp. 29-86.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 372: «Kant sucumbe [...] a los esquemas exteriores de división de la lógica». Cfr. también pp. 165, 185, 258 y 370-373.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 283.

4

La imagen como desgarró y la muerte del dios encarnado

¿Abrir? Por lo tanto, romper algo. Al menos, hacer una incisión, rasgar. ¿De qué se trata exactamente? De *debatirse* en las redes que todo conocimiento impone y de intentar devolver al gesto mismo de este debate –gesto en su fondo doloroso, sin fin– una especie de valor intempestivo o, mejor, *incisivo*. Que al menos la simple pregunta haya tomado, en algúñ momento, este valor incisivo y crítico: ése sería el primer deseo.

Kant, de manera pertinente, nos ha expuesto unos límites. Ha dibujado, como desde dentro, los contornos de una red –extraña red opaca cuyas mallas sólo estarían hechas con espejos–. En un dispositivo de encerramiento, extensible como puede serlo una red, claro, pero tan cerrado como una caja. La *caja de la representación* donde todo sujeto chocará con la pared como en el reflejo de sí mismo. Aquí está, pues, el tema del saber: es especulativo y especular al mismo tiempo, y en el recubrimiento de lo especular sobre lo especulativo –de la auto-captación imaginaria sobre la reflexión intelec-

tual— yace precisamente ese carácter *mágico* de la caja, ese carácter de cierre resolutivo, de sutura auto-satisfactoria. ¿Cómo, pues, salir del círculo mágico, de la caja de los espejos, cuando este círculo define nuestros propios límites de sujetos cognoscentes?

Hay que debatirse aún y, contra Kant, hostigar la pared, sacudir-la, encontrar la falla. Hay que intentar romper esa zona reflectante donde especular y especulativo concurren para inventar el objeto del saber como la *simple imagen* del discurso que lo pronuncia y que lo juzga. Comprenderemos lo que semejante gesto, eventualmente, puede tener de atormentado —un tormento tanto padecido como actuado, lo que podemos leer a través de los textos alemanes de Panofsky mismo—, incluso suicida. Pues al rechazar la miseria del prisionero tanto como el triunfo del maníaco, el que rompe aunque sólo sea un trozo de la pared corre ya un riesgo de muerte para el sujeto del saber. Es decir, que corre el riesgo del no-saber. Pero ese riesgo sólo será suicida para aquél cuyo saber constituye toda la vida.

Nos encontramos una vez más en la situación de la elección alienante. Demos de ella 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 en 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 realidad¹, dislocará el sujeto del saber, conde-nando la simple razón a algo como un desgarró. «Desgarró» sería entonces la primera palabra, la primera aproximación para renunciar

¹ Según una utilización de la palabra «realidad» referida a la noción de *tuchè*, de encuentro. Cfr. J. Lacan, *Le Séminaire, XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., pp. 53-55 [ed. cast., *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, op. cit.].

a las palabras mágicas de la historia del arte. Sería la primera manera de cuestionar el postulado panofskiano según el cual «el historiador del arte difiere del espectador “ingenuo” en que es consciente de lo que hace»². Existe, en efecto, la ingenuidad del espectador que no sabe nada, pero frente a ella existe también la doble ingenuidad del que proyecta completamente el saber sobre la verdad y cree, además, que tendría algún sentido pronunciar una frase del tipo: «Soy consciente de *todo* lo que hago cuando veo una imagen del arte, porque la *sé*».

Recordemos también esta otra —y tan bella— frase de Panofsky: «La relación del ojo con el mundo es en realidad una relación del alma con el mundo del ojo»³. Recordemos su irremplazable valor crítico —la esperanza positivista de coger la realidad, esta esperanza está aquí desgarrada por el medio—, pero desgarrémosla nosotros también como desgarraríamos la unidad sintética y el esquematismo trascendental heredados de Kant. Pues «la relación del alma con el mundo del ojo» no podría ser otra cosa que la *no-síntesis* de una instancia, ella misma desgarrada, entre consciencia e inconsciente y de un «mundo» que sólo hace sistema hasta cierto punto, más allá del cual la lógica enseña su falla, su falla constitucional. Si queremos *abrir* la «caja de la representación» entonces tenemos que practicar una doble hendidura: volver a rasgar la simple noción de *imagen* y volver a rasgar la simple noción de *lógica*. Pues las dos están acordes constantemente para dar a la historia del arte la evidencia propia de su simple razón. Volver a rasgar la noción de imagen sería, primero, volver a una inflexión de la palabra que no dijera la imagería, la reproducción, la iconografía, ni siquiera el aspecto «figurativo». Sería volver a un cuestionamiento de la imagen que no presupondría *todavía* la «figura figurada» —quiero decir la figura fijada en objeto representacional—, sino solamente la *figura figurante*, a saber, el procedimiento, el camino, la

² E. Panofsky, «L'histoire de l'art est une discipline humaniste», en *L'œuvre d'art et ses significations*, op. cit., p. 44 [ed. cast., *El significado de las artes visuales*, op. cit.].

³ Íd., «Le problème du style dans les arts plastiques», art. cit., p.188. Cfr. *supra*.

cuestión en 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*. Habría que, al abrir la caja, abrir el ojo a la dimensión de una mirada expectativa: esperar que lo visible «cuaje» y, en esta espera, tocar con el dedo el valor *virtual* de lo que intentamos aprehender bajo el término de «visual». ¿Podríamos, pues, con *tiempo*, reabrir la cuestión de la imagen? Y, ¿no sería una manera de volver a la preciosa conminación, antaño formulada por Merleau-Ponty?

La palabra «imagen» tiene mala fama porque hemos creído de manera atolondrada que un dibujo era un calco, una copia, una segunda cosa, y la imagen mental, un dibujo de ese tipo en nuestro bazar privado. Pero si, en efecto, no es nada semejante, el dibujo y el cuadro no pertenecen, más que ella, al en-sí. El dentro del fuera y el fuera del dentro, que la duplicidad del sentir hace posible y sin los cuales no comprenderemos jamás la casi-presencia y la visibilidad inminente, crean todo el problema de lo imaginario⁴.

Podemos, entonces, entender en qué un pensamiento de la imagen habrá podido exigir algo como la *apertura de una lógica*. La objeción formulada por Heidegger en contra de la «ciencia» y de la metafísica kantianas puede también esclarecer nuestro propósito. Pues el mundo de las imágenes –si a eso se lo puede llamar mundo, digamos más bien: el desencadenamiento, la lluvia de estrellas de las imágenes singulares– no nos propone nunca sus objetos como los términos de una lógica susceptible de expresarse en proposiciones, verdaderas o falsas, correctas o incorrectas. Sería presuntuoso afirmar el carácter estrictamente *racional* de las imágenes, al igual que sería incompleto afirmar su simple carácter *empírico*. En realidad, es la oposición misma de lo empírico y lo racional lo que no funciona aquí, lo que

⁴ M. Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, París, Gallimard, 1964, p. 23 [ed. cast., *El ojo y el espíritu*, trad. J. Romero Brest, Barcelona, Paidós Ibérica, 1986].

fracasa «aplicándose» a las imágenes del arte. ¿Qué quiere decir? ¿Que todo se nos escapa? En absoluto. Incluso una lluvia de estrellas tiene su estructura. Pero la estructura de la que hablamos está *abierta*, no en el sentido en el que Umberto Eco utilizaba este término de «apertura» —anteponiendo las potencialidades de comunicación y de interpretación de una obra—⁵, sino en el sentido en el que la estructura estaría desgarrada, tocada, arruinada en su centro como en el punto más esencial de su despliegue. El «mundo» de las imágenes no rechaza el mundo de la lógica, todo lo contrario. Sino que se *ajusta* a él, es decir, entre otras cosas, que compone espacios —como cuando decimos de un mecanismo que está desajustado—, espacios de los cuales saca su potencia, que se da como la *potencia de lo negativo*⁶.

Por ello, habría que intentar, ante la imagen, pensar en la fuerza de lo negativo en ella. Cuestión menos tópica, tal vez, que dinámica o económica. Cuestión de intensidad más que de extensión, de nivel o de localización. 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). Desde cierto punto de vista, de todas formas, este trabajo o esta imposición pueden estar percibidos como una *regresión*, puesto que nos devuelven, con una fuerza que nos sorprende siempre, hacia un «por debajo», hacia algo que la elaboración simbólica de las obras, sin embargo, había recubierto o remodelado. Hay como un movimiento *anadiómeno*, movimiento por el cual lo que se había hundido resurge por un momento, nace antes de volver a hundirse rápidamente: es la *materia informis* cuando aflora desde la representación, es la opacidad cuando aflora desde la transparencia, es lo visual cuando aflora desde lo visible.

⁵ Cfr. U. Eco, *L'œuvre ouverte*, trad. C. Roux y A. Boucourechliev, París, Le Seuil, 1965 (ed. 1979), pp. 15-40, etc. [ed. cast., *Obra abierta*, trad. R. Berdagué, Barcelona, Ariel, 1990].

⁶ El interés del libro de J. Wirth, *L'image médiévale: naissance et développements (VI-XV siècle)*, París, Klincksieck, 1989, pp. 47-107, es mostrar el anclaje de la cuestión de las imágenes en el «universo lógico medieval». Pero también su límite, cuando sugiere una relación de inferencia directa del segundo con la primera.

No sé, a decir verdad, si la palabra «negativo» está bien elegida. Sólo lo estará con la condición de no ser entendida como la privación pura y dura. Por ello, en esta óptica, designamos lo *visual*, y no lo invisible, como el elemento de esta obligación de negatividad donde las imágenes están tomadas, nos toman. Por ello, también lo negativo no reviste aquí ninguna connotación nihilista o simplemente «negativista», ni tampoco aspira a una nostalgia o a cualquier filosofía general de la negatividad. No se trata de establecer en estética la dudosa generalidad de lo irrepresentable. No se trata de llamar a una poética de la sinrazón, de lo pulsional o a una ética de la contemplación muda, ni tampoco a una apología de la ignorancia ante la imagen. Se trata solamente de poner una mirada sobre la paradoja, sobre la especie de docta ignorancia a la que nos obligan las imágenes. Nuestro dilema, nuestra elección alienante, la hemos expresado más arriba en unos términos un poco rudos; hay que precisar, volver a decir que esa elección hace *obligación* como tal, y que no se trata pues, en absoluto, de elegir un trozo, de trocear –saber o ver: eso no es más que una simple «o» de exclusión y no de alienación–, pero saber permanecer en el dilema, *entre saber y ver*, entre saber algo y no ver otra cosa en todo caso, sino ver algo en todo caso y no saber cualquier otra cosa... En ningún caso se trata de sustituir la tiranía de una tesis por la de una antítesis. Se trata solamente de dialectizar: pensar la tesis *con* la antítesis, la arquitectura con sus fallas, la regla con su transgresión, el discurso con su lapsus, la función con su disfunción (más allá de Cassirer, por lo tanto) o la tela con su desgarró.

Pensar en la tela (la tela de la representación) *con su desgarró*, pensar en la función (la función simbólica) *con su interrupción* o su disfuncionamiento constitucionales, esto, sin embargo, se había iniciado casi cuarenta años antes de la iconología de Panofsky y más de veinte años antes de las «formas simbólicas» de Ernst Cassirer. Había sido iniciado valientemente por un pensador y un práctico, un hombre muy atento a la fenomenología de un visible del que, sin embargo, desconfiaba, un científico muy dispuesto a renunciar a las certezas de la ciencia misma que él practicaba, alguien que, de manera

obstinada, habrá intentado la peligrosa aventura de fundar un saber no especular, un saber capaz de pensar en el trabajo del no-saber en él. Es Freud. Recordamos que dedicó su gran libro sobre *La interpretación de los sueños*, publicado en 1900, al movimiento «anadiómeno» de una inmersión en el Aqueronte que producía la aparición de las imágenes nocturnas⁷. Recordamos que, después de haberse enfrentado al enigma demasiado visible de los síntomas histéricos, se adentró en la inquietante y movediza vía del sueño como en la «vía real que conduce al conocimiento (*Kenntnis*, y no *Wissenschaft*) del inconsciente»⁸. Recordamos que la vía en cuestión debía devolverlo a una comprensión más decisiva y nueva de la noción de síntoma. Manera decisiva y nueva de *ver*: por ello hay que detenerse en ella cuando la imagen nos atrapa en el juego del no-saber.

Con el sueño y con el síntoma Freud ha roto la caja de la representación. Con ellos ha abierto, es decir, desgarrado y desvelado, la noción de imagen. Lejos de comparar el sueño con un cuadro o con un dibujo figurativo, insistía, al contrario, sobre su valor de deformación (*Entstellung*) y sobre el juego de las rupturas lógicas que tan a menudo alcanza el «espectáculo» del sueño, como si fuera una lluvia perforadora. La metáfora del jeroglífico vino bajo su pluma para apartar, de entrada, la comprensión del sueño de todo prejuicio figurativo —texto famoso—:

Supongamos que estoy mirando un jeroglífico (*Bilderrätsel*: un enigma en imágenes): representa una casa en cuyo tejado se ve una canoa, luego una letra aislada, un personaje sin cabeza que va corriendo, etc. Podría declarar que ni este conjunto ni sus distintas partes tienen sentido (*unsinning*). Una

⁷ «Flectere si nequeo Superos / Acheronta movebo», cita de Virgilio puesta de relieve por S. Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, revisada por D. Berger, París, PUF, 1971, p. 1 [ed. cast., *La interpretación de los sueños*, trad. L. López-Ballesteros, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985]. La cita es retomada en el cuerpo del texto, ibídem, p. 516. Cfr. el bello comentario de J. Starobinski, «Acheronta movebo», *L'Écrit du Temps*, 11, 1986, pp. 3-14.

⁸ S. Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 517 [ed. cast., *La interpretación de los sueños*, op. cit.]. Esta frase viene inmediatamente a continuación de los dos versos de Virgilio.

canoa no debe encontrarse en el tejado de una casa y una persona que no tiene cabeza no puede correr⁹; además, la persona es más grande que la casa y, admitiendo que todo represente un paisaje, no conviene introducir en él letras aisladas, que no podrían aparecer en la naturaleza. Sólo juzgaré de manera exacta el jeroglífico cuando renuncie a apreciar así el todo y las partes, pero me esforzaré en sustituir cada imagen por una sílaba o por una palabra que, por un motivo cualquiera, puede ser presentada por esta imagen (*durch das Bild darstellbar ist* –y no *vorstellbar ist*–). Así reunidas, las palabras ya no estarán desprovistas de sentido, sino que podrán formar algún bonito y profundo grupo de palabras. El sueño es un jeroglífico (*Bilderrätsel*), nuestros predecesores cometieron el error de querer interpretarlo como dibujo (*als zeichnerische Komposition*)¹⁰.

Nos encontramos aquí en el inicio de un movimiento que no va a dejar de profundizar y de radicalizar el golpe o el desgarró asestados al concepto clásico de la representación: algo, aquí, se presenta visualmente, pero no es un dibujo –más bien una organización paradójica que despista y el sentido del discurso que esperábamos leer en ella (es el *unsinning* de nuestro texto), y la transparencia representativa de los elementos figurados los unos con los otros (es el *Bilderrätsel* en cuanto que inexplicable para quien lo mirara como una obra de arte imitativa)–. De entrada, por tanto, Freud habrá propuesto un modelo visual del que no podía dar cuenta la concepción clásica del *disegno*, por su transparencia mimética, ni la de la imagen-monograma (el esquema kantiano), por su homogeneidad sintética. El ejemplo freudiano, por otra parte, se presenta menos como un ejemplo de objeto cerrado, resultado de un trabajo, que como el paradigma del trabajo mismo. Abre, en efecto, el capítulo dedicado, en *La interpretación de los sueños*, al «trabajo del sueño» (*Traumarbeit*). Da a este título un paradigma estructural de funcionamiento –funcionamiento muy extraño donde el desgarró, después de haber alcanzado las entidades demasiado estables, idealistas, del dibujo y

⁹ Se podría objetar que esto es posible –pero precisamente esto se convertiría en el *síntoma* excepcional de alguna catástrofe, diluvio o masacre de los inocentes...–.

¹⁰ *Ibidem*, p. 242.

del esquema, investirá la idea misma de *función* en el sentido en el que Cassirer podía entenderlo después de Kant¹¹.

Una función desgarrada —es decir, que incluye la potencia de lo negativo en ella— preside entonces, en cuanto que *trabajo*, la intensa o evanescente visualidad de las imágenes del sueño. ¿Cómo comprender semejante trabajo? Más allá incluso de la metáfora propuesta en el paradigma del jeroglífico, Freud nos advierte contra la tentativa de «representarnos de una manera plástica nuestro estado psíquico durante la formación del sueño»¹². Si hay un tópico obrando en la formación del sueño —y en los procesos inconscientes en general—, no hay que replegarlo ni sobre el empirismo de nuestra especialidad sensible, incluso el de nuestro «espacio vivido», ni tampoco sobre la idea kantiana de un *apriorismo* o de una categoría ideal salida de alguna estética trascendental¹³. El problema sólo puede enfocarse a partir de lo que, más modestamente, *se presenta* —y no es una casualidad si Freud empieza a problematizar la noción de *Traumarbeit* insistiendo sobre la presentación tan a menudo lagunera del sueño, su carácter de *fragmentos puestos juntos*—. Lo que se presenta crudamente en un principio, lo que se presenta y que la idea rechaza, es el desgarrar. Es la imagen fuera de contexto, la imagen en cuanto que imagen de sueño. Sólo se impondrá aquí por la fuerza de la omisión (*Auslassung*)

¹¹ Es decir, como esta «sola y misma función espiritual fundamental» que responde a una «exigencia fundamental de unidad» entre los objetos, pero que los objetos, ellos solos, son incapaces de manifestar. Cfr. E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, op. cit., I, pp. 17-18 [ed. cast., *Filosofía de las formas simbólicas*, op. cit.].

¹² S. Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 244 [ed. cast., *La interpretación de los sueños*, op. cit.].

¹³ Habría que trazar todo un camino entre la anterior cita de Freud y esta nota escrita al final de su vida, el 22 de agosto de 1938: «Es posible que la especialidad sea la proyección de la extensión del aparato psíquico. Probablemente ninguna otra derivación. En lugar de las condiciones *a priori* del aparato psíquico según Kant. La *psyché* es extensión, no sabe nada» (S. Freud, «Résultats, idées, problèmes», trad. col. *Résultats, idées, problèmes*, II, 1921-1938, París, PUF, 1985, p. 288). Pensar el enigma de esta «extensión» constituye probablemente una de las tareas más arduas de la metapsicología freudiana. Da fe de ello, por ejemplo, el largo intento lacaniano de sobrepasar la *tópica* en *topología*. Cfr. también los trabajos de P. Férida, resumidos en «Théorie des lieux», *Psychanalyse à l'université*, XIV, 1989, 53, pp. 3-14, y 56, pp. 3-18.

o del atrincheramiento del que es, si se habla de manera estricta, el *vestigio*: es decir, la única supervivencia, a la vez resto soberano y huella de un borrado. Un promotor visual de desaparición. Lo que permite a Freud concluir, acto seguido, que el sueño ya no es más una traducción, habida cuenta de su «legibilidad», un dibujo figurativo, habida cuenta de su «visibilidad»¹⁴.

No es el momento de detallar aquí la larga continuación de interferencias, siempre rigurosas, pero siempre arriesgadas, a través de las cuales Freud nos guía hacia esta comprensión *metapsicológica* del trabajo del sueño. Bastará con recordar cómo la simple fenomenología de la omisión en el sueño viene a ser aprehendida bajo la especie de un «trabajo de condensación» (*Verdichtungsarbeit*), y cómo la simple fenomenología del enigma onírico viene a ser aprehendida bajo la especie de otro «trabajo», llamado de desplazamiento (*Verschiebungsarbeit*). En este punto, comprenderemos mejor lo que del sueño prohíbe la síntesis funcional, en el sentido estricto del término: «el sueño está *de otra manera centrado*», nos dice Freud, y este *de otra manera* alcanza los elementos de sentido, los objetos, las figuras, pero también las intensidades, los valores¹⁵. Este *de otra manera* no deja de actuar y de viajar. Lo inviste todo. Da una ley paradójica —una obligación, más bien, que es una ley de labilidad, una ley de no-regla—. La ley de la excepción insistente, la ley o la *soberanía de lo que se exceptúa* en lo visible tanto como en lo legible y la lógica proposicional.

Por eso, el análisis freudiano de los «medios de presentación» o de «figuración» del sueño (*Darstellungsmittel des Traums*) va a desarrollarse como un trabajo teórico de apertura de la lógica tanto como de apertura de la imagen. En efecto, bajo el ángulo de la «inaptitud para representar las relaciones lógicas» la figuración del sueño está, de entrada, puesta en juego¹⁶. Pero, aquí también, la negatividad que

¹⁴ S. Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 244 [ed. cast., *La interpretación de los sueños*, op. cit.].

¹⁵ Ibídem, pp. 263-264.

¹⁶ Ibídem, p. 269 (y, en general, pp. 267-291).

emerge de esta constatación no tiene nada que hacer con la idea de una privación pura y simple. La negatividad se convierte en trabajo —el trabajo de la «presentación», el trabajo de la *Darstellung*—. Incapaz de representar —de significar, de hacer visibles y legibles como tales— las relaciones temporales, el trabajo del sueño se conformará, por lo tanto, con *pre-sen-tar* juntos, visualmente, unos elementos que un discurso representativo (o una representación discursiva) normalmente habría diferenciado o inferido los unos de los otros. La relación causal desaparecerá ante la *co-presencia*¹⁷. La «frecuencia» se volverá «multiplicidad» y todas las relaciones temporales, en general, se volverán relaciones de lugar¹⁸. Igualmente, escribe Freud, «el sueño no puede, de ninguna manera, expresar la *alternativa*, “o bien, o bien”; reúne sus miembros en una continuación, como equivalentes» —es decir, una vez más, como co-presentes—: presentará, pues, juntas todas las posibilidades de la alternativa, «aunque se excluyen casi mutuamente» desde el punto de vista de la lógica¹⁹. Finalmente:

La manera con la que el sueño expresa las categorías de la *oposición* y de la *contradicción* es particularmente sorprendente: no las expresa, parece ignorar el «no». Sobresale reuniendo los contrarios y presentándolos en un solo objeto (*in einem dargestellt*). El sueño presenta a menudo también un elemento cualquiera por su deseo contrario, de manera que no se puede saber si un elemento del sueño, susceptible de contradicción, traiciona un contenido positivo o negativo en los pensamientos del sueño²⁰.

De esta manera se derrumba el suelo de las certezas. Todo se vuelve posible: la co-presencia puede expresar el acuerdo y el desacuerdo, la simple presencia puede expresar la cosa y su contrario. Y la simple

¹⁷ Ibidem, pp. 271-272.

¹⁸ Íd., «Révision de la théorie du rêve», trad. R. M. Zeitlin, *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, París, Gallimard, 1984, p. 39 [ed. cast., «Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis», *Obras completas de Sigmund Freud*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 2000].

¹⁹ Íd., *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 273 [ed. cast., *La interpretación de los sueños*, op. cit.].

²⁰ Ibidem, p. 274.

presencia podrá ser ella misma un efecto de co-presencia (según el procedimiento de la *identificación*), incluso un efecto de co-presencia antitética y contra natura (según el procedimiento de la *formación heterogénea*). Con la certeza se derrumba pues otro trozo de *mimèsis*: «La posibilidad de formar imágenes heterogéneas (*Mischbildungen*) está en el primer plano de los hechos que otorgan tan a menudo al sueño su sello fantástico; introducen en él, en efecto, unos elementos que nunca pudieron ser objetos de percepción»²¹. Todos los contrastes y todas las diferencias se cristalizarán en la sustancia de una imagen única, mientras que la misma sustancia arruinará toda quiddidad filosófica en la parcelación de su tema. Así es la desconcertante poética del sueño: el tiempo se invierte, se desgarrar, y la lógica con él. Las consecuencias no sólo anticipan sus causas, *son* sus causas, pero su negación igualmente. «La inversión, la transformación en el contrario (*Umkehrung, Verwandlung ins Gegenteil*) constituye, por otra parte, uno de los medios que el trabajo del sueño emplea más a menudo y más fácilmente», constata Freud, que va hasta observar el mismo tipo de trabajo en cuanto a los *afectos* ligados a las imágenes del sueño²². 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 una visualidad que, a la vez, *se impone*, nos perturba, insiste y 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...—.

Ese rápido recorrido por la problemática freudiana, tan somero como sea, nos hace percibir cuánto la lógica visual de la imagen —si el término «lógica» sigue teniendo sentido— contraviene aquí las certezas serenas de un pensamiento que se expresaría en los términos clásicos del *disegno* o en los, kantianos, del esquema y del monograma. Habría que señalar, en efecto, con más precisión cómo Freud

²¹ *Ibíd.*, p. 279.

²² *Ibíd.*, pp. 282 y 401.

consigue explicitar en el trabajo del sueño todos esos juegos de desplazamientos orientados y desorientados; cómo se teje la utilización de los «símbolos preparados» *con* la invención de valores simbólicos increíbles, de rasgos singulares que nada dejaba prever; cómo se elaboran estructuras de lenguaje *pero* cuya gramática y cuyo código no tendrían otra ley que la de desaparecer como tales; cómo se produce el intercambio extraordinario de las formas verbales y de las formas de objetos a lo largo de las cadenas asociativas; cómo lo absurdo viene a rimar con el cálculo y el intenso razonamiento; cómo todo ese trabajo, toda esa exigencia, todas esas selecciones sólo aspiran *al mismo tiempo* a hacer de la imagen un promotor de atracción y de «regresión», en el sentido técnico del término –sentido tópico, formal y temporal– introducido por Freud²³. Habría finalmente que tomar nota del juego desconcertante que el trabajo del sueño despliega respecto de lo que llamamos comúnmente el parecido, para entender del todo este desgarró introducido en la noción clásica de la imagen.

Pues el sueño adquiere en el parecido una parte esencial de su poder visual. Todo, en el sueño, se parece o parece llevar la marca enigmática de un parecido. Pero ¿cómo?, ¿de qué parecido se trata? Todo está ahí. Sin embargo, Aristóteles había avisado, en el umbral de su *Poética*, de que la imitación y el parecido podían cambiar de sentido por completo según difirieran los *medios*, los *objetos* o los *modos*²⁴ –pero estamos tentados, con frecuencia (y más que nunca desde Vasari), de plegar todo parecido sobre el modelo del dibujo imitativo del Renacimiento (o, más bien, de la idea que desde Vasari

²³ Ibídem, pp. 291-292, 297, 300-347, 347-391 y 453-467. Íd., «Révision de la théorie du rêve», *op. cit.*, p. 30. Íd., «Complément métapsychologique à la théorie du rêve», trad. J. Laplanche y J. B. Pontalis, en *Métapsychologie*, París, Gallimard, 1968, pp. 125-146 [ed. cast., «Complemento metafísico a la doctrina de los sueños», *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. XIV, *op. cit.*].

²⁴ Según Aristóteles, en efecto, las artes imitativas «difieren entre sí de tres maneras: o imitan utilizando medios distintos, o imitan cosas distintas, o imitan de manera distinta y no de la misma manera». *Poétique*, I, 1447a, trad. J. Hardy, París, Les Belles Lettres, 1932 (6ª ed., 1975), p. 29 [ed. cast., *Poética*, trad. S. Mas Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004].

nos hacemos del dibujo y del Renacimiento)–. Hay que repetir que el trabajo del sueño se da como un trabajo del parecido que sólo tendría pocas cosas que ver con una *zeichnerische Komposition*, una composición gráfica, un *disegno* vasariano. El parecido *trabaja* en el sueño –antes incluso de exhibirse como la madera antes de rajarse– según una eficacia, de la que Freud nos avisa de entrada, que utiliza «innumerables medios» (*mit mannigfachen Mitteln*) para llegar a sus fines²⁵. De esta manera, los parecidos dan, a la vez, «las primeras fundaciones de toda construcción de sueño» y las ramificaciones más singulares que cada elemento del sueño se hace capaz de suscitar, puesto que «una parte considerable del trabajo del sueño consiste en crear nuevos [lazos de parecido] porque aquéllos de los que dispone no pueden, por culpa de la censura de la resistencia, penetrar en el sueño»²⁶...

El sentido común nos decía que el acto de parecerse consistía en exhibir la *unidad formal* e ideal de dos objetos, de dos personas o de dos sustratos materiales separados; el trabajo del sueño, al contrario, da a Freud la ocasión de insistir sobre el vector de *contacto*, material y no formal (*Berührung*), que engendra en la imagen onírica los procedimientos o las vías del parecido²⁷. Parecerse ya no querrá decir entonces un estado de hecho, sino un *proceso*, una figuración en acto, que viene, poco a poco o de repente, a hacer que se toquen dos elementos hasta entonces separados (o separados según el orden del discurso). El parecido, a partir de ahora, ya no es una característica inteligible, sino un movimiento sordo que se propaga e inventa el contacto imperioso de una infección, de una colisión o bien de un fuego. El sentido común nos decía, por otra parte, que el acto de parecerse suponía que hubiera *dos*: dos sujetos separados entre los cuales el parecido construiría una unión ideal, como el lanzamiento sutil de un puente colgado entre dos montañas; el trabajo del sueño nos

²⁵ S. Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 275 [ed. cast., *La interpretación de los sueños*, op. cit.].

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

demuestra, al contrario, que el parecido sabe aquí precipitarse, hacer *nudo* o conglomerado, que sabe destruir la sutil dualidad y arruinar cualquier posibilidad de comparar, por lo tanto, de representarse, por lo tanto, de conocer distintamente algo de este parecido que, simplemente, aquí, se presenta. Tal sería la consecuencia que impone en el sueño la «tendencia a la condensación» que Freud invoca para explicar el hecho de que «el elemento común que explica la unión de dos personas [...] puede ser representado en el sueño *o faltar*»:

Comúnmente, la identificación o la formación de una personalidad heterogénea sirven precisamente para ahorrar esta representación. En lugar de repetir: A no me quiere, B tampoco, formo de A y de B una personalidad heterogénea o bien me represento a A en una de las actitudes que normalmente caracterizan a B. La persona así formada se me aparece en sueños en alguna circunstancia nueva y, como representa tanto a A como a B, tengo derecho a insertar en este punto de la interpretación el hecho común a las dos: que no me quieren. De esta manera, llegamos a menudo a unas condensaciones extraordinarias en el sueño: me puedo ahorrar la representación de circunstancias muy complicadas sustituyendo a una persona por otra que, en cierta medida, se encuentra en las mismas circunstancias. Captamos fácilmente cuánto este modo de presentación mediante identificación (*Darstellung durch Identifizierung*) puede servir para escapar a la censura debida a la resistencia y que impone unas condiciones de trabajo tan difíciles al sueño²⁸.

El sentido común nos decía finalmente que el parecido estaba hecho para establecer entre dos términos algo como la reconciliación de lo *mismo*; el trabajo del sueño desgarrará desde dentro la serenidad de semejante reconciliación. Cuando ese *mismo* está representado, nos dice Freud, «esto indica comúnmente que hay que buscar *otra cosa* que es común a los dos y que permanece escondida porque la censura ha hecho su figuración imposible. Se ha producido, si así

²⁸ Ibídem, pp. 276-277.

lo podemos decir, un desplazamiento (*Verschiebung*) en el campo de lo común para favorecer la figurabilidad»²⁹. ¿Qué implica? Que la mismidad mimética está arruinada constantemente por el trabajo de la condensación. Entonces el parecido ya no exhibe el Mismo, sino que se infecta con alteridad, mientras que los términos parecidos chocan unos con otros en un caos —«la formación heterogénea»— que hace imposible su distinto reconocimiento en cuanto que, precisamente, términos—. Por lo tanto, ya no hay «términos» que valgan, sino solamente una relaciones entabladas, unos pasajes que se cristalizan. Ahora bien, esta especie de *estrechamiento alterado* del parecido conlleva una implicación decisiva para nuestro propósito, que es el entrelazamiento indefectible de la *formación en la deformación*. Cuando Freud insiste sobre el no-realismo de las imágenes heterogéneas y el hecho de que ya no corresponden en absoluto a nuestros objetos habituales de percepción visible —a pesar o más bien por su intensidad visual propia—, nos pone sobre la vía de una noción del parecido que admitiría como su consecuencia última «la inversión, la transformación en lo contrario» (*die Umkehrung, Verwandlung ins Gegenteil*)³⁰.

De esta manera, los «procedimientos de figuración del sueño» —puesto que bajo ese criterio Freud nos habrá introducido en todas esas paradojas— terminan por volver a abrir, con el parecido, lo que entendemos habitualmente por «representación figurativa». El sueño sólo utiliza los parecidos para «dar a la representación un grado de deformación (*ein Mass von Entstellung*) tal que, a primera vista, el sueño parece totalmente ininteligible»³¹. Esto parece alejar definitivamente la *figurabilidad* que obra en el trabajo del sueño —que cada noche nos persigue de manera solitaria— y el mundo cultural de las *figuraciones* pintadas o esculpidas —que cada domingo vamos a admirar, en familia, en los cimacios de algún museo de arte...—. Pero todo no es tan simple, no está tan zanjado como parece, y Freud no se quedará ahí. Veinticinco páginas después

²⁹ Ibidem, p. 277.

³⁰ Ibidem, pp. 279-282.

³¹ Ibidem, p. 282.

de haber suscitado, en contra de la metáfora del *disegno*, la del jeroglífico, vuelve de manera extraña al mismo paradigma de las artes plásticas. Pero, ¿para qué? ¿Para elaborar una homología de las representaciones? ¿Para marcar una diferencia sin precedente? Nada de eso. Freud avanza el paradigma pictórico sólo para transitar, paradójicamente, de un *desgarro* a una *desfiguración*. En efecto, bajo el ángulo del fallo, del defecto —el «defecto de expresión» lógico (*diese Ausdrucksfähigkeit abgeht*)—, las artes plásticas serán convocadas aquí en relación con la figurabilidad del sueño; y no es indiferente encontrar bajo la pluma de Freud la indicación lapidaria, pero tan exacta, de que el «defecto de expresión» en las artes plásticas «se debe a la naturaleza de la materia utilizada (*in dem Material*)», al igual que «este defecto de expresión está ligado a la naturaleza de la materia psíquica (*am psychischen Material*) de la que el sueño dispone»³². Y el famoso fragmento que sigue, el cual evoca el procedimiento medieval de las filacterias colocadas delante de la boca de los personajes pintados, sólo interviene para subrayar el *paradigma débil* de las artes visuales, ese discurso o esas palabras (*die Rede*) que el pintor —se permite imaginar— «desesperaba por hacer entender»³³.

Freud abordaba así la cuestión de lo figurable bajo el ángulo de un *desgarro* o un defecto constitutivos. Pero, lejos de encontrar un argumento de inefabilidad o algo como una filosofía neo-romántica de lo infigurable, proseguía inmediatamente con esta concepción casi «experimental» de un *trabajo* de la figuración contemplado *con su desgarró* —su *desgarro* en el trabajo—. Estaríamos aquí en el lugar ejemplar y tangible de una diferencia radical con lo que Cassirer iba a entender, algunos años más tarde, por «función simbólica» o por «función» en general. Freud propone, en efecto, entender el «defecto de expresión» del sueño de otra manera que como una privación pura y simple, lo que significa que las relaciones lógicas, incapaces de ser representadas en el sueño como tales,

³² Ibídem, p. 269. La traducción francesa creyó deber traducir la misma palabra alemana por «material» en un caso y «materia» en el otro; la traducción más exacta —«materialista» en todo caso— sería tal vez «materia prima».

³³ Ibídem.

serán *figuradas a pesar de todo... mediante una desfiguración apropiada*: «El sueño –escribe Freud– consigue hacer resaltar algunas de las relaciones lógicas entre sus pensamientos modificando de manera apropiada su figuración»³⁴.

Entendemos, pues, que el defecto, el desgarrar, funcionen en el sueño como el motor mismo de algo que estaría entre el deseo y la obligación –el deseo apremiante de figurar–. Figurar a pesar de todo, por lo tanto forzar, por lo tanto desgarrar. Y, en este movimiento apremiante, *el desgarrar abre la figura* a todos los sentidos que podrá tomar ese verbo. Se vuelve como el principio y la energía mismos –suscitados por el efecto de desgarrar, a saber, la ausencia– del trabajo de figurabilidad. Cavando la representación, *llama* a la figura y a su presentación (*Darstellung*), pone en marcha el procedimiento infinito del rodeo que, fundamentalmente, caracteriza la noción misma de figura. *Tropos* o *figura* dan desde siempre, lo sabemos, la noción de la vuelta y del rodeo³⁵. Son el rodeo hecho presentación, y comprendemos mejor por qué es inútil, cuando estudiamos los medios de figuración del sueño, intentar distinguir lo que sería del lenguaje y lo que sería de lo visible: bien es verdad que el problema reside en otro lugar, que la figura comprendida de esta manera desbarata en sus abundancias retóricas la pura y simple legibilidad de un discurso y que desbarata igualmente, en su poder de presentación, la pura y simple visibilidad de una representación «figurativa» en el sentido académico del término.

Tal vez nunca acabemos de sacar las conclusiones de semejante *juego figural* –aquél mediante el cual un desgarrar da un rodeo para

³⁴ Ibidem, p. 270: «[...] so hat sich auch für den Traum die Möglichkeit ergeben, einzelnen der logischen Relationen zwischen seinem Traumgedanken durch eine zugehörige. Modifikation der eigentümlichen Traumdarstellung Rücksicht zuzuwenden».

³⁵ Por eso es por lo que la traducción de *Darstellbarkeit* («presentabilidad») por «figurabilidad» sigue siendo pertinente: incluye en efecto la tradición secular de la «tropología» griega y latina, bajo la autoridad de las palabras «tropos» y «figura», al mismo tiempo que indica la calidad de «presencia» y de eficacia de las que sus efectos (las figuras mismas) son portadores.

que el rodeo venga a presentarse visualmente—. El desgarró, en este sentido, abre tanto a la complejidad elaboradora del trabajo del sueño como a la opacidad tenaz de su carácter «regresivo». Suscita la abundancia abigarrada de las figuras, no impone menos la blanca soberanía de su apertura vacía. *Abre*, he dicho, en definitiva, engendra incesantes constelaciones, incesantes producciones visuales que no hacen cesar el «defecto», sino que, al contrario, lo engastan y lo subrayan. A esta persistencia —o mejor: insistencia— de lo negativo corresponde, en cierto modo, la paradoja del parecido al que Freud se enfrentaba delante del sueño y del síntoma. Paradoja que quería parecer que se igualara a desemejar, y *que figurar se igualara a desfigurar*, puesto que figurar «de todas formas» y «resaltar» unas relaciones inexpresables como tales equivalía a «modificar de una manera apropiada su figuración»³⁶...

De esta paradoja, a la que Freud no renunciará nunca cada vez que se trate para él de dar cuenta de una *formación del inconsciente* —por ejemplo, cuando insista sobre el carácter de deformación (*Entstellung*) que conlleva toda «formación de síntoma» (*Symptombildung*)—, encontramos al final de su capítulo sobre el trabajo del sueño un giro famoso, cuya aparente sencillez no debe ocultar la profunda lección teórica: que «el trabajo del sueño ni piensa ni calcula»; que, «de manera más general, no juzga» (*urteilt überhaupt nicht*), lo que ya nos lleva a las antípodas de esta *Urteilkraft*, este «juicio» en el que resonaba aún toda la filosofía kantiana. Al juicio y a su «función» les sustituirá, pues, un «trabajo» —un trabajo mucho menos sintético y mucho más abisal que todas las funciones del mundo..., un trabajo que «se conforma con transformar»³⁷. Verbo que nos expresa aquí la formación y la deformación —una pérdida de «forma» (en el sentido de la *Idea*) en todos los casos, un fracaso de la subsunción inteligible en todos los casos—.

³⁶ S. Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 270 [ed. cast., *La interpretación de los sueños*, op. cit.].

³⁷ *Ibidem*, p. 432.

Pero, ¿en qué esa evocación del trabajo del sueño concierne exactamente a nuestra cuestión? ¿No nos puso Freud en guardia desde el principio contra toda aprehensión «artística» del trabajo del sueño, al separar enérgicamente el jeroglífico, presentado como paradigma onírico, de la idea común de un sueño concebido como dibujo representativo? Ciertamente lo hizo, y la localización de ejemplos «artísticos» en el texto freudiano no basta evidentemente para aclararnos sobre el valor profundo de semejantes ejemplos. La cuestión de la estética freudiana, la cuestión de saber lo que Freud pensaba del arte, o cómo esperaba dar cuenta psicoanalíticamente de la creatividad artística, todas estas cuestiones permanecen dudosas en su formulación misma, no entran, en todo caso, en nuestro propósito presente. El problema es aquí bien distinto: se trataría solamente –pero sería ya mucho– de entender en qué la noción freudiana de *figurabilidad*, si «abre», como lo hemos dicho, el concepto clásico de representación, puede concernir o alcanzar a la mirada que ponemos sobre las imágenes del arte. En resumen, en qué la representación que «se abre» puede mostrarnos algo más en lo que llamamos habitualmente las representaciones de pintura.

No estamos *ante* las imágenes pintadas o esculpidas, como estamos ante o, más bien, *en* las imágenes visuales de nuestros sueños. Unas se dan en cuanto que objetos tangibles; son manipulables, susceptibles de colecciones, de clasificaciones o de conservación. Las otras desaparecen muy rápido en cuanto que objetos definidos y se funden poco a poco para convertirse en simples momentos –ininteligibles momentos– de nosotros mismos, vestigios de nuestros destinos, trozos inclasificables de nuestros seres «subjetivos». Las imágenes del arte circulan en la comunidad de los hombres y, hasta cierto punto, podemos decir que están hechas para ser entendidas, al menos, enviadas, compartidas, tomadas por otras. Mientras que las imágenes de nuestros sueños no le piden a nadie ser tomadas ni entendidas³⁸. Pero la mayor diferencia

³⁸ «Se puede decir que la figuración en el sueño [...] no está hecha para ser comprendida». *Ibíd.*, p. 293.

reside, probablemente, en el hecho de que estamos despiertos ante las imágenes del arte —de este despertar que hace la lucidez, la fuerza de nuestro *ver*—, mientras que estamos dormidos en las imágenes del sueño, o más bien estamos rodeados por el sueño —de este aislamiento compañero que, tal vez, hace la fuerza de nuestra *mirada*—.

Los cuadros evidentemente no son sueños. Los vemos con los ojos muy abiertos, pero tal vez sea eso lo que nos molesta y hace que nos perdamos algo. Lacan había observado muy bien que, «en el estado llamado de vela hay elisión de la mirada, elisión de eso que no sólo mira, sino que *muestra*»³⁹. «Muestra» en el sueño porque «presenta» —con toda la fuerza que puede tomar en Freud el verbo *darstellen*— y «mira» debido a la presencia visual de lo presentado... Nuestra hipótesis es, en el fondo, muy banal y muy simple: en un cuadro de pintura figurativa, «algo representa» y «algo se ve» —pero algo, de todas formas, se muestra también, se mira, nos mira—. Siendo todo el problema, claro está, el cernir la economía de ese «de todas formas» y de pensar en el estatus de ese *algo*.

¿Cómo llamar a esto?, ¿cómo abordarlo? Ese *algo*, ese «de todas formas» es en lugar de una apertura y de una escisión: la visión se desgarrar entre ver y mirar, la imagen se desgarrar entre representar y presentarse. En este desgarrar, pues, trabaja algo que no puedo captar —o que no puede captarme del todo, de manera duradera—, puesto que no estoy soñando y que, sin embargo, me alcanza en la visibilidad del cuadro como un acontecimiento de mirada, efímero y parcial. Si es verdad que el sueño da cada noche la ocasión de una visibilidad absolutamente desplegada y de un reino de la mirada absolutamente soberano, si eso es verdad, entonces sólo 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* (esto, todas las mañanas lo sabemos, quiero decir, sentimos lo que es)... Dicho de otra manera: el acontecimiento visual del cuadro

³⁹ J. Lacan, *Le Séminaire, XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 72 [ed. cast., *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, op. cit.].

sólo adviene a partir de este desgarró que separa ante nosotros lo que está representado como recordado y *todo lo que se presenta como olvidado*. Las estéticas más bellas —las más desesperadas también, puesto que están abocadas, en general, al fracaso o a la locura— serían entonces las estéticas que, para abrirse del todo a la dimensión de lo visual, querrían que cerráramos los ojos ante la imagen, con el fin no ya de verla, sino de mirarla solamente y de ya no olvidar lo que Blanchot llamaba «la otra noche», la noche de Orfeo⁴⁰. Semejantes estéticas siempre son singulares, se desnudan en el no-saber y no dudan nunca en llamar *visión* a lo que nadie despierto ve⁴¹. Pero a nosotros, historiadores o historiadores del arte, nosotros que deseamos saber, nosotros que nos despertamos cada mañana con el sentimiento de una visualidad del sueño *soberana pero olvidada*, sólo nos queda la escritura o la palabra para hacer de este olvido un soporte eventual de nuestro saber, su punto de huida, sobre todo su punto de huida hacia el no-saber.

Tal vez entendamos mejor ahora la importancia del paradigma del sueño. ¿Por qué, sobre todo, hace paradigma? Menos para el objeto de la interpretación —a saber, la obra de arte que quisiéramos «comparar» con el sueño— que para la *solicitud de interpretar*, según la expresión avanzada por Pierre Fédida en el campo propio del psicoanálisis: «Lo que la teoría pone al descubierto es directamente dependiente de una *Traumdeutung* como práctica del sueño. La teoría no recibe aquí su sentido original más que del estatus adquirido por la palabra de la interpretación y en tanto que ésta es solicitada por el sueño»⁴². Ahora bien, el olvido del sueño desempeña en esta solicitud un papel absolutamente

⁴⁰ Cfr. M. Blanchot, «Le regard d'Orphée», en *L'espace littéraire*, París, Gallimard, 1955 (ed. 1968), pp. 227-234 [ed. cast., *El espacio literario*, trad. V. Palat y J. Jinkis, Barcelona, Paidós Ibérica, 1992].

⁴¹ En que el sujeto *místico*, en la historia, no hace tal vez nada más que desarrollar en el nombre del Otro (su Dios) una estética experimental, sentida y escrita. Pero ya, de manera mucho más modesta, esta dimensión de la *mirada del dormido* existiría en las «dos horas de admiración recogida y soñadora» que Dora pudo pasar ante la *Madonna sextina* de Rafael... Cfr. G. Didi-Huberman, «Une ravissante blancheur», en *Un siècle de recherches freudiennes en France*, Toulouse, Erès, 1986, pp. 71-83.

