

el tiempo tiene un subtítulo que precisa el
del libro: Historia del arte y anacronismo de
es, Georges Didi-Huberman aborda una mul-
de problemas y debates de la historia del arte
con el tiempo, así como las tensiones que esa
arte mantiene con los modelos temporales de
propriadamente dicha. La noción de *anacronismo*
ológicamente decisiva. La imagen es portadora
ia, de modo que la relación entre tiempo e
pone un montaje de tiempos heterogéneos y
os que sin embargo se conectan.
Huberman plantea dos preguntas clave: "¿qué
e la historia con el tiempo nos impone la
"¿qué consecuencia tiene esto para la práctica
ia del arte?"
o propone una arqueología de la historia del
onando sin eufemismos ni vacilaciones la visión
Panofsky sobre la "historia del arte como
humanista". Esta visión, antecedida por una
teórica que une a Vasari con Kant y con el
ofsky, se prolonga hasta el presente, tras haber-
el paso a quienes se propusieron "reinventarla":
erg, Walter Benjamín y Carl Einstein.
se centra en estos tres pensadores del anacro-
ores de obras poderosamente innovadoras. En
córicos las imágenes no toman la forma de
emporales sostenida por la estética clásica, ni
es crónicas figurativas como supone la crítica
tivista.
a del anacronismo –esa parte maldita del
-Didi-Huberman propone un nuevo modelo
lidad y coloca a la imagen en el centro de todo
o sobre el tiempo.

Ante el tiempo

Georges Didi-Huberman

Ante el tiempo

Historia del arte y anacronismo de las imágenes

Georges Didi-Huberman

3ª edición aumentada



filosofía e historia



Adriana Hidalgo editora

Georges Didi-Huberman

Ante el tiempo
Historia del arte y anacronismo de las imágenes

Traducción y nota preliminar de Antonio Oviedo



Adriana Hidalgo editora

Didi-Huberman, Georges
Ante el tiempo - 1a ed. 2a reimp.
Buenos Aires : Adriana Hidalgo editora, 2011.
396 p. ; 19x13 cm. - (Filosofía e historia)

ISBN 978-987-1156-32-0

1. Filosofía francesa I. Título
CDD 194

filosofía e historia

Título original: *Devant le temps.*
Histoire de l'art et anachronisme des images
Traducción: Oscar Antonio Oviedo Funes

Editor: Fabián Lebenglik
Maqueta original: Eduardo Stupía
Diseño: Gabriela Di Giuseppe

3ª edición en Argentina: octubre de 2011
1ª edición en España: octubre de 2011

© 2000 by Les Éditions de Minuit
© Adriana Hidalgo editora S.A., 2006, 2008, 2011
Córdoba 836 - P. 13 - Of. 1301
(1054) Buenos Aires
e-mail: info@adrianahidalgo.com
www.adrianahidalgo.com

ISBN Argentina: 978-987-1156-32-0
ISBN España: 978-84-92857-58-6

Impreso en Argentina
Printed in Argentina

Queda hecho el depósito que indica la ley 11.723

Prohibida la reproducción parcial o total sin permiso escrito
de la editorial. Todos los derechos reservados.

Esta edición se terminó de imprimir en Artes Gráficas Delsur,
Alte. Solier 2450, Avellaneda, Pcia. de Buenos Aires,
en el mes de septiembre de 2011.