⁴² P. Fédida, «La sollicitation à interpréter», *L'Écrit du Temps*, 4, 1983, p. 6.

decisivo, puesto que al recoger, por así decirlo, la «materia del sueño» propone a la interpretación la opacidad misma de su «punto de huida»:

Lo que queda de un sueño al despertar está destinado a lo fragmentario y es así como lo entiende el análisis. Destinado a ponerse en pedazos, no tiene vocación de síntesis simbólica o de interpretación sintetizante. No más de lo que el recuerdo del sueño concierne a una hazaña intelectual, el olvido, por su parte, no es relativo a un defecto de memoria o de juicio. Al igual que la duda que afecta al recuerdo de un sueño, el olvido es relativo a esas perturbaciones de pensamiento conocidas con el nombre de ya-visto, ya-contado, de falso reconocimiento, etc. El olvido de un sueño recoge así *la materia de sueño* en la que se hace y también es la sensibilidad de su palabra. El olvido es, por así decirlo, eso a partir de lo cual y hacia lo cual se dibuja el *ombigo* de los sueños –al igual que es el punto de huida de la interpretación–⁴³.

Aunque evanescente, el punto de huida existe. Está aquí, delante de nosotros –incluso marcado de olvido–. Está aquí como una huella, un resto. Imaginémosnos delante de un cuadro como en una situación simétrica (por lo tanto, que no se identifica) a la del sueño: el régimen de la representación sólo funcionaría en un lecho de *restos nocturnos*, olvidados como tales, pero constituyendo *materia para la mirada*. Es decir, haciéndonos reanudar, en el espacio de un resto –o en el tiempo de un resto–, con la esencial visualidad de la imagen, su poder de mirada, de ser mirada y de mirarnos a la vez, decernirnos, de concernirnos. Aquí está, probablemente, esa modalidad del «de todas formas» que intentábamos considerar: en el despertar lúcido que supone nuestra relación habitual con lo visible, en la ideal plenitud que proponen los dispositivos de representación, algo –un resto, pues, una señal de olvido– viene o vuelve *de todas formas* a aportar su perturbación nocturna, su potencia virtual. Algo que altera el mundo de las formas representadas como una

⁴³ Ibídem, p. 13. Sobre el olvido del sueño, cfr. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, *op. cit.*, pp. 46-50 y 435-452 [ed. cast., *La interpretación de los sueños*, *op. cit.*].

materia vendría a alterar la perfección formal de un trazo. Algo que hay que llamar un *síntoma*, tanto es verdad que no hay síntoma —en el sentido freudiano— sin algún trabajo del olvido.

Es evidente que el simple hecho de tener en cuenta semejante dimensión, cuando ponemos la mirada sobre las imágenes del arte, modifica singularmente las condiciones de nuestro saber, tanto su práctica como sus límites teóricos. ¿*Qué es un saber del síntoma visual*, si el síntoma viene a enroscarse en nuestros propios ojos, nos desnuda, nos desgarrar, nos cuestiona, interroga nuestra propia capacidad de olvido? Debemos responder a esta pregunta de dos maneras al menos: primero, buscando en la historia las figuras de semejante saber, puesto que sería absurdo imaginar alguna «modernidad» restringida del síntoma —y desde siempre estamos entregados al síntoma, en nuestros propios ojos como en otro lugar⁴⁴. Luego, intentando sacar para nosotros las consecuencias metodológicas y críticas que la elaboración freudiana suscitó en su propio campo, en su propio cara a cara con el síntoma. Ahora bien, sobre este último punto, la situación parece tan clara como frágil: el síntoma prohíbe, por retomar los términos ya citados de Pierre Férida, toda «síntesis simbólica» y toda «interpretación sintetizante»⁴⁵. Al igual que el trabajo del sueño y el trabajo del resto, el síntoma sólo se da a través del desgarrar y la desfiguración parciales que le hace padecer al medio en el cual adviene. Como el sueño también, el síntoma, considerado como «formación del inconsciente», prohibía de entrada a Freud la vía de una metapsicología idealista, trascendental o metafísica, es decir, la vía de un saber unificado en su principio o *por* su principio fundador. El prefijo «-meta» que lleva consigo la palabra «metapsicología» debe, pues, entenderse a la

⁴⁴ En un texto importante, Carlo Ginzburg intentó una comprensión a la vez histórica y teórica del «paradigma indiciario» y del síntoma. Como no comparto sus conclusiones, en particular sobre la imagen de un Freud ávido de detalles e «investigador policial», cercano en cierto modo a Sherlock Holmes, me permito desplazar a otro lugar el desarrollo de esa discusión. Cfr. C. Ginzburg, «Traces: racines d'un paradigme indiciare», trad. M. Aymard, en *Mythes, emblèmes, traces: morphologie et histoire*, París, Flammarion, 1989, pp. 139-180 [ed. cast., *Mitos, emblemas e indicios: morfología e historia*, trad. C. Catroppi, Barcelona, Gedisa, 1989].

⁴⁵ P. Férida, «La sollicitation à interpréter», *L'Écrit du Temps*, 4, 1983, p. 13.

inversa de lo que entendemos cuando pronunciamos la palabra «metafísica». En primer lugar, porque la metapsicología freudiana se desarrolló como la constatación insistente de la *inconsistencia de las síntesis* —empezando por la noción misma de «yo» o de «conciencia»—, lo que hace de ella una actitud epistémica de «resistencia a la tentación de síntesis»⁴⁶.

La consecuencia de semejante actitud lo tiene todo para que cualquier investigador positivista que se precie palidezca de angustia. Es que estamos enfrente del síntoma como enfrente de una especie de imposición a la sinrazón, donde los hechos ya no pueden distinguirse de las ficciones, donde los hechos son ficticios por esencia, y las ficciones, eficaces. Por otra parte, la interpretación analítica no hace a menudo nada más —única actitud posible frente al trabajo del sueño o del síntoma— que «despojar las palabras de su significado», avanzar una palabra sólo para «arrancarla literalmente al diccionario y al lenguaje», manera de «des-significarlo»⁴⁷. Cuando Freud se encontraba con un guión de sueño relativamente coherente, lejos de satisfacerse con semejante remanso de inteligibilidad, rompía todo en pedazos y volvía a empezar a partir de los restos, advertido de que una «elaboración secundaria» (*sekundäre Bearbeitung*) venía a hacer de pantalla al trabajo del sueño como tal⁴⁸. Cuando, a propósito del caso Schreber, por ejemplo, avanzó el término de «racionalización» (*Rationalisierung*), introducido en 1908 por Ernest Jones, no era para evocar una compulsión defensiva o una formación reaccional que hubiera cogido la máscara de la razón —y que, por eso mismo, confinara al delirio—⁴⁹. Freud, finalmente, se atrevió a preconizar como método de inter-

⁴⁶ Íd., «Technique psychanalytique et métapsychologie», en *Métapsychologie et philosophie* (III Rencontres Psychanalytiques d'Aix-en-Provence, 1984), París, Les Belles Lettres, 1985, p. 46.

⁴⁷ N. Abraham y M. Torok, *L'écorce et le noyau*, París, Flammarion, 1987, pp. 209-211 [ed. cast., *La corteza y el núcleo*, Buenos Aires, Amorrortu, 2005], donde se elabora la idea del «psicoanálisis como antisemántica».

⁴⁸ Cfr. S. Freud, *L'interprétation des rêves*, *op. cit.*, pp. 416-431 [ed. cast., *La interpretación de los sueños*, *op. cit.*].

⁴⁹ Íd., «Remarques psychanalytiques sur l'autobiographie d'un cas de paranoïa», trad. M. Bonaparte y R. M. Loewenstein, *Cinq psychanalyses*, París, PUF, 1954 (ed. 1979), p. 296 [ed. cast., «Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoïa», en *Obras completas de Sigmund Freud*, *op. cit.*].

pretación lo que, en la jerga de los historiadores, adquiere a menudo el aspecto del insulto más grave: a saber, la «sobre-interpretación» (*Überdeutung*) —respuesta, sin embargo, inevitable metodológicamente a la «sobre-determinación» (*Überdeterminierung*) de los fenómenos considerados—⁵⁰.

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 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, como el sastrecillo del cuento, para matar siete moscas a la vez. El lector siempre está tentado, al principio, de decir que el autor verdaderamente tiene demasiado ingenio; cuando el mismo tenga un poco de experiencia, juzgará de otra manera y mejor⁵¹.

Y es así como el análisis se confronta al no-saber como a la exuberancia misma del pensamiento (del pensamiento asociativo). Reconocer la paradoja del trabajo que se ejerce en el sueño o en el síntoma exige reconocer que esa paradoja *alcanza el saber* —ese saber que, sin embargo, intentamos retener un poco más, incluso fundar—. De esa situación Lacan dio algunas fórmulas estruendosas, diciendo del *sinthome* (según una ortografía que imitaba precisamente la sobre-determinación) que «le estorbaba como una manzana estorba a un pez», que se liaba en él como

⁵⁰ Sólo desde el criterio de certeza —y, en el fondo, desde el criterio positivista a *un* objeto le correspondería *una* verdad— la «sobre-interpretación» puede aparecer como un principio inaceptable. No hay que dudar, por lo tanto, en entrar en el peligroso mundo de la sobre-interpretación. Todo el problema será, entonces, encontrar y aplicar unos procedimientos de *comprobación* capaces de guiar, de modificar o detener en alguna parte el movimiento de la interpretación. Es el problema constante del historiador.

⁵¹ S. Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 445 [ed. cast., *La interpretación de los sueños*, op. cit.].

frente a un enigma «para cuyo análisis no hay nada que hacer» hasta el final —y que el análisis no sabía entrar, en ese lóo, más que «para reconocer en su saber el síntoma de su ignorancia»—; manera de dirigir al psicoanalista la conminación paradójica de su ética: «Lo que tenéis que saber: ignorar lo que sabéis»⁵². En eso el psicoanálisis puede desempeñar el papel de una herramienta crítica en el interior de las «ciencias humanas» en general —como su síntoma, tal vez, es decir, como el retorno de un reprimido en ellas—, hoy en día cuando el dominio del saber alcanza, hasta en esas ciencias llamadas, sin embargo, «conjeturales», prodigios de eficacia. Conocer algo del síntoma no requiere más saber, un saber más finamente equipado: porque no es *notable* de por sí, exige más radicalmente modificar otra vez —otra vez después que Kant nos haya pedido que lo hiciéramos— la *posición del sujeto* del conocimiento⁵³.

Los historiadores del arte se aplicaron a veces en criticar, al modo kantiano o neo-kantiano, la extensión y los límites de su propia disciplina. Pero se situaron ellos mismos, de todas maneras —y siempre sobre un modo neo-kantiano—, en el centro de mando del saber que producían. Aguzaron sus ojos, dieron «conciencia» a su práctica, refutaron todas las ingenuidades, digamos: casi todas las ingenuidades. En las imágenes del arte buscaron signos, símbolos o la manifestación de nóúmenos estilísticos, pero muy pocas veces miraron el síntoma, porque mirar el síntoma habría sido arriesgar sus ojos en el desgarramiento central de las imágenes, en su muy turbia eficacia. Hubiera sido aceptar la imposición de un no-saber, y, por lo tanto, desalojarse ellos mismos de una posición central y ventajosa, la posición potente del *sujeto que sabe*. Los historiadores del arte no se fiaron del síntoma, porque lo identificaban con la enfermedad —noción demasiado sulfurosa para esa cosa bonita que es el arte—. O, al contrario, avanzaron el espectro del síntoma para descalificar unas formas de arte que no entraban en sus esque-

⁵² Y concluía, con una lúcida autoburla: «El análisis es eso, es la respuesta a un enigma, y una respuesta, hay que decirlo, especialmente conocida». J. Lacan, «Séminaire sur le sinthome», *Ornicar?*, 7, 1977, pp. 16-17. Ibídem, 9, 1977, p. 38. Cfr. Íd., *Écrits*, op. cit., p. 358 [ed. cast., *Escritos*, op. cit.].

⁵³ Íd., *Écrits*, op. cit., pp. 689 y 855-877 [ed. cast., *Escritos*, op. cit.].

mas, todas las desviaciones, degeneraciones y otras connotaciones clínicas de las palabras que expresan el arte que no nos gusta... Pero en los dos casos le daban la espalda al concepto mismo del síntoma que Freud, en sus conferencias de introducción al psicoanálisis, tenía mucho cuidado de distinguir de la enfermedad como tal⁵⁴. Querían *saber el arte*, inventaban el arte a la imagen suturada de su saber. No querían *que su saber fuera desgarrado* a imagen de lo que, en la imagen, desgarraba la imagen misma.

¿Por qué finalmente llamar *síntoma* a esta potencia de desgarro? ¿Qué es eso exactamente? *Síntoma* nos expresa la infernal escansión, el movimiento anadiómeno de lo visual en lo visible y de la presencia en la representación⁵⁵. Nos expresa la insistencia y el retorno de lo singular en lo regular, nos expresa el tejido que se desgarraba, la ruptura de equilibrio y el equilibrio nuevo, el equilibrio inaudito que pronto va a volver a romperse. Y lo que nos expresa no se traduce, sino que se interpreta y se interpreta sin fin. Nos pone ante su poten-

⁵⁴ «A los ojos del profano, son los síntomas los que constituirían la esencia de la enfermedad, y la curación consistiría para él en la desaparición de los síntomas. El médico se aplica, por el contrario, en establecer la diferencia entre síntoma y enfermedad [...]». S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, trad. S. Jankélévitch, París, Payot, 1951 (ed. 1970), p. 337 [ed. cast., *Introducción al psicoanálisis*, trad. L. López-Ballesteros, Madrid, Alianza, 2000].

⁵⁵ No es indiferente apuntar que el epígrafe virgiliano de la *Interpretación de los sueños* —el «Flectere si nequeo Superos / Acheronta movebo»— fue previsto al principio para introducir un texto sobre la *formación de los síntomas*. Cfr. S. Freud, carta a W. Fliess de 14 de diciembre de 1896 (nº 51), trad. A. Berman, en *La naissance de la psychanalyse*, París, PUF, 1956 (ed. 1973, corregida), p. 153. Este indicio nos permite comprender cuánto la concepción freudiana de la figurabilidad en el sueño estaba determinada ella misma por esta otra «vía real» que fue el síntoma histérico. Nuestro propio recorrido habrá consistido en coger ese mismo camino —del síntoma figurativo a la figura pensada en su síntoma—. Cfr. G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie: Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, París, Macula, 1982 [ed. cast., *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, trad. R. Jackson, Madrid, Cátedra, 2007]. Que la histeria pudiera constituir la «vía real» para una comprensión del síntoma es lo que Freud indicó claramente en numerosas ocasiones: «Parece indicado tener como punto de partida los síntomas formados por la neurosis histérica [...]». S. Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, trad. M. Tort, París, PUF, 1978, p. 17. Cfr. también *id.*, *Introduction à la psychanalyse, op. cit.*, p. 339 [ed. cast., *Introducción al psicoanálisis, op. cit.*].

cia visual como ante la emergencia del procedimiento mismo de figurabilidad⁵⁶. Nos enseña en este sentido —el espacio breve de un síntoma, pues— lo que es figurar, llevando en sí mismo su propia fuerza de teoría. Pero es una teoría en acto, hecha carne, si podemos decir, es una teoría cuya potencia adviene, paradójicamente, cuando se trocea la unidad de las formas, la síntesis ideal de esas formas, con cuya división estalla la extrañeza de una materia. «Síntoma» daría así la segunda palabra no mágica, la segunda aproximación para renunciar al idealismo de la historia del arte —su vocación hacia la *idea* vasariana tanto como hacia la «forma» filosófica reconducida por Panofsky—.

Este último punto es sorprendente. ¿No citó Panofsky esta larga y bella frase de Heidegger, en la que el problema de la interpretación estaba evocado bajo la especie, no de una repetición de lo «expresamente dicho» —a saber, para hablar con Freud, del «contenido manifiesto»—, sino de algo como una puesta al día del «contenido latente» o de lo *inexpresado*, que el intérprete, decía Heidegger, «pone bajo los ojos expresándolo»?⁵⁷... Pero hemos visto cómo Panofsky había renegado implícitamente de la hipótesis de una violencia de la interpretación que este fragmento sostenía en su fondo. Vayamos más lejos, sin embargo, y persistamos en la objeción: de Alemania a América, Panofsky no habrá cesado de hablarnos de *síntomas* figurativos, incluso de *inconsciente* e incluso también de *metapsicología*. La discreción de las referencias no nos dispensa de no tomarlas en consideración. Pues la apuesta es importante: concierne al estatus mismo de lo que Panofsky entendía verdaderamente por *forma simbólica*. Concierne, pues, a la manera con la que Panofsky consideraba el «contenido intrínseco» —y no inmediato— de las obras de arte. La

⁵⁶ «Recordemos, entre otras cosas, que a la formación de los síntomas (*bei der Symptombildung*) cooperan los mismos procedimientos del inconsciente que los que vimos en acción cuando la formación de sueños (*bei der Traumbildung*) [...]». S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 345 [ed. cast., *Introducción al psicoanálisis*, op. cit.].

⁵⁷ E. Panofsky, «Contribution au problème de la description», art. cit., p. 248.

expresión «forma simbólica» nos indica que Panofsky trataba ahí, de todas maneras, el problema tan importante y actual del *símbolo*, ya se trate del problema de *la* simbólica –materia esencial y cotidiana del trabajo de cualquier iconógrafo– o del problema de *lo* simbólico, en el sentido de una función más fundamental todavía, que rige la figurabilidad y el sentido de las imágenes del arte. Pero la cuestión sigue siendo saber cómo Panofsky comprendía esa materia, o esa función, cómo situaba respectivamente la idea de síntoma y la de símbolo.

Hay que volver, en este punto, a los textos esenciales en los cuales Panofsky ha introducido toda esta constelación teórica. Primero está el escrito de juventud sobre el problema del estilo, que se cierra con el deseo formulado de un «conocimiento científico» (*wissenschaftliche Erkenntnis*) capaz de abordar los fenómenos artísticos «desde el punto de vista de las condiciones metafísicas fundamentales» (*von den metaphysischen Grundbedingungen*). Ahora bien, para calificar más concretamente el acto de superación que suponía el acceso a tales condiciones fundamentales, Panofsky introducía dos exigencias teóricas muy fuertes –y, en un sentido, geniales– que consistían en querer que viera la luz el sentido «meta-histórico y metapsicológico» (*methistorischen und metapsychologischen*) de los fenómenos estudiados⁵⁸. Había, evidentemente, en esta doble calificación ambiciosa, la tentativa de un pensador que buscaba deshacerse de la historiografía clásica, y también de la influencia conceptual y «psicológica» de los trabajos de Wölfflin. Pero había más, en el sentido precisamente en el que esta doble exigencia, formulada en 1915, dejaba un espacio vacío, un espacio de deseo teórico que la noción de «forma simbólica», desarrollada por Ernst Cassirer unos diez años más tarde, iba finalmente a colmar.

Es, sin embargo, sorprendente constatar que en 1915 precisamente Freud mismo acababa de promover en el término mismo de «metapsicología» la dimensión teórica última de esta práctica inven-

⁵⁸ Íd., «Le problème du style dans les arts plastiques», art. cit., p. 196.

tada por él unos quince años antes, el psicoanálisis⁵⁹. La formulación venía de lejos, puesto que desde el mes de marzo de 1898 Freud había preguntado a Fliess si le parecía conveniente para designar la vía interpretativa que estaba elaborándose entonces⁶⁰. Podemos entender fácilmente que en 1915 Panofsky haya podido pasar al lado de un campo teórico que se estaba construyendo lejos de la universidad propiamente dicha, *a fortiori* lejos del estricto campo de la historia del arte. El campo psicoanalítico, sin embargo, estaba bien constituido en esa época, y sobrepasaba ya con creces el marco clínico de la psicopatología; daría testimonio de ello el solo título de la revista freudiana *Imago*, creada en 1912 –título susceptible, en todo caso lo imaginamos, de atraer la atención de un historiador del arte de lengua alemana–.

Pero el nudo del problema se encuentra en otro sitio. Reside en el hecho de que Panofsky, por un lado, heredaba su campo conceptual de la filosofía neo-kantiana de las facultades y, más allá, de la noción –absolutamente central en Cassirer– de *función*. Mientras que, por el otro lado, Freud elaboraba un enfoque del inconsciente bajo el ángulo de algo que no decía la «facultad del alma», ni la «función» en el sentido sintético, sino que se expresaba en términos de *trabajo*, trabajo del sueño, formaciones o deformaciones del inconsciente... Hasta el final Panofsky habrá contemplado su propia «metapsicología» de las formas simbólicas como la puesta al día de una función que no había temido calificar de *metafísica* porque Kant, antes que él, se había dado como

⁵⁹ Cfr. S. Freud, *Zur Vorbereitung einer Metapsychologie* («Préliminaires à une métapsychologie»), libro empezado en marzo de 1915 y terminado en agosto del mismo año. Abarcaba doce artículos, de los que finalmente cinco fueron seleccionados y agrupados bajo el título de *Métapsychologie* [ed. cast., «Metapsicología», en *Obras completas de Sigmund Freud, op. cit.*]. En uno de éstos, titulado «Complemento metapsicológico a la teoría del sueño», Freud presenta la noción de metapsicología como la tentativa –de carácter fundamentalmente «incierto y poco preciso»– «de clarificar y profundizar las hipótesis teóricas sobre las cuales un sistema psicoanalítico podría estar fundado». *Métapsychologie, op. cit.*, pp. 125 y 145n. [ed. cast., «Metapsicología», *op. cit.*].

⁶⁰ «Por cierto, me tienes que decir seriamente si puedo darle a mi psicología, que desemboca en el segundo plano de la consciencia, el nombre de metapsicología». Íd., carta a W. Fliess de 10 de marzo de 1898 (nº 84), en *La naissance de la psychanalyse, op. cit.*, p. 218.

tarea, precisamente, fundar la metafísica como «ciencia». Hasta el final habrá considerado el psicoanálisis –suntuosamente ausente del libro sobre la melancolía, por ejemplo–⁶¹ como el equivalente de lo que podía ser la astrología en las cortes principescas en el siglo XVI: una moda intelectual, un síntoma cultural. A la inversa, Freud proponía su «metapsicología» de las profundidades contra todos los usos «mágicos» y románticos del inconsciente; más fundamentalmente, la proponía como una alternativa a la metafísica (asociada más o menos a una operación mágica), e incluso como una *conversión de la metafísica* entendida –para parafrasear a Panofsky mismo– como una conversión de la astrología en astronomía⁶².

Esta diferencia de las apuestas teóricas permite comprender mejor todo lo que Panofsky hubiera podido esperar o a lo que hubiera podido aspirar cuando avanzaba expresiones como el «inconsciente» o el «síntoma». Nos equivocaríamos, por tanto, si señaláramos alguna cohe-

⁶¹ Mientras que E. Kraepelin está citado en la primera página. Cfr. R. Klibansky, E. Panofsky y F. Saxl, *Saturne et la mélancolie. Études historiques et philosophiques: nature, religion, médecine et art*, trad. F. Durand-Bogaert y L. Évrard, París, Gallimard, 1989, p. 29 [ed. cast., *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*, trad. M. L. Balseiro Fernández-Campoamor, Madrid, Alianza, 2004].

⁶² Esta reflexión de Freud viene a concluir de manera significativa un texto sobre las raíces de la superstición (*Aberglaube*): «Admito, pues, que son esa ignorancia consciente y ese conocimiento inconsciente (*bewusste Unkenntnis und unbewusste Kenntnis*) de la motivación de sus propios actos accidentales, y *porque* esta motivación intenta imponerse a su conocimiento, por lo que se ve obligado a desplazarla situándola en el mundo exterior. [...] En buena parte, la concepción mitológica del mundo, que anima hasta a las religiones más modernas, no es otra cosa que *una psicología proyectada en el mundo exterior*. El conocimiento oscuro (*die dunkle Erkenntnis*) de los factores y de los hechos psíquicos del inconsciente (dicho de otra manera: la percepción endo-psíquica de esos factores y de esos hechos) se refleja (es difícil decirlo de otra manera, hay que pedir auxilio a la analogía con la paranoia) en la construcción de la realidad supra-sensible (*übersinnlichen Realität*) que la ciencia retransforma en una psicología del inconsciente. Podríamos darnos como tarea descomponer (*aufzulösen*), poniéndose en ese punto de vista, los mitos relativos al Paraíso y al pecado original, a Dios, al mal y al bien, a la inmortalidad, etc., y la de traducir *la metafísica en metapsicología* (*die Metaphysik in Metapsychologie umzusetzen*).» S. Freud, *Psychopathologie de la vie quotidienne*, trad. S. Jankélévitch, París, Payot, 1971, pp. 276-277 [ed. cast., «Psicopatología de la vida cotidiana», en *Obras completas de Sigmund Freud, op. cit.*].

rencia o tono «freudianos». Pues el «inconsciente» y el «síntoma» en Panofsky sólo sitúan un mundo de «principios fundamentales» susceptibles, por definición, de un saber, aunque metafísico (o decididamente metafísico). El «inconsciente», en Panofsky, se expresa a través del adjetivo alemán *ungewusste*: lo que no está presente en la conciencia y que una conciencia más clara aún, la del historiador, tiene que ser capaz de sacar a la luz, de explicitar, de *saber*. Mientras que el inconsciente freudiano se expresa con el sustantivo *das Unbewusste*, que no sugiere la inatención, sino la inhibición o la exclusión y que, si hablamos de manera estricta, *no es un objeto para el saber*, incluso para el saber del analista... Pero intentemos precisar aún la posición de Panofsky. Recordemos primero el texto-bisagra de 1932, en el cual proponía un conocimiento de los «últimos contenidos» de la imagen —contenidos de saber expresados en términos no de inhibición, sino de saber precisamente, es decir, de «concepción del mundo» (*Weltanschauung*)—:

Las producciones del arte nos parece que tienen como bases, a un nivel de significado mucho más profundo y mucho más general, y más allá de su sentido-fenómeno y su sentido-significado, un último contenido, a la medida de la esencia. Este contenido es lo que el sujeto, de manera involuntaria y sin saberlo (*ungewollte und ungewusste*), revela de su propio comportamiento hacia el mundo y de los principios que lo guían, siendo este comportamiento, y en un mismo grado, característica de cada creador en particular, de cada época en particular, de cada pueblo en particular, de cada comunidad cultural en particular. Ahora bien, como la grandeza de una producción artística depende en última instancia de la cantidad de «energía en *Weltanschauung*» incorporada a la materia modelada y que surge otra vez de esta última sobre el espectador (en ese sentido, una naturaleza muerta de Cézanne no es efectivamente tan «buena», sino «tan llena de contenido» como una Madonna de Rafael), la tarea más alta de la interpretación es penetrar en esta estatua última del «sentido de la esencia» (*in jene letzte Schicht des «Wesenssinnes» einzudringen*)⁶³.

⁶³ E. Panofsky, «Contribution au problème de la description», art. cit., pp. 251-252.

La conclusión de este fragmento, algo confuso, aclara, en su duplicidad misma, el sentido real del método de Panofsky. Se trataba, por una parte, de que la historia del arte accediera a un *cuestionamiento del síntoma* capaz de ir más allá de la encuesta factual —el «sentido-fenómeno» de las imágenes— tanto como la encuesta iconográfica tradicional —el «sentido-significado», fundado, por su parte, en las fuentes literarias de las obras de arte—. Fue la genialidad de Panofsky el afirmar con fuerza la insuficiencia de la iconografía: tomando un ejemplo que conocía mejor que nadie, afirmó, a propósito de la *Melancolia* de Durero, que todos los textos que aclaraban la obra desde el punto de vista de su significado no nos decían todavía nada acerca de su «sentido-documento» (*Dokumentsinn*); dicho de otra manera, acerca de su contenido intrínseco. Se había dado un paso más, pues, un paso decisivo más allá de la «conciencia del artista» mismo —un paso decisivo, pues, hacia una noción del síntoma—. Escandido, además, por la aparición inesperada del tema famoso del hombre que se levanta el sombrero:

E incluso si Durero hubiera declarado expresamente, como lo intentaron a menudo más tarde otros artistas, cuál era el proyecto último de su obra, descubriríamos rápidamente que esta declaración pasa al lado del verdadero sentido esencial (*wahren Wesensinn*) del grabado y que es él el que, en vez de entregarnos una interpretación definitiva, necesitaría semejante interpretación. Pues, al igual que el hombre que saluda a otro hombre puede ser consciente del grado de cortesía con el cual éste levanta el sombrero, y quererlo, pero no de las conclusiones que se pueden sacar sobre su ser profundo, de la misma manera el artista sabe, para citar a un americano lleno de ingenio, solamente *what he parades* (lo que enseña) pero no *what he betrays* (lo que traiciona)⁶⁴.

Nos encontramos, pues, en el nivel del síntoma. Pero, en las mismas líneas, un segundo tema se entrelaza y tiene como función preci-

⁶⁴ Ibídem, p. 252.

samente —en todo caso como efecto— trabar el cuestionamiento, «hacer trampa» al síntoma en las redes del saber filosófico, y entablar así un verdadero procedimiento de *denegación del síntoma* como tal... Pues, para Panofsky, lo que «traiciona» al artista no es otra cosa que un conjunto de elementos de sentido que funcionan aquí «como documentos de un sentido homogéneo de *Weltanschauung*». ¿Qué quiere decir? Que el saber del síntoma, precisamente, se reduce a una «historia general de la mente» (*allgemeine Geistesgeschichte*), «que permite a la interpretación de una obra de arte alzarse al nivel de la interpretación de un sistema filosófico»⁶⁵. Y es así como la verdad del síntoma, según Panofsky, se veía enviada a la triple autoridad gnoseológica de un «sentido homogéneo», de una «historia general» y de un «sistema filosófico», mientras que el síntoma que Freud escrutaba en su campo y teorizaba desde hacía más de treinta años precisamente estaba hecho para imponer al sentido la heterogeneidad de su modo de existencia; a toda cronología de lo «general», la singularidad de su acontecimiento; y a todo sistema de pensamiento, lo impensable de su inesperado.

El síntoma, según Panofsky, puede también traducirse como un modo de ser *más* fundamental que la apariencia, y que, sin embargo (como una Idea tal vez), se manifiesta *menos*. En este sentido, el texto de 1932 había introducido la cita de Heidegger a propósito de lo «inexpresado»⁶⁶. Es así, probablemente, como permanece comprendido el término de «síntoma» —suponiendo que sea pronunciado— en el campo de la historia del arte: una pura y mera dialéctica de lo *visible* y de lo *menos visible*. Una «sencilla razón» que viene a hacer del síntoma, por hipótesis, o más bien por postulado de partida, una *realidad asequible*, asequible en todos los casos al saber, a condición de que se afine. Fijándose definitivamente sobre el ejemplo «asequible» del señor que levanta su sombrero, Panofsky habrá propuesto a fin de cuentas, en sus dos grandes textos metodológicos de 1939 y de 1940,

⁶⁵ Ibídem, pp. 252-253.

⁶⁶ Ibídem, p. 248. Cfr. *supra*.

la idea sintética de un síntoma concebido como «significado intrínseco», situándose, es cierto, «más allá de la esfera de las intenciones conscientes» (*above the sphere of conscious volition*), pero en un más allá que se titulaba «mentalidad de base (*basic attitude*) de una nación, de un período, de una clase, de una convicción religiosa o filosófica –particularizada inconscientemente (*unconsciously qualified*) por las cualidades propias de una personalidad y condensada en una obra única–»⁶⁷.

Si fuera necesario buscar, a toda costa, un «inconsciente» en la problemática de Panofsky, encontraríamos, pues, algo como una realidad de nivel superior, el resultado de una jerarquía que se expresa, o bien en los términos de la «base» y del «fundamento», o bien en los términos del «más allá» y de la «generalidad». Es lo que Pierre Bourdieu llamó una «intención objetiva», un «sistema de esquemas de pensamiento», un «inconsciente común» –en resumen, algo que podría acercarse a las «formas primitivas de clasificación» antaño definidas por Gauss y Durkheim... y que tendría, dice, la virtud de hacernos «entrar en el juego de la interpretación estructural» de una cultura dada⁶⁸. ¿Se trata de un inconsciente freudiano? Claro que no. Se trataría, más bien, de un inconsciente trascendental, como una metamorfosis del *Kunstwollen* expresado en términos de filosofía del conocimiento. El «inconsciente» panofskiano se expresa pues, también, en términos neo-kantianos: sólo está invocado para definir el área de un «conocimiento de la esencia», un conocimiento meta-individual y metafísico. Sólo se opone al inconsciente oscuro de los románticos para exigir la *sobre-consciencia* del iconólogo, su especie de razón pura historiadora. La conciencia no le es, pues, incongruente, todo lo con-

⁶⁷ Íd., «Introduction», en *Essais d'íconologie*, *op. cit.*, p. 17 [ed. cast., *Estudios sobre iconología*, *op. cit.*]. Íd., «L'histoire de l'art est une discipline humaniste», en *L'œuvre d'art et ses significations*, *op. cit.*, p. 41 [ed. cast., *El significado de las artes visuales*, *op. cit.*], donde Panofsky retoma la cita del «americano lleno de ingenio» que no es otro que C. S. Peirce.

⁶⁸ P. Bourdieu, epílogo de E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, *op. cit.*, pp. 142-148, 151-152 y 162 [ed. cast., *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, *op. cit.*].

trario, puesto que es su ejercicio absoluto lo que permite su conocimiento. Por lo tanto, no hay inconsciente panofskiano⁶⁹.

No hay inconsciente en Panofsky –solamente una *función simbólica* que sobrepasa la intención particular de cada fabricante de símbolos: una función meta-individual y «objetiva»–. Una función que, como escribe también Pierre Bourdieu, sobrepasa evidentemente el intuicionismo «en su prisa por alcanzar el principio unificador de los distintos aspectos de la totalidad social», y el positivismo en cuanto a que se encierra en el único «valor facial de los fenómenos»⁷⁰. Pero es una función que, como ya he sugerido, habrá sido pensada para *funcionar directamente*. Aspira a una gramática general y generativa de las formas, capaz «de engendrar *todos* los pensamientos, las percepciones y las acciones características de una cultura»⁷¹ –en resumen, es la forma funcional capaz de engendrar todas las formas–. Le debe, por tanto, mucho a la «unidad formal» de la *función* promovida por Cassirer⁷². Es decir, que es al fin y al cabo un objeto de la razón, que tiene todas las características de la Idea y que somete a su ley trascendente el mundo de los fenómenos singulares. Ahora bien, es evidente que la elaboración freudiana constituía su metapsicología del *trabajo* y de las «formaciones del inconsciente» al contrario exactamente de semejante modelo. Le prestaba atención al síntoma como a lo que desagrega toda unidad discursiva, como a lo que hace intrusión, rompe el orden de la Idea, abre los sistemas e impone un impensable. El trabajo del inconsciente freudiano no se plantea a través de una consciencia que se agudiza o busca principios *a priori* –exige otra *posición* respecto a la consciencia y al saber, posición esta siempre inestable, que la técnica psicoanalítica aborda en la sesión bajo la especie del juego transferencial–.

⁶⁹ Sobre la expresión panofskiana, central, de «conciencia artística», cfr. S. Ferretti, *Il demone della memoria*, op. cit., pp. 177-206. Cfr. también *supra*.

⁷⁰ P. Bourdieu, epílogo de E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique*, op. cit., pp. 136-137 [ed. cast., *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*, op. cit.].

⁷¹ *Ibidem*, p. 152. Subrayo.

⁷² E. Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, op. cit., I, pp. 17, 33-34, 42-49, etc. [ed. cast., *Filosofía de las formas simbólicas*, op. cit.].

Panofsky habrá buscado, pues, en su noción de «forma simbólica», la unidad de una función. Se trataba, nada menos, que de *dar forma a las formas* mismas: dar cuenta de la pluralidad de las formas a través de la unidad de una sola función formal, de una sola Idea de la razón expresable en términos inteligibles e incluso en términos de saber. Sólo se trataba, según los términos utilizados anteriormente por Cassirer, de acabar, es decir, «fundar y legitimar el concepto de representación», y de encontrar en él el principio de un conocimiento tendente a «someter la multiplicidad de los fenómenos a la unidad del principio de razón suficiente»⁷³. Tal era, pues, la apuesta del concepto general de *símbolo*. Que haya sido enfocado bajo el ángulo de la primacía de la relación sobre los términos y de la función sobre el objeto (o la sustancia) indica toda la importancia del camino recorrido, todo el interés del planteamiento iniciado por Cassirer y luego por Panofsky. Son tan numerosos hoy en día los historiadores que siguen ignorando el alcance metodológico de esta manera de abordar las imágenes del arte que es necesario volver a insistir sobre la pertinencia de su punto de partida. Pero Cassirer y luego Panofsky se engañaron creyendo haber sobrepasado definitivamente con semejante principio los datos tradicionales de la metafísica.

Y nos engañaríamos hoy si viéramos ahí el principio suficiente de un estructuralismo. Si, en la hipótesis estructuralista, que plantea la preeminencia de las relaciones sobre los términos, no entendemos por *relación* más que la «unidad de la síntesis» entre los términos, entonces el estructuralismo es, o bien incompleto, o bien idealista. Si, al contrario, queremos dar cuenta de una relación que no omita —ni digiera en alguna Idea trascendental— la existencia de los *síntomas*, a saber, las intrusiones, las disparidades, las catástrofes locales, entonces comprenderemos mejor el interés crítico de los conceptos freudianos. Pues el modelo de las «formaciones del inconsciente» nos pone frente a *estructuras abiertas*, algo como unas redes de pescadores que querrían conocer no sólo el pez bien formado (las figuras

⁷³ *Ibídem*, I, pp. 18 y 49.

figuradas, las representaciones), sino el mar mismo. 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. Comprendemos, al leer a Freud, que el psicoanalista se dedica a obligarse a reconocer que, cuando saca la red hacia sí mismo, lo esencial ha desaparecido. Los peces están aquí (las figuras, los detalles, los fantasmas que el historiador del arte gusta también de coleccionar), pero el mar que los hace posibles ha guardado su misterio, presente solamente en el brillo húmedo de esas pocas algas enganchadas en los bordes. Si un pensamiento de lo inconsciente tiene algún sentido, tiene que resignarse a unas estructuras hechas con agujeros, con nudos, con extensiones imposibles de situar, de deformaciones y de desgarros en la red.

La tentativa de Panofsky, como la de Cassirer, atañía, pues, a lo que podremos llamar «la razón antes de Freud»⁷⁴. Le repugnaba concebir la *sobredeterminación* de sus objetos de otra manera que bajo la forma lógica –y típicamente kantiana– de una *deducción*⁷⁵. Se da de ello un ejemplo particularmente chocante en la famosa interpretación de la *Melencolia I* de Durero. Panofsky evoca, lo recordamos, dos series iconográficas heterogéneas –por una parte, la tradición fisiológica relativa a la teoría de los cuatro humores, en particular la del *typus melancholicus*; por otra parte, la tradición alegórica de las artes mecánicas y de las artes liberales, en particular la del *typus Geometriae*–, series heterogéneas de las que el grabado de Durero, dice, realizaría la síntesis exacta:

⁷⁴ Según el título de una pertinente –y anónima– reseña de *La philosophie des formes symboliques* publicada en la revista *Scilicet*, 6-7, 1976, pp. 295-325. –Citamos, para expresarlo de manera humorística, esta frase de J. Lacan: «El cepillo kantiano también necesita su amoníaco». *Écrits, op. cit.*, p. 43 [ed. cast., *Escritos, op. cit.*]–.

⁷⁵ «Todo ocurre, en efecto, como si el orden cronológico fuera, en cierto modo, deducible del orden lógico, siendo la historia solamente el lugar donde se cumple la tendencia a la auto-finalización del sistema». P. Bourdieu, epílogo de E. Panofsky, *Architecture gothique et pensée scolastique, op. cit.*, p. 164 [ed. cast., *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico, op. cit.*].

De esta manera, el grabado de Durero realiza la síntesis de dos fórmulas hasta entonces diferentes: la de las *Melancholici* de los calendarios, almanaques y *Complexbüchlein populares*, y la del *typus Geometriae*, que adorna los tratados de filosofía y las enciclopedias. Viene después, por una parte, una intelectualización de la melancolía y, por otra parte, una humanización de la geometría. [...] [Durero] representa una Geometría hecha melancolía o, en otros términos, una Melancolía dotada con todo lo que implica la palabra «geometría» —en resumen, una *Melancolía artificialis*, una melancolía del artista—⁷⁶.

A partir de este principio sintético, el análisis panofskiano va a desarrollarse de manera impresionante y ejemplar —ejemplar porque será hasta el final una verdadera delicia para la mente—. La síntesis invocada proporciona, en efecto, un principio de interpretación que, en sí —es decir, en su generalidad—, *satisfice la mente*, sin omitir dar cuenta, de manera bastante exacta, de un gran número de detalles iconográficos del grabado mismo⁷⁷. Es, pues, una interpretación fuerte, justa, incontestable incluso. Procura el sentimiento reconfortante de un cierre, de un agotamiento, de un cierre cerrado: se impone a nosotros la idea de que un trayecto directo se efectuó en la obra de Durero. Un modelo de plenitud, pues, en el esquema del cual una transformación iconográfica habrá sido *deducida*, dos series heterogéneas que han sido objeto de una especie de suma cuyo resultado está aquí, delante de nuestros ojos, en la figura iluminada de la Melancolía. Y la visión sintética propuesta por Panofsky nos parece-

⁷⁶ E. Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, trad. D. Le Bourg, París, Hazan, 1987, p. 254 (y, en general, pp. 246-254) [ed. cast., *Vida y arte de Alberto Durero*, trad. M. L. Balseiro Fernández-Campoamor, Madrid, Alianza, 1982]. —Volvemos a encontrar el mismo análisis, *grosso modo*, en la gran obra de R. Klibansky, F. Saxo y E. Panofsky, *Saturne et la mélancolie*, *op. cit.*, pp. 447-583 [ed. cast., *Saturno y la melancolía*, *op. cit.*]—.

⁷⁷ Al igual que las plantas trenzadas, el libro, el compás, el perro acurrucado, el murciélago, la tez oscura (*facies nigra*) de la Melancolía, con el puño en la mejilla, su monedero o su llavero... Cfr. E. Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, *op. cit.*, pp. 254-258 [ed. cast., *Vida y obra de Alberto Durero*, *op. cit.*].

rá aún más potente por cuanto realiza una verdadera *síntesis orientada*, en la puesta al día de un determinismo histórico extremadamente riguroso: Melancolía y Geometría concurren, en efecto, en la obra de Durero, para definir un nuevo campo que no es otro que el del arte mismo, el arte como *auto-teleología* de su propia operación sintética. Es el arte como humanismo y es Durero mismo como figura inmortalizada, auto-referencial, del artista melancólico, quienes finalmente darán la clave de toda esta interpretación:

De esta manera el grabado más enigmático de Durero es a la vez la exposición objetiva (*the objective statement*) de un sistema filosófico y la confesión subjetiva (*the subjective confession*) de un individuo. En ella se confunden y se transmutan dos grandes tradiciones, iconográficas y literarias: la de la Melancolía, personificación de uno de los cuatro humores, y la de la Geometría, personificación de una de las siete artes liberales. En ella se encarna el espíritu del artista del Renacimiento (*it typifies the artist of the Renaissance*), respetuoso de la habilidad técnica, pero que aspira de manera todavía más ardiente a la teoría matemática —que se siente «inspirado» por las influencias celestes y las ideas eternas, pero que sufre tanto más por su fragilidad humana y por las limitaciones de su intelecto—. En ella, finalmente, se resume (*it epitomizes*) la doctrina neoplatónica del genio saturniano, representado por Agrippa de Nettesheim. Pero, además de todo ello, *Melencolia I*, en cierto sentido, es un autorretrato espiritual de Durero (*a spiritual self-portrait of Albrecht Dürer*)⁷⁸.

La construcción panofskiana se acaba aquí y, con ella, el capítulo dedicado al famoso grabado. La síntesis, que ha dado el tono y el sentido de toda esta construcción, se habrá cristalizado, pues, sobre la formación de un «tipo» o, mejor, de un símbolo —el *Diccionario* de Oxford define así el verbo *to typify*: *to represent or express by a type or symbol* [tipificar: representar o expresar a través de un tipo o un símbolo]— en el cual lo subjetivo se alía por fin con lo objetivo, la mano con

⁷⁸ Ibídem, p. 264.

el intelecto y el arte con la ciencia. El sistema de interpretación, tanto teórico como histórico, está cerrado: es el sistema «artista-científico-genio» del Renacimiento⁷⁹. Sistema esclarecedor, sistema potente e indudable *hasta el punto* en el que nos demos cuenta de que «su voluntad de síntesis», su voluntad de no dejar restos, lleva precisamente a dejar cierto número de cosas colgadas... o en la sombra de un paradójico «no quiero saber nada». Así es, en efecto, la tiranía del sistema, cuando el sistema da a las *sobredeterminaciones* de sus objetos la forma de puras y simples *deducciones*. Expresar las cosas en términos de sobredeterminación conlleva, hay que confesarlo, la desventaja –insatisfactoria para la Idea– de dejarlas todas en un mismo nivel de existencia y, por lo tanto, en un sentido de suspender la interpretación. Notemos de paso que semejante suspensión constituye precisamente una de las reglas de oro de la escucha analítica⁸⁰. La deducción, por su parte, aporta el beneficio de una interpretación que, como Atenea, habrá salido con el casco de la cabeza de su olímpico –o neokantiano– progenitor. La deducción no abre más que para volver a cerrar. Por un lado, da sentido, anticipa el movimiento de concluir y produce espontáneamente algo como «una historia ya», en todo caso una dirección temporalizada de la interpretación. Por otro lado, la deducción se cierra ella misma a otros ajustes posibles, a otras asociaciones virtuales de las que tal vez no entendamos *todavía* la dirección o la finalidad históricas, pero que no por ello dejan de imponer su vagabunda insistencia sintomática. En semejantes «ajustes» o «casualidades», la interpretación panofskiana habrá trabajado con demasiada frecuencia para negar la evidencia, por necesidad de su síntesis.

⁷⁹ Íd., «Artiste, savant, génie: note sur la Renaissance-Dämmerung», *L'œuvre d'art et ses significations*, op. cit., pp. 103-134 [ed. cast., *El significado de las artes visuales*, op. cit.], donde Durero, en general, está invocado (pp. 111, 123, etc.), pero en particular a través de su grabado *Melencolía I* (pp. 129-130). No olvidemos que con un capítulo sobre «Durero teórico» la monografía de Panofsky encuentra su fin. Íd., *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, op. cit., pp. 361-402 [ed. cast., *Vida y arte de Alberto Durero*, op. cit.].

⁸⁰ Cfr., entre otros textos, J. Lacan, «La direction de la cure et les principes de son pouvoir», en *Écrits*, op. cit., pp. 585-645 [ed. cast., *Escritos*, op. cit.].

¿Qué es ese «resto» o ese síntoma del que el tan bonito análisis de *Melencolia I* no habría querido saber nada? Digámoslo muy rápidamente⁸¹: se trata del hecho de que el arte de Durero articulaba en él *también* un paradigma religioso, un paradigma de la imitación cristológica donde la melancolía habrá encontrado un campo de aplicación tan paradójico como soberano. El autorretrato de Durero en artista melancólico hacía sistema, así lo creemos, con una práctica figurativa de la *imitatio Christi* —lo que supone en el fondo que Cristo haya podido proporcionar *también* el ejemplo último de una melancolía respecto de la que la de los hombres habría sido *a semejanza*...—. La hipótesis en sí no es sorprendente ni siquiera audaz, puesto que una iconografía de Cristo melancólico existe de verdad, en particular en Alemania en la época de Durero —una iconografía que expone la teología de la *derelictio Christi* en términos de gestual melancólica, lo que da unas representaciones de Cristo sentado, pensador, con el rostro sombrío y el puño en la mejilla: variantes tristes, abandonadas, hieratizadas del Cristo de los ultrajes o del Hombre de dolor⁸². Lo extraño consiste, más bien, en el hecho de que Panofsky se haya negado a una articulación transversal a la que todo (hasta en sus propias interpretaciones) llamaba, pero que, una vez llamada, hubiera trastornado o, al menos, singularmente complicado su visión sintética de *Melencolia I*, de Durero, y tal vez incluso del Renacimiento en general.

Lo extraño y el hecho sintomático atañen, de manera más precisa, a eso: por un lado, Panofsky escrutaba con una precisión inigualada la iconografía de la *melancolía* (para ofrecernos esta gran suma clásica que es el *Saturno*) y descubría el valor de *autorretrato* que semejante iconografía había podido adquirir en Durero; por otro lado, su estudio sobre el artista de Núremberg lo conducía a poner de relieve el formidable lazo de los autorretratos de Durero con la iconografía *Hombre de dolor*, dicho de

⁸¹ Estos apuntes resumen un trabajo de seminario, celebrado en la EHESS entre 1988 y 1989, sobre el autorretrato según Durero, y anticipan su redacción.

⁸² Cfr., por ejemplo, la admirable escultura de madera de la catedral de Braunschweig. La iconografía del Cristo melancólico se encuentra, por ejemplo, en Jan Gossaert (*Mabuse*), Nicolas Hogenberg o Hans Bandung Grien en la misma época.

otra manera, del «Cristo del desamparo» (palabra tomada aquí en sentido amplio)⁸³. Entonces, ¿por qué no ha ligado el lazo complementario entre la melancolía y el Hombre del dolor, de Durero? ¿Por qué no habla nunca de cristología cuando se trata de la melancolía, y nunca de melancolía cuando se trata del Hombre del dolor —cuando las ilustraciones mismas de sus libros llevan la huella de semejante lazo—?⁸⁴ La aclaración de los presupuestos neo-kantianos de la iconología, su vocación de «unidad de la síntesis», nos permiten contestar esto: la puesta en juego de semejante lazo transversal —portador de sobredeterminación y, por lo tanto, susceptible de admitir unos sentidos equívocos, incluso antitéticos— hubiera complicado y, probablemente, arruinado, por una parte, la claridad del modelo deductivo que Panofsky deseaba ansiosamente. Esto hubiera complicado la idea que había que hacerse de una melancolía, diabólica en un sentido y divina en otro, femenina en un sentido y masculina en otro, pagana o saturniana en un sentido y cristiana o incluso cristológica en otro, etc. Esto hubiera complicado, por lo tanto, la idea que había que hacerse de un Durero riñendo con el arte, la ciencia y *la religión* —problema del que Panofsky no aborda precisamente toda la complejidad—. Esto, finalmente, hubiera complicado el esquema histórico en el cual la interpretación se desarrollaba en su totalidad: pues esto hubiera introducido un elemento *a contratiempo* de la historia —la historia auto-teleológica del arte humanista—, algo como un síntoma medieval en una de las obras más emblemáticas de todo el Renacimiento.

⁸³ Cfr. E. Panofsky, *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, op. cit., pp. 78, 182 y 359 [ed. cast., *Vida y obra de Alberto Durero*, op. cit.]. —También hay que añadir otro estudio «clásico» que Panofsky había dedicado, precisamente, a esta iconografía: íd., *Imago Pietatis*: ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmannes und der Maria Mediatrix, en *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, Seemann, 1927, pp. 261-308—.

⁸⁴ Íd., *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, op. cit., fig. 199 [ed. cast., *Vida y obra de Alberto Durero*, op. cit.]. Íd., *Saturne et la Mélancolie*, op. cit., figs. 98-100, 123-126, 129 y 132 [ed. cast., *Saturno y la melancolía*, op. cit.]. Apuntemos que en el mismo libro Panofsky da dos huellas de este lazo, la primera de manera totalmente casual (p. 455) y la otra de manera significativa —pues Panofsky suelta a menudo lo esencial o el «punto de fuga» de sus interpretaciones en las últimas líneas de los capítulos— antes de dejar el tema (pp. 582-583).

Passio Christi ab Alberto Durer Au-
renbergensi effigiata cū variij generis carmi-
nibus Fratris Benedicti Chelidonij
Musophilī.



O mihi tantorum iusto mihi causa dolorum
O crucis O mortis causa cruenta mihi.
O homo sat fuerit tibi me semel ista tulisse.
O cessa culpis me cruciare nouis.
Eum privilegio.

Ésa fue la elección de Panofsky referente a la melancolía: conservó la síntesis y rechazó el síntoma. Lo que implicaba extrañas cegueras o extrañas «escotomizaciones». Lo que implicaba, por ejemplo, denegar toda relación entre *Melencolia I* y el *San Jerónimo* grabados, sin embargo, el mismo año y casi en el mismo gesto mental⁸⁵; lo que implicaba rechazar del corpus dureriano el *Cristo del dolor* tan explícitamente melancólico de Karlsruhe⁸⁶. Y no mirar del todo el de la *Pequeña Pasión* de 1509-1511, Cristo convertido en una especie de estatua, como un cristal de melancolía, acurrucado completamente sobre la profundidad de su desamparo⁸⁷ (fig. 5). Imagen ejemplar y perturbadora: pues sabe *mirar* a su espectador sin recurrir a ningún intercambio en el que la mirada tuviera su parte. Durero, en efecto, abandona a su Cristo en el islote de un zócalo árido y minúsculo, perdido en el blanco de la página, como si el dios cristiano se exceptuara a sí mismo, replegado en el silencio, fuera del espacio humano, fuera de las historias humanas. Pero, precisamente, esta *presentación del repliegue* logra sobrecoger al espectador de la imagen en una verdadera captación de la mirada. Es un rosario de intensidades que pasan y nos sobrecogen: primero, en el resplandor casi acerado del nimbo, luego en esta corona de espinas que, ella también, lanza sus trazos, frente a nosotros (mientras que lo que deberíamos tener enfrente, la *facies Christi*, permanece, por su parte, indirecta, postrada). Y también en el crisol central donde las dos rodillas se aprietan, soportando la masa del brazo y de la cabeza conjugados, y donde pasan los pliegues de lo que imaginamos que es ya una mortaja. Finalmente, en la frontalidad insistente de los dos estigmas de los pies —únicos «ojos», si se puede decir, frente a lo que el devoto será requerido a partir de ahora para situarse, arrodillarse mentalmente, fantasmalmente, antes de recorrer los *carmina* ilustrados de la Pasión grabada—.

⁸⁵ E. Panofsky., *La vie et l'art d'Albrecht Dürer*, op. cit., p. 245 [ed. cast., *Vida y arte de Alberto Durero*, op. cit.].

⁸⁶ Cfr. J. E. Borries, *Albrecht Dürer: Christus als Schmerzensmann*, Karlsruhe, Bildhefte der Staatlichen Kunsthalle, 1972.

⁸⁷ Cfr. W. L. Strauss, *Albrecht Dürer: Woodcuts and Wood Blocks*, Nueva York, Abaris, 1980, pp. 445-448 (con una bibliografía).

Ya no podemos verdaderamente, ante eso —ante ese juego de insis-
tencias discretas, pero portadoras de una terrible violencia—, guardar
la síntesis y rechazar el síntoma. Estamos aquí impregnados por la
dimensión del síntoma, en la medida misma en la que el cuerpo de
Cristo se repliega *ante nosotros* en una especie de rechazo a permane-
cer visible. Es como poner la mirada sobre un puño que se crispa: una
mano se ha cerrado, de manera convulsiva, y porque se cierra no
entrega nada más que el síntoma de su repliegue, cuyo secreto perma-
necerá callado en el hueco de la palma. Ahora bien, si ponemos pre-
cisamente la mirada sobre esta *facies* protegida que se niega a hacernos
frente, sentimos de repente que la melancolía del gesto cristológico
fija también una mirada pasmada: pues la mirada del dios sólo se ha
apartado de los hombres (sus verdugos, los súbditos de su ternura)
para perderse y hundirse en la infinita contemplación de su propio
secreto —que no es una Idea, sino el hueco de su palma, es decir, la
apertura de su propia carne, su estigma, su síntoma mortífero—.
Síntoma de una carne entregada a la autoscopia desgraciada de sus
propias heridas, de sus sufrimientos cuyas profundidades permane-
rán secretas: pues hacía falta que el dolor de Cristo fuese insondable.
Hacía falta (lo exigía la creencia) que su carne fuera una carne de sín-
toma, erguida, triste y agujereada —una carne que apelara a la dimen-
sión de lo *visual* más que a la de lo visible, una carne presentada,
abierta y replegada, como un inmenso puño que habríamos herido—.

Comprenderemos tal vez mejor, ahora, toda la distancia que sepa-
ra el modelo ideal de la *deducción* y el sintomático de la *sobre-deter-
minación*. La primera abreviaba la imagen para darle sentido y la
polarizaba sobre la unidad de una síntesis; veía en el símbolo una
especie de unidad inteligible o de esquema entre la regla general y el
acontecimiento singular. La segunda no niega el símbolo, precisa,
simplemente, que el síntoma libera su carácter simbólico «en la arena
de la carne»⁸⁸. Lo que, evidentemente, lo cambia todo sobre el pen-
samiento que nos tenemos que hacer del símbolo mismo. Éste era

⁸⁸ J. Lacan, *Écrits*, op. cit., p. 280 [ed. cast., *Escritos*, op. cit.].

pensado por Panofsky como una función de la que se podía dar cuenta, en última instancia, en los términos del *meaning*, es decir, del contenido de significado, incluso del *Wesensinn*, el «sentido de la esencia». El síntoma, al contrario, está pensado en el psicoanálisis como un trabajo del que estamos obligados a dar cuenta, en última instancia, en los términos brutos y materiales del *significante*, lo que tiene como efectos múltiples liberar la «ramificación ascendente» de las asociaciones de sentido, pero también yuxtaponer los nudos de equívocos y conjugar el tesoro simbólico con las señales del contrasentido⁸⁹. En resumen, el «contenido» se dispersa y florece, esparciéndose por todas partes, y la «esencia» sólo tiene enganche en la materia del contrasentido del significante. Lo que prohíbe abreviar la imagen, o retenerla en una caja cualquiera. Pues la imagen retenida en una caja —la de la Idea, por ejemplo— se convierte en una especie de agua muerta, un agua privada de su poder de fluir.

Si reflexionamos, por otra parte, sobre el modelo de temporalidad que supone la operación iconológica desarrollada como una deducción, nos damos cuenta de que requiere siempre una *dirección*, es decir, un progreso temporal. ¿Qué hay de extraño en que la historia del arte, idealista primero, haya mirado hacia la edad en la que se tematizaba el ideal del progreso en el arte, a saber, el Renacimiento? ¿Qué hay de extraño en que la historia del arte, en sus condiciones, haya sido ella misma un producto del Renacimiento?⁹⁰. La imposición temporal del síntoma es bien distinta. No hay en él algo que desaparece para dejar sitio a otra cosa que lo seguiría o marcaría sobre ella el triunfo de un progreso. Sólo existe el juego turbio de la evolución y la regresión juntas, sólo está la permanencia sorda y el accidente inesperado a la vez. De hecho, la sobredeterminación *abre el tiempo* del síntoma. Sólo da acceso al presente en el elemento de

⁸⁹ *Ibídem*, p. 269.

⁹⁰ Recordemos que «no habría existido la historia del arte sin la idea de un *progreso* en este arte» —idea glorificada precisamente en el Renacimiento—. E. H. Gombrich, «The Renaissance Conception of Artistic Progress and its Consequences», en *Norm and Form*, *op. cit.*, p. 10 [ed. cast., *Norma y forma*, *op. cit.*].

un conflicto o de un equívoco, los cuales nos remiten a otros conflictos y a otros equívocos, pasados pero persistentes, elementos mnémicos que vienen a deformar el presente del sujeto dando forma a su síntoma⁹¹... 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 (semejante reducción lógica) es el estado de *conflicto permanente*, nunca resuelto o apaciguado del todo, que da al síntoma su exigencia para siempre volver a aparecer, incluso, y sobre todo, ahí donde no se lo espera. Freud explicaba la especie de «solidez» del síntoma por el hecho de que se sitúa precisamente en el «paso fronterizo» de dos violencias enfrentadas –que el esfuerzo de lucha contra el síntoma no hará incluso más que acentuar semejante solidez–⁹².

En cuanto a saber de qué manera símbolo y síntoma vienen a encontrar su más justa articulación, su elemento común, no es preguntándose «qué cosa simboliza un síntoma» como podremos abordarlo verdaderamente. El síntoma simboliza, es verdad, pero no simboliza como el león simboliza la fuerza –incluso si estamos avisados de que el toro puede *también* simbolizarla–⁹³. La identificación panofskiana de la simbolización y del *meaning* –es decir, del contenido de significado llamado «intrínseco», unido a las famosas «tendencias generales y esenciales del espíritu humano»– merece aquí ser sobrepasada. El eminente simbolismo del síntoma no está comprendido en la teoría freudiana como la relación de un término con otro, sino como el conjunto abierto de relacio-

⁹¹ Cfr. J. Lacan, *Écrits*, op. cit., p. 447 [ed. cast., *Escritos*, op. cit.]; S. Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, op. cit., p. 7 [ed. cast., «Inhibición, síntoma y angustia», op. cit.].

⁹² Cfr. S. Freud, ibídem, pp. 14-15. –Íd., *Introduction à la psychanalyse*, op. cit., pp. 337-338 [ed. cast., *Introducción al psicoanálisis*, op. cit.]: «Las dos fuerzas antagonistas que se habían separado se reúnen de nuevo en el síntoma, se reconcilian por así decirlo en favor de un compromiso que no es otro que la formación de síntoma. Es lo que explica la capacidad de resistencia del síntoma: se sujeta por ambos lados»–.

⁹³ Cfr. los desarrollos preliminares de G. W. F. Hegel al «arte simbólico», *Esthétique*, op. cit., III, p. 17 [ed. cast., *Estética*, op. cit.].

nes entre conjuntos de términos, ellos mismos susceptibles de apertura... , estando afectado cada término de ese «mínimo de sobredeterminación que constituye un doble sentido»⁹⁴. ¿Qué «simboliza», pues, un síntoma? Simboliza unos acontecimientos que tuvieron lugar o que no tuvieron lugar, de la misma manera⁹⁵. Simboliza cada cosa con su contrario, de la misma manera, «producto equívoco hábilmente elegido y que posee dos significados diametralmente opuestos», como lo escribía Freud⁹⁶. Y, simbolizando, representa, pero representa con el fin de deformar. Lleva en sí las tres condiciones fundamentales de un *repliegue*, de un *retorno* presentado de este repliegue y de una *ambigüedad tendida* entre el repliegue y su presentación: así sería tal vez su ritmo elemental⁹⁷.

Panofsky, lo sabemos, identificó, por su parte, el símbolo y el síntoma y los identificó a los dos con «la manera con la que, en diversas condiciones históricas, las tendencias generales y esenciales de la mente humana fueron expresadas por unos *temas* y unos *conceptos* específicos» —siendo la iconología, en el fondo, transcribir la razón de esos «temas» y esos «conceptos», según la perspectiva de una «historia de los *síntomas culturales*— o unos *símbolos*, en el sentido de Ernst Cassirer —en general—⁹⁸. Es

⁹⁴ J. Lacan, *Écrits*, *op. cit.*, p. 269 [ed. cast., *Escritos*, *op. cit.*].

⁹⁵ Cfr. S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 346 [ed. cast., *Introducción al psicoanálisis*, *op. cit.*].

⁹⁶ *Ibidem*, p. 339.

⁹⁷ Cfr. J. Lacan, *Écrits*, *op. cit.*, p. 358 [ed. cast., *Escritos*, *op. cit.*]: «El síntoma es la vuelta de lo reprimido al compromiso». Apuntemos también esta equivalencia paradójica, subrayada en numerosas ocasiones por Lacan, de la *represión* y de la *vuelta de lo reprimido* en el síntoma. Habría que, a partir de eso, profundizar en la lectura del seminario sobre el *sinthome*, celebrado entre 1975 y 1976, en el que Lacan enfocaba precisamente la cuestión del arte a través de la del síntoma. Se perfilaba otra equivalencia paradójica según la cual, con el arte y el equívoco —los dos afectados en profundidad por el síntoma—, «no tenemos más que eso como arma contra el síntoma»... Manera de decir que la obra de arte *aprovecha* el síntoma y *juega* con él tanto como lo *desbarata*. Cfr. J. Lacan, «Séminaire sur le sinthome», *op. cit.*, 6, pp. 6-10.

⁹⁸ «Just so, or even more so, must our synthetic intuition be corrected by an insight into the manner in which, under varying historical conditions, the general and essential tendencies of the human mind were expressed by specific themes and concepts. This means what way be called a history of cultural symptoms —or “symbols” in Ernst Cassirer’s sense— in general». E. Panofsky, «Introduction», en *Essais d’iconologie*, *op. cit.*, p. 29 [ed. cast., *Estudios sobre iconología*, *op. cit.*].

muy probable que la historia del arte fracasase en su intento de desenclavar-se del peso metodológico que la inmoviliza, mientras no haya criticado los fundamentos semiológicos de esta asimilación. Ahora bien, la cuestión no es tanto buscar volver a distinguir los dos conceptos bajo la especie de una confrontación entre el «síntoma de las emociones» estéticas de una obra de arte y el símbolo, considerado éste como su «equivalente teorético», por lo tanto, teorizable⁹⁹. La cuestión consiste, una vez más, en tener en cuenta el momento en el que el saber del símbolo se pone en crisis y se interrumpe frente al no-saber del síntoma, que, a su vez, abre y propulsa su simbolismo en un resurgir exponencial de todas las condiciones de sentido que obran en una imagen.

Tal vez Panofsky haya querido ayudarnos a nosotros, historiadores del arte, y simplificarnos la vida haciéndonos creer por un momento (pero ese momento perdura, habiéndose tomado al pie de la letra el ejemplo inaugural de *Iconography and Iconology*) que poner la mirada ante las imágenes del arte equivalía a cruzarse con un señor que, por la calle, levanta su sombrero. Las cuatro famosas páginas que abren su introducción a la ciencia iconológica desarrollan así una fábula semiológica en la cual partimos de una certeza —«cuando identifico (y lo hago espontáneamente) esta configuración como un *objeto* (un señor) y la modificación de detalle como un *acontecimiento* (levantar el sombrero) [...]»— para llegar, a fin de cuentas, a otra certeza —la del símbolo inmanente al gesto de levantar el sombrero, la del «síntoma cultural»—, una certeza que hubiera sido imposible obtener sin la permanencia o la estabilidad de la primera, es decir, la *identificación*, nunca cuestionada, de un señor que levanta su sombrero¹⁰⁰... Es lo contrario de lo que ocurre, sin embargo, cuando miro (sin cruzarme con él, es decir, durante mucho tiempo) un cuadro: la deducción progresiva de un símbolo general no es nunca del

⁹⁹ Lo que sugiere B. Teyssèdre, «Iconologie: réflexions sur un concept d'Erwin Panofsky», *op. cit.*, pp. 328-330.

¹⁰⁰ Cfr. E. Panofsky, «Introduction», en *Essais d'iconologie, op. cit.*, pp. 13-16 [ed. cast., *Estudios sobre iconología, op. cit.*], que utiliza efectivamente el verbo *identifi*.

todo posible, en la medida en la que la imagen no me propone a menu-
do más que umbrales que romper, certezas que perder, identificaciones
que, de pronto, volver a cuestionar¹⁰¹.

Es tal la eficacia del síntoma, su temporalidad de síncope, que *la identificación de los símbolos se pulveriza en él* para enjambrar de manera inquietante. Tal vez no sea inútil recordar que, en el inmenso corpus freudiano dedicado a lo simbólico, un pequeño texto, precisamente, se preguntaba sobre un sombrero para proponer el esbozo de una «relación entre símbolo y síntoma»¹⁰². Esto empezaba, sin embargo, por una identificación término a término, justificada y «suficientemente establecida por la experiencia de los análisis de sueños»: el sombrero simboliza el órgano genital —«sobre todo el órgano masculino», pero también el femenino—¹⁰³. Sin embargo, esta puerta abierta a la evidencia de un simbolismo iba a volver a cerrarse de inmediato: «No se puede afirmar que este símbolo sea de los que comprendemos», escribe Freud, señalando cuánto la evidencia, incluso testificada, de un código simbólico se vuelve rápidamente inoperante cuando aborda la «obra» misma, quiero decir, su puesta en funcionamiento en un fantasma o en un síntoma. Entonces empieza en el texto de Freud toda una economía de trayectos mediante los cuales el sombrero se convertirá en cabeza —«como una cabeza prolongada, pero propia para ser quitada»—, bola o cojín, luego el cojín órgano, etc. Economía fantasmal en la que no pasamos de una certeza a otra, sino de un *desplazamiento simbólico* a otro, y ello sin fin:

En la calle, ellos [los obsesivos evocados aquí por Freud] están siempre al acecho para ver si alguien conocido los ha saludado primero quitándose el sombrero, o si esta persona parece esperar que la saluden, y renuncian a

¹⁰¹ En este sentido, Daniel Arasse proponía no *resolver* a la fuerza los problemas de identificación iconográfica, sino pensarlos *iconográficamente*: «Existe también una iconografía posible de las *asociaciones de ideas*, y no sólo ideas claras y distintas [...]». D. Arasse, «Après Panofsky: Piero di Cosimo, peintre», en *Erwin Panofsky: cahiers pour un temps*, op. cit., pp. 141-142.

¹⁰² S. Freud, «Une relation entre un symbole et un symptôme», trad. col., *Résultats, idées, problèmes. I, 1890-1920*, París, PUF, 1984, pp. 237-238.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 237.

gran número de relaciones al descubrir que el interesado ya no los saluda o ya no contesta convenientemente a su saludo. Esos problemas de saludo, de los que aprovechan la ocasión según el humor que tienen, son para ellos *sin fin*¹⁰⁴.

La lección teórica de este pequeño escrito freudiano es bastante clara: cuanto más avanzamos en la observación del síntoma, menos vías encontramos para resolverlo. En cuanto a la referencia al complejo de castración —que sirve de base aquí al desarrollo del texto—, aporta un paradigma para la interpretación, pero no es un paradigma que resuelve, sintetiza o fija los términos entre sí: pues exige *que lo simbolizado sea pensado con su desaparición*, su destroz, su desgarrado reconducido sin cesar. De esta manera, el psicoanalista fracasaría si quisiera hacer una iconología —en el sentido panofskiano— del síntoma que se le presenta. Levantándose el sombrero, el obsesivo freudiano ya no libera la cortesía de una demostración clara y distinta. Engarza más bien unas en otras unas inquietantes muñecas-síntomas en las (pseudo-) familiares muñecas-símbolos...

Es, pues, una *economía de la duda* la que se está colocando con el pensamiento del síntoma. El síntoma, en efecto, exige de mí la incertidumbre en lo que a mi saber de lo que veo o creo comprender respecta. Ya Descartes, al mirar por la ventana sombreros y abrigos que pasaban, se preguntaba si no cubrían «unos espectros u hombres fingidos que sólo se mueven mediante muelles»¹⁰⁵. ¿Qué ocurrirá entonces si pongo la mirada sobre la irrazonable expansión de pintura encarnada que domina la cabeza de la pequeña *Señora del sombrero rojo* de Vermeer (fig. 18)? Vermeer desproveía su sombrero pintado de toda identificación definitiva —o definicional— sin que podamos decir, sin embargo, que la señora pintada haya llevado en la cabeza otra cosa que un sombrero. De esta manera, Vermeer proponía ese sombrero rojo como el «sombrero de otra cosa», sombrero extraño e

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 238. Subrayo.

¹⁰⁵ R. Descartes, *Méditations*, II, ed. A. Bridoux, París, Gallimard, 1953, p. 281 [ed. cast., *Meditaciones metafísicas*, trad. A. Zozaya, Madrid, Alianza, 2005].

inquietante que, antes de ser un sombrero, se impondrá a mi mirada como un síntoma de pintura. A la inversa de la progresión optimista donde nos situaba la parábola panofskiana, lo que ocurre entonces responde, pues, a una imposición menos triunfal: *cuanto más miro, menos sé*, y cuanto menos sé, más necesito saber (saber cosas sobre Vermeer y su época, en particular), sabiendo de antemano que la respuesta a esa necesidad de saber *no resolverá nunca* del todo lo que convierte a un sombrero tan modesto en fenomenal objeto para la historia del arte, en fenomenal síntoma de pintura vermeeriana.

A la inversa también de un ideal iconológico que pretende definir las condiciones de lo que sería *pensable* en una obra, para un artista o para una época entera (por ejemplo, decir que la pintura del siglo XV italiano sólo es pensable a través de la representación del espacio en tres dimensiones y que lo que es impensable para una época del arte no existe en este arte), la apertura al síntoma nos proporciona acceso a algo como un *impensable* que viene ante nuestros ojos a atravesar las imágenes. Resto de un conflicto del que nunca sabremos la suma de los pormenores, regreso de un reprimido del que nunca podremos determinar la exactitud de todos los nombres, formación y deformación a la vez, trabajo de la memoria y de la espera a la misma vez, el síntoma hace pasar ante nuestra mirada el acontecimiento de un encuentro donde la *parte construida* de la obra se tambalea bajo el golpe y el alcance de una *parte maldita* que le es central. Es ahí donde el tejido habrá encontrado el acontecimiento de su desgarró¹⁰⁶.

No miraremos, pues, una imagen del arte como miramos a un viejo conocido que se cruzara con nosotros por la calle y, ya identificado, con educación levantara su sombrero hacia nosotros. Numerosos historiadores desde Vasari lo hicieron sin embargo, lo hacen o simulan hacerlo. Se

¹⁰⁶ «Una comparación que nos es familiar desde hace mucho tiempo considera el síntoma como un cuerpo extraño (*als einem Fremdkörper*) que mantiene continuamente unos fenómenos de excitación y de reacción en el tejido (*in dem Gewebe*) en el que se ha implantado». S. Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse*, *op. cit.*, p. 14 [ed. cast., «Inhibición, síntoma y angustia», *op. cit.*].

colocan ante la imagen como ante el retrato tranquilizador de alguien del que ya les gustaría conocer el nombre, y del que exigen implícitamente la «buena cara», es decir, ese mínimo de decoro figurativo que sugiere un sombrero correctamente colocado sobre una cabeza. Pero el mundo de las imágenes nunca se constituyó con los únicos fines de tener buena cara para una historia o un saber, para constituirse sobre ellas. Muchas imágenes –incluso aquéllas con las cuales desde siglos creemos que estamos familiarizados– actúan como el enigma del que Freud introducía el ejemplo a propósito del trabajo de la figurabilidad: corren despeinadas, algún sombrero se ha volado, e incluso algunas veces corren sin cabeza... Pues es tal el trabajo del síntoma que acaba, a menudo, decapitando la Idea o la simple razón a hacerse de una imagen.

Pero ¿es eso suficiente para concluir un libro, para concluir, al menos, nuestra cuestión planteada a la historia del arte? No exactamente. La apuesta y el movimiento eran de naturaleza *crítica*. Se trataba de formular, aunque con humor, algo como unos prolegómenos a una crítica más extensiva (ella misma histórica) de la metafísica espontánea y del tono de certeza adoptados demasiado a menudo por esta disciplina académica que llamamos historia del arte. Se trataba, en definitiva, de radicalizar la llamada al cuidado, la llamada al CAUTIOUS que ya encontramos en Panofsky, y formular así algunas preguntas respecto a nuestra propia voluntad de saber en lo que se refiere a las imágenes del arte. Se trataba menos de enunciar nuevas respuestas que de sugerir nuevas exigencias. El modelo ordinario de visibilidad para el que el historiador se sacrifica más espontáneamente hemos intentado sustituirlo por una exigencia de naturaleza más antropológica, una exigencia que abordamos a través del término «visual». Al modelo ordinario de la legibilidad, hemos propuesto el de una interpretación cuyas imposiciones y cuya apertura estaban pensadas a través de resultados –o más bien de una problemática– heredados de la metapsicología freudiana. El modelo unitario del esquematismo y de la deducción histórica lo hemos sustituido por los paradigmas teóricos de la *figurabilidad* y del *síntoma*, los cuales creemos que pueden formular de manera más pertinente la pregunta,

que siempre hay que replantear, de la profunda eficacia «simbólica» de las imágenes. Pero a partir de ese registro, en el que la dimensión *teórica* –fatalmente generalizadora– de nuestras apuestas pudo florecer y hasta cierto punto explicitarse, su dimensión propiamente *histórica* ahora demanda ser, si no desarrollada¹⁰⁷, al menos indicada, como haciendo el resorte mismo de nuestra pregunta de partida.

Esta «cuestión planteada» fue suscitada, en efecto, por la impresión tenaz de que la *eficacia de las imágenes cristianas* –su eficacia antropológica en la larga duración– no podía comprenderse hasta el final en los términos simples del «esquematismo», de la «forma simbólica» o del iconografismo desarrollados por una historia del arte humanista que ha heredado sus nociones fundamentales –sus nociones-tótems, dijimos– de Vasari, por una parte (por lo que se refiere a la posición de su objeto), y del neo-kantianismo, por otra parte (por lo que se refiere a la posición de sus actos de conocimiento). No es tanto que haya que renunciar pura y sencillamente a un mundo conceptual dotado él mismo de una larga historia y, en muchos aspectos, de una indiscutible pertinencia. La apuesta sería más bien criticar, es decir, dialectizar, poner en perspectiva. Es evidente que el *tejido* donde se trama la historia del arte cristiano puede considerarse globalmente bajo la autoridad de la representación mimética, de la *imitación* heredada del mundo grecorromano. Semejantes nociones sólo se vuelven «mágicas» y totalitarias cuando pretenden legislar absolutamente, ocupar todo el terreno, es decir, ignorar sus propias limitaciones impidiendo el acceso a sus propias puestas en síntomas, crisis o *desgarros*. Por eso, es urgente pensar en la representación *con* su opacidad¹⁰⁸, y en la imitación *con* lo que es capaz de arruinarla, par-

¹⁰⁷ Ya he indicado (v. *supra*) que la cuestión aquí planteada tenía valor de apuesta en una investigación histórica para ser justificada o juzgada plenamente sólo en su propia expansión concreta.

¹⁰⁸ En el momento en el que escribí estas líneas salió un libro de L. Marin, *Opacité de la peinture: essais sur la représentation au Quattrocento*, Florencia/París, Usher, 1989, donde el concepto clásico de la representación –revisitado de todos modos por la pragmática contemporánea– está expuesto en su doble capacidad para producir la transparencia y *también* la opacidad.

cialmente o, incluso, totalmente. Nuestra hipótesis fundamental viene a situar bajo la palabra compleja y abierta de *encarnación* la potencia de semejante desgarro.

Cuando echamos un vistazo al grabado de Durero ya evocado (fig. 5), ¿qué vemos al principio? Vemos *un cuerpo*, admirablemente representado por el artista del que conocemos bien ahora –y sobre todo gracias a Panofsky– el interés profundo que conferiría a los problemas del movimiento corporal, de las reglas de proporciones, etc. Unos diez años después de haber grabado esta plancha que ya denota una atención extrema en la representación de la musculatura, por ejemplo, Durero publicaba sus famosos *Vier Bücher von menschlicher Proportion* [*Los cuatro libros sobre las proporciones humanas*], donde Panofsky ve nada menos que «un punto de apogeo que la teoría de las proporciones no había alcanzado nunca y no alcanzaría nunca más»¹⁰⁹... Todo eso es indiscutible, pero insuficiente: pues el cuerpo aquí representado por Durero indica, por el solo repliegue, que no está sencillamente «en representación». La imagen que Durero nos da es, por así decirlo, aspirada en su centro por la apertura –la herida, otra vez– donde la mirada de Cristo se ha hundido definitivamente. ¿Qué quiere decir? Que ese cuerpo se presenta a nosotros para indicar en él *una carne*, aunque fuese magullada. El Cristo de Durero se hunde en la apertura de su carne para hacerle presente a su espectador devoto que la apertura y la muerte habrán sido el destino –incluso el sentido radical– de la encarnación del Verbo divino entre los hombres. De esta manera, el cuerpo bello se ve alcanzado en su carne por el sentido mismo del «hacerse carne» divino. De esta manera, la carne hace *síntoma* en el cuerpo, hasta el punto de modificar discretamente su conveniente estatura: basta con ver cuánto la polarización sobre los dos estigmas de los pies –para procurar que los dos *puncta* hagan unión, secuencia, efecto de mirada– habrá exigido una especie de torsión en el cuerpo mismo, en la representación visible de los pies del personaje.

¹⁰⁹ E. Panofsky, «L'histoire de la théorie des proportions humaines conçue comme un miroir de l'histoire des styles», en *L'œuvre d'art et ses significations*, *op. cit.*, p. 96 [ed. cast., *El significado de las artes visuales*, *op. cit.*].

Esto, en suma, responde exactamente a la definición primera que Freud daba del síntoma: sustituye, decía, una imposible «transformación del mundo exterior» –entiendan, en el contexto cristológico del grabado de Durero: el mundo humano de la falta original– por una «transformación del cuerpo» (*eine Körperveränderung*) –entiendan ahora la simple palabra «estigma», con el sentido más paradigmático que se le pueda dar, el de la marca, de la mancha o del pinchazo practicados en una carne¹¹⁰. Ahora bien, la encarnación del Verbo no ha sido pensada de otra manera, en toda la tradición cristiana, que como esta *modificación sacrificial* de un solo cuerpo con vistas a salvar a todos los demás de una destrucción, de un fuego o de un tormento eternos. Lo que era, en definitiva, modificarlos a todos un poco, exigiendo de ellos no ya la prueba hebrea de una circuncisión, sino el imperativo no menos categórico de una *imitación de la prueba desfiguradora* donde Cristo se había sumido una primera vez.

Se ve mejor ahora cómo hay que colocar respectivamente los dos términos de la encarnación y de la imitación: el primero supone una puesta en síntoma del segundo, lo que hace del segundo –entonces modificado– una vocación al síntoma de los cuerpos tanto como al cuerpo mismo. San Francisco de Asís *imitaba* a Cristo, no por el aspecto de su cuerpo, sino por la desfiguración sintomática que su cuerpo aceptó recibir o incorporar. Nuestra hipótesis, formulada a su extremo, consistiría en suponer sencillamente que las artes visuales del cristianismo *también* buscaron imitar el cuerpo cristológico en los términos mismos en los que semejante hombre santo habrá podido hacerlo: es decir, imitando, más allá de los *aspectos* del cuerpo, el *proceso* o la «virtud» de apertura practicada una vez por todas en la carne del Verbo divino.

De esta manera, la encarnación –como imperativo mayor del cristianismo, como su misterio central, su nudo de creencia, la respuesta a una fenomenología y a una fantasmagoría determinadas– permitía a las imágenes y exigía de ellas una *doble economía* de una extraordinaria potencia

¹¹⁰ Y Freud se pronunciaba en la misma frase por el doble aspecto de «adaptación» y de «regresión» (*Anpassung... Regression*) del síntoma. S. Freud, *Introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 345 [ed. cast., *Introducción al psicoanálisis*, op. cit.].

de invención: primero les daba acceso al cuerpo (lo que la historia del arte siempre ha visto muy bien y ha analizado), luego les pedía que modificaran los cuerpos (lo que la historia del arte ha mirado mucho menos). La encarnación del Verbo era el acceso de lo divino a la visibilidad de un cuerpo, era pues la *apertura al* mundo de la imitación clásica, la posibilidad de hacer jugar a los cuerpos en las imágenes del arte religioso. Pero era, igualmente, una economía sacrificial y amenazante llevada hacia los cuerpos y, por lo tanto, una *apertura en* el mundo de la imitación, una apertura de la carne practicada en el envoltorio o en la masa de los cuerpos. Así sería la dialéctica elemental puesta en práctica con la invención cristiana del motivo de la encarnación: algo que, en cierto sentido, le echaría delante al gran tejido de la imitación clásica donde las imágenes hacen ostentación; algo que, en otro sentido, produciría desgarró en el centro del mismo tejido. Tal vez la metáfora más adecuada sería finalmente la metáfora lacaniana del *point de capiton*: hay que sujetar el tejido –su vocación estructural es eminente– por el motivo mismo que lo pincha y lo perfora –manera aquí de indicar su no menos eminente vocación de síntoma–.

El término de «encarnación», en toda la extensión de su espectro significativo, daría pues la tercera aproximación para renunciar a la magia teórica de la *imitazione* e incluso de la *iconología* heredadas del humanismo. Contra la tiranía de lo visible, que supone el uso totalizador de la imitación, contra la tiranía de lo legible, que supone, a fin de cuentas, cierta manera de concebir la iconología después de Ripa o de Panofsky, la toma en consideración del motivo de la encarnación, en las artes visuales del cristianismo, habrá permitido *abrir* lo visible al trabajo visual y lo legible al trabajo de la exégesis o de la proliferación sobredeterminada del sentido. Desde el Oriente bizantino hasta el Occidente tridentino, la exigencia encarnacional habrá conseguido que se abriera en las imágenes una doble potencia de inmediatez visual y de elaboración auténticamente exegética¹¹¹. Así es la potencia teórica –incluso heurística– del sín-

¹¹¹ Cfr. G. Didi-Huberman, «Puissances de la figure: exégèse et visualité dans l'art chrétien», en *Encyclopaedia Universalis: symposium*, París, E. U., 1990, pp. 596-609.

toma. Así es su poder de apertura o de germinación. El síntoma, evocado, deseado por la economía encarnacional, marca en las imágenes ese nexo prodigiosamente fecundo, eficaz, entre acontecimiento y virtualidad. El acontecimiento trastocará el orden codificado de los símbolos iconográficos; la virtualidad trastocará, por su parte, el orden llamado «natural» de la imitación visible. Todo ello en una dinámica que, ella misma, utiliza un inmenso espectro de posibilidades y que puede ser la más discreta o la más explosiva posible.

Comparar el motivo de la encarnación con un sistema de *points de capiton*, dispuestos de sitio en sitio en el gran tejido de la *mimèsis* occidental, nos sugiere, pues, algo como una «contra-historia» del arte, no una historia que se opondría, sino una historia que dialectizaría y daría los *contra-temas* –tal y como se dice en música– del gran tema mimético de la representación figurativa. Ahora bien, es sorprendente constatar que las principales imágenes «prototípicas» del cristianismo fueron, por una parte, masivamente dedicadas al motivo de la encarnación –de la que pretendían, en general, llevar el testimonio directo– y, por otra parte, fueron imágenes donde la *mimèsis* padecía siempre la prueba desfiguradora de un verdadero síntoma, de una marca o de una huella *visuales* de desfiguración. Como si la carne del Verbo viniera a actuar en contra del cuerpo mismo.

Llamo «prototípicas» a esas imágenes escasas, esas imágenes de excepción respecto a las cuales el cristianismo, oriental y luego occidental, habrá reivindicado primero una relación de culto, lo que suponía dos cosas al menos: la primera, que esas imágenes hubieran tocado la región del deseo más grande, región imposible a todas las demás imágenes, región donde la imagen, «milagrosamente», se convertía ella misma en *virtus* y potencia de encarnación... Esas imágenes, por otra parte, esas imágenes escasas, *al tocar unos límites, indicaban unos fines* –aunque insoportables– para todas las demás imágenes del arte. Y, por ello, una historia tiene que estar hecha con ellas, una historia en la que se intentara comprender mediante qué trabajo –psíquico y material– semejantes imágenes-límites habrán podido aparecer a los ojos de sus espectadores como unas *imágenes críticas* (en todas las acepciones del adjetivo) tanto

como lo que nos gustaría llamar unas *imágenes-deseos*: unas imágenes portadoras de fines (en este caso también, en todas las acepciones de la palabra) para la imagen.

Los ejemplos más llamativos, es bien sabido, son el Mandyllion de Edesa —cuya primera mención explícita, en cuanto que imagen venerada, se remonta a mediados del siglo VI—, la Verónica y el santo Sudario de Turín, ante los cuales los cristianos de hoy en día siguen arrodillándose con motivo de muy solemnes ostensiones. De esas imágenes llamadas *acheiropoiotos*, es decir, «no hechas por la mano del hombre», destacaremos, sobre todo, el lazo estructural, extremadamente elaborado, que junta el elemento legendario (portador de los «fines» soñados para la imagen en el discurso y el rito) con los procedimientos concretos de presentación o de «presentabilidad». Lo que sorprende en primer lugar, para decirlo rápidamente¹¹², es que se trata en general de objetos triviales, humildes en exceso, que no tienen nada más que enseñar que el harapo de su materia. Pañuelos de lino viejo o mortajas calcinadas no exhiben, en suma, más que el privilegio supuesto —pero exorbitante— de haber sido tocados por la divinidad. Son reliquias tanto como iconos. Por eso se les otorgó durante tanto tiempo una capacidad para *revelar*, a ellos que se presentan generalmente como simples velos. Por ello, se les otorgó una capacidad de *aparición*, a ellos que ofrecen la apariencia más literalmente *discreta* posible... Pero se trataba precisamente de cumplir esa paradoja: se trataba de cumplir el contrato, el daño sacrificial, la «circuncisión de lo visible» de la que hemos hablado al comienzo de este libro. Que la apariencia fuese «discreta» y que el aspecto fuese sacrificado, eso correspondía exactamente a la economía de humildad de la que el Verbo mismo había dado prueba encar-

¹¹² Es a una larga biografía a la que habría que remitir aquí. Señalemos solamente, para la crítica de las fuentes, la obra indispensable de E. von Dobschütz, *Christusbilder: Untersuchungen zur Christlichen Legende*, 2 vols., Leipzig, Heinrichs, 1899, así como el estudio clásico y más general de E. Kitzinger, «The Cult of Images in the Age before Iconoclasm», *Dumbarton Oaks Papers*, VIII, 1954, pp. 83-150. —He intentado resumir esta problemática compleja en un artículo demasiado corto titulado «Images archipoiètes», en *Dictionnaire des poétiques*, París, Flammarion.

nándose. No nos extrañaremos, ahora, de que semejantes imágenes hayan sido vistas en la Edad Media como verdaderas cristofanías. Cada uno les atribuía algún gran milagro que repetía a menudo uno de los que se otorgaban a Jesús mismo, el milagro que, por ejemplo, consistía en devolverles la vista a los ciegos.

Declarando semejantes imágenes «producciones divinas», «no hechas por la mano del hombre» –según una adjetivación, *acheiropoietos*, inaugurada por san Pablo para precisamente definir la «circuncisión espiritual» de los cristianos, la alianza y el santuario divinos—¹¹³, sus demasiado humanos inventores intentaban en el fondo realizar *en la imagen* una especie de cuadratura del círculo: o bien una imagen que ya no velara (como apariencia), sino que revelara (como aparición), que ya no necesitara representar, sino que presentificara eficazmente el Verbo divino hasta el punto de actualizar toda la potencia de milagro. Las cosas se vuelven más interesantes aún cuando se presta atención a la manera con la que fue descrito el *modus operandi* de semejantes imágenes: «formadas sin pintura» al igual que el Verbo había podido encarnarse «sin semilla humana»¹¹⁴. Pero esta denegación de lo pictórico a favor de una reivindicación encarnacional sólo tenía un fin, que era darse como el paradigma absoluto de toda iconicidad y, por lo tanto, de toda actividad de pintura¹¹⁵. Manera de poner *en la pintura misma*, o en la historia del arte si se prefiere, un objeto de deseo absoluto para toda iconografía religiosa: *un imposible objeto* del deseo pictórico de encarnación.

Estamos, pues, ante esos escasos, ante esos eminentes iconos o reliquias como ante la forma extrema de un deseo, *hecho imagen*, de sacar la imagen fuera de sí misma... para una carne que glorifica y que, en un

¹¹³ Colosenses, II, 11-13; II Corintios, IV, 16-v, 2; Hebreos, IX, 24.

¹¹⁴ La comparación se encuentra en el siglo VII, a propósito del Mandylion de Edesa, en Georgius Pisidas, «Expositio persica», I, 140-144, en A. Petrusi (ed.), *Panegirici epici*, Ertal, Buch-Kunstverlag, 1959, p. 91.

¹¹⁵ Giambattista Marino, en la otra punta de esta historia, aprieta el nudo al dedicar la segunda parte de sus *Dicerie sacre*, titulada «De la peinture», al santo Sudario de Turín. G. B. Marino, *Dicerie sacre*, ed. G. Pozzi, Turín, Einaudi, 1960, pp. 73-201. –Cfr. sobre este tema el artículo de M. Fumaroli, «Muta Eloquentia», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1984, pp. 29-48).

sentido, quisiera continuar. La estructura paradójica de semejante exigencia condiciona en gran parte el aspecto antitético del vocabulario utilizado para describir esas imágenes. Es un vocabulario que ya evoca las avalanchas de quiasmas y de oximorones que caracterizarán toda la teología negativa y la sintaxis de los místicos. Así, el Mandylion fue, desde el origen, calificado de «gráfico-agráfico»¹¹⁶: manera de reunir en un solo objeto unos modelos semióticos heterogéneos; manera de imaginar unos milagros semióticos, si podemos decirlo. Ahora bien, lo extraño reside efectivamente en el hecho de que la *presentación* de los objetos concretos lograba mantener la apuesta de semejante ficción. La puesta en un segundo plano relativo –y deseado– de esos iconos tenía como efecto, entre otros, poner en primer plano su *carácter indicia-rio*, su carácter de huellas, de vestigios de un contacto y, por tanto, su carácter de «reliquia». Cuando a finales del siglo XVI Alfonso Paleotti compuso su tratado de «Explicación de la santa Mortaja» de Turín, sólo se produjo, en el fondo, el sistema paradójico de una descripción de huellas sangrantes, en la que –paradoja añadida y fundamental– era la apertura del cuerpo y no el cuerpo mismo, el *cuerpo desgarrado* y no la forma del cuerpo lo que guiaba todo el desarrollo descriptivo y exegético de su texto¹¹⁷.

Las imágenes «prototípicas» del cristianismo no serían, pues, más que síntomas puros: unas *huellas expuestas de lo divino*, y expuestas como tales a los fines de una construcción de misterio, de eficacia mágica, de veneración. Por ello, la afirmación de semejante contacto –el del rostro viviente de Jesús con el Mandylion, el del rostro sufriente de Jesús con la Verónica, o el del cuerpo muerto de Jesús con el santo Sudario– no iba sin una puesta en marcha de procedimientos que exigían la recíproca, es decir, el *no-contacto de los humanos*. Lo que ha tocado el dios se convierte a menudo en lo intocable por excelencia: se retira en la sombra del misterio (y se constituye

¹¹⁶ Georgius Pisidas, *Expedito persica*, I, 140, ed. cit., p. 91.