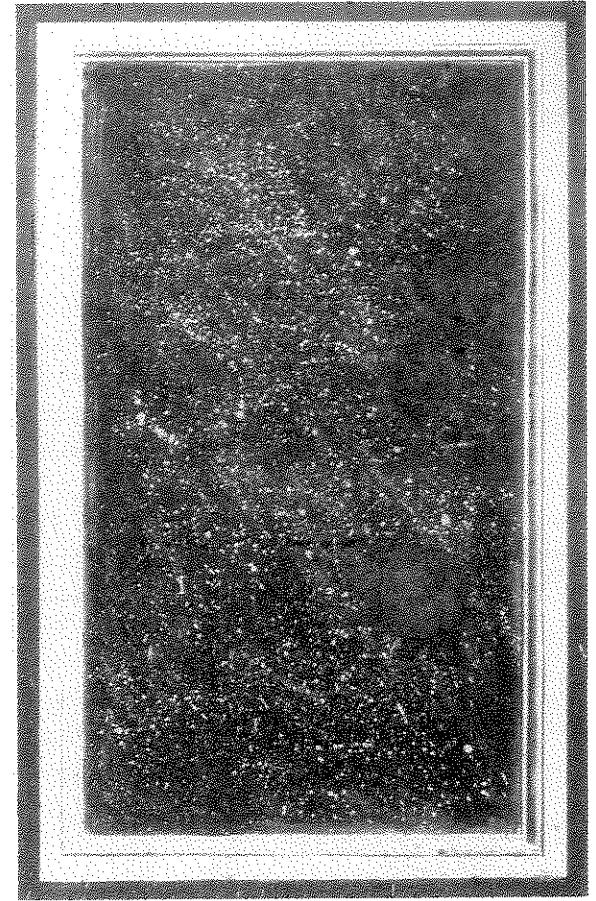
“En cierto sentido, todo problema es
el de un empleo del tiempo.”

G. Bataille, *Método de meditación* (1947)

“La manera por la que el pasado recibe la impresión
de una actualidad más reciente está dada por la ima-
gen en la cual se halla comprendido.

Y esta penetración dialéctica, esta capacidad de ha-
cer presentes las correlaciones pasadas, es la prueba
de verdad de la acción presente. Eso significa que ella
enciende la mecha del explosivo que mora en lo que
ha sido.”

W. Benjamin, *Paris capitale du XIX siècle. Le livre des
passages* (1927-1940)



1. Fra Angelico, parte inferior de la *Virgen de las Sombras*, hacia 1440-1450. Fresco. Florencia, convento de San Marcos, corredor septentrional. Altura: 1,50 m. Foto: G. D.-H.

NOTA PRELIMINAR

Si se trata de establecer los alcances del contenido del libro de Georges Didi-Huberman, el subtítulo de *Ante el tiempo* puede acaso resumirlos con cierta precisión, siempre y cuando luego se examinen al menos sus desarrollos fundamentales: *Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Pese a ser tan escuetos, los ocho términos “abren” (un verbo inseparable de los recorridos teóricos hubermanianos) una multiplicidad de problemas y debates inherentes a la historia del arte, a las relaciones y tironeos de esa historia del arte con los modelos temporales de la historia *tout court*, a la noción epistemológicamente decisiva de anacronismo y sus nexos con la supervivencia, el síntoma y la imagen, si se admite que esta última, siendo portadora de una memoria, da cabida a un montaje de tiempos heterogéneos y discontinuos que, sin embargo, se conectan y se interpenetran. Pero son dos preguntas formuladas por Didi-Huberman las que introducen las problemáticas más álgidas, planteadas y retomadas, discutidas y cuestionadas a la luz de diferentes matices y enfoques en el curso de *Ante el tiempo*: “¿qué relación de la historia con el tiempo nos impone la imagen?” y “¿qué consecuencia tiene esto para la práctica de la historia del arte?”.

Es cierto que *Ante el tiempo* viene a ser como una continuación, o incluso, dicho con las debidas precauciones, una

segunda parte de una obra anterior de Didi-Huberman, *Devant l'image* (editada en 1990). De todos modos, en uno y en otro, la noción de la imagen adquiere igual prominencia. Su tratamiento, desde ángulos diferentes pero estrechamente conectados a través de sus respectivos caminos de análisis, le otorga un papel central a esa tan recurrente atracción por la imagen, por sus movimientos de inagotables metamorfosis, por el espesor proteico que sacude sus inflexiones, por su aptitud dirigida a proveerse de nuevas formas reacias a dejarse asimilar. A todas ellas Didi-Huberman las ha sabido explorar y cultivar sin pausa: uno de sus últimos libros publicados, *Images malgré tout* (2003) lo confirma en relación a los hechos atroces de un campo de exterminio captados por cuatro fotografías. Además, no es menos enfática otra afirmación suya —en un reportaje del 23/11/2000, en *Libération*— acerca del poder ejercido por la imagen, que es capaz de “perturbar y hacer recomenzar el pensamiento en todos los planos”. Lo cual entraña una virtual recomendación según la cual “se pide muy poco a la imagen al reducirla a una apariencia; se le pide demasiado cuando se busca en ella a lo real”.