¹¹⁷ A. Paleotti, *Explicatione del sacro Lenzuolo ove fu involto il Signore, et delle Piaghe in esso impresse col suo pretioso Sangue...*, Bolonia, G. Rossi, 1598 y 1599.

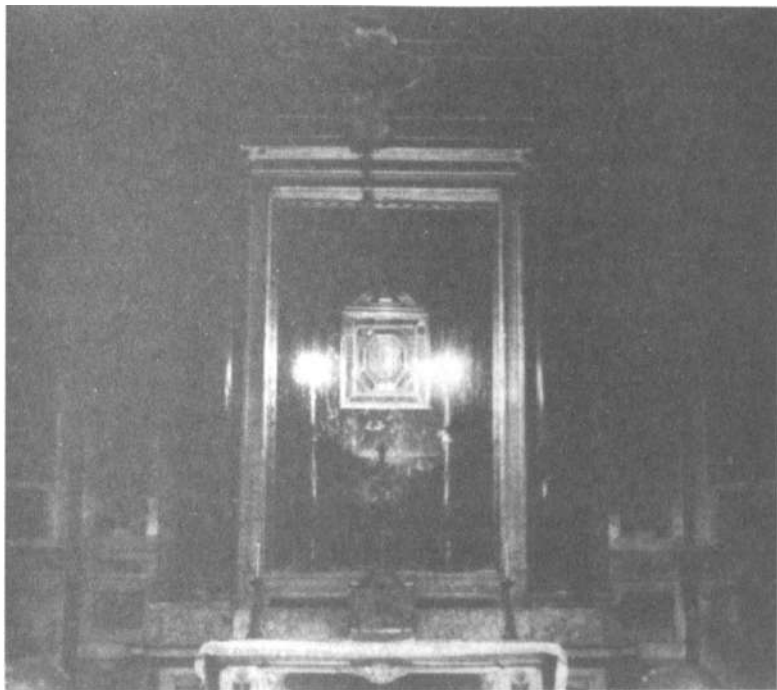
para siempre en objeto de deseo). De esta manera, el Mandylion estaba envuelto en la púrpura imperial, llevado solemnemente en procesión; así ocupaba un trono real, y servía de *palladium*, es decir, de imagen apotropaica, en las expediciones militares bizantinas. Georges Pisidès comparó sus efectos sobre el enemigo con el de una gorgona petrificadora que sabe mantener a distancia a cualquiera que se atreva a mirarla¹¹⁸.

La Verónica también sirvió de *palladium*: protegía a Roma, dicen, contra todos los males¹¹⁹ —lo que no le impidió correr en 1527 una suerte similar a la del Mandylion, robado, por su parte, durante el saqueo de Constantinopla en 1204—. Pero la Verónica volvió a aparecer y fue objeto en 1606 de un solemne traslado. Se la colocó en uno de los cuatro pilares monumentales de la basílica de San Pedro donde, aún hoy en día, parece sostener enfrente de la madera de la cruz el edificio mismo de la cristiandad. A veces la enseñan a los fieles, pero desde tan alto que *sólo resplandece su marco*, hecho con cristal, oros y piedras preciosas, su marco que tanto la designa como la sustrae. Decir esto no es sólo poner el dedo sobre la ironía objetiva de un procedimiento ostensible. Pues la «ironía», al igual que el procedimiento, forma parte integrante de la noción de imagen que intenta aquí elaborarse. Dante ya fue sensible a ello, él, que comparaba al peregrino venido de lejos para contemplar la reliquia con alguien que nunca «puede saciar el hambre» —entendamos el hambre de visibilidad, el hambre de aspecto— ante algo que sabe, sin embargo, constituir la *vera icona* de su Dios¹²⁰. Es que el «verdadero» retrato —verdadero por su contacto y no aparente por su aspecto— necesitaba la puesta en práctica de su *retirada*, según una dialéctica que Benjamin hubiera llamado seguramente el «aura», o Maurice

¹¹⁸ Georgius Pisidas, *Expedito persica*, I, 139-153, ed. cit., p. 91.

¹¹⁹ Cfr. H. Pfeiffer, «L'immagine simbolica del pellegrinaggio a Roma: la Veronica e il volto di Cristo», en *Roma 1300-1875: l'arte degli anni santi*, Milán, A. Mondadori, 1984, pp. 106-119.

¹²⁰ Dante, *Divine Comédie*, Paradis, xxxi, 103-105 [ed. cast., *Divina comedia*, Barcelona, Planeta, 1999]: «Qual è colui che forse di Croazia / viene a veder la Veronica nostra, / che per l'antica fame non sen sazia [...]».



6. ANÓNIMO ITALIANO, *SANTA FAZ*, 1621-1623. COPIA DEL PAÑO DE LA VERÓNICA, ENCARGADA POR GREGORIO XV PARA LA DUQUESA SFORZA. ROMA, IGLESIA DE JESÚS.

Blanchot la «fascinación»¹²¹. Conformémonos aquí con insistir sobre la exigencia de semejante dialéctica de la «presentabilidad»: fundaba, para todos, la *virtualidad* de la imagen y, por lo tanto, su capacidad transitoria, azarosa, sintomática, de hacer aparición. Permitía constituir la imagen-objeto, esta realidad aislable, accidental, palpable y destructible, en *imagen-paradigma*, es decir, en matriz de relaciones en las que lo humano intentaba pensarse a sí mismo como imagen de su dios.

¹²¹ Cfr. W. Benjamin, «Petite histoire de la photographie», trad. M. de Gandillac, *L'homme, le langage, la culture*, París, Denoël, 1971 (ed. 1974), pp. 57-79 [ed. cast., «Pequeña historia de la fotografía», en *Walter Benjamin. Obras*, libro 2, vol. 1, trad. A. Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008]; íd., «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique», ibídem, pp. 137-181 [ed. cast., «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», en *Walter Benjamin. Obras*, libro 1, vol. 2, *op. cit.*]; M. Blanchot, «La solitude essentielle», en *L'espace littéraire*, *op. cit.*, pp. 22-27 [ed. cast., *El espacio literario*, *op. cit.*]; «La fascinación está ligada fundamentalmente a la presencia neutra, impersonal, el pronombre *On* indeterminado, el inmenso Alguien sin rostro. Es la relación que la mirada mantiene, relación ella misma neutra e impersonal, con la profundidad sin mirada y sin contorno, la ausencia que se ve porque es cegadora» (p. 27).

Que lo humano fuera *a imagen*¹²² significaba literalmente que pertenecía a la imagen, que era su sujeto. No hacía falta pues que cualquiera pudiera *ver* exactamente la «verdadera imagen» de su dios, en la luz contrastada de una basílica constantinopolitana o romana. Hacía falta más bien que, al mirarla, se sintiera sujeto de la imagen, *subjectus* en el sentido propio —«lanzado debajo...»— y, por lo tanto, que se sintiera a sí mismo *bajo la mirada de la imagen*. Hacía falta que el espectador de la imagen fuera a la vez desposeído de cualquier dominio sobre ella y poseído por ella según una relación que, a pesar del tabú del tacto del que la imagen podía seguir siendo el objeto, se expresaba más a menudo en términos de huella: es decir, en los términos del *carácter* divino, palabra griega que significa a la vez el agente y el resultado de una huella, de un grabado. El icono milagroso mismo no era otro que el «*carácter* divinizado de la carne» del Verbo¹²³: tenía, pues, la eficacia de transmitir su potencia de huella sobre quien la veneraba, y así proseguía, en cierto modo, el trabajo de la encarnación por un proceso pensado ante todo en los términos del *sacramento* litúrgico¹²⁴.

Hay que volver a decir aquí cuánto esta eficacia se acompañaba de la puesta en práctica de un trabajo de la «presentabilidad» o del *figurar* de las imágenes mismas. Las «santas Faces» que algunas iglesias siguen ofreciendo a la devoción de los feligreses (fig. 6) varían hasta el infinito los procedimientos de deslumbramiento y de espejismo —puesto que algunos marcos, aparte de las piedras preciosas y de los dorados, llevan también trozos de espejo— y, de esta manera, repiten no sólo la retirada obligada de la *vera icona* detrás del acontecimiento de su aparición expuesta, sino también el *cara a cara deslumbrante* de los rostros divinizados, el de

¹²² Evidentemente según el enunciado bíblico del Génesis, I, 27: «Dios creó al hombre a su imagen, / a imagen de Dios lo creó».

¹²³ Según la expresión exacta de un tropo —o recopilación de cantos litúrgicos— en honor al Mandylion y que Léon de Chalcédoine citó como autoridad en su carta a Nicolas de Andrinople contra la iconoclasia. Cfr. V. Grumel, «Léon de Chalcédoine et le canon de la fête du saint Mandilion», *Analecta Bollandiana*, LXIX, 1950, pp. 136-137.

¹²⁴ Puesto que *character* da también, en toda la tradición cristiana, la noción central del sacramento. Cfr., por ejemplo, Tomás de Aquino, *Summa theologiae*, IIIa, 63, 1-6 [ed. cast., *Suma teológica*, op. cit.].

Moisés delante de los hebreos o el de Jesucristo dominando a sus discípulos en el monte Tabor, en la apoteosis de su transfiguración¹²⁵. Hay que recordar, ante esos grandes iconos del cristianismo, que su conminación de partida se situaba en el elemento legendario de un rostro que la visión normal no había podido sostener —siendo considerados los iconos mismos como los restos sagrados de semejante insostenibilidad—¹²⁶. Ahora bien, ¿cómo abordar la puesta en práctica de semejante insostenibilidad, si no es observando que un acontecimiento *visual* —el mismo que da, repite o transforma el cara a cara deslumbrante— viene aquí a ocupar el sitio de la captación visible que esperaríamos normalmente de toda exposición de imagen y de un «retrato» en particular?

Por ello, habría que intentar una historia de las imágenes que iría más allá del marco estricto de la historia del arte heredada de Vasari. Por ello, habría que enfrentarse a la visualidad de las imágenes —según el movimiento de una fenomenología— aunque fuera abandonando, por un momento, la exactitud de su visibilidad que requiere, al principio, algún enfoque iconológico. Las imágenes de las que acabamos de hablar no se analizan solamente a través de su descripción y del enunciado de lo que imitan; se analizan también a través de la manera particular que tienen de impedir toda descripción exacta, los procedimientos particulares que ponen en marcha para tocar una región donde «el arte» —en el sentido humanista y académico del tér-

¹²⁵ «Aarón y todos los israelitas vieron a Moisés, de pronto la piel de su rostro irradiaba y les daba miedo acercarse a él». Éxodo, XXXIV, 34. —«En cuanto a los once discípulos, se fueron a Galilea, al monte donde Jesús los había citado. Y, cuando lo vieron, se postraron». Mateo, XXVIII, 16-17—.

¹²⁶ En los distintos estados de la leyenda del Mandylion, el carácter resplandeciente del rostro es atribuido a veces a Cristo, a veces a su enviado Tadeo, a veces a la imagen misma. Al menos podemos comparar la versión antigua de Eusebio de Cesarea, *Histoire ecclésiastique*, I, 13, trad. G. Bardy, París, Le Cerf, 1952, I, pp. 40-45 [ed. cast., *Historia eclesiástica*, trad. A. Velasco Delgado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristinos, 2001], con las versiones posteriores que «inventan» la imagen ausente del relato inicial. Cfr. E. von Dobschütz, *Christusbilder, op. cit.*, I, pp. 102-196 y 158*-249*. —Cfr., por otra parte, C. Bertelli, «Storia e vicende dell'immagine edessena», *Paragone*, XIX, 217/37, 1968, pp. 3-33—.

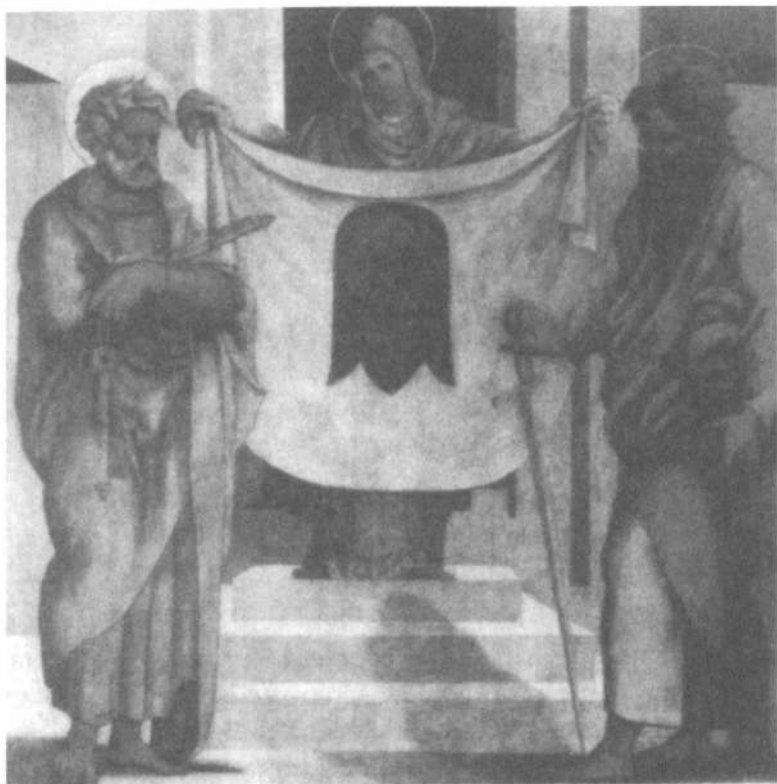
mino— ya no tiene nada que hacer y da paso a algo que atañe, más bien, a una antropología de las miradas. Semejantes imágenes son, en general, rechazadas del corpus de la historia del arte, puesto que, primero, son reliquias y lo hacen todo para obliterar la «manera» o simplemente el artesanado —fatalmente clandestino, si podemos decirlo, y probablemente imposible de retrazar hoy— que les ha dado nacimiento: ¿cómo, en efecto, «atribuir» semejante santo Sudario, puesto que el individuo que lo realizó en el siglo XIV lo ha hecho todo para borrar la huella de su propia mano y, claro está, la huella de todo «arte» humano? Una historia de las imágenes, lo entendemos, no puede identificarse con una historia de los artistas —hecho con el que la historia del arte se sigue identificando demasiado—. Tampoco puede conformarse con unas soluciones iconográficas, en la medida en la que la importancia y el genio —sociales, religiosos, estéticos— de una imagen pueden perfectamente apartarse de la invención de las formas, para proponer a la mirada sólo la eficacia y el *misterio de las formas deshechas* dando la huella de acontecimientos considerables soñados por los hombres como los signos de su destino. La historia del arte hace, demasiado a menudo, sólo la historia de los objetos logrados y posibles, susceptibles de un progreso, glorificando los aspectos; también habría que pensar en una historia de los objetos imposibles y de las formas impensables, portadoras de un destino, criticando los aspectos.

¿Es esto dar la espalda a las imágenes del arte? ¿Sería la encarnación una exigencia desproporcionada frente a los medios de los que la pintura o la escultura se muestran capaces, dedicadas como están, en Occidente al menos, al imperativo mucho más «visible» de la imitación? No lo creo. Si desde el principio el imponente dogma de la encarnación constituye algo como un *drama de la imagen*, o, en todo caso, una cuestión anudada en el tejido de lo figurable, entonces podemos suponer que la historia de los objetos «posibles», la historia del arte, en el sentido habitual, estará atravesada ella misma —y en profundidad— por la energética del drama y del deseo que la encarnación despliega de manera imperiosa. Imagino una historia de las

imperiosas o soberanas excepciones que desarrollaría el contra-sujeto de lo visual en la melodía de lo visible, una *historia de las intensidades sintomáticas* —de los *points de capiton*, momentos fecundos de un potente fantasma— donde se desgarraría parcialmente la extensión del gran tejido mimético. Sería una historia de los límites de la representación y, tal vez, al mismo tiempo, de la representación de esos límites por los artistas mismos, conocidos o desconocidos. Sería una historia de los síntomas, donde la representación muestra con qué está hecha, en el momento mismo en el que acepta desnudarse, colgarse y exponer su falla.

Una cartografía de esos síntomas queda por hacer, obliterada por la especie de palmarés al que la historia vasariana nos ha acostumbrado desde hace tanto tiempo. Un ejemplo algo trivial —pero interesante con relación a nuestro tema y tomado, además, del corpus vasariano mismo— podrá ayudarnos a iniciar la cuestión. Se trata de un cuadro particularmente desagraciado, extraño en todo caso, que fue pintado en Roma por un artista bastante oscuro, Ugo dei Conti da Panico, más generalmente conocido bajo el nombre de Ugo da Carpi (fig. 7). Este cuadro, que los conservadores de los museos del Vaticano no creyeron deber retener en sus colecciones públicas, fue realizado entre 1524 y 1527 para el altar de la Verónica en la antigua basílica de San Pedro. Los historiadores del arte sacaron a la luz un origen compositivo —si no estilístico— de esta obra muy mediocre refiriéndola a un soberbio dibujo de Parmigianino, que representa el mismo tema iconográfico y conservado, por su parte, en el Museo de los Uffizi¹²⁷ (fig. 8). Pero vemos, al primer vistazo, que las dos obras no tienen fundamentalmente nada «que ver», a pesar del estrecho parentesco de su *invenzione* artística. El dibujo de Parmigianino, *quadrettato* —es decir, cuadriculado— para una obra futura, afirma altamente la potencia de su estilo; la santa exhibe un paño sobre el cual el rostro cristológico destaca desproporcionado, pero

¹²⁷ Cfr. R. Harprath, *Raffaello in Vaticano*, catálogo, Milán, Electa, 1984, n. 123, pp. 324-325. La datación de las dos obras varía según los autores, pero ello no interesa directamente a nuestro propósito en este momento.

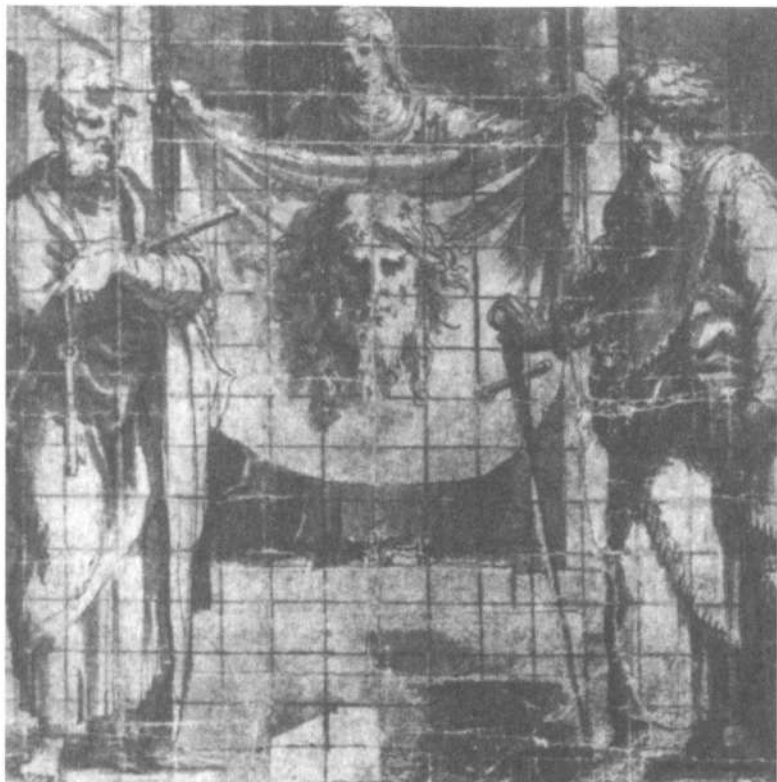


7. UGO DA CARPI, *LA VERÓNICA ENTRE LOS SANTOS PEDRO Y PABLO*, C. 1524-1527.

PINTURA AL TEMPLE Y CARBONCILLO SOBRE LIENZO. VATICANO, REVERENDA FÁBRICA DE SAN PEDRO

avanza hacia nosotros como lo haría una cabeza real, en todo caso un *retrato* tridimensional sobre el cual viene a jugar una iluminación toda en contrastes.

Al acercarnos al cuadro de Ugo da Carpi descubrimos, por el contrario, una manera de proceder bastante estática y torpe, muy lejos de la extrema virtuosidad de la que Parmigianino daba prueba en su dibujo. Observamos, sobre todo, que santa Verónica no exhibe, propiamente dicho, un «retrato» de Cristo, sino una *retirada* del rostro que se «consume» y se aleja detrás del contorno arbitrario de una delineación que evoca un marco bizantino. El rostro, si está aquí, no sale de la sombra, entra en ella. Y, de todas formas, no está aquí. Pues la santa representada no hace otra cosa que presentar sobre su paño



8. PARMIGIANINO, *LA VERÓNICA ENTRE LOS SANTOS PEDRO Y PABLO*, c. 1524-1527. DIBUJO SOBRE PAPEL. FLORENCIA, GALERIA DE LOS UFFIZI, GABINETE DE DIBUJOS.

el «retrato» no de Cristo, sino de la *Verónica* misma, quiero decir, de la reliquia venerada en San Pedro de Roma. La especie de primitivismo del estilo se explica ya mejor por esta voluntad de permanecer en el aspecto muy poco «vivo» de una reliquia, por contraste con la voluntad más «humanista» de inventar un rostro vivo para el Cristo de la Pasión. Pero no es todo. Ugo da Carpi, en cierto modo, se justificó a sí mismo por el carácter bastante basto de su cuadro, inscribiendo entre los dos pies de su san Pablo la regla *poética* –en el sentido original de la palabra– que se había dado para aquella obra: PER VGO / DA CARPI INTAIATORE / FATA SENZA / PENELLO [...]. Lo que significa dos cosas: que la obra pintada es obra de un grabador; y que fue ejecutada sin la ayuda de ningún pincel.

¿Qué quiere decir? Que la imagen ha sido producida por la sola aplicación de paños embebidos de colores, sin que dedos ni pinceles hayan tenido que intervenir, y que las sombras, sencillamente, fueron hechas con polvo de *carboncito*, es decir, de carboncillo. Semejante procedimiento —en todo caso, el sentido de su rodeo frente a la técnica pictórica habitual— evoca, claro está, las piadosas recetas que seguramente habrán presidido la confección de los numerosos «santos Sudarios» medievales o modernos¹²⁸. Se trataba, de manera muy exacta, de apartarse de las técnicas miméticas y «artísticas» para transponer el gesto de imitación al registro piadoso del procedimiento, del contacto, de la *acheiropoiesis*: en definitiva, se trataba de realizar —de «ficcional» y, en cierto sentido, falsificar— una verdadera «imagen no hecha por la mano del hombre». Ugo da Carpi creyó hacer las cosas bien, en el sentido religioso de una acción piadosa, apartándose aquí de la ideología estética de su tiempo y de la técnica de sus semejantes —en resumen, rechazando la mano como la «invención», es decir, el *disegno*—. Observemos de todas formas que su calidad de grabador, que subraya él mismo en la inscripción del cuadro, lo había probablemente inducido a realizar su extraña elección pictórica. La *Verónica* del Vaticano constituye, por otra parte, el único cuadro sobre lienzo —sobre paño, nos gustaría decir— conocido de ese artista. Vasari mismo nos da a conocer, en su «Vida de Marco-Antonio Raimondi», que Ugo da Carpi había inventado un procedimiento de grabado uti-

¹²⁸ Señalemos en particular los sudarios conocidos de Lierre en Bélgica, de Besançon, del monasterio español de Santo Domingo de Silos (cerca de Burgos), de Cadouin o de Enxobregas en Portugal, etc. Hay que recordar que las primeras polémicas dirigidas contra el «redescubrimiento» fotográfico-milagroso del santo Sudario de Turín, en 1898, vinieron de los medios holandeses y arqueológicos franceses. Cfr. U. Chevalier, *Etude critique sur l'origine du Saint Suaire de Lirey-Chambéry-Turin*, París, Picard, 1900, y F. de Mély, *Le saint Suaire de Turin est-il authentique?*, París, Poussielgue, c. 1902, que no censaba menos de cuarenta y dos sudarios además del de Turín. En la mayoría de estos cuarenta y dos casos demostrados, la apuesta técnica consistía en evitar cualquier utilización de pinceles, y, por lo tanto, en producir el pigmento según una modalidad indiciaria (estarcido, marca, proyección, huella) destinada a hacer creíble *el contacto del subjectil* —el sudario— con el cuerpo de Cristo.

lizando varias planchas para la misma imagen –por ejemplo, una plancha donde sólo estaban grabadas las sombras, otra que sólo llevaba las medias tintas, y una tercera, los tonos claros–, lo que tenía como efecto hojear, «despedazar» incluso, en un sentido, la figuración según parámetros formales, luminosos o de textura: la imagen representativa y «legible» sólo aparecía, de esta manera, en la última tirada¹²⁹.

La indicación de Vasari referente a la actividad de Ugo da Carpi en cuanto grabador sería de poca importancia si no estuviera seguida inmediatamente por un resumen elocuente –elocuente porque dice mucho sobre la historia del arte que se inventa a sí misma– a propósito del cuadro mismo que nos ocupa:

Hemos dicho que Ugo también era pintor: no ocultaré que pintó al óleo, sin utilizar pinceles, sino con los dedos y con ayuda de extrañas herramientas de su invención (*senza adoperare pennello, ma con le dita, e parte con suoi altri instrumenti capricciosi*), un cuadro actualmente en Roma sobre el altar de la Santa Faz. Una mañana, asistía a misa con Miguel Ángel delante de este altar y vi el cuadro con una inscripción de Ugo da Carpi que proclamaba que había sido pintado sin pincel; indiqué riéndome (*ridendo*) esta inscripción a Miguel Ángel; éste me contestó riendo también (*ridendo anch'esso*): «Habría hecho mejor utilizando el pincel y pintando en un mejor estilo (*di miglior maniera*)»¹³⁰.

Esas dos risas conjuntas –la del artista «divino» respondiendo a la del gran historiador– nos enseñan muchas cosas. Que la escena sea verídica o no (en todo caso una inverosimilitud la acecha: hay que estar muy cerca del cuadro de Ugo para descifrar la inscripción, postura poco compatible, lo imaginamos, con la situación de una misa en San Pedro de

¹²⁹ Cfr. G. Vasari, *Le vite*, v, pp. 420-421 (trad. cit., VII, pp. 75-76) [ed. cast., *Las vidas...*, op. cit.]. Sabemos que no fue Ugo da Carpi quien inventó el camafeo en grabado, tal y como lo pretende Vasari en este fragmento, sino los artistas nórdicos (Cranach, H. Baldung Grien, etc).

¹³⁰ *Ibidem*, v, pp. 421-422 (trad. cit., VII, p. 76).

Roma ante el altar mismo del que el cuadro hacía de *pala*), poco importa al fin y al cabo. Las dos risas son paradigmáticas: nos representan, primero, el intercambio burlón de dos artistas, su discusión de oficio y su chiste final, en medio de un rito que hablaba de sacrificio divino, que presentificaba el *corpus Christi* en la consagración de la hostia, que repetía de manera obsesiva el ciclo de la falta, de la muerte y de la cuestión de la salvación. Esas dos risas, pues, aunque consiguen de manera natural nuestra simpatía, manifiestan de entrada algo como un rechazo a entender de lo que se trataba, no sólo en el rito serio eucarístico que se celebraba ante ellos, sino también en la obra misma –la «no-obra», más bien– de Ugo da Carpi. Vasari se imagina que, cuando uno no pinta con pinceles, es porque sólo puede trabajar con los dedos: por lo tanto, está a mil leguas de entender *dónde* el artista menor había querido situar su acto imitativo. En cuanto a la respuesta de Miguel Ángel, no hace más que burlar una *maniera* –precisamente de lo que el cuadro de Ugo intentaba deshacerse jugando de nuevo (torpemente, es cierto) a la *poiesis* originaria y legendaria del paño de Verónica–.

De entrada, entonces, la obra *fata senza pennello* se excluía del gran arte o, en todo caso, de lo que llamamos así. Su torpeza y su fracaso se debían evidentemente a su posición de entre-dos, donde nada de lo que había intentado llegaba al final. Era una *obra* fracasada porque se situaba demasiado lejos de la «manera», del estilo y del rodeo estéticos exigibles a lo que llamamos un *arte*; pero también era una *no-obra* fracasada, en la medida en la que se había quedado demasiado designativa, demostrativa e «iconográfica», en la medida en la que se le escapaba ese misterio visual del contacto, exigible a todo lo que llamamos una reliquia, un objeto de *religión*. Demasiado lejos de la manera en un sentido y demasiado lejos de la materia en otro. Los artesanos anónimos de los santos Sudarios medievales nunca cometieron la ingenuidad o el error narcisista de inscribir su firma –aunque la acompañara la afirmación *fata senza pennello*– en una esquina de la tela «sagrada». Iban hasta el final en su piadosa industria, mientras que Ugo da Carpi se quedó en el estrecho límite de una doble denegación: había querido hacer una obra de arte a pesar de todo, es decir, una imagen-objeto, mientras que su proyecto

seguía siendo el de una imagen-huella y el de una imagen-misterio de las que no logró guardar el humilde secreto.

Desnudar la imagen, «desvestir las figuras» —lo que exigía de todo impulso religioso la sublime teología dionisiaca¹³¹, lo que exigía, en el fondo, toda producción de una obra dedicada al misterio de la encarnación—, ¿era, finalmente, apartarse del «gran arte», quiero decir, del arte considerado por nuestros historiadores como portador del genio? El ejemplo de Ugo da Carpi podría dejar entender y suscitar la opinión de que la exigencia encarnacional sólo concierne finalmente al «arte popular», a la «devoción popular» —aún más cuando los fines implícitos a este tipo de imágenes son muy a menudo dirigidos hacia la leyenda y el milagro (las imágenes que abren y cierran los ojos, las imágenes que hablan, las imágenes que sangran, etc.)—. Aún más cuando el paradigma de *imagen viva* parece operativo, sobre todo, en una región que nos gustaría llamar arcaica¹³². Pero este juicio es, en realidad, demasiado rápido. La «imagen viva» forma parte de sistemas científicos y complejos, como puede serlo la teología de un Nicolas de Cues, por ejemplo¹³³. ¿Por qué no intervendría también como esta oscura pulsación que nos

¹³¹ Pseudo-Dionisio Areopagita, *Lettres*, IX, 1, 1104B, trad. M. de Gandillac, *Œuvres complètes du pseudo-Denys l'Aréopagite*, París, Aubier, 1943 (ed. revisada 1980), p. 350 [ed. cast., *Obras completas del Pseudo-Dionisio Areopagita*, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1995].

¹³² «Una “viva” imagen no se parece a su modelo; pues no pretende reflejar la apariencia, sino la cosa. Reproducir la apariencia de la realidad es renunciar a la vida, obligarse no sin esfuerzo a ver de la realidad sólo la apariencia, transformar el mundo en espectro. Platón cuenta que los Antiguos habían encadenado las estatuas de Dédalo, por temor a que se fueran; ahora bien, eran obras arcaicas» (R. Klein, «Notes sur la fin de l'image», en *La forme et l'intelligible*, op. cit., p. 375). Recordemos sobre este tema los trabajos, ahora clásicos, de J.-P. Vernant, en particular «Figuration de l'invisible et catégorie psychologique du double: le Colossos», en *Mythe et pensée chez les Grecs*, París, Maspero, 1965 (ed. 1974), II, pp. 65-78 [ed. cast., *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1993]; «Image et apparence dans la théorie platonicienne de la Mimèsis», en *Religions, histoires, raisons*, París, Maspero, 1979, pp. 105-137.

¹³³ «Si un pintor hiciera dos imágenes, una de ellas, muerta, parecería en acto parecerse más, mientras que la otra, menos parecida, estaría viva [...]». Citado y comentado por Agnès Minazzoli en su prefacio a Nicolas de Cues, *Le tableau ou la vision de Dieu*, trad. A. Minazzoli, París, Le Cerf, p. 17.



9. FRA ANGELICO, PARTE INFERIOR DE LA MADONNA DE LAS SOMBRAS, H. 1440-1450. DETALLE. FRESCO. FLORENCIA. CONENTO DE SAN MARCOS, CORREDOR SEPTENTRIONAL. ALTURA: 1,50 M.

mira, más que como ese aspecto claro que sabemos captar —en la «gran pintura», en la pintura científica—? Queda por hacer la investigación entre la pléyade de artistas famosos en los que haya podido intervenir el elemento teológico o, al menos, el elemento de la devoción. El caso de Ugo da Carpi era ejemplar en un sentido y muy mediocre en otro: pues el artista no había sabido producir el *síntoma visual* de su voluntad de *acheiropoiesis*. Ni el compromiso ni la tensión habían encontrado figura ni desfiguración y, por ello, su cuadro nunca impresionó a nadie, ni a los devotos sin gusto ni a los estetas incrédulos.

Si, al contrario, retomamos el ejemplo mucho más famoso de Fra

Angelico, encontramos en sus obras una serie verdaderamente impresionante de esos síntomas visuales que juegan con la economía mimética de la imagen en una relación de constante inquietud, una inquietud que diré fecunda tanto como *crítica*, es decir, en particular, portadora de crisis y rica de efectos. Que Fra Angelico haya creído deber, sobre una gran superficie de pared que medía 1,5 metros de alto por 3 metros de ancho, *proyectar a distancia* una lluvia de manchas de colores, y que haya podido así dar un contrapunto de gestualidad y de *desemejanza* a los rostros hábilmente imitados de una «santa Conversación», esto nos coloca ante la imagen como ante la genial, la doble exigencia de presentificar tanto como de representar¹³⁴ (fig. 9). Fra Angelico había tratado la gran base de su «santa

¹³⁴ Cfr. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico: dissemblance et figuration*, op. cit.

Conversación» desde un punto de vista que no era solamente formal y visible, sino que era también de origen místico y litúrgico. Esta base soportaba el conjunto «figurativo» de la Virgen y de los santos como un altar soporta su retablo y, así, el síntoma visual producido —es decir, la pura aspersión coloreada sobre el trozo de pared— se volvía rico en una potencialidad exegetica y contemplativa considerable.

Angelico había vuelto a encontrar, pues, en ese gesto de la aspersión un nivel de imitación litúrgico que arruinaba de golpe, en todo caso que «desgarraba», el nivel de imitación aspectual del que el arte de su época hacía, claro está, profesión. Rechazar, por un momento —por un síntoma—, la construcción albertina, producir de pronto el arcaísmo absoluto de una pintura solamente lanzada contra su soporte, era a la vez reivindicar un origen, un gesto pictórico de origen, y la entera humildad de vestigios pigmentarios respecto de un objeto —divino, inalcanzable— que suscitaba, sin embargo, todo su deseo de pintar. La actitud no es «popular» aquí, sino científica. Es la de una teología negativa. Le exige a uno mismo que se desnude para desnudar la imagen, siendo lo más difícil ahora ir a lo más bajo y, como Cristo mismo, humillarse en la diseminación de los puros acontecimientos materiales, para darse la oportunidad de aprehender la única fuerza aspirante, *anagógica*, del deseo de ir a lo más alto... Lanzar la pintura en bruto en el frente de ese muro del convento era, pues, intentar la prueba de una *catarsis*. Era hacer un acto piadoso, incluso místico. Miremos de nuevo: ese lanzamiento de manchas de colores no parece gran cosa desde el punto de vista del aspecto; al contrario, se parece de manera muy precisa a un procedimiento —un *gesto de unción*, incluso de consagración, que vuelve a jugar (es decir, vuelve a actualizar, rehace concretamente) más aún que imitarlo—.

Untar es proyectar un líquido —aceite, perfume, lágrimas o colores— sobre algo que querríamos santificar o, en general, del que querríamos modificar el estatus simbólico. Es un rito de paso: untamos a los recién nacidos para bautizarlos, untamos a los muertos para mandarlos a alguna «vida» más allá. Untamos también los altares que consagrar y regamos con agua bendita los iconos para hacerlos más



10. ANÓNIMO CHECO, *MADONNA DE VYSSI BROD*, H. 1420. REVERSO. PINTURA AL TEMPLE SOBRE MADERA. PRAGA, GALERÍA NACIONAL.

eficaces¹³⁵. Todo ello, una vez más, sólo existe sobre la base del dato encarnacional: supone que la palabra pueda encarnarse y que su abstracta potencia sepa devenir —de un devenir llamado misterio, milagro o sacramento— palpable como una carne o como un pigmento. La sangre de Cristo en la «piedra de la unción», según contaban en tiempos de Fra Angelico, había untado la piedra a su vez y la había enrojecido, según dicen, definitivamente; y también contaban que las lágrimas proyectadas por

la Virgen encima del cuerpo muerto habían «imprimido» blancas constelaciones en el trozo de piedra oscurecida... Seguramente hay algo de todo eso en la extraña elección pictórica del artista dominico; algo que buscara proyectar la superficie icónica misma hacia regiones más sagradas donde operan la reliquia, en un sentido, el sacramento, en otro. En la misma época aproximadamente en la que Fra Angelico realizaba sus frescos de san Marcos, no dudaban en Bohemia en «consagrar» ciertos iconos marianos *con pintura*: trazaban libremente, con dos amplias pinceladas, una cruz que venía a «tachar» en cierto modo la representación de falso mármol —representación ya frágil,

¹³⁵ Este último rito está aún muy vivo en la Iglesia ortodoxa. La bendición que lo acompaña conlleva el ruego de que el icono quiera recibir la misma *virtus* o la misma *dynamis* que poseía la imagen prototípica del Mandylion. Cfr. C. von Schönborn, «Les icônes qui ne sont pas faites de main d'homme», en *Image et signification*, París, Rencontres de l'École du Louvre, La Documentation Française, 1983, p. 206.

condenada a la mancha más que al aspecto— que cubría su reverso¹³⁶ (fig. 10).

Por lo tanto, existe una utilización de la pintura que sabe romper con la búsqueda del aspecto, porque, en un momento, su gesto imitativo desea más bien hacer hincapié sobre un *procedimiento*, sobre el dato más inmediato de una íntima liturgia, sobre la exigencia radical de un acto que quiere volver a interpretar un misterio de encarnación. Es lo que ocurría en la liturgia eucarística de Oriente, donde el sacerdote volvía a interpretar, él mismo, el gesto del soldado Longinos pinchando el «lado» de la hostia consagrada con la ayuda de una «santa lanza» en miniatura, exactamente llamada *l'agia longche*¹³⁷. Es lo que ocurría también —pero a un nivel muy distinto, evidentemente— cuando un pintor gótico no se conformaba con extender un hilillo de pintura roja para representar la sangre de Cristo brotando del costado, sino que utilizaba algún instrumento contundente para *herir la superficie* dorada de la hoja, y hacer resurgir la sub-capa encarnada del bol de Armenia... Semejante manera de actuar aumentaba el aspecto de un proceso y constituía el icono —en el sentido religioso tanto como en el sentido semiótico del término— mediante un acto de naturaleza indiciaria: acto en el cual la relación de violencia con la superficie que recibe una nueva capa de pintura (es decir, el soporte) iba mucho más allá de la reproducción de una herida. Pues se trataba entonces de la *producción* de una herida en la imagen, de una herida causada a la imagen. La apertura y la erosión se tornaban concretas, y la herida misma *se presentaba frontal*, abierta directamente frente a noso-

¹³⁶ Cfr. H. Hlaváčková y H. Seifertová, «La Madone de Most: imitation et symbole», *Revue de l'Art*, 67, 1985, pp. 59-65, retomada de un artículo más completo publicado en checo en la revista *Umění*, XXXIII, 1985, pp. 44-57.

¹³⁷ «El sacerdote, en efecto, hace la señal de la cruz en el pan y, de este modo, significa la manera en la que se cumplió el sacrificio, es decir, en la cruz. Luego, agujerea el pan en la parte derecha, mostrando mediante esta herida del pan la herida del costado (del Señor). Por eso, llama *lanza* al objeto de hierro con el cual golpea y ese objeto tiene forma de lanza, para evocar esa lanza (de Longinos)». Nicolas Cabasilas, *Explication de la divine liturgie* (siglo XIV), VIII, 3, ed. y trad. S. Salaville, París, Le Cerf, 1967 («Sources chrétiennes», n° 4 bis), p. 89 [ed. cast., *Explicación de la Divina Liturgia*, Barcelona, Centro de Pastoral Litúrgica de Barcelona, 2005].



11. ANÓNIMO ALEMÁN, *CRUCIFIXIÓN CON SAN BERNARDO Y UNA MONJA*, PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIV. COLONIA, MUSEO SCHNÜTGEN.

tros en la hoja de oro –aunque, como a menudo es el caso, *representaba de perfil* la herida en el cuadro–.

Un último ejemplo merece ser convocado, tanto su potencia –inmediata como virtual– manifiesta esta exigencia de encarnación de la que intentamos el esbozo en el mundo de las imágenes. Se trata de una hoja aislada del Schnütgen Museum de Colonia, pintada en la primera mitad del siglo XIV en medio cisterciense¹³⁸ (fig. 11). Es aquí, de manera absolutamente radical, donde la representación viene a identificarse con su propio efecto de crisis, como devorada por el efecto parcial de su efusión sangrante. El artista –un monje, me imagino, ¿y por qué no una monja?– primero dibujó un cuerpo, un cuerpo de Cristo con el rostro abatido encajado tanto en el pecho que la figura general que se perfila casi evoca la idea de un dios acéfalo. Un ángulo agudo corta de manera extraña el torso, como por el efecto de una gran incisión dinámica. Y, al pie de eso, están arrodilladas dos figuras religiosas, san Bernardo y una monja, rápidamente pero menos violentamente circunscritos por el artista –el artista, sin lugar a dudas, apresurado por ir a lo esencial–.

Eso es, pues, lo esencial: habrá consistido en invadir este cuerpo por el acontecimiento de la carne abierta, es decir, por la efusión del líquido rojo –una pintura, es verdad, pero tan desfigurativa como una sangre–. La operación es invasora en la medida en la que el todo del cuerpo sólo vale ahora por su parte alcanzada. Pues aquí el cuerpo entero –la imagen entera– se hace herida. ¿Qué implica? Implica un trabajo paradójico de la *presentabilidad* de la imagen: aquí está, ante nosotros, demasiado lejos o demasiado cerca. Da (muy mal, por cierto) el aspecto de un cuerpo cristológico que sería visto a una distancia razonable, mientras que su mayor acontecimiento visual –el color rojo violento– crea de repente una distancia irrazonable y captadora, una distancia irrazonablemente acercada que hace de la hoji-

¹³⁸ Formaba parte de la exposición de Aachen, *Die Zisterzienser. Ordensleben zwischen Ideal und Wirklichkeit. Ausstellung*, Colonia/Habelt (Bonn), Rheinland, 1980, n° F 31, p. 571. –Cfr. también F. O. Büttner, *Imitatio Pietatis: Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlín, Gebr. Mann, 1983, p. 150–.

ta pintada el lugar visual de una casi-iluminación, como el de san Bernardo a los pies del crucifijo.

Tal vez esa imagen fuera producida para cerrar los ojos del devoto bajo tanta violencia y dejar en él «sangrar el corazón», tal y como lo reivindicaban tantos místicos del siglo XIV. Esta imagen, en todo caso, manifiesta de manera muy abrupta la *exigencia de los límites* que la creencia cristiana dirigía al mundo visible de nuestros cuerpos: puesto que estamos condenados al purgatorio terrestre de nuestros propios cuerpos, al menos *transformémoslos* en la imitación misma del Verbo encarnado, es decir, de Cristo que sacrifica su cuerpo a la redención futura de todas las faltas. Imitemos el sacrificio del cuerpo hasta el punto en el que somos capaces de ello. Eso no era, ni más ni menos, más que una *llamada al síntoma*: exigir del cuerpo que sea alcanzado, afligido, dislocado, casi destruido... en nombre y en imitación de un misterio que hablaba del Verbo divino y de la carne de ese Verbo. El simple folio del Museo Schnütgen nos pone ante esa elección insensata –esa apuesta, casi– de un artista que ha desfigurado su dibujo lanzando en él color puro «a ojo de buen cubero», es decir, precisamente, sin prejuzgar el logro o incluso el efecto mimético que saldría de él. El artista ha corrido el riesgo de lo impensable: ¿cómo hacer una mancha pensándola de antemano, prejuzgándola como se construiría un punto de perspectiva? La mancha la hacemos, *se hace sola*, y de manera tan rápida que el pensamiento elaborador no tiene tiempo de construir algo que sea representativo en la imagen. La tarea sería aquí, en un simple folio pintado apresuradamente, como el equivalente figurativo de esa llamada al síntoma que la encarnación, de manera obsesiva, exigía de los cuerpos cristianos.

Una simple mancha de color, para terminar. Un acto de pintura donde el aspecto, dividido en capas, corre hacia su pérdida. Un gesto fatalmente irrazonado en el tiempo de su producción: lo contrario, por lo tanto, de un *disegno* vasariano. ¿Y dónde estaría la iconografía de todo eso? La iconografía pide unos atributos, mientras que el color aquí –como el blanco visual de la Anunciación evocada al principio de este libro– es un *color-sujeto*: es él el que soporta todo el

acontecimiento de imagen. No nombra ni describe (rechaza incluso describir para poder existir plenamente, explayarse). Pero invoca. Desea. Suplica incluso. Por ello, no tiene la gratuidad de una mera casualidad, sino la potencia sobredeterminada de una formación de síntoma. Es un nudo de tensión, pero, al mismo tiempo, manifiesta todo un *trabajo* de figurabilidad en el cual la «omisión» del cuerpo descrito (especie de *Auslassung* freudiana) indica la fuerza de una intensa condensación y deja en el color un vestigio desplazado de la carne. Es también el color de un extraño compromiso, en el cual la alternativa —o bien el cuerpo, o bien su herida— está sobrepasada en favor de algo que *cubre* (un pigmento utilizado de todos modos por lo que decía Leonardo, es decir, *per via di porre*) y que *abre* al mismo tiempo. Aquí, el color todo junto cubre y resurge.

Pero ¿qué invoca? Aquí está el misterio de su figurabilidad. Aquí está también el lugar de su más inmediata evidencia presentada. Pues un solo nombre bastaba en el siglo XIV para decir el «todo» de ese gesto pictórico y devoto. Era el nombre *Christus*, el nombre propio del Verbo encarnado, el objeto por excelencia de la piedad, el nombre portador de todos los misterios, de todas las esperanzas, de todas las angustias y de todos los fines. Pero el genio de esta imagen reside también en el hecho de que este inmenso espectro de virtualidades sólo necesitó un *acto* —lanzar un espeso líquido rojo sobre la superficie de un pergamino— para realizarse, ahí, como síntoma electivo del gran deseo que estaba en obra. Este acto es, una vez más, un acto de unción. Unción cuyo nombre mismo —el nombre común— se decía *christos* (el ungido) y rearticulaba pues, de manera admirable, el gesto inmediato del pintor sobre el objeto ausente de su deseo religioso.