El objetivo, como asegura Didi-Huberman en *Ante el tiempo*, consiste en plantear una arqueología de la historia del arte, cuestionando sin eufemismos ni vacilaciones la visión panofskiana de la “historia del arte como disciplina humanista” (antecedida por una tradición teórica que une a Vasari con Kant y con el mismo Panofsky, y que se prolonga hasta el presente tras haberle cerrado el paso a quienes se propusieron “reinventarla”, produciendo lo que se puede llamar su “mutación epistemológica”: Aby Warburg, Walter Benjamin, Carl Einstein. Esta meta focaliza desde luego al “objeto arte” albergado en el nombre mismo de historia del arte. De modo simultáneo, el otro objeto que corresponde

examinar es el “objeto historia”. Así, lo que se pone en juego son los modelos o los valores de uso del tiempo en el campo histórico, en la historia del arte, cuyos objetos de investigación y estudio son precisamente las imágenes. El ideal del historiador no consistiría en otra cosa que en interpretar el pasado con las categorías del pasado, evitando cuidadosamente proyectar nuestros conceptos o gustos sobre las realidades del pasado, dado que, de acuerdo a esta posición, la clave para comprender un objeto del pasado se encuentra en el mismo pasado: para comprender los fragmentos de los muros de Fra Angelico habrá que hallar una fuente de época que permita acceder a la actividad pictórica del monje. Bajo esta actitud canónica del historiador, que procura, advierte Didi-Huberman, la concordancia de tiempos, los tiempos eucrónicos o correctos (factuales, contextuales), lo que subyace es lisa y llanamente una expulsión de un tiempo que no es el del pasado sino el de la memoria, que es a la cual, en rigor, el historiador convoca e interpela, y que es también un receptáculo de tiempos heterogéneos, repletos de disparidades que hacen trizas las cronologías. Aquí es donde emerge o irrumpe el anacronismo (una “intrusión” de una época en otra, definido por los surrealistas con la frase: “Julio César muerto por un disparo de Browning”) para romper precisamente “la linealidad del relato histórico”. Su “fermento de irracionalidad” no excluye la muy afianzada posibilidad de convertir al anacronismo (error, bestia negra, vergüenza, pecado imperdonable, herejía: denominaciones todas acuñadas por un gran número de historiadores encabezados en su momento por Lucien Febvre y Ernst Bloch, a los que más adelante se agregan, entre otros, Georges Duby o J.-P. Vernant, pero a los cuales no corresponde sumar el nombre de Michel de Certeau) en un paradigma de la interrogación histórica, esto

es, asevera Didi-Huberman, concederle explícitamente la categoría de aquello que desborda el tiempo pacificado de la narración ordenada. Paralelamente, el anacronismo conlleva un modo temporal susceptible de expresar la exhuberancia, la complejidad, “la sobredeterminación” de las imágenes; de allí que se lo pueda concebir como una necesidad interna a los objetos –las imágenes– de los cuales intentamos, dice Didi-Huberman, “hacer la historia”. Esta historia de las imágenes, agrega, es una historia de objetos “temporalmente impuros”, fracturados, indóciles –cabría decir–, a interpretaciones que sólo buscan suprimir esas “anomalías”. Y la eclosión o surgimiento de este modo temporal se localiza en el pliegue exacto de la relación entre imagen e historia.

Sin desconocer su fecundidad, este conjunto de secuencias rápidamente formuladas tampoco podría omitir que el movimiento que le es propio a las imágenes se manifiesta a través del síntoma, no en tanto concepto clínico o semiológico, sino como expresión de un malestar, de lo que aparece para “interrumpir el curso normal de las cosas” y de lo que en esa aparición sobreviene a destiempo. Por otra parte, el dilema que se plantea para la historia está básicamente asociado al rol desestabilizador del anacronismo: o bien ocultarlo, sellando bajo la historia el tiempo “inverificable” del anacronismo, o abrir el pliegue donde el anacronismo, como se dijo antes, conecta imagen e historia, dejando, propone Didi-Huberman, “florecer la paradoja”.

Dentro de este florecimiento corresponde situar a esos “tres hilos rojos” teóricos: Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein, creadores de obras poderosamente innovadoras que Didi-Huberman ha seguido en su libro con justificada admiración y reconocimiento, sin perder de vista, además, la ruptura epistemológica que se atrevieron a producir aun cuando

sus efectos y su legibilidad hayan permanecido obturados por largas décadas, si bien sólo muy recientemente han empezado a convocar una exploración escrupulosa y reproblematicada (la del autor de *Ante el tiempo*, sin ninguna duda) que está a la altura de sus adquisiciones teóricas más intempestivas y novedosas en el ámbito de la historia y del arte. Ellos pusieron la imagen en el centro de su práctica histórica y de su teoría de la historicidad, y construyeron una concepción del tiempo animada por la noción operatoria del anacronismo: tales son las dos facetas descritas por Didi-Huberman. Ambas dibujan un suelo común que Didi-Huberman comparte mediante una lectura crítica acerca de los tres pensadores alemanes. Si se pronuncia la palabra “confluencias”, cabe aplicarla también a estos tres que, en muy corto tiempo, compartieron un destino tan amargo como trágico, acorde con las drásticas circunstancias de cataclismo y desintegración imperantes en la “Europa criminal” (así la llama con sobradas razones Didi-Huberman) de las tres primeras décadas del siglo XX. Por si fuera poco, la condición de historiadores no académicos y el rechazo que sufrieron por parte de la institución universitaria los colocó en otro suelo igualmente hostil que, sin embargo, no fue suficiente para doblegar sus originales trabajos intelectuales, haciéndolos, por el contrario, más imperiosos y exigentes. Carl Einstein y Walter Benjamin se suicidaron en 1940, mientras que Aby Warburg, desde 1918, se precipitó en la locura que, excepto durante algunos períodos, lo acompañó hasta su muerte en 1929. A propósito de este último, su nombre adquirió relevancia por el célebre Instituto homónimo que funciona actualmente en Londres, constituido, como se sabe, con los 60.000 volúmenes de su biblioteca trasladados clandestinamente en 1933 desde Hamburgo, única manera de evitar que los nazis la incautaran si es que no ocurría algo peor.

Resulta ineludible practicar este pequeño acercamiento (léase: comprobación) hacia el libro de Didi-Huberman: en sus páginas la figura de Walter Benjamin alcanza una más que evidente ubicuidad. Si hay alguien que, desde sus obras, puede ocupar el lugar de un insistente, de un –por qué no– inflexible perturbador del tiempo histórico, es Benjamin, y alrededor de semejante lugar giran sus escritos, sean estos *Infancia en Berlín*, determinados temas en Baudelaire, las tesis sobre filosofía de la historia, *Dirección única* o el genialmente inconcluso *Libro de los Pasajes*. Si se toma el ejemplo del primer capítulo, el dedicado a la imagen-matriz, donde Didi-Huberman deslinda con su habitual sagacidad los dos orígenes de la historia del arte (el de Plinio el Viejo y muchos siglos después el de Giorgio Vasari, incluidas sus respectivas versiones e imbricaciones de la semejanza, la belleza o el arte), ese primer capítulo, al culminar, conecta sus demostraciones con el pensamiento benjaminiano acerca de la historia y del origen: este, en relación a la historia del arte, debe entenderse como torbellino capaz de aparecer en todo momento, súbitamente, imparable, haciendo trastabillar o resquebrajando el saber histórico unívoco. La relación con Warburg tuvo un sesgo eminentemente intelectual, aunque sin duda se cuelan en ella otros aspectos contrastantes: Benjamin, con iguales intereses, carecía de medios mientras que al erudito riquísimo su familia lo había liberado de todo esfuerzo para ganarse el sustento; pero uno y otro, aparte de estar aislados, no fueron admitidos por la universidad. La atracción no positivista de Warburg por los despojos de la historia, su hurgar en los “tiempos perdidos”, en absoluto evolucionistas, que agitan la memoria humana lo volvían un perfecto anacrónico, tanto como lo era, sirva de ocasional ejemplo, el mismo aspecto físico o la gestualidad de Benjamin que, de acuerdo a la evocación de Hannah Arendt,