Comprendemos mejor en este ejemplo cómo un acto de pintura único, simple, incluso irreflexivo, habrá sabido hacerse capaz de manifestar todo el misterio y toda la virtualidad de un dato de creencia, incluso de exégesis. Pues había un acto de exégesis en esta presentación de un Cristo no representado exactamente, sino simplemente ungido (*christos*, pues) con color. Había acontecimiento simple y virtualidad, riesgo absoluto de la mano y pensamiento de un

misterio, había choque visual y despliegue *exegético*¹³⁹. En resumen, había síntoma y, entonces, había *desfiguración*, violencia hecha a la iconografía e imitación clásicas de un cuerpo colgado en una cruz. Hay que volver a decir, una vez más, cuánto el síntoma, nudo del acontecimiento y de la estructura virtual, responde aquí plenamente a la paradoja enunciada por Freud a propósito de la figurabilidad en general: a saber, que figurar consiste no en reproducir o inventar figuras, sino en *modificar unas figuras* y, por lo tanto, en llevar el trabajo insistente de una desfiguración en lo visible¹⁴⁰. Pero hay que decir también que la historia viene aquí al encuentro del enunciado teórico o metapsicológico, puesto que, en la misma época en la que se realizaba la imagen del Schnütgen Museum, un dominico del norte de Italia componía un diccionario, que fue famoso y leído en toda Europa hasta el siglo XVI, en el cual la definición del verbo «figurar» desarrollaba casi, palabra por palabra, el enunciado freudiano: a saber, que «figurar» —en el sentido exegético, precisamente— equivalía, de hecho, al verbo «desfigurar», por la precisa razón de que consistía en «modificar en otra figura» (*in aliam figuram mutare*) el dato mismo del sentido para «figurar»¹⁴¹. Lo que nos sitúa, una vez más, ante las figuras como ante la inquietante potencia para sobre-determinar, para *extranjerizar* constantemente.

Estamos, pues, ante la imagen como ante lo que constantemente «se extranjeriza». ¿Qué quiere decir? ¿Lo estamos perdiendo todo, quiero decir, perdiendo ese mínimo de aspecto que nos hace, ante una obra del arte antiguo, utilizar en el sentido trivial y no paradójico la palabra «figurativo»? En absoluto. El Cristo-mancha del Museo Schnütgen no es sólo una mancha, también es un Cristo —es una mancha porque precisamente es *Cristo*—. No hay, por lo tanto, nada

¹³⁹ Cfr. G. Didi-Huberman, «Puissance de la figure: exégèse et visualité dans l'art chrétien», art. cit.

¹⁴⁰ S. Freud, *L'interprétation des rêves*, op. cit., p. 270 (la frase está citada *supra*) [ed. cast., *La interpretación de los sueños*, op. cit.].

¹⁴¹ Giovanni Di Genova (Giovanni Balbi), *Catholicon* (siglo XIV), Venecia, Liechtenstein, 1497, folio 142 vº. Empiezo esta definición en *Fra Angelico: dissemblance et figuration*, op. cit.

«abstracto» en eso. Solamente hay un parecido pensado, no en su éxito —a saber, la idea de un Mismo que sería alcanzado y estabilizado a través de la producción de su imagen—, sino en su crisis o su síntoma. El artista alemán del siglo XIV ha sumergido, por así decirlo, el parecido cristológico en la prueba central de su desfiguración, manera de hacer temblar, incluso de convulsionar, la permanencia de su aspecto. Ahora bien, al igual que un hombre que se convulsiona no deja completamente de ser un hombre —aunque ya no podamos, sin embargo, mantener con él la relación civilizada de un saludo o de quitarse el sombrero de *gentleman*, como decía Panofsky en su famoso ejemplo—, igualmente el Cristo-mancha sigue siendo ese dios, esa roca inamovible de Occidente que aquí, sobre la imagen, ya no intercambia nada «civilizado» o educado con su devoto espectador. La imagen, entonces, ya no nos «habla» en el elemento convenido de un código iconográfico, *hace síntoma*, es decir, grito o mutismo en la imagen supuestamente hablante¹⁴².

Ahora bien, lo que está en juego en esta sintomatización no es —siempre siguiendo el pensamiento freudiano— ni más ni menos que una irrupción, como un brote singular, de la *verdad*..., con el riesgo, pues, de deshacer por un momento toda verosimilitud representativa¹⁴³. Lo que pasa es que el resplandor de una verdad fundamental del cristianismo ha venido a alcanzar y a desgarrar la imitación que se hace «normalmente» de un cuerpo crucificado. La verdad de la encarnación ha desgarrado la verosimilitud de la imitación, el acontecimiento de la carne ha desgarrado el aspecto ideal del cuerpo. Pero ¿cuál es ese acontecimiento? Es la muerte, *la muerte del dios* cristiano exigida por su encarnación misma. Es exactamente eso lo que pone delante, lo que *presenta* cromáticamente la pequeña hoja del Schnütgen Museum. Que el Verbo divino —Verbo eterno, Verbo omnicreador, según san Juan— haya elegido

¹⁴² Al igual que el síntoma, en el psicoanálisis se define como grito o «mutismo en el sujeto supuestamente parlante». J. Lacan, *Le Séminaire, XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit., p. 16 [ed. cast., *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, op. cit.].

¹⁴³ Cfr. Íd., *Écrits*, op. cit., pp. 255-256, a propósito del «nacimiento de la verdad» en la «revelación» histórica [ed. cast., *Escritos*, op. cit.].

encarnarse quería decir, exigía que en un momento se descompusiera y muriera, que orinara sangre y ya no fuera reconocible «ni sano desde la planta de los pies hasta la punta de la cabeza»¹⁴⁴. La hipótesis de la encarnación, al principio, había alterado el Mismo, la mismidad del dios trascendente. Ésa es la gran operación. Eso era lo que debía dar a las imágenes cristianas el imperativo categórico –fantasmal, más bien– de siempre *alterar el Mismo*.

Comprendemos mejor ahora en qué la encarnación exigía «abrir» la imitación, al igual que Longinos en la leyenda había abierto el bello cuerpo de Cristo. *Abrir la imitación* no era excluir la semejanza, era pensar y hacer trabajar la semejanza como un *drama* –y no como el simple efecto logrado de una técnica mimética–. La gran tradición de la antropología bíblica arrastra el mayor testimonio, ella que no construye sus famosos modelos del origen, su famosa «economía de la salvación», más que a través de un drama de la imagen y de la semejanza, divinas tanto como humanas. Cada uno conoce al menos el esquema general: al principio de la historia, pues (*in principio*), Dios crea al hombre a su imagen y semejanza; bastará con algunos versículos solamente en el Génesis para que veamos al diablo tentar al hombre, al hombre caer en el pecado y ser –para mucho tiempo, para casi siempre– «rechazado de la faz de Dios»; en medio de la historia, el Hijo de Dios, su «imagen perfecta», se encarna y se sacrifica para la redención del género humano; su muerte de tres días habrá dado la garantía de la salvación, y la primera oportunidad para el hombre de reencontrarse con su estatus originario, perdido, de «ser a imagen de»; al final de la historia, el Juicio final discrimina definitivamente las almas que permanecieron distintas de su Padre y las que vuelven a la perfección de su semejanza. Los hombres, «salvados», vuelven a ser entonces los primeros y verdaderos hijos de su dios creador. Y, en ese momento, todos los ojos ven, ya no hace falta imitar, todo está perfecto.

¹⁴⁴ «Ya no quedaba nada sano en él, desde la planta de los pies hasta lo alto de la cabeza [...]». Santiago de la Vorágine, *La légende dorée*, trad. J. B. M. Roze, París, Garnier-Flammariion, 1967, I, p. 260 [ed. cast., *La leyenda dorada*, Madrid, Alianza, 1995]. Cfr. G. Didi-Huberman, «Un sang d'images», *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, XXXII, 1985, pp. 129-131.

No es extraño, pues, que gran número de Padres de la Iglesia y gran número de teólogos medievales hayan formulado esta inmensa saga en los términos mismos de un *drama de la semejanza*. Diremos, por ejemplo, que Adán estaba, al principio, a imagen de Dios en una relación de semejanza de «humildad»; que Satán propuso la infernal tentación de una «semejanza de igualdad» —exclusividad del único Hijo divino— que escondía, en realidad, la loca ambición de una «semejanza de contrariedad» o de rivalidad, por la que el Padre tuvo todos los motivos, lo comprendemos, para ofuscarse gravemente¹⁴⁵. Diremos que el episodio de la crucifixión proporciona el acontecimiento central en el que la «semejanza de igualdad» misma se ofrece en sacrificio a prueba de una desfiguración ignominiosa. Diremos también que la semejanza respecto a Dios sigue siendo para los humanos el objeto de un deseo que sólo se satisfará al final de los tiempos: hasta ahí, los hombres no harán más que buscar en ellos las fracturas, los vestigios (*vestigia*) de esta semejanza antaño arruinada por la falta del primer hijo terrestre. Hasta ahí, los hombres no harán más que deambular en la «región de la desemejanza» (*regio dissimilitudinis*), región —la nuestra— respecto de la que un Padre furioso sigue rechazando el don de su faz¹⁴⁶.

¿Cómo los pintores religiosos habrían podido mantenerse al margen de semejante antropología, que colocaba la semejanza como el objeto imposible por excelencia, el objeto inalcanzable —al menos para los vivos—, y el mundo sensible, el mundo de los cuerpos a imitar, como un *emporium* de desemejanzas, en el mejor de los casos, un universo marcado con vestigios, con «huellas de alma» ante las cuales había que purifi-

¹⁴⁵ Cfr. Hughes de Saint-Victor, *Miscellanea*, CV, P. L., CLXXVII, col. 804 («De triplici similitudine»). —Y, en general, R. Javelet, *Image et ressemblance au XII^e siècle de saint Anselme à Alain de Lille*, 2 vols., París, Letouzey et Ané, 1967—.

¹⁴⁶ Cfr. A. E. Taylor, «Regio dissimilitudinis», *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, IX, 1934, pp. 305-306; P. Courcelle, «Tradition néo-platonicienne et traditions chrétiennes de la région de dissemblance», *ibidem*, XXXII (1957), pp. 5-23, seguido de un «Répertoire des textes relatifs à la région de dissemblance jusqu'au XIV^e siècle», pp. 24-34.

carse a sí mismo, desnudarse, para poderlos aprehender? La antropología cristiana y el haz de las grandes tradiciones teológicas nos obligan, pues, a preguntarnos cómo los pintores religiosos buscaron, ellos como otros, la semejanza (con Dios) para salvar sus almas, y cómo para hacerlo buscaban «abrir» en sus cuadros las semejanzas (sensibles, aspectuales) hasta el punto de modificarlas —de *querer modificarlas*—. Debajo de esta pregunta, que compromete de nuevo el sentido radical de la palabra «figura» en la Edad Media, podemos entrever en los grandes tratados pictóricos antes de Vasari cómo la apuesta de una práctica artística podía estar enfocada en el marco angustioso de ese «drama de la semejanza», ese drama que giraba incansablemente alrededor de la muerte del dios-imagen, alrededor de la muerte a secas y de la cuestión: ¿estaremos salvados?

Abramos, ahora también, uno o dos de esos tratados de pintores de los que la Edad Media nos ha dejado algunos bellos monumentos¹⁴⁷. Abramos, por ejemplo, el manual de Teófilo, escrito probablemente en el siglo XII, o el *Libro dell'arte*, de Cennino Cennini¹⁴⁸. ¿Qué encontra-

¹⁴⁷ Sobre la *Kunstliteratur* de todo este período, cfr., evidentemente, J. von Schlosser, *La littérature artistique*, op. cit., pp. 41-132 [ed. cast., *La literatura artística*, op. cit.].

¹⁴⁸ Teófilo, «De diversis artibus Schedule», en *Essai sur divers arts*, trad. J. J. Bourassé, París, Picard, 1980. Se trata de una vieja traducción (publicada primero en el *Dictionnaire d'archéologie* de Migne en 1863) muy poco rigurosa. Señalemos que la copia manuscrita más antigua de este tratado tiene fecha de principios del siglo XIII. Se creía antaño que el original había sido escrito en el siglo IX; hoy en día lo fechamos en el siglo XII. Se conjeturó también, sobre la base de una anotación de uno de los manuscritos conservados («Theophilus qui est Rogerus [...]»), que el seudónimo «Teófilo» oculta la identidad de un orfebre emérito de principios del siglo XII, llamado Roger de Helmarshausen y que firmó un altar portátil del tesoro de la catedral de Paderborn. C. Cennini, *Il libro dell'arte o trattato della pittura*, op. cit. [ed. cast., *El libro del arte*, op. cit.], cuyo manuscrito más antiguo —no autógrafo— data de 1437. La obra habría sido escrita hacia el año 1390. Cfr. J. von Schlosser, *La littérature artistique*, op. cit., pp. 126-132 [ed. cast., *La literatura artística*, op. cit.]. Observemos que la bibliografía referente a Cennini es paupérrima si se la compara con la que se refiere a Vasari. En cuanto a la obra pictórica de Cennini, es casi desconocida; algunos historiadores del arte piensan en él, por aquí o por allí, delante de frescos anónimos casi siempre desfigurados. Cfr., como ejemplo, E. Cozzi, *Da Giotto al tardogotico: dipinti dei Musei civici di Padova del Trecento e della prima metà del Quattrocento*, exposición, Roma, De Luca, 1989, n. 62, pp. 84-85.

mos en primer lugar? Al igual que en Vasari, encontramos la colocación —la puesta en «cuadro»— de algunos procedimientos de legitimaciones. Incluso podríamos decir que el esquema es completamente análogo..., salvo que el sentido se invierte totalmente. Intentemos resumir los principales aspectos. Ahí donde Vasari saludaba al príncipe (incluso al papa), en el gesto manierista de una cabeza que sólo se agacha para realzarse, las nuca aquí permanecen inclinadas en la humildad definitiva de la relación de *obediencia* que reivindican con respecto a Dios y a sus santos. Teófilo, por ejemplo, se presenta de entrada como «humilde sacerdote, servidor de los servidores de Dios, indigno del nombre y del oficio de monje»; no duda en calificarse a sí mismo como «hombre enfermizo y casi sin nombre [...], que teme exponerse al temible juicio» sufrido por cualquiera que se muestre a los ojos de Dios como un mal servidor del Evangelio¹⁴⁹. Es, pues, frente al *texto sagrado* donde la relación de obediencia habrá terminado por ser formulada. Cennini, por su parte, no escribe más que Teófilo bajo la mirada de los príncipes, sino bajo la mirada, mucho más inquietante, de un trono divino y de un areópago de santos:

Aquí empieza el libro del arte, hecho y compuesto por Cennino de Colle, en reverencia (*a riverenza*) a Dios, a la Virgen, a san Eustaquio, san Francisco, san Juan Bautista, san Antonio de Padua y, generalmente, a todos los santos y las santas de Dios¹⁵⁰...

A esta primera y esencial legitimación le seguía aquella, más concreta, de la constitución de un *cuerpo social* de las artes figurativas. Pero ahí donde Vasari invocaba la gloria (*fama*) de una élite conquistadora y ya

¹⁴⁹ Teófilo, *Essai sur divers arts*, prólogo, ed. cit., pp. 15-16.

¹⁵⁰ C. Cennini, *Le livre de l'art*, op. cit., p. 3 [ed. cast., *El libro del arte*, op. cit.] (y que sigue en la misma línea p. 5). Pero a esas primeras líneas de la obra responden también las últimas o casi: «Roguemos al Altísimo, a Nuestra Señora, a san Juan, a san Lucas, evangelista y pintor, a san Eustaquio, a san Francisco y a san Antonio de Padua, que nos otorguen la gracia y el valor para aguantar y soportar las cargas y las fatigas de este mundo [...]». Íbidem, p. 148.

auto-legitimada, Teófilo exponía la lenta progresión del aprendiz hacia el dominio –un dominio inmediatamente desvinculado de su sujeto humano para ser trasladado sobre el único buen querer divino: «Los que poseerán [el arte] no deben glorificarse como si de un bien propio se tratara y que no han recibido; que se feliciten humildemente en el Señor, de quien y por quien todo ocurre y sin el cual no hay nada»¹⁵¹. Cennini, a su vez, sólo legitimaba su propio dominio por una relación de filiación y de tradición expresadas por la *riverenza* debida al maestro (en este caso, Agnolo Gaddi), luego al maestro del maestro (Taddeo Gaddi, padre de Agnolo), luego al maestro del maestro del maestro (Giotto mismo)¹⁵²... Todo ello en un movimiento regresivo que parecía llevar la cuestión del *origen* al nivel más radical de la legitimación que dar de las artes figurativas.

Se trata de eso, en efecto. Pero no se trata de apelar a los *più celebrati artefici antichi* de los que Plinio cantaba los éxitos y que Vasari debía retomar como paradigmas de «nacimiento» para fundar su Renacimiento. No se trata aquí de Apeles sino de Adán. Adán, su naturaleza de *imago dei*, y el drama del pecado donde la *imago* se rompe. Adán «creado a imagen», pero que sólo nos transmitió la pérdida de la imagen y el drama de una semejanza siempre buscada, nunca obtenida. Así, Teófilo enlaza su declaración de indignidad, de humildad contrita, sobre el relato del génesis y de la Caída¹⁵³. Así, Cennini desarrolla el mismo relato, en una óptica donde el verbo «pintar», que da la conclusión del fragmento, está muy lejos de designar la actividad triunfalista de un arte deseoso de su solo auto-reconocimiento. La apuesta está en otro sitio, entre castigo divino y búsqueda de salvación para las almas humanas:

En el principio (*nel principio*), Dios todopoderoso creó el cielo, la tierra y, por encima de todo lo que vive y respira, hizo al hombre y a la mujer a su

¹⁵¹ Teófilo, *Essai sur divers arts*, op. cit., p. 16.

¹⁵² C. Cennini, *Le livre de l'art*, op. cit., pp. 3 y 5 [ed. cast., *El libro del arte*, op. cit.].

¹⁵³ Teófilo, *Essai sur divers arts*, op. cit., p. 15.

propia imagen (*alla sua propria immagine*), dotándolos de todas las virtudes. Por desgracia, Adán excitó el deseo de Lucifer, quien, con astucia, sagacidad y engaño, empujó hacia el pecado, contra el mandamiento de Dios, a Eva, que involucró a Adán. Dios, irritado contra Adán, mandó expulsarlos, a él y a su compañera, por un ángel que les dijo: «Puesto que habéis desobedecido el mandamiento que Dios os dio, vais a recorrer una vida de penas y de fatigas (*fatiche ed esercizi*)». Adán, al que Dios había elegido para ser nuestro padre, al que había dotado de manera tan noble, reconoció su falta y abandonó la idea de ciencia para volver al trabajo de las manos que hace vivir (*rinvenne di sua scienza di bisogno era trovare modo da vivere manualmente*). Cogió la pala y Eva empezó a hilar. Varias artes nacidas de la necesidad (*molte arti bisognevoli*) siguieron, todas distintas entre sí. Éste conllevando más ciencia (*di maggiore scienza*) que aquél, no podían ser todos iguales; pues la ciencia es más noble. Después de ella, viene uno que le debe su origen y la sigue de cerca, viene de la ciencia y se forma por la operación de las manos. Es un arte que designamos con la palabra «pintar» [...] ¹⁵⁴.

El carácter tradicional, incluso «común», de esta manera de iniciar un tratado de pintura no autoriza, por tanto, a ignorarlo ¹⁵⁵. Hay que tener en cuenta el hecho de que un libro en el que el autor iba a dar la «razón

¹⁵⁴ C. Cennini, *Le livre de l'art*, op. cit., pp. 3-4 [ed. cast., *El libro del arte*, op. cit.].

¹⁵⁵ Lo que hace A. Chastel, «Le *dictum Horatii quidlibet audendi potestas* et les artistes (XIII^e-XVI^e siècle)», en *Fables, formes, figures*, París, Flammarion, 1978, I, p. 363, que comenta todo el fragmento con la corta fórmula: «Nada más común». Pero no se ve en el texto de Cennini —ni tampoco en la pintura del siglo XVI—, lo que lo autoriza a proseguir: «No hay que decidirse por una actitud particularmente piadosa [...]». En realidad, el problema que encontramos aquí es el de la articulación entre el movimiento de autonomización del arte pictórico en Cennini (y su famosa fórmula *si come gli piace*, la cual Chastel lleva razón en resaltar) y el contexto religioso de todo su pensamiento. Vemos aquí al historiador de arte neo-vasariano deshacerse del segundo elemento para salvaguardar el primero, cuando en lo que habría que emplearse sería en *dialectizar* los dos elementos. En un estudio clásico publicado entre los *Essays in Honor of Erwin Panofsky* (y que A. Chastel, de manera significativa, no incluye en su discurso), Ernst Kantorowicz, sin embargo, había indicado las vías de semejante dialéctica. Cfr. E. Kantorowicz, «La souveraineté de l'artiste: note sur quelques maximes juridiques et les théories de l'art à la Renaissance», trad. L. Mayali, en *Mourir pour la patrie et autres textes*, París, PUF, pp. 31-57.

de la luz» (*ragione della luce*), «la modalidad y el orden del dibujo» (*el modo e l'ordine del disegnare*), o bien «la manera de sacar la sustancia de una buena figura» (*in che modo ritrarre la sostanza di una buona figura*)¹⁵⁶, hay que tener en cuenta el hecho de que todo ello se establecía sobre el limo de la falta adámica de la imagen perdida. Cennini lo precisaba diciendo que a la pérdida de la imagen tenía que corresponder el nacimiento de la «necesidad» (*bisogno*) y que, a la pérdida de la ciencia —esta ciencia innata que hacía de Adán un ser que conocía a su Dios—, debía corresponder el trabajo de la mano (*operazione di mano*). Así, la existencia de las distintas «artes» (*molte arti*) era, de entrada, pensada como un efecto de la necesidad, por lo tanto, de la falta y del defecto de «ciencia». Comprendemos, pues, que la palabra *scienza*, en este contexto de relato originario y bíblico en el que interviene, no se conforma con hacer referencia a la distinción canónica de las «artes liberales» y de las «artes mecánicas»; evoca también todo lo que los teólogos podían decir de ella —y todo lo que los fieles podían oír sobre ella en los sermones de iglesia—, a saber, la reconquista incluso parcial de la *semejanza* suprasensible¹⁵⁷.

A partir de ahí, la legitimación del arte pictórico, incluso su reivindicación como «arte liberal», van a pasar de la gestión inquieta de una caída original y de un desamparo —pues pintar figuras nunca será extraerse de la «región de desemejanza» donde todos los pecadores están cogidos— a la esperanza de un movimiento ascendente, a la esperanza de una oportunidad de salvación. Pintar pide la mano, signo de un castigo, pero no parece la ley de la necesidad. Pintar eleva, pues, la mano y pide, *desea la ciencia*: estaría aquí el esbozo de una teoría *anagógica* de la pintura, según la idea, en el fondo dioni-

¹⁵⁶ C. Cennini, *Le livre de l'art*, op. cit., capítulos IX, X y XXIII [ed. cast., *El libro del arte*, op. cit.].

¹⁵⁷ Por ejemplo, santo Tomás de Aquino definía la ciencia como «la asimilación del intelecto con la cosa por una especie inteligible que es la semejanza de la cosa comprendida» (*Summa theologiae*, Ia, 14, 2) [ed. cast., *Suma teológica*, op. cit.]. En otros ámbitos la «ciencia» estaba pensada como una de las siete aptitudes del Espíritu Santo, directamente emanadas de Dios (ibídem, Ia-IIae, 68, 4). Y, para terminar, todo ello volvía, claro está, al dato de la fe: «Las aptitudes del intelecto y de la ciencia corresponden a la fe». Ibídem, IIa-IIae, 1, 2.

siaca, relevada en el este por la tradición venetobizantina, en el oeste, por el abad Suger y toda la estética gótica, de una *materialis manu-ductio*, es decir, de un movimiento según el cual la humillación en la materia o la humildad de la materia proceden un poco, como la encarnación, del Verbo divino mismo: es a partir de lo más bajo como la remontada es más potente¹⁵⁸. ¿Cómo extrañarse entonces de ver uno de los tres manuscritos principales del *Libro dell'arte* terminar con una «Loa a Dios y a la Bienaventurada María siempre Virgen?», una loa que hacía rimar las palabras «Dios», «deseo», «dolor», y, finalmente, esta *unción* cristológica cuyo paradigma, decididamente, parece encerrar muchas riquezas:

Concorda il tuo voler con quel di Dio E verratti compiuto ogni disio: Se povertà ti stringe o doglia senti, Va' in su la croce a Cristo per unguenti¹⁵⁹.

Estamos aquí de lleno con la cuarta y última legitimación en la que se enmarcaba el proyecto del *Trattato*. Con la vuelta a la cruz, la unción y la querencia divina, ya estamos en la *espera de los fines* (insistamos en decir que los fines aquí no están separados de su espera, su angustia y sus deseos mezclados). La edad de oro de Vasari ya había tenido lugar y los artistas de su muy pagana resurrección, de Apeles a Miguel Ángel, habían sido inmortales desde el principio (es el *nunquam periisse* del frontispicio de las *Vidas*); el cielo último donde se cantaba su memoria se decía, ciertamente, «glorioso», pero en el sentido de la *fama*, y se obtenía al término de un Juicio de la historia, si no del historiador. En Teófilo

¹⁵⁸ Sobre la *materialis manu-ductio* antes de Suger, cfr. J. Pépin, «Aspects théoriques du symbolisme dans la tradition dionysienne: antécédents et nouveautés», en *Simboli e simbologia nell'alto medioevo*, Spolète, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1976, I, pp. 33-66. —Sobre el abad Suger, cfr. E. Panofsky, «L'abbé Suger de Saint-Denis», en *Architecture gothique et pensée scolastique, op. cit.*, pp. 9-65 [ed. cast., *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico, op. cit.*]—.

¹⁵⁹ «Haz concordar tu querer con el de Dios / Y verás cumplido cada uno de tus deseos. / Si la pobreza te abraza o si sientes dolor, / Ve a la cruz a buscar la unción de Cristo». Estos cuatro versos del manuscrito *Riccardiano* 2190 fueron omitidos en la traducción francesa.

y Cennini, al contrario, el Juicio no es otra cosa que el Juicio común de los mortales bajo la mirada de Dios; se identifica con el fin de los tiempos —es decir, la negación de la historia—, desprecia la *fama* social y contiene, a este título, un valor más definitivo, más inquietante. Es lo que se trasluce en las últimas líneas del tratado de Cennini, donde el lector está asociado al autor mismo en la esperanza preocupada de una fórmula prácticamente litúrgica que evoca la «gloria en el otro mundo por los siglos de los siglos, amén» (*e finalmente nell'altro [mondo] per gloria, per infinita secula seculorum – Amen*)¹⁶⁰. Es lo que se traslucía ya en las últimas líneas de un prólogo en el que Teófilo recusaba por anticipado cualquier «recompensa temporal» de su arte y hablaba de una gloria que no era ni la *fama* ni la de su propio nombre, sino la *gloria*, la gloria del solo nombre divino:

Cuando usted haya leído y releído a menudo esas cosas y cuando las haya grabado en su memoria, en recompensa de la instrucción que haya sacado de mis escritos, cada vez que mi trabajo le haya sido útil, rezará por mí al Dios misericordioso y todopoderoso que sabe que no he escrito este libro por amor a las loas humanas ni por el deseo de una recompensa temporal, que no he ocultado nada precioso o escaso por un sentimiento de celos o por reservarme el secreto para mí solo, sino que, por el crecimiento del honor y de la gloria de Su nombre, he querido subvenir a las necesidades y ayudar a los progresos de gran número de hombres¹⁶¹.

Podríamos, frente a esas líneas y a su contrapunto vasariano, resumir las cosas de manera cómoda: habría por un lado la Edad Media religiosa y, por el otro, el Renacimiento humanista; habría un «negro abismo de visiones» por una parte¹⁶² y, por la otra, la visibilidad lúci-

¹⁶⁰ C. Cennini, *Le livre de l'art*, op. cit., p. 148 [ed. cast., *El libro del arte*, op. cit.].

¹⁶¹ Teófilo, *Essai sur divers arts*, op. cit., p. 18.

¹⁶² Según la expresión de J. Huizinga, *L'automne du Moyen Âge*, trad. J. Bastin, París, Payot, 1932 (ed. 1980), p. 210 [ed. cast., *El otoño de la Edad Media: estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y los Países Bajos*, Madrid, Alianza, 1978].

da de los cuadros perspectivistas, contruidos, «naturales», albertinos; el tiempo sagrado, inmóvil y jerarquizado por un lado; el progreso humano, dinámico y liberal, por el otro... Pero sería precisamente reconducir todas las líneas de partición donde Vasari habrá fundado su sentido de la historia y su ideal del progreso artístico. Sería, en particular, olvidar que el manuscrito de Cennino Cennini fue copiado a lo largo del siglo XV y que los cuatro versos devotos del manuscrito *Riccardiano* citados más arriba fueron copiados en pleno siglo XVI. Sería olvidar el «negro abismo de visión» que acompaña, todavía en 1511, al Cristo desesperadamente medieval de Durero. De todas formas, la Edad Media no es más «negra» y auto-enlutada de lo que el Renacimiento sería «claro» y autosatisfecho. Vasari quiso que nos lo creyéramos —y primero que se lo creyera su patrón, Cosme de Médicis—, pero para ello tuvo que *inventar* su historia del arte, en todos los sentidos del término: inventar la fábula de un progreso y de una teleología, inventar a un Giotto «bajo la dependencia de la naturaleza» para olvidar al Giotto de los misterios cristianos y de las alegorías medievales, inventar a un Fra Angelico sumido en el siglo XIV para olvidar que el gran *ars memorandi* escolástico de los frescos de San Marcos fue pintado unos veinte años después de la muerte de Masaccio...

Si es verdad que entra en el trabajo propio de las imágenes el *extranjerizarse* constantemente, entonces la historia de las imágenes no puede funcionar sobre el modelo neo-vasariano, incluso neo-hegeliano, de un simple progreso de la razón pintora. Aquí la historia sólo da sentido al dar *sentido de imbroglio*. Es decir, un trenzado, imposible de desenredar, de anacronismos y de conflictos abiertos, una dialéctica sin síntesis de lo que se inventa o «avanza» y de lo que perdura o «sufre una regresión». Todo eso, atravesado por el juego insistente del síntoma. Fra Angelico, ciertamente, pintó admirables perspectivas albertinas, pero despista al historiador (a Vasari en primer lugar) por la sencilla razón de que utiliza las «modernidades» estilísticas del Quattrocento con fines inversos a los que daba Alberti para las mismas «modernidades» (el primado de la *historia*, en particular): en resumen, las

pensaba y las utilizaba –por lo tanto, las transformaba ya– a través de *otras categorías*, directamente heredadas de Alberto el Grande, de Dante, o de Cennino Cennini. Este famoso Renacimiento no es más el de los «misterios paganos» que la «supervivencia de los dioses de la Antigüedad» lo sería del humanismo italiano¹⁶³. La historia del arte, en el fondo, tiene, tal vez, que declinarse como una historia de efectos literalmente *perversos*, es decir, dirigidos *hacia* algo para irse *hacia otra cosa* –manera, pues, de «extranjerizarse» siempre–.

Pero, para que esta historia no sea ni perversa ni extraña ni, por lo tanto, inquietante, habrá sido necesario convencerse con Vasari de ciertas líneas de partición que no eran otra cosa, en realidad, que unas líneas de exclusiones, incluso de muertes. Así, habrá sido necesario matar la Edad Media para garantizar no sólo el concepto de Renacimiento como categoría preferencial o referencial de la historia del arte, sino también la existencia misma de esta historia del arte como disciplina «humanista»¹⁶⁴. Así, habrá sido necesario matar la imagen para garantizar el concepto auto-referencial del Arte. *Matar la imagen*, es decir, volver a coserla o a cerrarla, negar en ella su violencia, su desemejanza esencial, incluso su inhumanidad –todo lo que Grünewald, entre otros, había iniciado de manera tan magistral para retomar y revalorizar aquí un ejemplo que Panofsky finalmente habrá elegido dejar de lado–. La historia del arte

¹⁶³ Evidentemente hago alusión a dos obras clásicas que plantean estos problemas: J. Seznec, *La survivance des dieux antiques: essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, París, Flammarion, 1980, que rompe con la idea de un «renacimiento» de la Antigüedad pagana en el siglo xv. –E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londres/Nueva York, Oxford University Press, 1980 [ed. cast., *Los misterios paganos del Renacimiento*, trad. J. Sánchez García, Madrid, Alianza, 1997], a lo que se podrán oponer por ejemplo las investigaciones de T. Verdon y J. Henderson, *Christianity and the Renaissance Image Religious imagination in the Quattrocento*, Siracusa, Syracuse University Press, 1990–.

¹⁶⁴ Habría que reconstruir toda una historia de la concepción de la Edad Media como «eslabón débil» de la historia del arte, desde Vasari hasta Panofsky. Cfr. sobre Vasari: A. Thierry, «Il Medioevo nell'Introduzione en el Proemio delle *Vite*», en *Giorgio Vasari storiografo e artista*, op. cit., pp. 351-382; I. Danilova, «La peinture du Moyen Âge vue par Vasari», en ibídem, pp. 637-642. Sobre Panofsky: J. C. Bonne, «Fond, surfaces, support (Panofsky et l'art roman)», en *Erwin Panofsky: cahiers pour un temps*, op. cit., pp. 117-134.

debía matar la imagen para que su objeto, el *arte*, intente escapar a la extrema diseminación a la que nos someten las imágenes —desde las que encantan nuestros sueños y pasan por las nubes hasta las «populares», terriblemente feas o excesivas, ante las cuales cinco mil devotos no dudarán en arrodillarse en bloque—. Matar la imagen era querer extraer del *sujeto* siempre desgarrado, contradictorio, inconsciente, «bestia» en un sentido, la armoniosa, la inteligente, la consciente e inmortal humanidad del hombre. Pero existe un mundo entre el hombre del humanismo, este ideal, y el sujeto humano: el primero sólo aspira a la unidad, el segundo sólo se piensa en cuanto dividido, desgarrado, destinado a la muerte¹⁶⁵. Entender las imágenes —y su eficacia desgarradora— no irá sin el cuestionamiento de este «humanismo» del que la historia del arte vasariana, luego panofskiana, habrá hecho decididamente su coartada.

Ahora bien, matar la imagen no era otra cosa para Vasari que una nueva manera —más radical, más ideal tal vez— de *matar la muerte*. Con su pléyade de artistas elegidos «que nunca han perecido», la historia del arte se inventaba un parnaso de semidioses cuya calidad principal residía en el hecho de que todos habían sido héroes, campeones de la semejanza. Lo que nos dicen, al contrario, los prólogos inquietos de Teófilo y Cennini es que cualquier imagen del arte sólo sería, en el fondo, un duelo de semejanza, un vestigio de esta pérdida de la imagen divina originada en la falta de Adán. Y si la semejanza, desde un punto de vista cristiano, sólo se piensa como un inmenso drama, es ante todo porque, a través de su falta y de la pérdida de su «ser-a-imagen», Adán no había hecho otra cosa que *inventarnos la muerte*. No

¹⁶⁵ Por sólo citar dos textos que, a pesar de sus diferencias, se encuentran en esta gran cuestión, cfr. M. Foucault, *Les mots et les choses*, op. cit., pp. 314-398 [ed. cast., *Las palabras y las cosas*, op. cit.]; y J. Lacan, «La science et la vérité», en *Écrits*, op. cit., pp. 857-859 [ed. cast., *Escritos*, op. cit.]: «Una cosa es segura: si el tema está aquí, en el nudo de la diferencia, cualquier referencia humanista se torna superflua, pues es a ella a la que ataja. [...] No existe ciencia del ser humano, lo que tenemos que entender al mismo nivel que no hay ahorros pequeños. No existe ciencia del ser humano, porque el ser humano de la ciencia no existe, sólo su tema». —Cfr. también, en el campo del psicoanálisis, P. Fédida, «La psychanalyse n'est pas un humanisme», *L'Écrit du Temps*, 19, 1988, pp. 37-42—.

parecerse (a Dios) es otra manera de decir: todos nos vamos a morir. Comprendemos entonces en qué el deseo de volver a encontrar la imagen (divina) se superpone exactamente al de volver a encontrar la inmortalidad nativa donde Dios supuestamente nos creó a todos. Así sería, tal vez, la dialéctica fundamental de las imágenes encarnacionales, llevar en sí ese doble movimiento contradictorio (contradictorio de la contradicción misma en la que el Verbo divino ya habrá aceptado sumergirse): *llevar la muerte* en ellas, proceder a algo como una perpetua «matanza» —un sacrificio, pues—, para gestionar religiosamente el deseo común de una muerte de la muerte... Al extranjero que descubriera de golpe el mundo occidental de las imágenes cristianas, en particular las que cubrían las paredes de iglesias o de conventos, la primera extrañeza iría probablemente hacia este punto mismo: ¿qué consuelo frente a la muerte habrán podido sacar los cristianos de un dios en perpetua imagen de morir en una cruz?

Al utilizar el término triunfal de *rinascita*, Vasari le daba, evidentemente, la espalda a esta turbia eficacia de las imágenes, a esta economía de la obsesión y de la angustia. La palabra «Renacimiento» sólo dice, sólo quiere decir *la vida*, y existe alguna emoción en pensar que la primera gran historia del arte jamás escrita tenía como primera palabra la palabra «Vidas», como si su propósito fundamental hubiera sido extenderla, esa vida, multiplicarla, prolongarla hasta el infinito sin más prueba que la del «juicio» histórico mismo... El artista «renaciente» no es visto, a fin de cuentas, sino como el artista que *vuelve a dar vida*, no sólo al arte mismo, sino a las cosas y a los seres vivos o muertos a los que representa de manera mimética. El vocabulario vasariano de lo vivo —*vivo, vivace, vivezza, vivacità*— es, lo sabemos, de una extensión casi ilimitada; invade cada página de su libro, se sobrepuja de artista en artista, pretende aquí que *più vivo far non si può*, o ahí que «sólo le falta la voz»¹⁶⁶.

Esto empieza, claro está, con Giotto, cuya vida escrita por Vasari hace de iniciador para todo el proceso del «renacimiento» posterior.

¹⁶⁶ Cfr. R. Le Mollé, *G. Vasari et le vocabulaire de la critique d'art, op. cit.*, pp. 102-131, etc.

Desde la primera línea, lo recordamos, Giotto está colocado por Vasari «bajo la dependencia de la naturaleza» (*obbligo... alla natura*) y, como para no dejar el más mínimo espacio a una «sobre-naturaleza» que sería todavía más exigente, o más intemporal, Vasari promueve esta misma dependencia de la naturaleza al rango de una verdadera eternidad (*la quale serve continuamente... sempre*)¹⁶⁷. Algunas palabras bastarán para introducir la noción de un renacimiento de las artes cuyas «buenas reglas», dice, habían sido olvidadas desde hacía tiempo (o sea: durante la Edad Media). Giotto, pues, «resucita» la buena, la verdadera pintura (*i modi delle buone pitture... risuscitò*), según una terminología que ya no va a dejar de parodiar el vocabulario mismo que deniega, a saber, el vocabulario religioso. Así la vuelta a la naturaleza será calificada de «don de Dios» (*per dono di Dio*) y de «milagroso» (*e veramente fu miracolo grandissimo*), en ese sentido precisamente que el *disegno*, el famoso concepto-rey del *disegno* vasariano, estaba descrito aquí como «volviendo completamente a la vida» por la intermediación –la mediación, la intercesión, deberíamos decir– del gran artista elegido (*mediante lui ritornasse del tutto in vita*)¹⁶⁸. Las cosas se siguen precisando, algunas líneas después, con la proyección de la «vida» como metáfora del arte bello resucitado sobre la «vida» como objeto mismo de este arte dedicado a la semejanza natural:

Supo tan bien imitar la naturaleza (*divenne così buono imitatore della natura*) que eliminó completamente la ridícula manera griega. Resucitó el arte de la bella pintura, tal y como la practican los pintores modernos, introduciendo el retrato en vivo (*introducendo il ritrarre bene di naturale le persone vive*) [...] ¹⁶⁹.

Y es aquí donde viene a punto el ejemplo famoso del retrato de Dante respecto del que Vasari, para justificar su concepto del *ritra-*

¹⁶⁷ G. Vasari, *Le vite*, I, p. 369 (trad. cit., II, p. 102) [ed. cast., *Las vidas...*, op. cit.].

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ibidem*, I, p. 372 (trad. cit., II, p. 104).

re di naturale, está obligado a inventar una «amistad muy íntima» con Giotto (*coetaneo ed amico suo grandissimo*)¹⁷⁰. Pero ¿qué ocurrió en esas pocas líneas? Ocurrió que un lugar común ha sido, si no reinventado, al menos anclado por mucho tiempo en las mentes de todos nosotros, los que miramos primero «como humanistas» el gran arte occidental del retrato. Ese lugar común es el de la identificación de los términos «semejante», «natural» y «vivo». Condiciona fuertemente la visión que podemos tener, desde Vasari, de los prodigios miméticos, pintados o esculpidos, que nos legó el Renacimiento. Semejante lugar común no está, ciertamente, desprovisto de pertinencia, puesto que encuentra por todas partes su expresión precisa y circunstanciada. Pero niega, incluso reprime, tanto como afirma. Digamos, para ir deprisa, que niega la muerte tanto como quiere afirmar la vida. De nuevo, pues, mata la muerte —y para ello mata en él, reprime la parte de imagen encarnacional, medieval, que, sin embargo (y hasta finales del siglo XVI) lo condiciona en profundidad—¹⁷¹.

Intentemos precisar un poco, al menos ejemplificar, nuestro pensamiento. Cuando vamos a Florencia para admirar las obras de arte del Quattrocento, nos quedamos en general estupefactos, incluso boquiabiertos, ante obras como el busto llamado de Niccolò da Uzzano, realizado en barro (y, además, pintado) por el gran Donatello. Y, cuando ya no estamos boquiabiertos, son palabras como éstas las que entonces nos vienen espontáneamente: «Aquí está el colmo del realismo»¹⁷²... Pues lo tiene todo, como se suele decir: la tez, las arrugas, la verruga en la mejilla izquierda, la osamenta subyacente de un hombre al que la vejez empieza a descarnar, etc. Pero, por este motivo mismo, vemos en él «la vida», y repasamos mental-

¹⁷⁰ Ibídem. —Mito al que E. Gombrich hizo justicia, desde entonces, «Giotto's Portrait of Dante?», *op. cit.*—

¹⁷¹ No estamos lejos aquí de la hipótesis histórica de una *larga Edad Media*, tal y como la formuló J. Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, *op. cit.*, pp. VIII-XIII y 7-13.

¹⁷² C. Avery, *L'invenzione dell'uomo: introduzione a Donatello*, Florencia, Usher, 1986, p. 39.

mente —de manera auténticamente vasariana— los *progresos en la semejanza* realizados desde el siglo XIV, y en esta obra, llevados a una perfección que no dudaremos, por consiguiente, en calificar de «humanista». Esto es, pues, un objeto ejemplar donde la equivalencia estética de los términos «semejante», «natural», «vivo», «renaciente», «humanista» podrá funcionar plenamente.

Ahora bien, las cosas no transcurrieron exactamente como la historia vasariana nos lo quiere sugerir. El «colmo del realismo» visualmente existía desde hacía mucho tiempo antes de que Donatello realizara lo que sigue siendo, sea como fuere, una obra maestra de escultura. El «colmo del realismo» existía a centenares, incluso miles de objetos que atiborraban en particular la iglesia florentina de la Santissima Annunziata. Pero no eran objetos de arte. Eran *exvotos*, sencillamente, unos *bòti*, como se los llamaba en Florencia, en resumen, unos objetos de una devoción religiosa medieval que, poco a poco, desapareció y destinó todos estos retratos «hiperrealistas» a la más total destrucción¹⁷³. Ningún museo quiso guardar una huella de esos objetos, sin embargo extraordinarios. Ninguna historia del arte los incluye en el gran movimiento de los estilos figurativos. Pero los archivos conservaron los recuerdos de una intensa actividad, cuyos profesionales se llamaban *fallimagini*, los «hacedores de imágenes». Se acudía a sus tiendas de la Vía dei Servi —es decir, de los *serviti* de la Santissima Annunziata— para hacerse un molde del rostro y de las manos. Unos positivos en cera se confeccionaban entonces, luego pintados y adornados y, si viniera al caso, con cabello postizo. Todo ello se montaba sobre unos maniqués de madera y de yeso de tamaño natural y el donante —a la vez sujeto del retrato y ejecutor de su deseo piadoso, de su contrato con Dios— le ponía su propia ropa¹⁷⁴. Luego, el

¹⁷³ Los *bòti*, que desde 1260-1280 llenaban la iglesia, primero fueron desplazados al claustro, en 1665, y finalmente completamente destruidos en 1785. Cfr. O. Andreucci, *Il fiorentino instruito nella Chiesa della Nunziata di Firenze: memoria storica*, Florencia, Cellini, 1857, pp. 86-88.

¹⁷⁴ Lorenzo de Médicis puso ahí su ropa manchada de sangre después de haber escapado a la conjura de los Pazzi (1478).

objeto iba a juntarse con la asamblea innumerable y famosa (Isabel d'Este, Federico III de Aragón, León X, Clemente VII, cardenales y otros muchos *uomini famosi* tuvieron su efígie de cera) de los adoradores silenciosos de la Madonna¹⁷⁵.

¿Por qué semejantes objetos nunca entraron en la «gran» historia del arte? ¿Por qué el primero que señaló su existencia, Aby Warburg, el más antropólogo de los historiadores del arte¹⁷⁶, no prosiguió en su genial intuición? Porque estos objetos medievales no tenían el estilo del arte medieval. No sólo tenían el aspecto de obras «renacentistas» en pleno siglo XIV, sino que también, y es peor, no eran ellos mismos, no deseaban ser, «obras de arte». Su modelo operativo era de naturaleza principalmente inicial –basado en la huella, el *character*– y requería una técnica, un saber hacer artesanal en el cual las nociones humanistas de *invenzione* o de *maniera* decididamente no contaban gran cosa. Observemos, de todas formas, que este modelo operativo, muy precisamente descrito, había proporcionado a Cennini la ocasión de algunos de sus últimos capítulos, principalmente aquél en el que anunciaba «la utilidad de coger huellas al natural» (*come sia cosa utile l'improntare di naturale*)¹⁷⁷. Pero Cennini no había llegado todavía a relegar el artesanado de los *fallimagini* a la sombra de una historia clandestina.