parecía salido del siglo XIX. Fundador de una antropología histórica de las imágenes, la principal categoría creada por Warburg, la supervivencia (*Nachleben*), a la que Didi-Huberman consagró en *L'image survivante* (2002) una reflexión insoslayable, concentra el intento de dar cuenta de la compleja temporalidad de las imágenes, de “sus largas duraciones, latencias y síntomas, memorias enterradas y resurgidas, anacronismos y umbrales críticos”, según la enumeración de Didi-Huberman. Por supuesto que los modelos históricos estándar muestran su total limitación para acceder a esa complejidad y Benjamin, por haberlo captado raudamente, comprendió de inmediato que la supervivencia (“pos-vida, o capacidad –dice Didi-Huberman en *Art Press* N° 277, febrero de 2002–, que tienen las formas de jamás morir completamente y resurgir allí y cuando menos se las espera”) venía a alimentar y corroborar los nuevos modelos temporales a cuya elaboración se hallaba también abocado. La imagen no se reduce a un mero acontecimiento del pasado ni a un bloque de eternidad despojada de las condiciones de ese devenir. Ostenta una temporalidad de doble faz a la que Benjamin denominó “imagen dialéctica” y cuyos correlatos, el anacronismo y el síntoma, son vehículos de paradojas que se complementan o incluso se superponen. Sobre todo cuando en el presente del objeto resurge la duración de un pasado latente, es decir, la noción warburguiana de supervivencia: en el París del siglo XIX del *Libro de los Pasajes*, Benjamin detecta a Dánae en la cajera de tienda, a las bocas del infierno en las del metro o al mendigo medieval en el *clochard*. Esta insistencia del anacronismo junto a su disímil temporalidad de imágenes afecta a todos los niveles de la cronología y por consiguiente es menester, según la expresión de Benjamin, “tomar la historia a contrapelo”. Vinculado al anterior enunciado es

que hay que leer la aseveración tajante, perentoria de Benjamin, que reza: “la historia del arte no existe”. Estos términos —subraya Didi-Huberman—, apuntan a una reformulación de los problemas y de los términos del sintagma “historia del arte”. Respecto del “arte”, Benjamin anhela acabar con las repetitivas y engañosas oposiciones (iconología/formalismo, análisis técnico/ síntesis histórica, etc.). Respecto de la “historia” son las causas, las paternidades o las influencias las que provocan su claro desdén. Así, la historia del arte desemboca en la negación de la temporalidad de su objeto y no contempla la historicidad “específica” que le concierne. No son pocos los lazos que vinculan a Benjamin con el pensamiento de Warburg. En el marco de esta misma profusión, no se puede omitir el intento —fracasado— de Benjamin por acercarse, a fines de los 20 y con su libro *Origen del drama barroco alemán*, a Warburg, más exactamente al Instituto, y particularmente a quienes por esa época ya eran sus virtuales herederos, de los cuales Erwin Panofsky era el más indiscutido. Un verdadero punto de inflexión se cifra en lo que fue la inapelable decisión —“cargada de resentimiento”, declara Benjamin— no solamente doctrinaria y estética tomada por Panofsky a fin de no darle el lugar ni la oportunidad a los que aspiraba el autor del libro sobre el barroco alemán. Lo testimonian las cartas (de Benjamin, del poeta Hugo von Hofmannsthal —que actuó de intermediario ante Panofsky—, y de Gershom Scholem —que recibió las confidencias del propio Benjamin), que al mismo tiempo testimonian una suerte de inocultable escisión, acentuada desde 1940, cuando se suicida Benjamin, entre dos concepciones acerca de la historia del arte y de esas “cosas esenciales”, para Benjamin, inherentes a las imágenes. Las antinomias entre la antropología benjaminiana y la iconología panofskiana, entre la alegoría