Esto, una vez más, se lo debemos a Vasari. Vasari, que forzosamente conoció los *exvotos* de la Santissima Annunziata (seguían poblando la iglesia en la época de sus largas temporadas en Florencia). Vasari, que en sus *Vidas* practicó la denegación hasta invertir exactamente el orden de inferencia en el cual hay que pensar semejantes objetos: nos inventa, en efecto, la fábula de un Verrocchio utilizando «uno de los primeros» (es decir, en la segunda mitad del siglo XV) esta

¹⁷⁵ En referencia a toda esta historia, sobre la que habría que profundizar, cfr. G. Mazzoni, *I bñti della SS. Annunziata in Firenze: curiosità storica*, Florencia, Le Monnier, 1923.

¹⁷⁶ Cfr. A. Warburg, «Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum» y «Francesco Sassettis Letzwillige Verfügung», *Gesammelte Schriften*, op. cit., I, pp. 89-126 y 127-158.

¹⁷⁷ C. Cennini, *Le livre de l'art*, op. cit., capítulos CLXXXI-CLXXXVI, pp. 140-145 [ed. cast., *El libro de arte*, op. cit.].

técnica del moldeado y de la cera, Verrocchio ayudando a un artesano famoso, Orsino –gran representante de la principal familia de *fallimagini*, los Benintendi–, para «alcanzar la excelencia» en el realismo de sus imágenes (*incominciò a mostrare como potesse in quella farsi eccellente*)¹⁷⁸. Evidentemente, ocurrió lo contrario, a saber, que los «grandes artistas» del siglo XV –Verrocchio, probablemente, pero antes que él, Donatello, claro está– habrán integrado en sus apuestas estéticas el saber hacer artesano de esos oscuros proveedores de *exvotos*. Que Vasari haya borrado de manera tan cuidadosa el sentido de este episodio, mayor en la historia de la semejanza, es para nosotros el indicio de que una partida importante se estaba jugando: se trataba, en efecto, de sacar la semejanza del drama en el que el cristianismo seguía pensándola. Se trataba de hacer de ella una meta artística, un vector de éxito y de *humanitas*. Para ello había que matar la imagen y matar con ella esta actividad que produce unas imágenes según los fines más modestos de lo que llamamos un artesanado.

Por lo tanto, no era con los únicos fines –los más obvios, ciertamente– de constituir la pintura, la escultura y la arquitectura, en cuanto que artes «mayores» o «liberales», por lo que Vasari echaba el artesanado de los *fallimagini* fuera del esquema ideal de su historia del arte. Se trataba también, y en el mismo movimiento, de *salvar la semejanza*: hacer de ella un proyecto de artistas, hacer de ella una conquista de lo «natural», de la vida y de constituir la en categoría auténticamente «humanista». Por lo tanto, había que olvidar que la semejanza de los *bòti* no había sido pensada de manera aislada, como la búsqueda de un aspecto adecuado, sino que formaba parte de un sistema simbólico que daba otras vías posibles a su despliegue: por ejemplo, esos *bòti* que no estaban sólo hechos de una masa informe de cera, sino con el peso exacto –tal era, pues, en este caso el parámetro de semejanza– del donante...¹⁷⁹

¹⁷⁸ G. Vasari, *Le vite*, III, p. 373 (trad. cit., IV, p. 291) [ed. cast., *Las vidas...*, op. cit.].

¹⁷⁹ «Votum est promissio Deo facta», etc. Tomás de Aquino, *Summa theologiae*, IIa-IIae, 88, 1-2 [ed. cast., *Suma teológica*, op. cit.]. Sobre la extensión del concepto de *votum*, cfr. P. Séjourné, «Voeu», en *Dictionnaire de théologie catholique*, XV-2, París, Letouzey et Ané, 1950, col. 3182-3234.



12. ANÓNIMO FLORENTINO, *BUSTO FEMENINO*, SIGLO XV. BRONCE.
FLORENCIA, MUSEO NACIONAL DEL BARGELLO CL. GIRAUDON.

Vasari, finalmente, intentaba olvidar que esas técnicas indiciarias de la semejanza «rasgo por rasgo» habían sido ante todo *técnicas mortuorias*. No es una casualidad si Cennini no utiliza ni una sola vez el adjetivo «vivo» cuando habla de esas huellas *di naturale* (mientras que Vasari termina por sobreponer completamente las dos nociones). Sacar la huella de un rostro incluso vivo —lo que pedía una adaptación, la invención de medios para que el sujeto siguiera respirando— era hacer uso de una inmemorial técnica de *imago*, de efigie mortuoria, transformada simbólicamente para servir la magia de un «deseo» que unía al burgués florentino con el gran Gerente de su muerte venidera¹⁸⁰. La estatua admirable

¹⁸⁰ A. Warburg, «Bildniskunst und Florentinisches Bürgertum», *op. cit.*, sugería a este respecto un triple componente, religioso, pagano y mágico, del retrato florentino.

de Niccolò da Uzzano sería, en esa relación con el lugar, de un equilibrio perfecto: nos habla de la vida porque la cabeza se gira hacia arriba, como movida por un deseo, o por esa mirada pintada con la que Donatello la dotó tan bien. Pero su naturaleza —empezando por su modo operativo— sigue pagando su tributo a la esencia mortífera de la *imago*. Lo comprendemos perfectamente mirando otra estatua, muy cercana, en la misma sala del Museo del Bargello: es un busto de mujer —durante mucho tiempo atribuido, por otra parte, a Donatello— que le paga a la muerte, él también, el tributo de su demasiada exacta semejanza (fig. 12). El hundimiento discreto de los tegumentos bajo el peso del yeso que moldear, la rigidez cadavérica, los ojos cerrados, todo ello obliga al emocionante rostro a asemejarse sólo a su más exacta, impersonal y dramática semejanza —su *semejanza de estar muerto*—¹⁸¹.

A Vasari, que soñaba con una semejanza concebida como *ganancia*, como arte, como vida, las imágenes del siglo XV florentino insisten, pues, en oponerle una semejanza concebida como *donativo* hecho a Dios, garantía de un contrato sobrenatural y signo de una muerte muy cercana. Ofrecer un *exvoto* a la iglesia de la Santissima Annunziata o encargar que esculpan un retrato para colocarlo frente a alguna *imago pietatis* en la iglesia de Santa Croce era probablemente afirmar algo —un poder simbólico— con respecto a los ciudadanos de Florencia, pero también era privarse de algo, hacer el donativo sacrificial de su semejanza natural con el fin de *otra semejanza*, la semejanza sobre-

no. Una inmensa cuestión histórica se abre aquí, desde las *imagines* romanas y las tumbas etruscas hasta las efigies reales estudiadas por E. Kantorowicz (*Les deux corps du Roi: essai sur la théologie politique au Moyen Âge*, trad. J. P. y N. Genet, París, Gallimard, 1989, pp. 303-315) y R. Giesey (*Le Roi ne meurt jamais: les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, trad. D. Ebnöther, París, Flammarion, 1987 [ed. cast., *Los dos cuerpos del rey: un estudio de teología política medieval*, trad. S. Aikín Araluce y R. Blázquez Godoy, Madrid, Alianza, 1985]).

¹⁸¹ «Y si el cadáver es tan parecido es porque él es, en cierto momento, el parecido por excelencia, completamente parecido, y no es nada más. Es lo semejante, semejante en un grado absoluto, conmovedor y maravilloso. Pero ¿a qué se parece?». M. Blanchot, «Les deux versions de l'imaginaire», *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 351 [ed. cast., *El espacio literario*, *op. cit.*].

natural de «otra vida» en los cielos –la muerte, precisamente–. Ésa es la razón por la cual la imagen «semejante», la imagen «exacta» o realista del Quattrocento no tiene siempre ese optimismo, incluso ese triunfalismo donde Vasari quiso proyectarla totalmente. Ella también, aunque semejante, sabe imponernos la inquietante extrañeza, la secreta desfiguración de su modo de presentación.

Por las huellas ligeras pero insistentes de su contacto con la muerte, por el indicio visual invasor de su rostro ahogado en un bronce tan negro como un velo de luto, la estatua del Bargello también *se extranjeriza*. De la misma manera que debían parecer extraños –incluso temibles para algunos– todos esos *bòti* demasiado exactos por ser demasiado inmóviles, todos estáticos en su cara a cara devoto con la imagen milagrosa de la Santissima Annunziata... Así sería tal vez el trozo de verdad ante el cual todos esos síntomas figurativos nos colocan a pesar nuestro: la inmovilidad de estas imágenes (el principal síntoma de todas, podríamos afirmar con alguna ironía) nos obliga a sentir algo parecido a una gestión de la muerte.

La muerte como su *soporte*, si podemos decirlo. Su paradigma mayor. ¿Por qué? Porque el cristianismo situaba la muerte en el centro de todas sus operaciones imaginarias. Fue ése su riesgo mayor, o bien su principal astucia –o, más bien, los dos a la vez: tematizar la muerte como desgarró y proyectar la muerte como medio de volver a coser todos los desgarró, colmar todas las pérdidas–. Manera de incluir dialécticamente (ésa es la astucia) su propia negación, haciendo de la muerte un rito de paso, una mediación hacia la ausencia de cualquier muerte. Manera también de abrirse (éste es el riesgo) a la oscura insistencia de una negatividad siempre retornante. Pero el colmo del riesgo y de la astucia habrá sido, desde el principio, delegar en la persona de Dios la prueba misma de esta muerte insistente. La economía cristiana de la salvación, tanto como el misterio de la Encarnación, habían conseguido, antes de tiempo, encajar dos paradojas extraordinarias, la una en la otra: la primera hacía morir lo que, por definición, es inmortal; la segunda hacía morir la muerte misma. Así, los hombres habrán imaginado matar su propia muerte dándo-

se la imagen central de un dios que acepta morir por ellos (es decir, morir para salvarlos de la muerte).

Pero para ello había que *dejar a la muerte insistir en la imagen*. Abrir la imagen al síntoma de la muerte. Pues, al igual que el que dice «No te quiero» pronuncia de todas formas la palabra del amor, igualmente el que habla de resurrección deja insistir en él al trabajo de la muerte. Los cristianos –san Bernardo al pie de su crucifijo, el devoto contemplando la melancolía grabada de su dios o la vieja florentina fijada en su propio molde– vivieron todos en el doble deseo de matar la muerte e imitar la muerte al mismo tiempo: es decir, identificarse con la muerte de su dios en la *imitatio Christi*, para creer matar su propia muerte, siempre a imagen de su dios resucitando. Adán había nacido a imagen, pero el inmenso peso de su pecado obligó a todos los demás al deber de morir, de *morir a imagen*, de volver a representar continuamente esa muerte sacrificial del Verbo encarnado, garante de su resurrección, hasta en su propio acto de nacimiento. Basta con recordar unas frases terribles mediante las cuales san Pablo introdujo el bautizo cristiano para comprender hasta qué punto la muerte funcionaba en ese caso como el motor de todo deseo religioso, de toda *catharsis* ritual, de toda transformación y, en consecuencia, de toda figurabilidad¹⁸². Es que había que morir para poder asemejarse.

Ahora bien, esta pesada obligación alcanza también el mundo de las imágenes, lo que llamamos las imágenes del arte cristiano, esas imágenes-objetos en las que se interesa en primer lugar la disciplina de la historia del arte. Las alcanza de parte a parte, estructuralmente –mucho más allá, por ejemplo, de su simple realización iconográfica–. Más allá, pues, del «tema» o del «concepto» de la muerte, un trabajo constante de oscilación –flujo y reflujo– habrá agitado la imagen occidental: entre la astucia y el riesgo, entre la operación dialéctica y el síntoma de un desgarró, entre

¹⁸² «¿Ignoran que, bautizados en Cristo Jesús, es en su muerte donde todos fuimos bautizados (*in mortem ipsius baptizati sumus*)? Por lo tanto, fuimos sepultados con él por el bautizo en la muerte para que, al igual que Cristo resucitó de entre los muertos por la gloria del Padre, vivamos nosotros también en una vida nueva» (Romanos, VI, 3-4).

una figuración siempre planteada y una desfiguración que siempre se interpone. Es el juego complejo de la imitación y de la encarnación. Ante la primera, abarcamos mundos, vemos. La imagen está colocada ante nosotros, es estable, susceptible de un saber que sacar de ella siempre más adelante. Excita sin descanso nuestra curiosidad por sus dispositivos de representación, sus detalles, su riqueza iconológica. Nos pediría casi que fuéramos «detrás de la imagen»¹⁸³ para ver si alguna clave de enigma no se sigue escondiendo en ella.

Ante la segunda, el suelo viene a derrumbarse. Porque existe un lugar, un ritmo de la imagen, donde la imagen busca algo, como su derrumbamiento. Entonces estamos ante la imagen como ante un límite abierto, un lugar dislocante¹⁸⁴. La fascinación se exaspera, se vuela en ella. Es como un movimiento sin fin, alternativamente virtual y actual, potente en todo caso. La frontalidad en la que la imagen nos situaba se desgarraba de repente, pero el desgarrar, a su vez, se convierte en frontalidad; una frontalidad que nos mantiene en suspense, inmóviles, nosotros que, por un momento, ya no sabemos qué ver bajo la mirada de esta imagen. Estamos, entonces, ante la imagen como ante la exuberancia ininteligible de un acontecimiento visual. Estamos ante la imagen como ante el obstáculo y su cavidad sin fin. Estamos ante la imagen como ante un tesoro de simplicidad, un color, por ejemplo, y estamos ahí delante –según la bella fórmula de Henri Michaux– como frente a lo que se disimula¹⁸⁵.

Toda la dificultad consiste en no tener miedo ni a saber ni a no saber.

¹⁸³ Lo que pretenderá un Federico Zeri, por ejemplo. Cfr. F. Zeri, *Derrière l'image: conversations sur l'art de lire l'art*, trad. J. Rony, París, Rivages, 1988 [ed. cast., *Detrás de la imagen: conversaciones sobre el arte de leer el arte*, trad. A. Poljak, Barcelona, Tusquets, 1989].

¹⁸⁴ Sobre las nociones fundamentales de la abertura y del límite dislocante del imaginario, cfr. también J. Lacan, *Écrits*, op. cit., p. 552 [ed. cast., *Escritos*, op. cit.], y sobre todo id., *Le Séminaire, II: le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*, París, Le Seuil, 1978, pp. 177-210.

¹⁸⁵ H. Michaux, *Face à ce qui se dérobe*, París, Gallimard, 1975.

Anexo

Cuestión de detalle, cuestión de trozo*

La aporía del detalle

Es un hecho de experiencia continuamente sentido una y otra vez, inagotable, lancinante: la pintura, que no tiene recámara, que lo muestra todo, todo a la vez, sobre una misma superficie, la pintura está dotada de una extraña y extraordinaria capacidad de disimulación. No dejará nunca de estar ahí, ante nosotros, como algo lejano, una potencia, nunca como el acto total. ¿A qué se debe? Tanto, probablemente, a su estatus material —la materia pintura— como a su posición temporal, ontológica; eso atañe también, inseparablemente, a la modalidad siempre defectiva de nuestra mirada. El número de cosas que no distinguimos en pintura es desconcertante.

* Este texto es la redacción de una comunicación presentada en el Centro Internacional de Semiótica y de Lingüística de Urbino, en julio de 1985, en el marco del coloquio «Fragment/Fragmentaire», dirigido por Louis Marin. Fue publicado en la revista *La Part de l'Oeil*, 2, 1986, pp. 102-119, bajo el título: «L'art de ne pas décrire: une aporie du détail chez Vermeer» («El arte de no describir: una aporía del detalle en Vermeer»).

Por lo tanto, no sabremos nunca, hablando de manera heurística, *mirar* un cuadro. Es que saber y mirar no tienen en absoluto el mismo modo de ser. Así, frente al peligro de que toda disciplina cognitiva del arte se derrumbe, el historiador o el semiótico será llevado de manera implícita a cambiar de tema: de esta pintura, que continuamente se le escapa en la totalidad de su significado, de esta pintura dirá: «No la he visto bastante; para saber algo más de ella la tengo que ver ahora de manera detallada...». Verla, y no mirarla: pues *ver* sabe mejor acercarse, anticipar o bien imitar el acto, supuestamente soberano, del saber. Ver *en detalle* sería, pues, el pequeño órgano de toda ciencia del arte. ¿No parece obvio? Sugeriremos, sin embargo, un cuestionamiento: ¿qué puede significar en derecho un conocimiento detallado de la pintura?

En el sentido común filosófico, el detalle parece abarcar tres operaciones más o menos evidentes. Primero, la de *acercarse*: «entramos en detalle» como se penetra en el área electiva de una intimidad epistémica. Pero la intimidad conlleva aquí alguna violencia, perversa sin duda alguna: sólo nos acercamos para *recortar*, compartir, trocear. Es el sentido fundamental que se dice aquí, es el contenido etimológico de la palabra –la talla– y su primera definición en Littré: «partición de una cosa en varias partes, en trozos», lo que abre toda la constelación semántica del lado del intercambio y del provecho, del comercio de detalles. Finalmente, por una extensión no menos perversa, el detalle designa la operación exactamente simétrica, incluso contraria, la que consiste en volver a pegar todos los trozos o, al menos, a *realizar su recuento* integral: «detallar» es enumerar todas las partes de un todo, como si la «talla» no hubiera servido más que para dar las condiciones de posibilidad de un recuento total, directamente –una suma–. Ahora se juega, pues, a una triple operación paradójica que se acerca para cortar mejor y corta para mejor hacer el todo. Como si «todo» sólo existiera en parcelas, con tal de que se puedan sumar.

Semejante paradoja, sin embargo, define algo parecido a un ideal. El detalle sería –con sus tres operaciones: proximidad, partición y suma– el fragmento investido de un ideal de saber y de totalidad.

Este ideal de saber es la *exhaustive description*. Al contrario del fragmento que sólo se refiere al todo para cuestionarlo, suponerlo como ausencia o enigma o memoria perdida, el detalle en este sentido *impone el todo*, su presencia legitimada, su valor como respuesta y punto de referencia, incluso de hegemonía.

La gran fortuna del detalle en el campo de la interpretación de las obras del arte, hoy en día, no se debe solamente a ese «sentido común filosófico» según el cual para saber bien una cosa hay que saber «el detalle». Los presupuestos son seguramente más complejos, más estratégicos. No pretenderemos analizarlos aquí —eso atañería a una verdadera historia de la historia del arte—, pero sugeriremos que esta fortuna metodológica tal vez se deba a la serena connivencia de lo que podríamos llamar un positivismo «entendido» y un freudismo, digamos, «mal entendido». El positivismo «entendido» nos viene de lejos, postula que todo lo visible puede ser descrito, partido en sus elementos (como las palabras de una frase, las letras de una palabra) y contado como todo; que describir significa ver bien, y que ver bien significa ver verdadero, es decir, saber bien. Puesto que todo puede ser visto, descrito exhaustivamente, todo será sabido, comprobado, legitimado. Manera de formular aquí el optimismo voluntario, incluso furioso, que un método experimental aplicado a lo visible llevaría en sí.

En cuanto al freudismo «mal entendido», toma apoyo en una vía real que abrió, por cierto, la *Traumdeutung*: la interpretación debe proceder «en detalle», escribía Freud, no «en masa»¹. Y las dos grandes reglas clásicas del contrato analítico son, lo sabemos, la del *decir-lo-todo* —principalmente y, sobre todo, a partir del detalle—². Pero hay malentendido, porque ahí donde Freud interpretaba el detalle como una cadena, un desfile, diré una *red* del significado, el método iconográfico se dedica, por el contrario, a buscar una *clave*, un significado

¹ S. Freud, *L'interprétation des rêves*, trad. I. Meyerson, revisada por D. Berger, París, PUF, 1967, p. 97 [ed. cast., *La interpretación de los sueños*, op. cit.].

² Cfr. N. Schor, «Le détail chez Freud», *Littérature*, 37, 1980, pp. 3-14.

de la obra de arte. Buscará, por ejemplo, el atributo que dice el todo del «sujeto»: una llave se convertirá en la llave para agotar el sentido de todo lo que está pintado alrededor suyo, es decir, ese cuerpo al que llamaremos, pues, la llave nos obliga, «san Pedro». O, en un punto extremo, buscaremos el supuesto autorretrato del pintor entre las dos hojas de una puerta que se refleja en aquella jarrita de agua desplazada al rincón más oscuro del cuadro y nos preguntaremos qué momento representa el autorretrato en la vida del pintor, qué palabra está supuestamente pronunciando hacia otro personaje situado fuera del cuadro, pero atestado en un archivo contemporáneo que certifica su presencia y su «humanismo» (por lo tanto, su calidad de «programador» de cuadros) en el taller del artista en el momento en el que el cuadro, probablemente, fue pintado, y así sucesivamente... La búsqueda, siempre en el reflejo, del «significado» aquí hace de la pintura una auténtica novela en clave —género del que Freud desconfía explícitamente al principio del «caso Dora»³. Considera, en todo caso, el cuadro como un texto cifrado, y esa cifra, siempre, al igual que un tesoro o un cadáver en el armario, espera ahí, en cierto modo *detrás de la pintura* —y no en su grosor— a que se la encuentre: será la «solución» del cuadro, su «móvil» y su «confesión». Será, más a menudo, un emblema o un retrato o la indicación de un rasgo de la historia de los acontecimientos; en resumen, es un símbolo o un referente que el historiador tendrá a su cargo «hacer confesar» a la obra de pintura⁴. Es actuar como si la obra de pintura hubiera cometido un crimen y uno solo (ahora bien, la obra de pintura, en la quietud de la imagen, no comete ninguno o, entonces, astuta como toda magia negra del aspecto, puede cometer cien).

³ S. Freud, «Fragment d'une analyse d'hystérie», trad. M. Bonaparte, R. M. Loewenstein y A. Berman, en *Cinq psychanalyses*, op. cit., p. 3 [ed. cast., «Cinco psicoanálisis», op. cit.].

⁴ Sabemos que el paradigma del tesoro sirve de base a la interpretación panofskiana de la *Alegoría de la Prudencia* de Tiziano. Cfr. E. Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, trad. M. y B. Teyssèdre, París, Gallimard, 1969, pp. 257-277. Del mismo modo, C. Ginzburg dio nuevas letras de nobleza a la «novela con clave» iconográfica, en la que la obra de pintura supuestamente tiene que «revelar el secreto» del «pedido». Cfr. C. Ginzburg, *Enquête sur Piero della Francesca*, trad. M. Aymard, París, Flammarion, 1983 [ed. cast., *Pesquisas sobre Piero*, trad. B. Gómez, Barcelona, El Aleph Editores, 1984].

Ahí donde Freud, por otra parte, entendía el detalle como *desecho* de la observación, el ideal descriptivo concibe el detalle como resultante de una simple *fineza* de la observación. Fineza que supuestamente permite, como inductivamente, el descubrimiento mismo del tesoro, el tesoro del significado. Pero, al fin y al cabo, ¿qué quiere decir «fineza de la observación»? Si nos remitimos al campo conceptual que da el modelo de semejante fineza, nos damos cuenta de que el problema es mucho menos simple de lo que parece.

Este campo conceptual es el de las ciencias llamadas, precisamente, de observación. Bachelard habló del estatus del detalle en una famosa tesis, publicada en 1927⁵. Mostraba que el estatus epistemológico del detalle—incluso en las ciencias físicas, las ciencias de la medida— es el de una división, una disyunción del tema de la ciencia, un «conflicto íntimo que no puede nunca apaciguar del todo»⁶. Es un conflicto —digámoslo en una primera aproximación— entre la minucia del detalle descriptivo y la claridad del dispositivo interpretativo.

El primer motivo hace referencia al estatus fenomenológico mismo del objeto del saber: «Nada es más difícil de analizar —escribe Bachelard— que unos fenómenos que podemos conocer en dos órdenes de tamaños distintos»⁷. Cuando el objeto del saber se aproxima de golpe, por ejemplo, un umbral se franquea brutalmente, y tendremos que poner en marcha *otro orden de pensamiento* si no queremos que todo pensamiento, entonces, se desgarre o se derrumbe. Volvamos a pensar en la pintura: no se deja aprehender según dos, sino según una multiplicidad de órdenes de tamaño. Un lugar común de la *Kunstliteratur* ha retomado los datos de esta fenomenología elemental, celebrando el enigma o el «prodigio» que consiste,

⁵ G. Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, París, Vrin, 1927. —Nos remitiremos también al capítulo 11 de *La formation de l'esprit scientifique*, 11ª ed., París, Vrin, 1980, pp. 211-237 [ed. cast., *La formación del espíritu científico*, Barcelona, Planeta-De Agostini, 1984]—.

⁶ G. Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, op. cit., p. 9.

⁷ Ibídem, p. 95.

para un cuadro, en *no mostrar la misma cosa* de lejos y de cerca. Toda la fortuna crítica de Tiziano, por ejemplo, gravita alrededor de los efectos disyuntivos entre visión de lejos –la «perfección inimitable» de las carnes, de las telas– y visión de cerca –la imperfección, incluso la aberración, no menos inimitable, de esas «pinceladas imprecisas», «salpicaduras» o «máculas» con los que cubre el lienzo: «de tal manera que de cerca no se las puede ver [esas figuras] y que de lejos aparecen perfectas», tal y como lo escribía Vasari en un texto famoso; y no menos famosas serán las páginas que Diderot dedicará a ese mismo problema, ante los cuadros de Chardin⁸. En resumen, el detalle plantea ante todo la pregunta: ¿desde dónde mirar? Y no se trata aquí de percepción, sino de la situación (o lugar) del *sujeto*: ahí desde donde se piensa la pintura.

Bachelard enunció el problema en términos seguramente «cru- dos»: los progresos del conocimiento detallado, decía, van en general al revés de los progresos del conocimiento sistemático, porque uno va «de lo Objetivo a lo Personal», mientras que el otro va «de lo Personal a lo Objetivo»⁹. No indicaba menos lo esencial, a saber, una *división* del sujeto del conocimiento cercano. Es como si el sujeto descriptivo, a fuerza de recortar lo local en lo global, viniera a disociar su acto mismo de conocimiento, su observación, no viendo nunca el mismo «local» en ese mismo «global» que cree censar. Peor: es como si el sujeto descriptivo, en el movimiento mismo de la «puesta en trozos» que constituye la operación del detalle, en lugar de proceder a la serena reciprocidad de una totalización, recondujera a pesar suyo y *sobre sí mismo* el acto primero, violento, de la disloca-

⁸ G. Vasari, *Le vite...*, *op. cit.*, p. 452. Es así como Diderot retoma el motivo a propósito de Chardin: «Acérquense, todo se emborrona, se aplasta y desaparece; aléjense, todo se recrea y se reproduce», etc. *Œuvres esthétiques*, París, Garnier, 1968, p. 484. Que este «prodigio» de la pintura haya podido ante todo atañer a la representación de la carne, de lo encarnado, indica ya el punto crucial del problema: entre cuerpo (su profundidad supuesta) y color (su superficie supuesta). Cfr. G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, *op. cit.*, pp. 20-62 [ed. cast., *La pintura encarnada*, *op. cit.*].

⁹ G. Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, *op. cit.*, p. 255.

ción. Sujeto cognitivo recortando lo visible para totalizar mejor, pero padeciendo él mismo el efecto de semejante escisión. Imaginemos un hombre para quien el mundo entero sería un gran puzle: terminaría por sentir la fragilidad —la potencial movilidad, es decir, la caída— de sus propios miembros.

Es, en el fondo, de una conciencia desgarrada acerca de lo que Bachelard, hablando del detalle, nos instruye. Evoca, en el orden epistémico, lo que contaba Balzac, en el orden de la creación pictórica, a propósito de la *Obra maestra desconocida*: el sin-rostro cae a quien acecha a la cosa misma en su representación. Evoca también lo que Lacan llama, en el orden de la constitución del sujeto, una alienación: es una elección lógica, una alternativa en la que *estamos condenados a perder algo*, de todas maneras. Operación que podemos ejemplificar con una amenaza del tipo: «¡La bolsa o la vida!», donde la bolsa del amenazado estará perdida, sea cual sea la decisión tomada¹⁰. Sugeriremos aquí que cualquier cuadro nos amenaza tal vez con un: «¡La pintura o el detalle!» —la pintura de todas maneras perdida—. Perdida y, sin embargo, aquí, ante nosotros —todo el drama está aquí—.

En la formulación bachelardiana, ese drama del detalle es enunciado según líneas de partición más clásicas: realidad *vs.* pensamiento, descripción *vs.* categoría, materia *vs.* forma: «Para describir el detalle que escapa a la categoría, hay que evaluar las perturbaciones de la materia bajo la forma. Por consiguiente, las determinaciones oscilan. La primera descripción [no acercada] era nítida: era cualitativa, se desarrollaba en la discontinuidad de los predicados enumerados. La cantidad aporta su riqueza, pero también su incertidumbre. Con las determinaciones delicadas intervienen las perturbaciones fundamentalmente irracionales. [...] En el plano del detalle, Pensamiento y Realidad aparecen como desligados y podemos decir que, alejándose del orden de grandeza donde pensamos, la Realidad pierde en cierto

¹⁰ J. Lacan, *Le Séminaire XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, op. cit. [ed. cast., *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, op. cit.]

modo su solidez, su constancia, su sustancia. En resumen, Realidad y Pensamiento se hunden juntos en la misma Nada, en el mismo Erebo metafísico, hijo del Caos y de la Noche»¹¹.

Ahora bien, lo que dice Bachelard en el campo de las ciencias llamadas «exactas»¹² se dirá *a fortiori* en el campo histórico o semiológico. Pues la historia tiene, mucho menos todavía que una ciencia de observación, esta capacidad —que tendría que ser incesante— de «rectificación del pensamiento ante lo real», gracias a la que un saber tendrá alguna oportunidad de construirse en el hueco mismo de las perturbaciones más «delicadas»¹³. Y lo que se dice de los fenómenos físicos experimentales (transformables según criterios reglados, dando así alguna oportunidad a la inducción de una ley) se dirá *a fortiori* de un cuadro, que sólo se deja manipular muy poco, sólo «varía» en la variación de una luminosidad, por ejemplo, o según su puesta en diferencia en el interior de una serie abstracta donde se lo hará figurar.

En todo caso, la llamada bachelardiana al caos y a la noche no carecerá de interés para quien experimenta la pintura cuando, vista de cerca, desliga en nosotros pensamiento y realidad, forma y materia. Pues no es tanto la minucia del detalle la que cuestiona la hermenéutica de lo pictórico en su totalidad (e incluso su posibilidad de descripción), primero es su esencial *vocación caótica*. Podríamos decir esto en términos aristotélicos: el conocimiento acercado de la pintura desliga su causa formal y su causa material.

Hablando en términos absolutos —incluso si eso suena como una paradoja—, la pintura no ofrece nada que ver de su causa formal: su quiddidad, su algoritmo en cierto modo, su *eidos*, en resumen, la definición, en sentido estricto, de *lo que* representa un cuadro; aquello de lo que un cuadro *hace función*. La pintura no nos da a ver su causa

¹¹ G. Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, op. cit., pp. 253 y 257.

¹² Encontraremos un eco, aunque a partir de premisas totalmente distintas, en un texto de René Thom en el que se enuncia una especie de crítica de la razón descriptiva y experimental: R. Thom, «La méthode expérimentale: un mythe des épistémologues (et des savants?)», *Le Débat*, 34, marzo 1985, pp. 11-20.

¹³ G. Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, op. cit., p. 16.

formal, nos la da a interpretar. A modo de prueba, nunca nadie está de acuerdo sobre esta definición formal. Y aún menos, dicho sea de paso, sobre la causa final, ese «en vista de qué» un cuadro representa esto como esto, más que aquello como aquello. Lo que muestra la pintura es, primordialmente, del orden del «como esto»: son huellas, indicios de su causa eficiente (Aristóteles entiende con ello todo lo que pertenece al orden de la decisión, sea voluntaria o involuntaria: en ese sentido diremos que «el padre es causa del hijo», escribe)¹⁴. Pero, sobre todo, *lo que muestra la pintura es su causa material, es decir, la pintura*. No es casualidad si los dos ejemplos privilegiados que da Aristóteles para la causa material son «la materia frente a los objetos fabricados», es decir, que en este sentido «el bronce es causa de la estatua», y las «partes frente al todo», es decir, la materialidad del fragmento¹⁵...

Habría, por tanto, un primado de la causa material en lo que la pintura nos da a mirar. Una consecuencia mayor se une a semejante primado: debemos mirar la materia, dice Aristóteles, *como a una madre*; pues atañe ante todo al deseo –Aristóteles utiliza aquí el verbo *éphiemi*, que significa en este contexto: dejarse, insensiblemente, y no menos imperiosamente, ir hacia... Es decir, que *no atañe a una lógica de los contrarios*, que es la lógica de la forma: «dado que, en efecto, un siendo (*ón*). [...] Hay, digamos, por un lado, una cosa que le es contraria [según su forma]; por el otro, lo que está constituido de tal manera que, por su propia naturaleza, tiende hacia ese ser y lo desea (*éphiesthai*) [...]». La forma no puede desearse a sí misma, porque no hay carencia en ella; ni lo contrario, pues los contrarios son destructores los unos de los otros. Pero el sujeto del deseo es la materia, como una hembra desea a un macho»¹⁶...

¹⁴ Aristóteles, *Física*, II, 3, 194b [ed. cast., *Física*, trad. J. L. Calvo Martínez, Madrid, CSIC, 1997].

¹⁵ *Ibíd.*, 194b-195a. Tal vez no sea casualidad tampoco si la definición que da Littré del *detalle* en pintura atañe ante todo a lo que llamamos los «efectos de materia», sobre ellos observaremos que todos están relacionados con problemas de superficie y de textura: «Se dice, en pintura, de los pelos, de pequeños accidentes de la piel, de drapeados, de bordados, de las hojas de los árboles».

¹⁶ Aristóteles, *Física*, I, 9, 192a [ed. cast., *Física*, *op. cit.*].

Así sería, en ese sentido, la aporía del detalle, la aporía de todo conocimiento acercado a la pintura: cuando buscaba una forma más precisa, la mirada cercana sólo consigue desligar la materia y la forma y, haciéndolo, a pesar suyo, se condena a una verdadera tiranía de la materia. Tiranía que viene, de esta manera, a arruinar el ideal descriptivo ligado a la noción común del detalle: la mirada acercada ya sólo produce confusión, obstáculo, «espacio contaminado»¹⁷. La operación de la partición se vuelve, pues, imposible o ficticia; la de la suma exhaustiva de las partes confina al puro delirio teórico. En lugar de que sean recortadas en lo visible unas unidades significativas, lo que nos llega en la mirada cercana es –si continuamos siguiendo los términos de Aristóteles– una materia, bien un no-distinto, un no-definido, una simple protensión, un deseo. *Exit* la lógica de los contrarios, *exit* la definición, *exit* el objeto claro y distinto de una representación. Por lo tanto, debemos suponer que a toda hermenéutica que intenta cernirla o discernirla en su forma, en su definición, la pintura no deja de oponer su indistinta materia, en contrapunto mismo a su vocación figurativa y mimética.

Pintar y descubrir

Todo el problema es el del «contrapunto», claro está. Hasta ahora no he hecho más que enunciar una evidencia, después de todo, una banalidad. Diciendo «lo que muestra la pintura es su causa material, es decir, la pintura», sólo he producido hasta el momento una especie de tautología, que, a partir de ahora, hay que trabajar, sobrepasar, formar. Sólo insisto en ello por lo siguiente: la historia del arte descuida casi constantemente sus efectos. Es la negligencia muy táctica de un saber que intenta o simula constituirse como ciencia «clara y distinta»: por lo tanto, le gustaría que su objeto, la pintura, sea también claro y distinto, tan distinto (divisible) como las palabras de una

¹⁷ Expresiones que encontramos a lo largo de las páginas muy bellas que Ernst Block dedica a la «mirada aproximada». Cfr. *Experimentum mundi: questions, catégories de l'élaboration, praxis*, trad. G. Raulet, París, Payot, 1981, pp. 14-15, 67, etc.

frase, las letras de una palabra. Al mirar un cuadro, el historiador del arte generalmente detesta dejarse inquietar por los efectos de la pintura; o bien habla de ello «en calidad de conocedor», evocando «la mano», «la masa», «la manera», «el estilo»... No es una casualidad filosófica que toda la literatura sobre el arte siga utilizando la palabra «sujeto» para su contrario, es decir, el objeto de la *mimèsis*, el «motivo», lo representado. Esto permite precisamente ignorar, por una parte, los efectos de *enunciación* (en resumen, de fantasma, de posición subjetiva) y, por otra parte, los efectos de proyección, de *subjetividad* (en resumen, de materia) con los cuales la pintura, eminentemente, trabaja —y plantea una cuestión—¹⁸.

Panofsky, en su famosa introducción metodológica a los *Ensayos de iconología*, da, implícitamente, la cuestión por solucionada. La palabra «descripción» sólo aparece en su esquema de tres niveles para designar el simple reconocimiento pre-iconográfico, el llamado «sujeto primario» o «natural», el menos problemático: como si, en todos los casos, este reconocimiento pudiera atañer a una lógica binaria de la identidad, entre *es* y *no es*, como si la cuestión del *quasi*, por ejemplo, no se tuviera que plantear, o exigiera por adelantado su resolución, su disolución. «Es manifiesto —escribe Panofsky— que un análisis iconográfico correcto, en sentido estricto, presupone una identificación correcta de los motivos. Si el cuchillo que nos permite *identificar* a san Bartolomé *no es* un cuchillo, sino un sacacorchos, el personaje *no es* san Bartolomé»¹⁹.

No estoy sugiriendo que la pintura es un puro caos material y que hay que considerar nulas las significaciones figurativas que la iconología pone a la luz. Hay, evidentemente, distancias «razonables» respecto de las cuales el detalle no se derrumba, no se deshace en una pura espuma con color. Hay, evidentemente, numerosos y pertinentes cuchillos o sacacorchos, claramente identificables en gran núme-

¹⁸ Sobre la proyección, el sujeto, el subjectil, cfr. G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, op. cit., pp. 37-39 [ed. cast., *La pintura encarnada*, op. cit.].

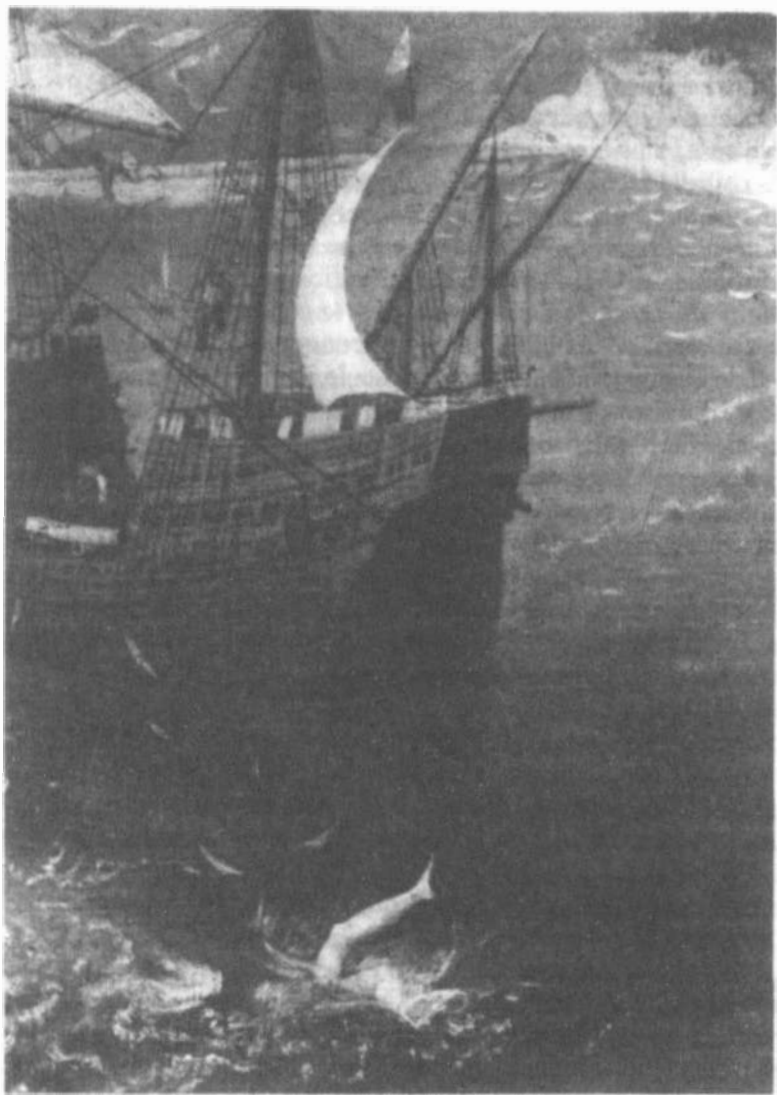
¹⁹ E. Panofsky, *Essai d'iconologie*, op. cit., p. 19 [ed. cast., *Ensayos sobre iconología*, op. cit.]. Énfasis añadido.

ro de cuadros figurativos²⁰. Pero habría también que problematizar constantemente la *dichiarazione*, como decía Ripa, de una figura pintada. Habría, para cada enunciado declarativo (es/no es), que plantearse la cuestión del *quasi*.

Pues todo detalle de pintura está sobredeterminado. Cojamos el famoso ejemplo del *Paisaje con la caída de Ícaro* de Bruegel (fig. 13): el detalle por excelencia serían en este caso las pequeñas plumas que vemos esparcirse, volar aún, caer alrededor del cuerpo engullido –pero no del todo engullido, pues ¿cómo veríamos que *ha sido engullido*?–. Es necesario aquí un *quasi* para hacer visible el acto significado. Esas plumas, en todo caso, nos parecen atañer primero a la voluntad descriptiva más refinada: pintar una caída de Ícaro, *e incluso* las famosas plumas despegadas por el calor solar, esas plumas que hacen aquí una discreta lluvia sedosa, más lenta que el cuerpo, señalando a la mirada la zona de la caída. Aunque el cuerpo hubiera desaparecido del todo, la caída de todas formas hubiera sido «descrita» gracias a esas plumas, gracias a ese suplemento de descripción. Pero, al mismo tiempo, las pequeñas plumas del cuadro de Bruegel son una indicación, e incluso la única, de la *storia*, de la narratividad: la sola concomitancia de un cuerpo que cae al mar (cualquier «hombre al mar») y de sus modestas plumas, en el cuadro, libera la significación «Ícaro». En ese título, las plumas son un atributo iconográfico necesario para la representación pictórica de la escena mitológica.

Ahora bien, si miramos el *como-si*, el *quasi*, si prestamos alguna atención a la materia, constatamos que los detalles llamados «plumas» no tienen ningún rasgo distintivo determinante que los «sepa-

²⁰ Como la pertinencia, muy bien analizada por Daniel Arasse, de un «sacacorchos», en este caso un detalle perturbador en la *Natividad* de Lorenzo Lotto conservada en Siena: «El niño que acaba de nacer posee todavía el cordón umbilical, todavía unido a la barriga y claramente anudado». Daniel Arasse muestra que el *unicum* iconográfico adquiere aquí su sentido respecto a tres series: relacionada con el acontecimiento (el saqueo de Roma), con la cultura (el Cordón santo de Jesús) y con la teología (la noción de virginidad). Cfr. «Lorenzo Lotto dans ses bizarreries: le peintre et l'iconographie», en *Lorenzo Lotto, Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita*, Asolo, 1981, pp. 365-382.



13. PIETER BRUEGEL, EL VIEJO, *PAISAJE CON LA CAÍDA DE ÍCARO*, H. 1555. DETALLE.
ÓLEO SOBRE LIENZO. BRUSELAS, MUSEO REAL DE BELLAS ARTES.

re» del todo de la espuma que produce, en el mar, la caída del cuerpo: son unos acentos de pintura blanquecina, unas escansiones de superficie por encima del «fondo» (el agua) y alrededor de la «figura» (los dos trozos del cuerpo humano que se sumerge). Es como la espuma y, sin embargo, no es eso del todo. Nada, de todas formas, está ahí «del todo». Todo está *quasi*. Eso no es descriptivo ni narrativo; es el entre-dos, meramente pictórico, pálido, de un significado «pluma» y de un significado «espuma»; dicho de otra manera, no es una entidad semióticamente estable. Pero, entonces, ¿por qué vemos plumas *de todas maneras*? Es porque el mismo acento se repite, hace constelación, destaca de otro fondo que el del mar, ahí donde ya no podremos declarar: es espuma. Lo vemos así singularizarse «delante de» un barco. Es la diferencia del fondo (mar/barco) la que entonces «marcará la diferencia», la que decidirá el sentido, la figura. *Decididamente*, esos acentos blancos de pintura nos habrán llevado a leer «caída de plumas», más que «brotes de espuma».

Pero ¿recuperamos por ello la evidencia descriptiva, la estabilidad figurativa? No precisamente. Pues lo que permite aquí decidir «la pluma» —a saber, el juego diferencial del fondo y del acento de pintura— se produce a través de una especie de precipitación, de vértigo figural, pero un vértigo que sería el de la puesta en horizontal del cuadro. Vea esta pluma pintada —depositada— cerca del marinero colgado del aparejo: pluma de repente insensata, que ha cambiado de escala por completo, inmensa, del tamaño del hombre. Intentamos evocar una ilusión de profundidad, no lo conseguimos —es ciertamente difícil «legitimar» una pluma aislada en perspectiva atmosférica—. Y, de todas formas, todo el cuadro de Bruegel funciona, en su rigor mismo, como un extravagante repliegue de espacio. En resumen, el rasgo distintivo del detalle sólo habrá respondido, aquí, a una pluralidad de funciones: confunde toda *dichiarazione* unívoca.

El ejemplo panofskiano del cuchillo y del sacacorchos muestra, por tanto, muy bien su límite: supone no sólo (contra la indeterminación del constituyente material de la pintura) que los significantes pictóricos son discretos, se dejan recortar, aislar, como las letras de

una palabra, las palabras de una frase. Pero además, y contra la sobre-determinación que conllevan las nociones de tema y de significado, supone que todo signifiante pictórico representa un «tema» —un motivo, un significado— para sí mismo, como si cualquier cuadro funcionara como un texto y como si cualquier texto fuera legible, íntegramente descifrable. En resumen, la noción de detalle en pintura sólo es significativa, para una historia del arte fundada sobre este tipo de iconografía, *suponiendo la transparencia mimética del signo icónico*.

Ahora bien, esa transparencia no deja de encontrar la opaca materia de la pintura. Hay otra cosa que detalle icónico en los cuadros, incluso figurativos, incluso flamencos u holandeses. En un libro acogido a la vez como *provoking book*, ese último grito metodológico en materia de historia del arte y puesta en práctica de preceptos, sin embargo antiguos, donde se invocan la maestría, la paternidad de Ernst Gombrich²¹, Svetlana Alpers relativizó el alcance de todo método iconográfico por cuanto estaría ligado a la herencia panofskiana y al campo específico de la historia del arte italiano. Lo que Alpers cuestiona es la idea de un reflejo semántico y narrativo del que la pintura, universalmente, sería el soporte: hay cuadros que no cuentan nada, declara —con razón—. Y podríamos decir que toda la fuerza de convicción de la obra ya cabe en esta única proposición.