benjaminiana y el símbolo de Panofsky, entre sus respectivas lecturas de Platón y Kant son insolubles y cubren —cabe inferirlo, tal como lo hace Didi-Huberman—, un territorio donde no pueden coexistir los dos a la vez. Para la historia-deducción del modelo epistemológico de Panofsky resultaba intolerable el modelo epistemológico del origen-torbellino (incierto, inaferrable, avasallador) postulado por Benjamin, así como la idea de una porosidad temporal adjudicada, en su libro sobre el barroco alemán, a la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco. Y aunque esta apreciación había sido sustentada por Warburg, es del todo evidente que Panofsky se acercaba cada vez más a desalentarla y a distanciarse de sus incontables dislocaciones y riesgos. “Panofsky —escribe Didi-Huberman— comprendió bien que con Benjamin la historia era tomada a contrapelo.”

Este sintagma —“tomar la historia a contrapelo”— apunta de manera casi diáfana a cobijar diversas localizaciones teóricas de la escritura ensayística benjaminiana. Por ello, la tarea de encararlas se renueva al reactualizar sus orientaciones discursivas. La renuncia al modelo del progreso histórico presupone que la historia (como objeto de la disciplina) no es algo fijo ni un elemental proceso sin interrupciones, y que la historia (en tanto disciplina) tampoco es un saber fijo y mucho menos un relato lineal. La actitud del historiador —según Didi-Huberman— deberá radicar en llevar su propio saber a “las discontinuidades y a los anacronismos del tiempo”. Desde este punto de vista, entonces, los hechos del pasado “no son cosas inertes” que se pueden encontrar y a los que luego se relata, por así decirlo, distraídamente. Al contrario, poseen una dialéctica, un movimiento. De ahí que la “revolución copernicana” de la historia habrá sido, para Benjamin, “pasar del punto de vista del pasado como hecho objetivo al del pasado

como hecho de memoria”, vale decir, como hecho dotado de movimiento. Lo singular es que se parte no de los hechos pasados en sí mismos sino de ese movimiento que los recuerda. La actualidad del presente es la que prevalece y el historiador, ante la memoria como instancia dinámica, debe actuar como el receptor y el intérprete. Suprimiendo jerarquías entre hechos nimios y hechos relevantes, debe tratar de acceder a la mirada minuciosa del antropólogo, convertirse en un trapero de la memoria, el que recoge deshechos, aun los más humildes y despreciados, colecciona cosas heteróclitas y toda clase de harapos sucios. Indisociable del coleccionista, se halla el niño y su impetuosa práctica dirigida a gestar sin tregua nuevas colecciones. El niño, escribe Benjamin corroborando su razonamiento, “se siente irresistiblemente atraído por los desechos”. En esta actividad del niño, o del trapero, todo es anacronismo porque todo tiene la dimensión de la impureza y es en esta donde perdura o, mejor, sobrevive el pasado. Otra de las definiciones sobre el historiador propuesta por Benjamin considera que aquél es un niño “que juega con jirones del tiempo”. Idéntico sentido se reafirma a través de una observación de Didi-Huberman acerca de la “desesperación sin salida” que él atribuye por igual a los textos de Kafka y de Benjamin. Pero agrega que esta desesperación queda relegada y lo que en realidad campea, al menos en el caso de Benjamin, es el regocijo o, más exactamente, lo festivo. Benjamin, que en toda su obra se ocupa de la historia y del pasado, es portador de una “energía infantil” que remite al juego, a los movimientos que el niño ejecuta al practicarlos. La acción del niño, además de revolver, contar, clasificar caprichosamente los trapos, incluye el dormir sobre ellos y el despertarse tras haber soñado. En esta intersección producida entre el dormir y el despertar —“el instante bifacial del despertar”, propone