Esos cuadros que no cuentan nada son los cuadros holandeses del siglo XVII. Así, la *Vista de Delft*, de Vermeer: es la iconografía y el emblema de nada, no se refiere a ningún programa narrativo, a ningún texto preexistente cuya imagen tendría como función componer visualmente el supuesto valor histórico, o anecdótico, o mitológico, o metafórico... Nada de eso. La *Vista de Delft* es una *vista*, simplemente. La pertinencia de la argumentación de Alpers consiste aquí en indicar muy firmemente los límites del *ut pictura poesis*: la idealidad «albertina» y la preponderancia de la narratividad, de la *storia*, no

²¹ S. Alpers, *The Art of describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, op. cit., p. xvi [ed. cast., *El arte de describir*, op. cit.].

dicen el todo de la pintura figurativa occidental²². *La pintura no está hecha para escribir* –escribir relatos, historias– por otros medios que la escritura. Es cierto.

Entonces, ¿para qué está hecha? Está hecha, dice Alpers, *para describir*. La pintura –holandesa– está hecha para dar la evidencia de que «el mundo se ha depositado por sí mismo sobre la superficie, con su color y su luz, que se imprimió en ella por sí mismo»: «La *Vista de Delft* es un ejemplo perfecto de ello. Delft está captada, recogida, en el cuadro –Delft está aquí, simplemente, para la vista», dice también Alpers²³. Sería entonces eso, la *vista* comprendida como vocación de la pintura: el mundo percibido *se dispone* tal cual –tal cual está percibido– en pigmentos sobre un cuadro.

Ahora bien, esto denota una concepción singularmente restrictiva, a la vez de la vista (quiero decir la relación fenomenológica entre el ojo y la mirada) y del «poso» (quiero decir la relación, no menos compleja, entre proyección, proyecto y sujeto, entre visión y pincel, entre pigmento y soporte, etc.). Nos damos cuenta de que la argumentación de Alpers viene a sustituir el mito del puro *reflejo semántico* por un mito del puro *reflejo visual*, perceptivo, del que la pintura holandesa, ayudada por la «habilidad técnica», sería el lugar, la instrumentalización, la socialización. Ésa es la palabra central del libro: *ut pictura, ita visio*. El *ut-ita*, a diferencia del *quasi*, aspirando a reconstruir una nueva lógica de identidad: lo que está pintado en los cuadros holandeses del siglo XVII *es* lo que era visto en la susodicha «cultura visual» del tiempo (término tomado de Baxandall)²⁴; *es* lo que era visto, exactamente visto, a través de las técnicas de descripción y de grabación científicas del mundo perceptible. Semejante lógica de identidad sólo es posible, claro está, reduciendo todo el trabajo de lo indeterminado, de la opacidad, que supone, sin embargo en derecho, cualquier cambio de orden de tamaño perceptivo –así, cuando se transita del mundo visto al mundo grabado y del mundo

²² *Ibidem*, pp. XIX-XX.

²³ *Ibidem*, p. 27.

²⁴ *Ibidem*, p. xxv.

grabado al mundo pintado—. El instrumento de esta reducción reside en el argumento de la exactitud: la proverbial «habilidad técnica» de los pintores holandeses, su *sincere hand and faithful eye* [mano sincera y ojo fiel]²⁵. Y es así como «el mundo», el mundo visible, llegará a funcionar aquí como modelo absoluto y como origen: la primacía del significado deja sitio, a partir de ahora, a una primacía del referente.

Que haya un enfoque epistémico en la pintura holandesa del siglo XVII, una participación de la pintura en las estructuras del saber, eso no es, efectivamente, contestable; y eso, de todas formas, ya no es contestable porque existe el libro de Alpers, que nos desvela, en ese sentido, una parte importante de lo que podríamos llamar la «causa final» de una época artística. Pero el enfoque no lo dice todo de la «visión» o de la vista, menos todavía de la pintura. El defecto metodológico consiste en haber proyectado inmediatamente una idea de la causa final sobre la causa formal, por una parte (el *eidos* de la pintura holandesa del siglo XVII es la *episteme* del siglo XVII; el recorte pictórico es el recorte científico del mundo visible, su agotamiento descriptivo); y sobre la causa material, por otra parte. Como si la pintura, esta opaca materia, «restituyera» lo visible con tanta transparencia como una lente muy pulida. Como si la pintura fuera una técnica de exactitud —lo que nunca ha sido, en el sentido epistemológico del término: la pintura es rigurosa, o precisa, nunca es exacta—.

En el fondo, la argumentación de Alpers viene, hasta en el título de su obra, a prejuzgar la pintura en estos términos: *pintar igual a describir*. De ahí la extrema valorización de lo que Alpers llama las «superficies descriptivas»²⁶. Como si el mundo visible fuera una superficie. Como si la pintura no tuviera espesor. Como si la proyección de un pigmento tuviera la legitimidad de una proyección topográfica —y así sería el ideal que cubre la noción de habilidad téc-

²⁵ *Ibidem*, pp. 72-118.

²⁶ *Ibidem*, p. XXIV.

nica: que la mano misma pueda transformarse en «ojo fiel», es decir, un órgano sin sujeto—. Como si el solo espesor pensable fuera, absolutamente diáfano, el de una lente de gafas, o de una retina ideal.

Pero, sobre todo, hay en la argumentación de Alpers la anteposición de dos instrumentos de visibilidad, cuyo papel histórico —el *uso*, en el siglo XVII— se dobla de un valor paradigmático donde se enuncia un *sentido*, una interpretación global de la pintura holandesa: uno de esos instrumentos es el cuarto oscuro; el otro, el mapa geográfico. Uno, informado teóricamente por el prestigio contemporáneo de la fotografía, parece garantizar la exactitud, o, mejor, la autenticidad del referente proyectado sobre el cuadro²⁷. El otro parece garantizarnos que toda diferencia entre la «superficie del mundo» y la «superficie de representación» pictórica es el fruto de una transformación reglada, por lo tanto, legítima epistemológicamente: por lo tanto, exacta; por lo tanto, auténtica²⁸.

En este sentido, Alpers dirá que la *Vista de Delft* de Vermeer es «como un mapa», que el cuadro se paradigmatisa sobre el *género* no pictórico de las vistas topográficas urbanas; y que, a fin de cuentas, hay en el cuadro exactamente las mismas cosas que había en la mente (*mind*) de los geógrafos del siglo XVII²⁹. El poeta y el aficionado protestarán, claro está, ante esta visión epistemocéntrica, arguyendo la «pintura misma» o la famosa «vibración de colores» propia de los cuadros de Vermeer. Pero, de entrada, Alpers opone a eso dos argumentos, de naturaleza heterogénea. En lo que atañe al *color*, aún proporciona un argumento epistemológico: los mapas geográficos, en el siglo XVII, son coloreados, incluso emplean comúnmente —oficio obliga— a unos pintores para esa tarea; y, de todas formas, los mapas representados en los cuadros de Vermeer —¿mapas obligan o pintura obliga?— son ellos mismos «en color», nos dice Alpers³⁰. La concep-

²⁷ *Ibíd.*, pp. 11-13, 27-33, 50-61, 73-74 y 239-241.

²⁸ *Ibíd.*, p. 119-168.

²⁹ *Ibíd.*, pp. 152-159 y 222-223.

³⁰ *Ibíd.*, p. 156.

ción indudablemente pictórica de los mapas geográficos en el siglo XVII daría entonces que pensar la exacta reciprocidad de un concepto «geográfico» —de todas formas, coloreado o no, un concepto *gráfico*— de la pintura. En lo que a la *vibración* se refiere, ahora, es decir, al fantástico suplemento que consiste en pensar a Vermeer no como un puro y simple cartógrafo, sino como un incomparable genio de la pintura, Alpers va curiosamente a aportar un argumento que, esta vez, atañe a lo que podríamos llamar una metafísica ordinaria, incluso trivial: todo lo que es «común» en la *Vista de Delft*, a saber, la comunidad o la banalidad social en la que se juntan el cuadro y el género cartográfico, todo ello está dotado de una «visión fuera de lo común y de un sentimiento de presencia» (*an uncommonly seen and felt presence*); pues todo eso «sugiere la intimidad», «la experiencia humana» en general, hasta el punto de que, en la *Vista de Delft*, escribe finalmente Alpers, «la cartografía misma se convierte en un modo de celebración» (*a mode of praise*, como decimos *to praise God*); es la celebración del Mundo³¹.

La equivalencia del pintar y del describir habrá producido aquí, pues, la reunión contrastada de un argumento epistemocéntrico, que postula la pintura como descripción gráfica del mundo, en el sentido de que la *Vista de Delft* está entendida como un mapa, una observación, un *detalle* de la ciudad de Delft; y, por otra parte, de un argumento metafísico que postula la pintura como celebración del mundo —el mismo mundo, pero dotado ahora, para su glorificación, de un vago suplemento de «experiencia humana» y de tonalidades afectivas—. El primer argumento —*exactitud* técnica— viene a pensar el sujeto de la pintura como prescrito. El segundo argumento —*autenticidad* metafísica— viene a pensar el sujeto de la pintura como trascendental. Pero el contraste sólo es aparente, pues los dos argumentos son, en realidad, las formas extremas de un afirmado primado del referente, que aquí actúa, de parte a parte, como modelo absoluto y como origen. La crítica de la *iconología* panofskiana (el prejuicio

³¹ Ibídem, pp. 156-158.

semántico) se vuelve aquí algo que no es su contrario, sino su reverso: es la afirmación de un todo-poder de lo *icónico*, su transparencia perceptiva (lo que llamaré un prejuicio referencial), y el rechazo implícito que supone hacia el elemento material por excelencia de la pintura, que es el pigmento de color.

El accidente: el destello de materia

No es una casualidad que, hablando de la *Vista de Delft* e interrogándose sobre la utilización de la *camera obscura* por Vermeer, Svetlana Alpers haya llegado, como de manera natural, a encontrar bajo su pluma una famosa cita de Paul Claudel, cita en la que las dos formas extremas del prejuicio referencial —exactitud técnica y autenticidad metafísica— son claramente invocadas y asociadas, mejor, llevadas las dos a un rechazo de cuestionar la pintura según el trabajo del color y del subjectil:

Pero no es de colores aquí de lo que quiero hablarles, a pesar de su calidad y ese juego entre ellos tan exacto y tan frígido que parece menos obtenido por el pincel que realizado por la inteligencia. Lo que me fascina es esa mirada pura, diáfana, esterilizada, enjuagada de toda materia, de una candidez en cierto modo matemática o angélica o, digamos, simplemente fotográfica, pero ¡qué fotografía!, en la cual ese pintor, recluso en el interior de su lente, capta el mundo exterior. Sólo se puede comparar el resultado con las delicadas maravillas del cuarto oscuro y con las primeras apariciones sobre la placa del daguerrotipo de esas figuras dibujadas por un lápiz más seguro y más acerado que el de Holbein, quiero decir, el rayo de sol. La tela inserta en su trazo una especie de plata intelectual, una retina-hada. Mediante esta purificación, mediante ese detenerse del tiempo que es el acto del vidrio y del azogue, el arreglo exterior para nosotros está introducido hasta el paraíso de la necesidad³².

³² P. Claudel, *L'œil écoute*, París, Gallimard, 1964, p. 32. La cita se refiere en realidad a *Militar y joven riendo* (c. 1657), de la Frick Collection, Nueva York. La da S. Alpers, *op. cit.*, p. 30.

De esta manera Claudel nos habla, a propósito de esta pintura, de lápiz y de trazo acerado (de gráfica, pues), nos habla de delicadeza (de detalle, pues), una delicadeza «enjuagada de toda materia», depurada también de toda temporalidad: la pintura de Vermeer se daría a ver como un «detenerse del tiempo», así como se habla, en el cine, de una pausa de imagen. Y, finalmente, se trata de un «paraíso de la necesidad», es decir, de algo que evoca soberanamente la existencia metafísica de un *eidos* del mundo visible. En cierto modo, Alpers retoma el hilo de esta idealidad cuando supone un «sujeto» vermeeriano de la mirada que sería absoluto, no-humano: lo que está en juego, repite, siempre a propósito de la *Vista de Delft*, «es el ojo, y no un observador humano»³³. Como si el ojo fuese «puro» —órgano sin pulsión—. Y como si la «pureza» de la mirada significara el acto de observarlo todo, de captarlo todo, de recorrerlo todo, dicho de otra manera: *detallar* lo visible, retratarlo y describirlo, hacer de él una suma aspectual sin resto.

Ahora bien, tal vez tampoco sea casualidad que el autor al que Alpers no cita nunca —famoso entre todos, sin embargo, en la fortuna crítica de Vermeer, y particularmente a propósito de la *Vista de Delft*— sea aquí Marcel Proust. Pues Proust estaba muy lejos de buscar algún pseudo-«detenerse fotográfico del tiempo» en lo visible; buscaba, al contrario, una duración temblorosa, lo que Blanchot llamó éxtasis —los «éxtasis del tiempo»—³⁴. Correlativamente, Proust no buscaba en lo visible argumentos de *descripción*, buscaba la fulguración de *relaciones*: «Podemos hacer que se sucedan indefinidamente en una descripción los objetos que figuraban en un lugar descrito —decía—, la verdad sólo empezará en el momento en el que el escritor tomará dos objetos distintos, planteará su relación»³⁵... El enunciado como la práctica de Proust nos enseña aquí hasta qué punto escribir es lo contrario de describir. Ahora bien, aparece de manera no

³³ S. Alpers, *op. cit.*, p. 35.

³⁴ M. Blanchot, *L'espace littéraire*, *op. cit.*, p. 23 [ed. cast., *El espacio literario*, *op. cit.*].

³⁵ M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, París, Gallimard, 1954, t. III, p. 889 [ed. cast., *En busca del tiempo perdido*, Madrid, Alianza, 2008].

menos clara, en el famoso trozo de *La prisionera* en el cuadro de Vermeer, hasta qué punto *pintar es lo contrario de describir*. La *Vista de Delft* no es presentada como descripción del mundo tal y como lo fue en el siglo XVII –su captación topográfica o fotográfica, su «superficie descriptiva», como dice Alpers–, ni como celebración metafísica de un «paraíso de la necesidad» visible. Es, al contrario, cuestión de *materia* y de *capa*, por una parte: y, aquí, somos reconducidos al lecho de colores del que toda representación de pintura saca sus fondos, o su fondo, como queramos; de conmoción y quebranto mortal, por otra parte –algo que podríamos llamar un trauma, un choque, un *vuelo de color*–. Leamos de nuevo:

Por fin estuvo ante el Ver Meer [...], por fin, la preciosa materia del trocito de muro amarillo. Sus aturdimientos aumentaban; fijaba la mirada, como un niño en una mariposa amarilla que quiere coger, en el precioso trocito de muro. «Es así como habría tenido que escribir –decía–. Mis últimos libros son demasiado secos, tendría que haber pasado varias capas de color, hacer mi frase preciosa en sí misma, al igual que este trocito de muro amarillo». Sin embargo, la gravedad de sus aturdimientos no se le escapaba. [...] Se repetía: «Trocito de muro amarillo con un voladizo, trocito de muro amarillo». Sin embargo, se desplomó en un sofá circular. [...] Había muerto³⁶.

«Trocito de muro amarillo» (fig. 14): podríamos preguntarnos –e imagino a un traductor dudando sobre eso– a qué palabra hace referencia, al fin y al cabo, el adjetivo. Pero el equívoco de semejante relación nos introduce precisamente en una verdadera distinción conceptual que el texto entero, en su dramaturgia misma, hace existir; y esa distinción atañe a lo más íntimo de nuestra problemática –lo que he llamado un «conocimiento acercado» de la pintura–. Para alguien que *ve* el cuadro de Vermeer, es decir, alguien que aprehende lo representado según una fenomenología del reconocimiento y de la identificación; alguien que

³⁶ Ibídem, p. 187.



14. JOHANNES VERMEER, *VISTA DE DELFT*, h. 1658-1660. DETALLE.
ÓLEO SOBRE LIENZO. LA HAYA, MAURITSHUIS.

habría ido a Delft para ver «si es lo mismo», o, como Svetlana Alpers, habría ido a buscar todas las vistas topográficas de Delft de entre los años 1658 y 1660, para comparar, identificar el punto de vista exacto, en la orilla del canal, para encontrar el referente: para ese alguien, «amarillo» hace referencia al muro. Es el mundo, el muro los que fueron amarillos bajo el ojo del pintor Vermeer, aquel día, entre 1658 y 1660 probablemente, en la orilla. Y ahora, en el cuadro, el amarillo sigue refiriéndose al muro de un tiempo «detenido», nos habla de Delft en el siglo XVII, está, pues, en un sentido «enjuagado de toda materia pictórica», fuera del lienzo, es «delicado», como dice Claudel, es exacto. Para ese alguien, pues, es el muro el que es amarillo y, como muro, *es un detalle*, el trozo circunscrito de un conjunto tópico más amplio, que se llama Delft³⁷.

³⁷ Nadie que yo sepa, salvo un pintor, Martin Barré, observó que el famoso «muro» amarillo no es en absoluto un muro, sino un tejado: esto para apuntarlo también en la cuenta de las aporías del detalle. Pero, si se vio «muro» ahí donde hay plano inclinado de un tejado, tal vez sea precisamente porque el color amarillo —como *trozo*— tiende a hacer frente en el cuadro, es decir, obnubila la transparencia icónica del «plano» inclinado representativo.



15. JOHANNES VERMEER, *LA ENCAJERA*, h. 1665.
ÓLEO SOBRE LIENZO, PARÍS, MUSEO DEL LOUVRE.

Para alguien, al contrario, que *mira* el cuadro, por ejemplo, alguien como Bergotte, que «pegaría» el ojo hasta el punto de petrificarse —hasta morir, tal y como lo imagina Proust—, para ese otro, es el «trozo de muro» que es amarillo: es un *particolare* del cuadro, sencillamente, pero eficaz, electiva y enigmáticamente eficaz; no «enjua-gado de toda materia», sino, al contrario, enfocado como «materia preciosa», y como «capa»; no suscitado por un «detenerse fotográfi-co» del tiempo pasado, sino suscitando un quebrantamiento del tiempo presente, algo que actúa de repente, y que «derrumba» el cuerpo del que está mirando, Bergotte. Para ese otro, el amarillo del cuadro de Vermeer, como color, *es un trozo de muro*, una zona con-

movedora de la pintura, la pintura considerada como «preciosa» y traumática causa material.

Por literaria que sea, la distinción sugerida por este texto de *En busca del tiempo perdido* lleva consigo un profundo rigor de pensamiento. Ficción relativa a la eficacia de la pintura, es cierto: es raro que un cuadro mire morir a quien lo está mirando... Pero la posición de la *relación*, en esta ficción, en esta coincidencia, es ella misma portadora de un incontestable efecto de verdad, porque semejante eficacia –ese drama, esta especie de milagro en negativo– indica la existencia de un *trabajo* muy real de la pintura: un trabajo de deslumbramiento, en cierto modo, a la vez evidente, luminoso, perceptible y oscuro, enigmático, difícil de analizar, particularmente en términos semánticos o icónicos; pues es un trabajo, un efecto de la pintura en cuanto materia coloreada, no en cuanto signo descriptivo. Pediremos prestado, pues, a la obra de Proust esta palabra sublime y simple de «trozo» para intentar «esmerilar» el contenido (como lo decimos para los espejos, para que se vuelvan más claros), para precisar el rigor conceptual, principalmente según su diferenciación con la categoría del *detalle*³⁸. Nos quedaremos de momento en la obra de Vermeer, en particular en un cuadro muy conocido, excesivamente simple, incluso «común» en su producción: por la banalidad del «tema», el «estilo» de la escena intimista; por la evidencia de la luz, como a menudo viniendo de la derecha; por la identidad o casi-identidad de esta mujer que, en otro sitio, hojea una carta, ahí teje su encaje, sencillamente.

Es *La encajera* del Louvre (fig. 15), obra de la que podemos decir que plantea de manera absoluta el problema en juego, aunque sólo sea porque sus medidas (21 por 24 centímetros) no sólo permiten, sino que también exigen un conocimiento cercano. Hay «evidencia» del cuadro, primero porque el motivo es claro, «sin problemas»: no requiere precisamente desliar alguna madeja iconográfica (al parecer). El cuadro es «evidente» también porque el ojo ni siquiera tiene

³⁸ Diferenciación ya contemplada en *La peinture incarnée*, op. cit., especialmente pp. 43-61 y 92-93 [ed. cast., *La pintura encarnada*, op. cit.].

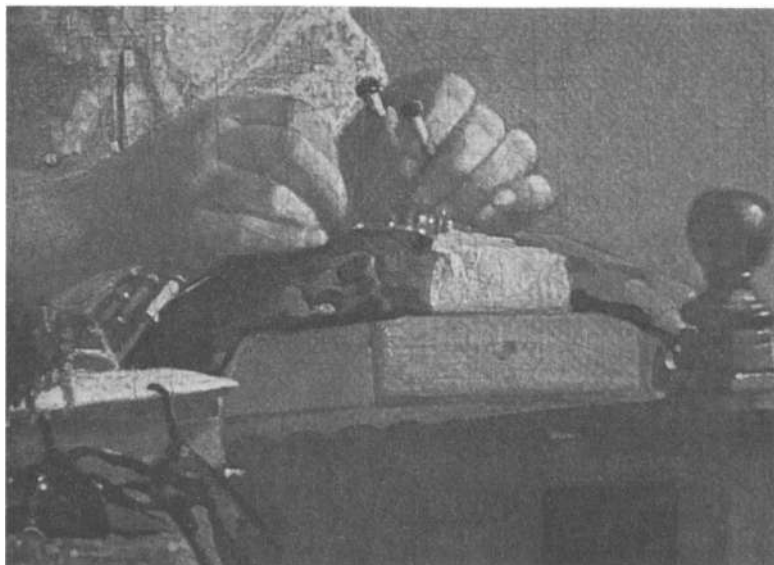
que dar un barrido al campo, de lo estrecho que es; y el reconocimiento del motivo –el susodicho reconocimiento pre-iconográfico– no parece plantear ningún problema: hay mujer y hay hilo, tela, vela, por lo tanto la mujer es una encajera. Nos podríamos esperar, frente a un cuadro tan claro, tan pequeño además, nos podríamos esperar que nos gratificara, en su «superficie descriptiva», sólo con *detalles* no menos claros. No es así.

Claudiel, que no tiene los ojos en el bolsillo, ¿qué es lo que ve? Ve detalles, y su deíctico –*¡Vean!*– sólo llama a la confianza en su exactitud, en su autenticidad:

Vea esta encajera (en el Louvre) aplicada a su tambor, donde los hombros, la cabeza, las manos con su doble taller de dedos, todo desemboca en esa punta de aguja: o esta pupila en el centro de un ojo azul que es la convergencia de todo un rostro, de todo un ser, una especie de dato espi-ritual, un destello emitido por el alma³⁹.

Si miramos con más detenimiento –es decir, buscando en el cuadro aquello de lo que nos habla el texto–, nos damos cuenta de que la *ekphrasis* claudeliana lleva al extremo lo que he llamado la aporía del detalle (fig. 16). En efecto, si buscamos una referencialidad en la descripción, ¿qué encontramos? Un tambor, de acuerdo; unos hombros, una cabeza, unas manos «con su doble taller de dedos», sin duda. Pero no veo, yo, en qué, según Claudel, «desemboca todo»: no veo pupila alguna en el centro de algún ojo azul: en cuanto a los ojos de la encajera, sólo veo, yo, párpados, lo que, de manera rigurosa, me impide declararlos abiertos o cerrados... No veo tampoco esta punta de aguja de la que habla Claudel: de lo más cerca que pueda mirar, sólo veo entre los dedos de la encajera dos trazos blancos –menos de medio milímetro de grosor–, trazos blancos de los que todo me lleva a hacer los dos signos icónicos, los detalles de dos hilos que devanan, a un lado y otro del dedo índice doblado, dos pequeños palitos de

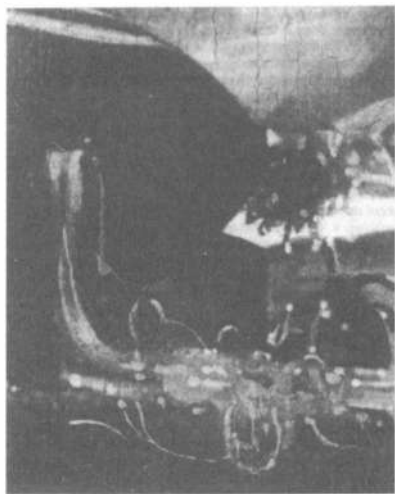
³⁹ P. Claudel, *op. cit.*, p. 34.



15. JOHANNES VERMEER, *LA ENCAJERA*, h. 1665. DETALLE
ÓLEO SOBRE LIENZO, PARÍS, MUSEO DEL LOUVRE.

madera. Por lo tanto, ¿veía Claudel aguja donde yo veo hilo, y «pupila de un ojo azul» ahí donde veo dos párpados casi cerrados? No sabríamos expresar mejor la fragilidad de todo reconocimiento visible «delicado». A menos que haya que leer el texto de Claudel en un plano totalmente distinto, fuera de toda delicadeza fotográfica, fuera de toda exactitud, y lejos de ese «paraíso de la necesidad» visible con el crédito que, sin embargo, confiere a la pintura de Vermeer: habría que entender, pues, en su «¡Vean!», la conminación a *imaginar* una aguja detrás de los cuatro dedos cerrados de la encajera⁴⁰ y la de *metaforizar* un ojo, su pupila y su color azul, en la superficie coloreada, movediza, de una tela donde esta misma mano se posa. En las dos lecturas, en todo caso, el detalle como tal, con su vocación descripti-

⁴⁰ Esto en referencia a una técnica conocida del encaje, llamada *de bolillos*, en la que los hilos, colocados sobre unos pequeños bolillos, se desenrollan sobre el mundillo, se entrecruzan y se enredan pasando los unos sobre los otros, en un movimiento de rotación que les imprime la encajera. Ésta pincha y retiene cada punto con unos alfileres que va cambiando de sitio conforme va avanzando el trabajo.



17. JOHANNES VERMEER, *LA ENCAJERA*,
h. 1665. DETALLE.

va, está puesto en aporía: o es altamente contestable; o está propuesto como invisible.

Sin embargo, admitiremos esto, para no limitarnos al mero género aporético: que se trate de «buscar la aguja» en el pajar del cuadro o de «encontrar el hilo» en el laberinto de las formas, en los dos casos es, efectivamente, un *detalle* lo que buscamos y lo que encontraremos, no sólo porque el elemento visible en cuestión es tenue, delicado, sino también porque semejante delicadeza

está aquí para dictaminar, para *decidir un sentido* en lo visible. Por ello, todo detalle está ligado, de cerca o de lejos, a un acto del *trazo*, que es el acto de constitución de las diferencias estables, el acto de la decisión gráfica, de la distinción, por lo tanto, del reconocimiento mimético, por lo tanto del significado. Es, generalmente, mediante operaciones del trazo —hilos, agujas, incluso cuchillos o sacacorchos— como las imágenes se hacen signos y como los signos se hacen icónicos.

Hay, en el pequeño cuadro de Vermeer, una zona más cercana y más *manifiesta* que todos esos detalles encontrados o por encontrar entre los dedos de la encajera (fig. 17). Esta zona Claudel no la mira, no repara en ella. Sin embargo, es un destello de color en el primer plano de la obra, ocupa un área tan relevante y tan extensiva que nos sorprendemos suponiéndole algún extraño poder de deslumbramiento, de ceguedad. De esta zona, por otra parte, es más difícil hablar que de un detalle, pues el detalle lleva al discurso: ayuda a contar una historia, a describir un objeto. Y, mientras que un detalle se dejaría cernir en su delicadeza, en su trazado, semejante zona, al contrario, se extiende bruscamente, hace en el cuadro el equivalente de una detonación. Mientras que un detalle se pensaría «enjuagado de toda materia», semejante zona, al contrario, propone, al bies de su fun-

ción representativa, la fulguración de una sustancia, un color sin límite bien ajustado: y opone su opacidad material –vertiginosa, sin embargo– a toda *mimèsis* susceptible de pensarse como «acto del vidrio». Finalmente, es algo como un accidente: nunca sabría introducirnos en el «paraíso de la necesidad» del que hablaba Claudel. Es un accidente, turbio e infernal en ese sentido –pero es un *accidente soberano*–.

¿En qué consiste exactamente? Es un chorro de pintura roja. Asociado, en este caso, a otro, blanco, menos circunvalado, pero no menos sorprendente. Irrumpe del cojín, a la izquierda de la encajera. Se deshilacha de manera irrazonada, *ante nosotros*, como una afirmación súbita, sin cálculo conocido, de la existencia vertical y frontal del cuadro. El trazado parece divagar; su esquema mismo desentona:



Las pastosidades, aunque sutiles, las modulaciones de valores, todo parece dado como fruto de la casualidad: una pintura completamente líquida, que, en cierto modo, habría sido abandonada a sí misma; el juego errático de un pincel que, a veces, habría dejado la superficie, un pincel que habría perdido su capacidad de exactitud, de control formal (como en el detalle justo «enfrente», los dos hilos entre los dedos de la encajera). Este «momento» pictórico nos enseña, pues, por su carácter de intrusión colorada, una mancha y un indicio más que una forma mimética o un icono en el sentido peirciano. Causa material y causa accidental más que causa formal y causa final. Un estallido bermellón, depositado, proyectado casi, casi a ciegas, y que en el cuadro nos hace frente e insiste: es un *trozo* de pintura.

Ciertamente, la economía general de una obra como la de Vermeer es una economía mimética. En la medida en que esta zona del cuadro nos sea visible, *vemos bien* que aquí no hay nada más que

ver que un hilillo, una insensata deshiladura de pintura –la materia pintura–, *pero de todas formas* veremos algo, informaremos esta materia, gracias al contexto mimético en el que irrumpe⁴¹. Es así como, a pesar de todo, creeremos ver claro: reconoceremos, sin casi pensarlo, hilo, hilo rojo que se extiende fuera de un neceser de costura. Ello no impide que el reconocimiento visual, la atribución de un sentido mimético, sea puesto por Vermeer mismo, si no en aporía, al menos en crisis y en antítesis: pues nos enseña, en el mismo diminuto cuadro de *La encajera*, dos hilos antitéticos. Primero, un hilo «legitimidad» miméticamente, fino en el cuadro –menos de medio milímetro– como un hilo debe ser fino en la realidad visible; un hilo delineado gracias al «filo» del pincel más fino; un hilo *exacto*, pues, tenso entre los dedos de la encajera, un hilo que nos evidencia la competencia del pintor en lo que llamamos comúnmente la *recreación del detalle*; en resumen, un hilo «logrado». Y luego, frente a eso, está el otro hilo, que no imita nada, si no es el accidente: como si Vermeer se hubiera interesado sólo en el procedimiento –la deshiladura, el flujo– y no en el aspecto; desde el punto de vista del aspecto o de la descripción, se trata aquí de un hilo *inexacto*, que sólo da a la pintura la ocasión de *hacer surgir un trozo* de bermellón. Hay crisis, incluso aporía –pero no fracaso– en la medida en la que la existencia del primer hilo, el hilo exacto y detallado, nos pone en peligro si queremos reconocer «la misma cosa» en el segundo hilo, el hilo inexacto y de color. Entonces este hilillo de pintura de color bermellón se convierte, hablando estrictamente, en algo *inidentificable*, salvo diciendo que es pintura en acto; su forma está dominada por su materia, su estatus representativo está dominado por la dimensión del *quasi*, precario en eso, ni distinto ni claro: imita tal vez «hilo», pero no está descrito «como hilo»; entonces está pintado, pintado como pintura.

⁴¹ Que lo visible sea el área electiva del proceso de negación (la *Verleugnung* freudiana) es lo que nos enseña, al otro lado de Claudel, la lectura de esta profusión de textos, siempre contradictorios, que suscita la historia de la pintura. Sobre la lógica «visual» de la *Verleugnung*, cfr. O. Mannoni, «Je sais bien, mais quand même», en *Clefs pour l'Imaginaire, ou l'Autre Scène*, París, Le Seuil, 1969, pp. 9-33.

¿Qué es lo que ve Svetlana Alpers en esa zona del cuadro? Ve hilo, evidentemente, pero un hilo mal descrito, «confuso», dice. Habla de *small globules of paint* [pequeños glóbulos de pintura] del que buscará, más allá de la simple dialéctica enunciada antes de ella por Lawrence Gowing (*life surprises us with the face of optical abstractions* [la vida nos sorprende con abstracciones ópticas]), una razón de ser más instrumental⁴². El efecto de mancha o más bien, según ella, de *confusión* le parece «el equivalente de los círculos de confusión, círculos difusos de luz que se forman alrededor de los puntos luminosos de reflexión, en un cuarto oscuro mal ajustado»⁴³. Accidente de puesta a punto, «acto del vidrio» y ya no acto de materia, el hilillo de pintura de color bermellón de *La encajera*, como todas las salpicaduras «luminosas» del cuadro, está aquí también referido a un puro procedimiento óptico e instrumental. Aunque Alpers llegue a la conclusión de que la utilización del cuarto oscuro por Vermeer es finalmente muy contestable⁴⁴, el carácter óptico y referencial de su interpretación permanece: ese hilillo de pintura bermellón significa, al menos, el declive de un arte —de un *art of describing*—, es decir, una hendidura o una quiebra, un accidente de la descripción⁴⁵.

Se trata sin embargo, lo repito, de un accidente soberano. Eso debe entenderse a doble título: sintagmáticamente, primero, respecto al cuadro mismo, en el cual ese trozo de pintura roja pone a mal, incluso tiraniza la representación. Pues está dotado, este trozo, de una singular virtud de expansión, de difusión: *infecta* o afecta, por así decirlo —fantasmagóricamente, por un efecto de *Unheimliche* en acto—, todo el cuadro. Y las evidencias miméticas, una a una, se

⁴² Cfr. L. Gowing, *Vermeer*, Londres, Faver and Faber, 1952, p. 56. S. Alpers, *op. cit.*, p. 31.

⁴³ S. Alpers, *op. cit.*, pp. 31-32.

⁴⁴ *Ibidem*. La hipótesis de la utilización de cámaras oscuras por Vermeer fue sostenida por D. Fink, «Vermeer's Use of the Camera Obscura: A Comparative Study», *The Art Bulletin*, LIII, 1971, pp. 493-505. Y discutida por A. K. Wheelock Jr., *Perspectiva, Optics and Delft Artists around 1650*, Londres-Nueva York, Garland, 1977, pp. 283-301 (y 291-292 por todo lo relativo a *La encajera*).

⁴⁵ S. Alpers, *op. cit.*, p. 118.

ponen entonces a tambalearse: la alfombra verde, salpicada de gotitas, se licua; la borla, a la izquierda, se torna diáfana; el «ramo» gris —la otra borla—, colocado sobre la cajita clara, nos amenaza con su incertidumbre; finalmente —suposición extrema—, podríamos decir que, si Vermeer hubiera tenido que pintar algún pájaro negro que abrazara con sus alas el cuello de la encajera, no habría hecho las cosas de manera distinta a como las hizo, con la enigmática y amplia utilización del gris antracita con el que se atreve a invadir su «sujeto»...

El accidente es soberano también porque aflora, paradigmáticamente, en toda la obra de Vermeer: es una obra, en efecto, que no cesa de evitar semejantes destellos, semejantes momentos de intrusiones de colores. Son *intensidades parciales* en las cuales las relaciones habituales de lo local y de lo global se encuentran trastocadas: lo local ya no puede «descontarse» de lo global, como en el caso del detalle; al contrario, se apodera de él, lo infecta. Si cogemos el único paradigma del color rojo en la obra de Vermeer, encontramos de entrada cantidad de ejemplos.

Y para empezar, mínimamente, en unas zonas de *acentuaciones*, de comas, de deshiladuras discretas, pero insistentes, que observamos a menudo en los bordes de las figuras: en la *Mujer de la espineta*, de la National Gallery, en Londres, el sistema de los bucles, nudos, retículos de rojo, todo ello parece penetrar progresivamente la figura, adhiriéndose a ella, muy cerca del brazo, hasta mezclarse de manera total con la masa del moño, como una materia veteada. En el *Militar y la joven sonriendo*, de la Frick Collection, la intensidad coloreada del *suplemento* rojo, en el oscuro sombrero del hombre, capta y perturba el ojo, porque sobrepasa cualquier «necesidad» de cinta; tan intensa que se convierte en otra cosa, una ficción de objeto, una materia inventada, un mero claro, insólito e incandescente, de pétalos sangrantes⁴⁶. Hasta incluso la famosa carta figurada en *El arte de la pin-*

⁴⁶ Cfr. P. Bianconi y G. Ungaretti, *L'opera completa di Vermeer*, Milán, Rizzoli, 1967, cat. n.º 40 (lám. LX) y 9 (láms. VII-IX) [ed. cast., *La obra pictórica completa de Vermeer*, Barcelona, Noguer, 1968].

tura presenta —exactamente bajo la palabra *descriptio*— un archipiélago de escansiones carmíneas respecto del que nos veríamos en dificultad para certificar la exacta función mimética⁴⁷.

A menudo, en Vermeer, las zonas de *pliegues*, de fruncidos, de recogidos de las superficies, dan lugar a esas intensas vacuidades de la representación: el detalle de una tela será obnubilado, puesto en metamorfosis —estado *quasi*— hasta volverse a «des-perspectivar» y sólo existir entonces en la posición plana de su mera función coloreada. Así son las medias rojas, apenas moduladas, del artista trabajando en el *Taller* de Viena; así, los pliegues de la ropa de *Cristo en casa de Marta y María*, de la National Gallery de Edimburgo. En otros cuadros, algunos abrigos ribeteados de armiño se abren, discretamente, sobre unas barrigas de mujeres embarazadas (por ejemplo, la *Mujer con la balanza*, de Washington); y en ese preciso lugar de fruncido se extiende un verdadero *reguero* de pintura roja, pintado muy líquido y como para no secarse nunca; el efecto es particularmente fascinante sobre la joven de la Frick Collection; y no es menos intenso, en su flujo mismo, que los meandros de sangre que serpentean sobre el mármol vetado de la *Alegoría de la fe*⁴⁸, del Metropolitan de Nueva York. Finalmente, en el mismo orden de asociación entre pliegue y liquidez, no podemos no pensar en los labios de Vermeer, todos esos labios que son tantas auras enrojecidas, que diluyen y embeben literalmente los contornos de sus entre-aperturas: la *Joven del sombrero rojo*, la *de la flauta*, las dos en Washington y, sobre todo, la *Joven de la perla*, del Mauritshuis de La Haya⁴⁹.

De manera general, de todas formas, el tratamiento que realiza Vermeer de lo que los italianos llamaban *pan*, las telas, ese tratamiento da lugar a fulgurantes *auto-presentaciones* de la pintura misma (sabemos que, con una sola excepción, la totalidad de las obras de Vermeer está pintada sobre lienzo). Por sólo limitarnos al color rojo,

⁴⁷ Ibídem, nº 30 (lám. L).

⁴⁸ Ibídem, nº 24 (lám. XXXIX), 33 (lám. LV) y 42 (lám. LXI).

⁴⁹ Ibídem, nº 21 (lám. XXXV), 31 (lám. XLI) y 32 (lám. XL).

recordaremos todos esos vestidos, el de *La cortesana*, por ejemplo, el de la *Dama bebiendo con un caballero* o el de la *Mujer de la espineta*, en el Palacio de Buckingham; recordaremos la gran masa roja, en la *Lección de música*, de la Frick Collection, enfrente de la copa de vino⁵⁰. Así como todos esos manteles, esas alfombras, esas cortinas, en los cuadros de Dresde y, sobre todo, en la extraordinaria *Joven dormida* del Metropolitan de Nueva York, donde la opacidad y la *masa* de los rojos, una vez más, tienden a *pasar delante*, a tiranizar el espacio de lo representado⁵¹.

Es, probablemente, en la *Joven del sombrero rojo* (fig. 18) donde la fuerza expansiva de lo local en lo global demuestra sus efectos más notorios: nadie dudará, claro está, de que la masa de bermellón que domina el rostro de la joven es un sombrero⁵². Como tal, podría ser entendido como un detalle. Sin embargo, su delineación —puesto que todo detalle debería poder aislarse, detallarse del conjunto—, su delimitación es eminentemente problemática: hacia el interior, tiende a confundirse con la masa del pelo y, sobre todo, *se convierte en sombra*; hacia el exterior, está trazado según un temblor tal que produce un efecto de materialidad que a la vez tiene algo de algodónado, de pavesa y de proyección líquida. Está singularmente modelado y centrípeto a la izquierda, singularmente frontal y centrífugo a la derecha. Es extremadamente modulado, va hasta incluir en su masa brillante algunos momentos lactescentes. Y su intensidad pictórica tiende así a desligar su coherencia mimética: entonces ya no «se parece» exactamente a un sombrero, sino a algo semejante a un labio inmenso o un ala o, de manera más sencilla, un diluvio de colores en algunos centímetros cuadrados de lienzo tendido en sentido vertical ante nosotros.

Sombra, guata, llama o leche, labio o proyección líquida, ala o diluvio: todas esas imágenes no valen nada por ellas mismas, cogidas

⁵⁰ *Ibidem*, nº 14 (láms. XIX-XXI), 15 (lám. XXII), 18 (láms. XI-XII) y 20 (lám. XXIII).

⁵¹ *Ibidem*, nº 5 (láms. V-VI), 7 (lám. XIII) y 8 (lám. X).

⁵² *Ibidem*, nº 32 (lám. XL).



18. JOHANN VERMEER, *JOVEN DEL SOMBRERO ROJO*, H. 1665.
ÓLEO SOBRE LIENZO. WASHINGTON, GALERÍA NACIONAL

separadamente; no tienen, respecto de este «sombrero», ninguna pertinencia descriptiva, menos aún interpretativa; atañen cada una a lo que podríamos llamar una visibilidad «flotante» (al igual que se habla de atención flotante, en la situación analítica); y, en ese sentido, su elección sólo habla de quien mira. Sin embargo, la aporía engendrada por su co-presencia tiende a *problematizar el objeto pictórico* y se da de esta manera la posibilidad de captar algo del cuadro, en el ele-

mento mismo de la cuestión, de la antítesis. Cuando la pintura sugiere una comparación (*es como...*), rara vez tarda en sugerir otra (... *pero también es como...*) que la contradice: será pues no el sistema de comparaciones o de «semejanzas» mismas, sino el sistema de sus diferencias, de sus contrariedades o contrastes, el que tendrá alguna oportunidad de hablar de la pintura, de hacer sentir cómo el detalle se convierte en trozo, se impone, en el cuadro, como un accidente de la representación —la representación entregada al riesgo de la materia pintura—. Es en este sentido como el *trozo de pintura* se impone en el cuadro, a la vez como accidente de la representación (*Vorstellung*) y como soberanía de la presentación (*Darstellung*).

El síntoma: el yacimiento de sentido

Un accidente soberano, eso se llama, estrictamente hablando, un *síntoma*: palabra que hay que entender según toda la extensión y el rigor semiológicos que le confirió Freud. Un síntoma —escojamos un caso de figura que pueda concernir de parte a parte al campo que nos interesa, el de la visibilidad— será por ejemplo el momento, el imprevisible e inmediato *paso* de un cuerpo a la aberración de una crisis, de una convulsión histérica, de una extravagancia de todos los movimientos y de todas las actitudes: los gestos, de repente, han perdido su «representatividad», su código; los miembros se revuelven y se enredan; la cara se horripila y se deforma; relajamiento y tensión se mezclan totalmente; ningún «mensaje», ninguna «comunicación» pueden emanar ya de semejante cuerpo; en resumen, aquel cuerpo *ya no se parece a sí mismo*, o no se parece, ya sólo es una máscara atornadora, paroxística, una máscara en el sentido en el que Bataille lo entendía: un «caos hecho carne»⁵³. En el campo nosológico de la histeria, los alienistas clásicos, hasta Charcot incluido, pudieron llamar a eso «cinismo» del cuerpo, «payasada», «movimientos ilógicos» e,

⁵³ G. Bataille, «Masque», en *Œuvres complètes*, París, Gallimard, 1970/1979, t. II, pp. 403-404. —Sobre el paroxismo y la crisis histérica, cfr. G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, op. cit., pp. 150-168 y 253-259—.

incluso, «crisis demoníaca», queriendo subrayar con esas palabras el carácter desfigurado, deforme y, sobre todo, *privado de sentido* que accidentes semejantes del cuerpo proponían al ojo —a la observación y a la descripción clínicas—⁵⁴.

Al contrario, Freud supuso, frente a semejantes momentos culminantes en el ataque histérico, que el *accidente* —el gesto insensato, informal, incomprensible, «no icónico»— era *soberano*: y no solamente de una soberanía sintagmática, si podemos decirlo, a saber, que en semejante momento el accidente lo domina todo y tiraniza el cuerpo entero; que semejante momento libera un significado, compromete un destino, un fantasma original, por lo tanto hace trabajar una estructura. Pero es una estructura *disimulada*. Así es la paradoja figurativa que Freud, de manera admirable, elucida cuando, ante una mujer histérica agitada con movimientos incomprensibles, contradictorios, viene a desatar la articulación misma, y con ella el significado, de esta imagen antitética:

En un caso que he observado, la enferma mantiene con una mano su vestido apretado contra el cuerpo (como una mujer) mientras que con la otra mano se esfuerza por arrancarlo (como un hombre). Esta simultaneidad contradictoria condiciona en gran parte lo que tiene de incomprensible una situación, sin embargo, tan plásticamente figurada en el ataque y se presta, pues, perfectamente a la disimulación del fantasma inconsciente que se está dando⁵⁵.

Esta sola frase ya nos introduce en el núcleo del problema, dado que da claramente a entender toda la especificidad semiótica del concepto de síntoma: el síntoma es un acontecimiento crítico, una singularidad, una intrusión, pero es, al mismo tiempo, la puesta en

⁵⁴ Cfr. J. M. Charcot y P. Richer, *Les démoniaques dans l'art*, París, Macula, 1984, pp. 91-106 (y comentario pp. 149-156).

⁵⁵ S. Freud, «Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité», trad. J. Laplanche y J. B. Pontalis, *Névrose, psychose et perversion*, París, PUF, 1973 (3ª ed. 1978), p. 155.

práctica de una estructura significativa, un sistema que el acontecimiento tiene como función hacer surgir, pero *parcialmente, contradictoriamente*, de manera que el sentido sólo advenga como enigma o *fenómeno-indicio*⁵⁶, no como conjunto estable de significados. Por eso, el síntoma está caracterizado a la vez por su intensidad visual, su valor de *destello*, y por lo que Freud llama aquí la «*disimulación* del fantasma inconsciente del que se trata». El síntoma es, pues, una entidad semiótica de doble cara: entre el destello y la disimulación, entre el accidente y la soberanía, entre el acontecimiento y la estructura. Por ello, ante todo, se presenta como «signo incomprensible», como lo dice también Freud, cuando es «tan plásticamente figurado», cuando su existencia visual se impone con tanto brillo, tanta evidencia, incluso violencia. Esto es, un accidente soberano.

Y la noción de «trozo» encuentra ahí una primera formulación: *el trozo es el síntoma de la pintura en el cuadro*, la pintura comprendida aquí en el sentido de una causa material y la materia comprendida en el sentido que le daba Aristóteles –algo que no atañe a una lógica de los contrarios, sino a una lógica del deseo y de la protensión (es la *ephiesthai* del texto de la *Física*)–. Casi podríamos decir que en el «trozo» la pintura se histeriza, mientras que en el detalle se fetichiza. Pero esta incursión en el universo conceptual del psicoanálisis –hay que precisarlo respecto de una historia del arte que, hoy en día aún, a veces deniega y rechaza por vista corta, tanto «utiliza» ciegamente el psicoanálisis en lo que tiene de más falsificado, es decir, la psicobiografía–, la incursión conceptual sólo tiene sentido respecto de una teoría de la *figurabilidad* tal y como Freud no dejó de construirla,

⁵⁶ «Entendemos unos acontecimientos corporales que se manifiestan y que, en y por su manifestación, “indican” algo que *no se manifiesta*. La aparición de semejantes acontecimientos, su manifestación va acompañada de la existencia de trastornos que no se manifiestan por sí mismos. El fenómeno, como fenómeno-indicio de algo, *no* significa, pues, simplemente: lo que se manifiesta a sí mismo, sino el anuncio de algo que no se manifiesta por algo que se manifiesta. Estar indicado por un fenómeno-indicio, es *no manifestarse*. Sin embargo, esta negación no debe de ninguna manera confundirse con la negación privativa que determina la estructura de la apariencia». M. Heidegger, *L'être et le temps*, trad. R. Boehm y A. de Waelhens, París, Gallimard, 1964, p. 46 [ed. cast., *El ser y el tiempo*, Barcelona, RBA, 2001].

desde la imagen de sueño y la conversión histórica hasta el modelo metapsicológico del fantasma inconsciente.

De esta manera, hablar de *síntoma* en el campo de la historia de la pintura no es buscar enfermedades, o motivos más o menos conscientes, o deseos relegados en alguna parte detrás de un cuadro, supuestas «claves de imagen», como se hablaba antes de claves de los sueños; es, más sencillamente, intentar tomar la medida de un trabajo de la figurabilidad, sabiendo que toda figura pictórica supone «figuración», al igual que todo enunciado poético supone enunciación. Ahora bien, es cierto que la relación de la figura con su propia «figuración» nunca es sencilla: esa relación, ese trabajo sólo es una madeja de paradojas. Es, por otra parte, aquello en lo que la sub-lógica aristotélica de la «causa material» puede llegar, en cierta medida, a la sub-lógica freudiana del fantasma en cuanto «causa inconsciente»⁵⁷. Hablo de *sub-lógica* porque, en los dos casos, la relación de contradicción, por lo tanto de identidad, ha sido subvertida definitivamente: la imagen, en efecto, sabe representar la cosa y su contrario, es *insensible a la contradicción*, y es de ahí de donde hay que volver a partir constantemente⁵⁸. Igualmente, el ejemplo del síntoma histérico nos muestra hasta qué punto lo que hace la unión entre acontecimiento y estructura, destello y disimulación, accidente y sistema de significado, consiste precisamente en la *paradoja de visibilidad* que supone semejante «simultaneidad contradictoria tan plásticamente figurada»...

Tal vez, cuando las imágenes son más intensamente contradictorias, son más auténticamente sintomáticas. Así el hilillo o el sombrero rojos, en Vermeer: anudando, pues, ya en ellos, de manera paradójica –pero íntimamente–, el trabajo de lo mimético y el de lo nomimético. En cuanto a la palabra «trozo», apuntaremos que pertene-

⁵⁷ Recordemos brevemente que la *causa* no se confunde con el «motivo» ni con el «deseo reprimido». La causa, decía Lacan, «es lo que cojea», y es aquello respecto de lo que el objeto *a* manifiesta la imposición, en cuanto que *objeto-causa* del deseo.

⁵⁸ Cfr. particularmente S. Freud, *L'interprétation des rêves*, *op. cit.*, pp. 269-270 y 291-294 [ed. cast., *La interpretación de los sueños*, *op. cit.*].

ce a esta categoría electiva de las palabras llamadas «antitéticas», puesto que denota tanto el delante como el dentro, la tela como la pared y, sobre todo, lo local tanto como lo global (o mejor dicho lo que engloba): pues es a la vez una palabra del jirón y una palabra del hilillo, por lo tanto una palabra de la estructura al mismo tiempo que una palabra de su desgarrar o de su derrumbe parcial⁵⁹.

El interés metodológico de expresar esta noción pictórica del trozo en términos de síntoma reside, ante todo, en el hecho de que el concepto de síntoma, concepto de doble cara, está, él mismo, en el límite exacto de dos campos teóricos: un campo de orden *fenomenológico* y un campo de orden *semiológico*. Ahora bien, todo el problema de una teoría del arte reside en la articulación de esos dos campos o de esos dos puntos de vista: limitándose a uno, corremos el riesgo de callarnos definitivamente, por efusión ante lo que es bello; ya no hablaremos sino según la «tonalidad afectiva» o la «celebración del mundo»; se correrá, pues, el riesgo de perderse en la inmanencia —una singularidad empática— de volverse inspirado y mudo, o bien estúpido. Al sólo hacer funcionar el otro, se correrá el riesgo de hablar demasiado y de hacer callar todo lo que no atañe estrictamente al dispositivo; entonces, se pensará más alto que la pintura; se correrá, pues, el riesgo de perderse en la trascendencia de un modelo eidético —uno universal abstracto del sentido— que no es menos apremiante que el idealismo del modelo referencial. Uno de los problemas teóricos más evidentes que plantea la pintura es que el tesoro del significado no es verdaderamente universal, ni verdaderamente preexistente a la enunciación, como en la lengua y la escritura. Las unidades mínimas no son *dadas*, sino *producidas* y, de todas formas, al no ser realmente discretas como las letras de una palabra, por ejemplo, no atañen ni a

⁵⁹ «*Pan*, s. m. 1. Parte considerable de una prenda, vestido, abrigo, traje. “Con uno de los *pans* de su traje, se cubre el rostro / A su mal destino, como el ciego obedece”. [...]. 2. Término de caza. Especie de red que se coloca alrededor de un bosque. *Pan* de redes, aquéllas con las que se cogen animales grandes. [...] 7. *A pan, tout à pan*, locución en uso en algunas provincias que significa “directamente” (Littré). La etimología no es *pagina*, como creía Furetière, sino *pannus*, que significa el «trozo» de un plano, el harapo.

una sintaxis ni a un vocabulario en sentido estricto. Y, sin embargo, hay tesoros, estructuras, significados. Habría, pues, que proponer una fenomenología, no de la sola relación con el mundo visible como medio empático, sino de la relación con el significado como estructura y trabajo específicos (lo que supone una semiología). Y poder así proponer una semiología, no de los únicos dispositivos simbólicos, sino también de los acontecimientos o accidentes o singularidades de la imagen pictórica (lo que supone una fenomenología). Hacia eso tendería una estética del síntoma, es decir, una estética de los accidentes soberanos de la pintura.

Para hacer más claras todas esas líneas de particiones, podríamos referir la noción de trozo a otras dos nociones de las que se encuentra bastante cercana —e incluso a las que debe su existencia—, de las que, sin embargo, se separa, justamente porque se arriesga a funcionar en los dos niveles, si podemos decirlo, las dos caras en las que el síntoma freudiano encuentra su pertinencia teórica y su eficacia. Cerca del trozo, primero estaría el *punctum*, la admirable punta teórica que Barthes dirigió del lado de lo visible. Recordemos que lo hizo dedicando todo su esfuerzo al *Imaginaire* de Sartre, lo que manifiesta, de manera clarísima, la exigencia fenomenológica de la que cualquier análisis de lo visible debe tomar nota; y, por ello, Barthes no dudaba en adoptar el punto de vista de una fenomenología, incluso «poco precisa», incluso «descarada» —en cuanto que «comprometida con el afecto», decía, y, de todas maneras, expresable en términos no de estructura, sino de *existencia*—⁶⁰.

La diferencia teórica entre el trozo y el *punctum* no reside fundamentalmente en el hecho de que una de las dos nociones tiene a la pintura como campo de origen y, la otra, a la fotografía; tampoco en la diferencia de las constelaciones semánticas llevadas por las dos palabras, una yendo del lado de la zona y de la expansión frontal, la

⁶⁰ R. Barthes, *La chambre claire: note sur la photographie*, París, Cahiers du Cinéma-Gallimard-Le Seuil, 1980, pp. 7, 40-41 y 44 [ed. cast., *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, trad. J. Sala Sanahuja, Paidós Ibérica, 1995].

otra yendo más bien del lado del punto y de la focalización «en punta». Barthes, por otra parte, no omitió hablar de una «fuerza de expansión» del *punctum*⁶¹. El problema es que la noción de *punctum* parece perder en pertinencia semiológica lo que gana en pertinencia fenomenológica: captamos perfectamente la soberanía del *accidente visible*, su dimensión de acontecimiento —pero es al precio, por un lado, de la «tonalidad afectiva» y, por otro, de la «celebración del mundo». De nuevo, el mundo vuelve a depositarse por sí mismo en la imagen, por la mediación de su *detalle* —es el término mismo que utiliza Barthes— y de su *temporalidad* de mundo: «No soy yo el que lo va a buscar, [...] es él quien sale de la escena, como una flecha, y viene a traspasarme»⁶². Entonces ya no queda sustancia figurante que interrogar, sino solamente una relación entre un detalle de la escena del mundo y el afecto que lo recibe «como una flecha». En ese sentido, habría que contemplar el *punctum*, no como un síntoma de la imagen, sino como el síntoma del mundo mismo, es decir, el síntoma del tiempo y de la presencia del referente: «fue» —«la cosa estuvo ahí»— «absolutamente, irrecusablemente presente»⁶³...

Tal vez podríamos decir que *La chambre claire* [*La cámara lúcida*] es el libro de la consciencia desgarrada del semiólogo: por la elección misma de su objeto, la fotografía, es un libro donde *lo intratable* teórico⁶⁴, es decir, en el fondo, el objeto del pensamiento sobre lo visible, está completamente rebajado al nivel del referente y del afecto. Mientras que la imagen —incluso fotográfica— sabe crear acontecimiento y *despuntarnos* fuera de todo «*fue*»: como los efectos de velos y auras debidos a los «accidentes», queridos o no, de la revelación fotográfica; o los destellos ficticios —«raspados» con lápiz negro sobre el negativo— en ciertos calotipos de Victor Régnault, por ejemplo. Y, si *La chambre claire* se lee como un texto de la consciencia desgarrada, es, tal vez, porque Barthes, en el fondo, no se atrevió o no quiso

⁶¹ *Ibidem*, p. 74.

⁶² *Ibidem*, pp. 48-49.

⁶³ *Ibidem*, pp. 120-121.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 120.

sobrepasar la alternativa semiológica de lo codificado y de lo no-codificado (recordamos su definición de la imagen fotográfica como «mensaje sin código»). Ahora bien, esta alternativa, en un sentido, es trivial: y, en particular, no es en términos de código o de no-código como el síntoma, en un cuerpo, en una imagen, generará sentido o sinsentido. Una semiología de las imágenes, de sus causas materiales y de sus accidentes soberanos sólo existiría deslizándose entre «el mundo», sin código, dominado por la empatía, y «el significado», dominado por una noción estrecha del código.

El otro concepto frente al cual el trozo tendría probablemente que situarse es el de los *elementos no miméticos del signo icónico*, tal y como lo desarrolló Meyer Schapiro en un artículo famoso e importante⁶⁵. Notaremos, simplemente, que la noción de *campo* adquiere el valor muy general de un parámetro, en último recurso geométrico, y en cuyo interior podría pensarse la organización misma de la imagen. Campo, marco, fondo «liso o preparado», orientación, formato, todo ello, efectivamente, nos permite captar regularidades estructurales de la imagen, articulaciones fundamentales. Pero, en cuanto que regularidades, esos elementos miméticos del signo icónico están tomados del lado de lo *menos-accidental*, si podemos decirlo. Y, cuando Meyer Schapiro habla del *vehículo material* o «sustancia figurante» —es decir, «las líneas o las manchas de tinta o de pintura»⁶⁶—, sugiere un cambio de orden gnoseológico ante la obra más que un accidente o que una materialidad singular exhibidos por la obra misma⁶⁷. En resumen, sólo tiene en cuenta aquí la universalidad de parámetros que varían en la modificación de los puntos de vista perceptivos, la más o menos grande «fineza de observación».

⁶⁵ M. Schapiro, «Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques», en *Style, artiste et société*, op. cit., pp. 7-34 [ed. cast., Estilo, artista y sociedad, op. cit.].

⁶⁶ Ibídem, p. 28.

⁶⁷ En un de sus libros, Jean-Claude Bonne otorgó a los «elementos no miméticos del signo icónico» su mayor extensión y, al mismo tiempo, su mayor precisión analítica, enseñando, sobre el ejemplo del tímpano de Conques, cómo funcionan —y «parametrizan» las unidades más mínimas de un conjunto figurativo—. Cfr. J.-C. Bonne, *L'art roman de face et de profil: le tympan de Conques*, París, Le Sycomore, 1984.

Ahora bien, el trozo de pintura no designa el cuadro visto bajo otro ángulo, visto desde más cerca, por ejemplo; designa verdaderamente, en cuanto que síntoma, *otro estado de la pintura* en el sistema representativo del cuadro: estado precario, parcial, estado accidental, y por eso es por lo que volveremos a hablar de *paso*. El trozo no es un parámetro global, es una singularidad que tiene, sin embargo, valor de paradigma, incluso de paragrama. Es un accidente; nos sorprende por su esencial capacidad de intrusión, insiste en el cuadro; pero insiste también en lo que es un accidente que se repite, pasa de cuadro en cuadro, se paradigmatisa en cuanto que disturbio, en cuanto que síntoma: insistencia —soberanía— ella sola portadora de sentido o, más bien, haciendo surgir, como de manera aleatoria, unos *destellos* que son, de sitio en sitio, como las zonas de afloramiento —por lo tanto, de falla— de una veta, de un *yacimiento* (metáfora que exige casi el espesor, la profundidad materiales de la pintura).

Por lo tanto, habría que definir el trozo como esta parte de la pintura que interrumpe ostensiblemente, de lugar en lugar, así como una crisis o un síntoma, la continuidad del sistema representativo del cuadro. Es el afloramiento accidental y soberano de un yacimiento, de una veta de colores: genera sentido, con violencia y equívoco, como la herida sobre una piel blanca da sentido —produce surgimiento— a la sangre que late debajo. Auto-presenta su causa material y su causa accidental, a saber, el gesto mismo, el *toque*, la intrusión de la pintura. Acontecimiento demasiado singular para proponer una estabilidad del significado, el trozo pictórico genera sentido como un síntoma, y los síntomas nunca tienen infraestructura transparente, por eso vagan en los cuerpos, desaparecen aquí para resurgir allá, allá donde no se los espera y constituyen, a este título, un enigma del lugar y del trayecto tanto como un enigma del significado. Accidente o singularidad *in praesentia*, el trozo es, pues, no sólo el fenómeno-indicio de un paradigma *in absentia* disimulado, sino también el fenómeno-indicio de un *paradigma inestable*, lábil. Por ello, el orden de los motivos le es en cierto modo dos veces sustraído.

Apunto de paso que Proust, a su manera, enunciaba una misma «ines- table soberanía» cuando, hablando de la música de Vinteuil, evocaba

esas «frases desapercibidas, larvas oscuras entonces indistintas», convirtiéndose de repente en «resplandecientes arquitecturas»: no unas arquitecturas de las que contaríamos las columnas, sino, decía, unas «sensaciones de luz, unos rumores claros» y transfigurantes⁶⁸. Proust enunciaba a la vez, señaladamente, la *insistencia* de esas singularidades y su mero valor de *destello* que pasa: «paseaban delante de mi imaginación, con insistencia, pero demasiado rápido para que pudiera aprehenderlo, algo que podría comparar con la seda perfumada de un geranio»⁶⁹... Lo que aflora, escribía también en la misma página, son «unos fragmentos separados, unos destellos con roturas escarlatas», y no son los fragmentos de un todo en acto, sino de una potencia, algo que llama «una fiesta desconocida y llena de color»⁷⁰. Ahora bien, claro está, Vermeer vuelve aquí bajo su pluma, Vermeer, cuyos cuadros son, todos, los «fragmentos de un mismo mundo», dice, pero no de un mundo-referencia, de un mundo-realidad: es, al contrario, «la misma nueva y única belleza, enigma en esa época en la que nada se le parece ni la explica si no intentamos emparentarla por los temas, sino sacar la impresión particular que el color produce». Este mundo es estrictamente «cierto color de las telas y de los lugares», escribe Proust, es decir, en un sentido, la pintura misma depositada en el lienzo para producir su propio lugar, su yacimiento de color y de sentido⁷¹.

Más allá del principio de detalle

Intentemos una breve recapitulación. Para lo que atañe a la relación de la parte con el todo, digamos que, en el detalle, la parte se podría descontar del todo, mientras que, en el trozo, la parte devora el todo. El detalle: es un hilo, por ejemplo, es decir, una circunscripción perfectamente divisible del espacio figurativo; tiene una *exten-*

⁶⁸ M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, op. cit., t. III, pp. 373-374 [ed. cast., *En busca del tiempo perdido*, op. cit.].

⁶⁹ *Ibidem*, p. 375.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 377-378.

sión –incluso mínima– y una grandeza bien definidas; atañe a un espacio que se puede medir. Al contrario, el trozo se presenta como una zona de *intensidad* coloreada; tiene, como tal, una capacidad «desmesurada», que no se puede medir, de *expansión* –y no de extensión– en el cuadro; no será un detalle de hilo de color, sino un hiliillo de color rojo, por ejemplo, es decir, un acontecimiento más que un objeto. El detalle se define; su contorno delimita un objeto representado, algo que tiene lugar, o más bien que *tiene su lugar* en el espacio mimético; su existencia tópica se puede, pues, especificar, localizar, como una *inclusión*. Al contrario, el trozo delimita menos un objeto que produce una potencialidad: algo *ocurre*, pasa, vaga en el espacio de la representación, y se resiste a «incluirse» en el cuadro, porque en él hace detonación, o *intrusión*.

Esta fenomenología implica ya completamente, por contragolpe, el estatus semiótico de esas dos categorías. El detalle se puede discernir, por lo tanto separar del «resto» y, como tal, se puede nombrar –hilo, aguja, cuchillo, sacacorchos, ombligo...–. Atañe a la fineza descriptiva, que corta y nombra lo visible. El descubrimiento del detalle consiste en *ver* bien algo que está «escondido» en cuanto diminuto y en *nombrar* bien lo que se ve. Al contrario, el trozo no exige ver bien: sólo exige *mirar*, mirar algo que está «escondido» en cuanto que evidente, ahí delante, deslumbrante, pero que difícilmente se puede nombrar. El trozo no «destaca», propiamente dicho, como el detalle; desentona. El detalle admite la declaración –*es una aguja*– y, por lo tanto, se deja dominar, como el perverso sabe dominar un objeto fetiche (lo que indica lo grande que es el contenido fantasmagórico del detalle). El trozo tiene relación con lo *intratable* del cual hablaba Roland Barthes y, por lo tanto, es él quien tiraniza el ojo y el sentido, como un síntoma tiraniza, se apodera de un cuerpo, o un incendio de una ciudad. Buscamos el detalle para encontrarlo; mientras que nos toparemos con el trozo, por sorpresa, por encuentro. El detalle es una parte de lo visible que se escondía y que, una vez descubierto, se exhibe discretamente y se deja definitivamente identificar (en lo ideal): de esta manera, el detalle es entendido

como la *clave* de lo visible. Por el contrario, el trozo *salta a la vista*, frecuentemente en el primer plano de los cuadros, de manera frontal, sin discreción; pero, sin embargo, no se deja identificar o cercar; una vez descubierto, permanece problemático.

El buscador de detalles es el hombre que ve la más mínima cosa y es el hombre de las respuestas; piensa que los enigmas de lo visible tienen una solución que puede estar en «la más mínima cosa», un hilo, por ejemplo, o un cuchillo; se limpia las gafas, se toma por Sherlock Holmes. Aquél a quien afectan los trozos, al contrario, es un hombre que mira según una visibilidad flotante adrede; no espera de lo visible una solución lógica (siente, más bien, cómo lo visible disuelve todas las lógicas); al igual que Dupin, en *La carta robada*, de Edgar A. Poe, se pondría más bien unas gafas negras para dejar venir a él lo que está esperando; y, cuando encuentra, no es el final de una cadena —la clave esperada como respuesta—, sino un momento electivo en el encadenamiento sin fin, la carrera de la liebre de las preguntas. El hombre del detalle escribe, pues, unas novelas con claves, con pregunta formulada al principio y respuesta dada al final. Si lo dejáramos hacer, el hombre del trozo escribiría unas *ekphrasis* sin fin, reticuladas, aporéticas.

El detalle es, pues, un objeto semiótico que tiende a la estabilidad y al cierre; en cambio, el trozo es semióticamente lábil y abierto. El detalle supone una lógica de identidad según la cual una cosa será definitivamente lo contrario de otra (bien cuchillo, bien sacacorchos): y esto supone, en el fondo, una transparencia del signo icónico, esto supone una *figura figurada*, en acto, una certidumbre del juicio de existencia en cuanto a lo que es visto. El trozo, por su parte, sólo pone a la luz la *figurabilidad* misma, es decir, un proceso, una potencia, un «todavía no» (y esto se dice en latín *praesens*), una incertidumbre, una existencia *quasi* de la figura. Ahora bien, es precisamente porque muestra la figurabilidad en proceso —es decir, no acabada, la figura figurante e incluso, si podemos decirlo, la *pre-figura*— por lo que el trozo inquieta al cuadro, como una relativa *desfiguración*; tal es su paradoja de figura en potencia. Mientras que el detalle

se deja describir y atribuir de manera unívoca o esperada como tal (*esto es un hilo blanco*), el trozo sólo llamará, por su parte, a inquietantes tautologías (*esto es... un hilillo de pintura roja*) o de no menos inquietantes contradicciones (*esto es... una red de hilos crudos... pero que son sangre... que corre desde un cojín... pero que vuelve sobre ella misma... pero que cae como lluvia... pero que hace mancha o paisaje...*, y así sucesivamente). Podríamos también decir que la interpretación del detalle tiende hacia algo así como una elaboración secundaria de la imagen, es decir, un trabajo de tapa-huecos que permita atribuir y organizar lógicamente las etapas de una *storia*; mientras que el trozo sería el indicio de un momento más latente —la figura en potencia— y más metamórfico.

Todo ello, claro está, no es sin consecuencias sobre la situación misma del signo icónico en relación con esos dos «objetos» figurales que son el detalle y el trozo. En cierto modo, el detalle proporciona el estado-límite del signo icónico, en ese sentido que él da de captar su visibilidad mínima, la más discreta, la más tenue: comprenderemos que el hilo pueda constituir la excelencia misma del detalle. Pues este hilo entre los dedos de la encajera es mucho más que un trozo de pintura: representa un objeto de la realidad; es una forma muy separada de su fondo; su existencia en el cuadro es *óptica*; entra electivamente en un dispositivo mimético; se puede perfectamente situar en la profundidad ilusionista del cuadro; tiende a la *exactitud* de la apariencia; sólo parece pintado para poseer un *aspecto*. El trozo, al contrario, tendría que pensarse como el estado-límite del signo icónico, en este sentido que constituye su catástrofe o síncope: a la vez «trazo añadido» e «indicador de falta»⁷² en el dispositivo mimético. No representa de manera unívoca un objeto de la realidad; aunque sea «figurativo» se impone primero como *indicio* no icónico de un acto de pintura; a ese título, no es exacto, ni siquiera aspec-tual; está pintado... como nada; es un signo en carena, si podemos decirlo, un signo desposeído; no implica la ilusión, sino el derrumbamiento de la ilusión representativa, lo que podríamos llamar *delusión*⁷³. Su exis-

⁷² Estas dos expresiones son de Louis Marin (conversación de una sesión del coloquio de Urbino).

⁷³ Cfr. H. Damisch, *Théorie du nuage*, op. cit., p. 186.

tencia perceptiva atañe más a lo que Riegl llamaba el espacio *háptico* –suponiendo el aplastamiento de los planos y el casi-toque– que a una mera existencia óptica. El trozo derrumba los datos espaciales del detalle: hace, literalmente, *frente* en el cuadro; de esta manera, el hilillo de Vermeer se presenta, ante todo, como un paso en el cuadro, donde la pintura ya no finge –finge mentir sobre su existencia material; y, por lo tanto, hace frente–. El trozo tiende a *arruinar el aspecto*, a través del halo, o la licuefacción o el peso de un color que se impone, que lo devora, lo infecta todo; aquí la forma *es* el fondo, porque representa mucho menos que se auto-presenta en cuanto materia y surgimiento de color.

El detalle es útil: puede tener un valor descriptivo (esto es, el hilo de la señorita Vermeer que hace encaje de bolillo) o iconológico (podríamos imaginar a un historiador del arte intentando probar que, habiendo leído el pintor a Ovidio en el año 1665, *La encajera* sería una personificación de Ariadna). En los dos casos la relación lógica es transparente: *ut-ita*. Por el contrario, el trozo tiende a enfangar la hermenéutica, porque sólo propone unos *quasi*, por lo tanto unos desplazamientos, unas metonimias, por lo tanto unas metamorfosis (y, si este hilillo rojo tuviera verdaderamente que evocar a Ariadna, sólo sería para sugerirnos su cuerpo, incluso en plena *desfiguración*). El trozo, en este sentido, es un riesgo para el pensamiento, pero es el riesgo mismo que propone la pintura cuando se avanza, cuando hace frente: pues, cuando avanza la materia de la representación, todo lo representado está en riesgo de derrumbamiento. Y, de este riesgo, la interpretación debe, sin embargo, tomar acta para medirse en él, para indicar –aunque sólo sea indicar– lo «intratable» que constituye su objeto.

Comprenderemos, finalmente, en qué el objeto del trozo no es el objeto del detalle. El objeto del detalle es un objeto de la representación del mundo visible; aunque erigido al nivel de un símbolo, supone el último análisis, un *objeto de la realidad*, del que se esfuerza en trazar los contornos y en establecer la legibilidad. Al contrario, el objeto del trozo, como intrusión –presencia– de lo pictórico en el sis-

tema representativo del cuadro, el objeto del trozo sería un *objeto real de la pintura*, en el sentido en el que Lacan situaba «el objeto real» de la mirada como una «función pulsátil, brillante y extendida» en el cuadro mismo: función ligada a la *sobreenvenida*, a la perturbación, al encuentro, al trauma y a la pulsión⁷⁴. En ese «objeto», primero, tendremos que entender la palabra «objeto» como proyección, y el prefijo que indica el acto de poner *aquí delante* de nosotros, como el acto de lo que nos hace frente –nos mira– cuando miramos. En ese objeto, intenso y parcial a la vez, insistente aunque accidental, en ese objeto contradictorio, habrá que entender el momento frágil de una desfiguración que, sin embargo, nos enseña lo que es figura.

⁷⁴ J. Lacan, *Le Séminaire XI*, *op. cit.*, p. 83 y, en general, pp. 63-109 [ed. cast., *Los cuatro principios fundamentales del psicoanálisis*, *op. cit.*].

Índice de nombres

A

Abraham, N.: 209n.

Adriani, G. B.: 82n, 95.

Agrippa de Nettesheim: 225.

Alberto el Grande: 29, 32, 34, 34n, 38n, 44n, 280.

Alberti, L. B.: 23, 23n, 25, 30n, 103n, 147, 149, 279.

Alberti, R.: 104n, 110n, 112n.

Alféri, P.: 55n.

Allori, A.: 140n.

Alpers, S.: 95n, 157n, 307, 307n, 308-312, 312n, 313, 313n, 314, 315, 323, 323n.

Althusser, L.: 65n.

Andreucci, O.: 285n.

Angelico Fra: 19, 19n, 20-38, 38n, 39n, 56n, 57n, 58, 58n, 259, 260, 260n, 261, 262, 268n, 279.

Antonino de Florencia (san): 31.

Antonio de Padua (san): 273, 273n.
 Apeles: 82, 84, 274, 277.
 Arasse, D.: 161n, 236n, 304n.
 Ariosto (Ludovico Ariosto): 87n.
 Aristóteles: 69, 69n, 111, 119, 123, 160n, 197, 197n, 301, 301n, 302, 302, 330.
 Armenini, G. P.: 104n.
 Artemidoro de Daldis: 159.
 Aubenque, P.: 69n.
 Avery, C.: 284n.

B

Bachelard, G.: 47n, 297, 297n, 298, 298n, 299, 300, 300n.
 Balbi, G.: 268n.
 Baldinucci, F.: 102, 102n, 110n.
 Bandung Grien, H.: 227n.
 Baltrušaitis, J.: 157n.
 Balzac, H.: 29n, 47n, 299.
 Barocchi, P.: 76n, 77n, 96n, 103n, 104n, 110n, 111n.
 Barré, M.: 315n.
 Barthes, R.: 333, 333n, 334, 338.
 Bataille, G.: 9, 328, 328n.
 Battaglia, S.: 107n.
 Batteux, C.: 119, 120, 120n.
 Baxandall, M.: 57, 57n, 58, 101n, 139, 139n, 308.
 Bazin, G.: 45n, 51n, 79n, 94n, 105n.
 Becker, H. S.: 117n.
 Bellori, G. P.: 146.
 Belting, H.: 43n, 57n.
 Benintendi, O.: 287.
 Benjamin, W.: 248, 249n.
 Berenson, B.: 74n.
 Bertelli, C.: 251n.

Bertelli, S.: 91n.
 Berti, L.: 104n.
 Bettarini, R.: 75n, 76n.
 Bianconi, P.: 324n.
 Bing, G.: 126n.
 Blanchot, M.: 206, 206n, 249, 249n, 289n, 313, 313n.
 Blunt, A.: 77n.
 Boase, T. S. R.: 77n.
 Boccaccio: 84.
 Bois, Y. A.: 61n.
 Bonne, J.-C.: 280n, 335n.
 Borghini, R.: 104n.
 Borghini, V.: 89, 95, 95n, 96.
 Borries, J. E. Von: 230n.
 Botticelli, S.: 26.
 Bourdieu, P.: 117n, 127n, 128n, 141n, 220, 220n, 221, 221n, 223n.
 Bracciolini, P.: 155.
 Brown, P.: 40n.
 Bruegel, P. El Viejo: 304, 305, 306.
 Bruni, L.: 95.
 Bruno, G.: 148.
 Büttner, F. O.: 265n.

C

Capucci, M.: 95n.
 Cardini, F.: 91n.
 Carpi, U. Cf. Ugo da Carpi
 Cassirer, E.: 252, 253, 256, 256n, 257, 258, 259.
 Cassirer, E.: 15, 127, 127n, 140n, 146, 168, 169, 169n, 170, 170n, 171-
 174, 176, 190, 193, 193n, 201, 214, 215, 221n, 222, 223, 234
 Cellini, B.: 104n,
 Cennini, C.: 108, 108n, 109, 272n, 273, 273n, 274, 274n, 275n, 276,
 276n, 278, 278n, 279-281, 286, 286n, 288.

Cézanne, P.: 217.
 Charcot J. M.: 17, 19, 212n, 328, 329n.
 Chardin, J.-B.S.: 298n.
 Chastel, A.: 46n, 49n, 50n, 64n, 74n, 76n, 92n, 95n, 98n, 104n, 127n, 275n.
 Chevalier, U.: 256n.
 Ciceron: 62, 101
 Cimabue: 64n, 75, 75n, 76, 79, 150n.
 Claudel, P.: 312, 312n, 313, 315, 318, 318n, 319-321, 322n.
 Clemente VII (papa): 286.
 Cohen, H.: 140.
 Collobi Ragghianti, L.: 96n.
 Conti da Panico, U., cf. Ugo da Carpi
 Courcelle, P.: 271n.
 Cozzi, E.: 272n.
 Cranach, L.: 257n.

D

Damisch, H.: 56n, 62n, 139, 139n, 159n, 160n, 161n, 340n.
 Danilova, I.: 280n.
 Dante Alighieri: 98, 98n, 248, 248n, 280, 283, 284n.
 Davis, M.D.: 104n.
 De Angelis d'Ossat, G.: 108n.
 Deleuze, G.: 174n.
 Della Pergola, P.: 76n.
 Dionisio el Areopagita (pseudo-): 49, 99, 258n.
 Derrida, J.: 49n, 77n, 99n.
 Descartes, R.: 237, 237n.
 Diderot, D.: 298, 298n.
 Dobschütz E. Von: 245n, 251n.
 Dominici, G.: 31.
 Donatello (Donato di Niccolo di Beti Bardi): 25, 284, 284n, 285, 287, 289.

Doni, A.F.: 104n, 110n.
Duby, G.: 53n.
Duccio di Buoninsegna: 125n.
Duchamp, M.: 60, 61n.
Durero, Alberto: 19, 146, 181, 218, 223, 224, 224n, 225, 226n, 227, 227n, 228, 228n, 229, 230, 230n, 241, 242, 279.
Durkheim, E.: 220.
Duve Th. De: 61n.

E

Eco, U.: 189, 189n.
Edgerton, S.Y.: 156n.
Eusebio de Cesarea: 251n.

F

Falguières, P.: 51n.
Fédida, P.: 19, 54n, 115n, 194n, 206, 206n, 208, 208n, 281n.
Ferretti, S.: 127n, 142n, 221n.
Ficino, M.: 155, 156.
Fink, D.: 323n.
Fliess, W.: 212n, 215, 215n.
Florio, J.: 58n.
Fontaine, J.: 40n.
Foucault, M.: 52, 161n, 281n.
Francastel, P.: 139, 139n.
Francisco de Asís (san): 242, 273, 273n.
Francisco de Hollande: 104n.
Federico III de Aragón: 286.
Freud, S.: 17-19, 41, 131, 191, 191n, 192, 193, 193n, 194, 194n, 195, 195n, 196, 197n, 198, 198n, 199-203, 203n, 204, 205, 207n, 208, 208n, 209, 209n, 210n, 212, 212n, 213, 213n, 214, 215n, 216, 216n, 219, 223, 233, 233n, 234n, 236, 236n, 238n, 239, 242, 242n,

268, 268n, 292n, 295, 295n, 296, 296n, 297, 328, 329, 329n, 330, 331n.

Frey, K.: 95n.

Fumaroli, M.: 246n.

Furetière, A.: 332n.

G

Gaddi, A.: 274.

Gaddi, T.: 274.

Garbero Zorzi, E.: 91n.

Garin, E.: 98n.

Genette, G.: 77n.

Georgius Pisidas: 246n, 247n, 248n.

Ghiberti, L.: 103n.

Giesey, R.E.: 289n.

Ginzburg, C.: 208n, 296n,

Giotto.: 79, 84, 98, 98n, 99, 101n, 116, 146n, 272n, 274, 279, 282-284.

Giovanni di Génova: 268n.

Giovio, P.: 97n.

Gombrich, E.H.: 74n, 98n, 126n, 138, 138n, 161n, 179n, 232n, 284n.

Gossaert, J cf. Mabuse.: 227n.

Gowing, L.: 323, 323n.

Goya y Lucientes, F.: 56.

Grassi, L.: 76n.

Gregorio XV (papa): 249.

Grumel, V.: 250n.

Grünwald, M.: 133, 134, 167, 280.

Guillaume d'Ockham: 55n.

H

Harprath, R.: 253n.

Hartt, F.: 74n.

Hegel, G.W.F.: 65, 65n, 66, 67, 67n, 68, 69, 69n, 99n, 233n.
Heidegger, M.: 48, 48n, 49n, 136, 137n, 149n, 176, 176n, 181, 181n,
182, 182n, 183, 188, 213, 219, 330n.
Hlavácková, H.: 263n.
Hogenberg, N.: 227n.
Holbein, H.: 312.
Hope, C.: 97n.
Hughes, A.: 104n.
Hughes de Saint-Victor: 271n.
Huizinga, J.: 278n.
Husserl, E.: 45n.

I

Isabel d'Este: 286.
Isaías: 35, 35n.

J

Javelet, R.: 271n.
Juan (san): 89, 269, 273n.
Jones, E.: 209.
Julio III (papa): 79n.

K

Kallab, W.: 77n.
Kant, E.: 15, 16, 17, 18, 121, 122, 122n, 123, 123n, 124-126, 126n,
136, 137, 137n, 139, 139n, 140n, 141, 142, 145n, 147, 148, 149,
150, 150n, 152, 156, 157, 166n, 167, 169, 169n, 171, 174n, 175,
175n, 176, 176n, 177, 177n, 179n, 180, 180n, 181, 181n, 182,
182n, 183, 183n, 185-187, 193, 193n, 211, 215.
Kantorowicz, E.H.: 275n, 289n.
Kemp, M.: 101n.

Kitzinger, E.: 43n, 245n.
 Klein, R.: 44n, 59n, 73n, 138, 138n, 161n, 259n.
 Klibansky, R.: 216n, 224n.
 Kliemann, J.: 86n, 87n, 89n, 91n.
 Koenigsberger, D.: 151n.
 Kraepelin, E.: 216n.
 Krautheimer, R.: 90n.
 Kristeller, P. O.: 103n, 119n.
 Kultermann, U.: 121n.

L

Labarrière, P.-J.: 66n.
 Lacan, J.: 47n, 94n, 186n, 205, 205n, 210, 211n, 223n, 226n, 231n, 233n, 234n, 269n, 281n, 292n, 299, 299n, 331n, 342, 342n
 Lacoue-Labarthe, Ph.: 99n.
 Landino, C.: 58, 58n, 79.
 Lanzi, L.: 96n.
 Lee, R. W.: 119n.
 Le Goff, J.: 43n, 284n.
 Le Mollé, R.: 77n, 92n, 97n, 100n, 102n, 108n, 109n, 282n.
 León X (Papa): 286.
 León de Chalcédoine.: 250n.
 Leonardo Da Vinci.: 153, 267.
 Lévi-Strauss, C.: 144n.
 Lipps, Th.: 130n.
 Littré, E.: 294, 301n, 332n.
 Lomazzo, G. P.: 104n.
 Lotto, L.: 304n.
 Lucas (san): 24, 25, 35n, 44n, 273n.

M

Mabuse Cf. Gossaert J.

Maquiavelo, N.: 84n
 Mahon, D.: 119n.
 Malevitch, K.: 60.
 Manet, E.: 56.
 Mannheim, K.: 133.
 Mannoni, O.: 322n.
 Marc, F.: 133.
 Marin, L.: 77n, 240n, 293n, 340n.
 Marino, G. B.: 246n.
 Marty, F.: 179n.
 Masaccio (Tommaso di Ser Giovanni): 25, 99, 279.
 Mateo (san): 251n.
 Mauss, M.: 144n.
 Mazzoni, G.: 286n.
 Médicis, Cosme de: 76, 78, 79, 79n, 279.
 Médicis, Lorenzo de: 285n.
 Meiss, M.: 127n.
 Melanchthon (Schwarzerd, P.): 146.
 Mély, F.: 256n.
 Merleau-Ponty, M.: 188, 188n.
 Michaux, H.: 292, 292n.
 Miguel Ángel (Buonarroti, M.): 65, 75, 84, 89, 99, 146, 257, 258, 277.
 Michelet, J.: 53.
 Milanesi, G.: 64n, 76, 76n, 79n.
 Minazzoli, A.: 259n.
 Monfrin, F.: 40n.
 Moscovici, M.: 54n.
 Moulin, R.: 117n.

N

Nancy, J.-L.: 145n, 179n.
 Nelson, W.: 95n.
 Nicolás Cabasilas: 263n.

Nicolás de Andrinople: 250n.
Nicolás de Cues: 259, 259n.
Niccolò da Uzzano: 284, 289.
Nietzsche, F.: 126n.
Nocentini, A.: 104n.
Nordenfalk, C.: 138n.

O

Ortalli, G.: 156n.
Ovidio: 89, 341.

P

Pacheco, F.: 119, 119n.
Pächt, A.: 138n.
Paggi, G.B.: 105.
Paleotti, A.: 247, 247n.
Paleotti, G.: 111, 111n.
Panofsky, D.: 166n.
Panofsky, E.: 9, 14, 15, 16, 19, 23, 46, 74n, 76n, 92, 92n, 93, 96n, 98n, 101, 101n, 103n, 111n, 118n, 119n, 123n, 126, 126, 126n, 127, 127n, 128, 128n, 129-137, 137n, 138, 138n, 139, 139n, 140, 141, 141n, 142, 142n, 143-145, 145n, 146-149, 149n, 150, 150n, 151, 152, 152n, 153-158, 158n, 159, 159n, 161n, 162, 162n, 163, 163n, 164, 165, 166, 166n, 167, 168, 168n, 169, 171, 174-176, 181, 186, 187, 187n, 190, 213, 213n, 214, 215, 216, 216n, 217, 217n, 218, 219, 220, 220n, 221, 221n, 222, 223, 223n, 224n, 225, 226n, 227, 228, 228n, 230, 230n, 232, 234, 234n, 235, 235n, 236n, 239, 241, 241n, 243, 269, 275n, 277n, 280, 280n, 296n, 303, 303n.
Parmigianino (Mazzola, F.): 253, 254.
Pastoureau, M.: 43n.
Pablo (san): 246, 254, 255, 291.
Pablo III (papa): 91n.

Peirce, C.S.: 220n.
 Pépin, J.: 277n.
 Pevsner, N.: 104.
 Pfeiffer, H.: 248n.
 Philonenko, A.: 122n, 140n.
 Picasso, P.: 56, 56n.
 Piero Della Francesca: 26, 296n.
 Piero di Cosimo: 236n.
 Pietro, C.: 40n.
 Pino, P.: 104n.
 Platon: 123, 146, 259n.
 Plinio el Viejo: 62, 63, 63n, 82, 274.
 Plotino: 99n.
 Poe, E. A.: 339.
 Pomian, K.: 96n.
 Previtali, G.: 76n.
 Prinz, W.: 97n.
 Proust, M.: 313, 313n, 316, 317, 336, 337, 337n.
 Pseudo-Dionisio, cf. Dionisio el Areopagita (-pseudo)

Q

Quintiliano: 101.

R

Raimondi, M.-A.: 256.
 Rafael (Sanzio R.): 125n, 206n, 217.
 Régault, V.: 334.
 Reinhold, C. L.: 140n.
 Richer, P.: 329n.
 Riegl, A.: 46, 128, 129, 142, 142n, 148, 149, 341.
 Ripa, C.: 158n, 159, 159n, 160, 160n, 161, 161n, 163n, 167, 243, 304.
 Rodtchenko, A.: 60, 61n.

Roger, A.: 166n, 179n.
Roger de Helmarshausen: 272n.
Rossi, S.: 81n, 104n, 111n, 113n.
Rouchette, J.: 76n, 100n, 108n.
Rud, E.: 76n.
Rumohr, K. F.: 121n, 125, 125n.

S

Sandrart, J. von.: 119n, 121n.
Saussure, F.: 128n.
Saxl, F.: 216n, 224n.
Schapiro, M.: 48, 49n, 139, 139n, 335, 335n.
Schlosser, J. von: 76, 76n, 90n, 94n, 100n, 125n, 149n, 271n, 272n.
Schmitt, J.-C.: 43n.
Schönborn, C. Von: 262n.
Schor, N.: 295n.
Schulthess, P.: 179n.
Seifertová, H.: 263n.
Séjourné, P.: 287n.
Seznec, J.: 280n.
Sócrates: 69.
Solon: 69, 69n.
Spinello Aretino: 150n.
Starobinski, J.: 191n.
Strauss, W.L.: 230n.
Suger (abad): 277, 277n.

T

Tanturli, G.: 90n.
Tarabukin, N.: 61n.
Taylor, A.E.: 271n.
Tertuliano: 40-42, 52.

Teyssédre, B.: 74n, 76n, 127n, 130n, 161n, 235n, 296n.
 Teófilo: 272, 272n, 273, 273n, 274, 274n, 277, 278, 278n, 281.
 Thiéry, A: 280n.
 Thom R.: 47n, 300n.
 Tomás de Aquino (santo): 29, 33n, 38n, 44n, 250n, 276n, 287n.
 Tiziano (Vecellio, T.): 163n, 166n, 296n, 298.
 Torok, M.: 209n.
 Trottein, S.: 158n.

U

Ugo da Carpi (Conti da Panico, U.): 253, 254, 256, 257, 257n, 258, 259, 260.
 Ulivi, F.: 101n.
 Ungaretti, G.: 324n.

V

Van Gogh, V.: 48, 49, 49n.
 Van Mander, C.: 119, 119n.
 Van Veen, H.T.: 79n, 91n.
 Varchi, B: 104, 104n, 109n.
 Vasari, G.: 14, 15, 45n, 63, 64, 64n, 65, 65n, 75n, 76, 76n, 77, 77n, 78, 79, 79n, 80, 81, 81n, 82, 82n, 83, 83n, 84, 84n, 85, 86, 86n, 87, 87n, 88, 89, 90, 90n, 91, 91n, 92, 92n, 93, 93n, 94, 95, 95n, 96, 96n, 97, 97n, 98, 98n, 99, 100, 100n, 102, 102n, 103, 103n, 104n, 105, 106, 106n, 107, 108, 108n, 109, 109n, 111, 112, 115-120, 124, 127, 147-150, 150n, 151, 152, 155-157, 197, 238, 240, 251, 256, 257, 257n, 258, 272, 272n, 273, 274, 277, 279, 280, 280n, 281, 282, 282n, 283, 283n, 284, 286, 287, 287n, 288-290, 298, 298n.
 Velázquez, D.: 56.
 Verdon, T.: 280n.
 Vermeer de Delft, J.: 29n, 238, 293n, 307, 310-317, 319-323, 323n, 324, 324n, 325, 327, 331, 337, 341.

Vernant, J.-P.: 99n, 259n.

Verrocchio, A: 286, 287.

Villani, F.: 79.

Virgilio: 89n, 191n.

W

Waestzoldt, W.: 121n.

Warburg, A: 46, 74n, 95n, 119n, 126n, 127, 127n, 158n, 166n, 168n,
286, 286n, 288n.

Wazbinski, Z.: 92n, 95n.

Webster, N.: 164.

Weitzmann, K.: 43n.

Wheelock, A.K.: 323n.

Wiley, T.E.: 169n.

Winckelmann, J.J.: 121, 121n, 146.

Wind, E.: 74n, 126n, 143, 280n.

Windelband, W.: 140.

Wirth, J.: 189n.

Wölfflin, H.: 46, 74n, 128, 135n, 141, 161, 214.

Z

Zeri, F.: 292n.

Zuccari, F.: 104n, 111, 111n, 112, 112n, 113n, 124.

Zuccari, T.: 111.