Didi-Huberman— se erige, para Benjamin, el conocimiento, al cual Freud y Proust contribuyeron a darle la sustentación que el arduo trabajo teórico benjaminiano buscó y finalmente consiguió formular. Según Benjamin, entonces, a lo que emerge de ese instante se lo puede designar como una imagen, que, por otra parte, no imita las cosas sino que traza una línea de fractura o un intervalo entre las cosas. Y esa imagen es dialéctica pues oscila entre la presencia y la representación, entre las mutaciones y las permanencias. Benjamin utiliza el término “fulguración” para abarcar lo visual y lo temporal reunidos en la imagen dialéctica. En la imagen, chocan y se desparraman todos los tiempos con los cuales está hecha la historia. Y ese choque emite una fulguración cuya duración es muy breve pero que hace visible, que ilumina “la auténtica historicidad de las cosas” que acto seguido desaparecen o quedan veladas. El paso siguiente, derivado de las observaciones precedentes, se cumple al ceñir el destello, la fulguración o el relampagueo, como los instantes en que el Ahora y el Otrora (que no son el presente y el pasado), fusionándose, permiten definir a la imagen como “dialéctica en suspenso”.

Mediante esta especie de doble y fugacísimo chisporroteo, Didi-Huberman introduce la imagen-malicia, la imagen que es la malicia en la historia. La malicia del tiempo en la historia aparece, se muestra y vertiginosamente se dispersa, sus manifestaciones se disuelven, o mejor: se desmontan, del mismo que se desmontan o desarman las piezas de un reloj, según el ejemplo de Didi-Huberman. Sin embargo, previo al desmontaje existe el montaje, y uno y otro son términos asumidos por Benjamin para referirse al conocimiento y al método que la operación histórica emplea para efectuarse. Los desechos —viene a decir Benjamin— son remontados por el historiador, pues esos deshechos pueden desmontar la historia y montar

las discontinuidades, los tiempos heterogéneos que congregan supervivencias, anacronismos, síntomas, latencias, etc. Para la perspectiva del historiador, la imagen-malicia queda certeramente expuesta a través de una paradoja en virtud de la cual la “fuente del pecado” (anacronismo, contenidos fantasmáticos, inabarcables diseminaciones) conviven con la “fuente del conocimiento” (desmontaje de la historia y montaje de su historicidad). Pero esta imagen-malicia queda también canalizada por una “doble inflexión” en la cual las cosas se desmontan por el síntoma, repleto de insidias, turbia irracionalidad y malestar, y por el saber, el conocimiento, cuyos procedimientos en todo caso transitan por senderos distintos.

Con la actividad lúdica de los niños, Didi-Huberman marca otra forma o “paradigma” de malicia que adquiere no poca importancia debido a que tanto las situaciones tumultuosas, de comicidad concatenada y creciente como los artefactos –juguetes– que las sostienen e impulsan cada vez más intensamente, conforman un dominio al que algunos textos de Freud (sobre el síntoma en relación al mal), de Proust, de Baudelaire, supieron visitar y captar con perspicacia. Pero es sobre todo en un texto de este último, titulado “Moral del juguete”, donde Benjamin leyó nexos y proximidades con sus teorías. “Poderes dialécticos”, de eso se trata, del juguete: una mezcla incesante de elementos contrapuestos en los que Baudelaire discierne tanto la “primera iniciación del niño en el arte” como una instancia de conocimiento. En Benjamin, este fenómeno originario conlleva una imagen dialéctica que abarca lo “inanimado” del objeto y la “animación” de la práctica del juego. El siguiente paso incumbe a una doble temporalidad trasuntada en la “destrucción” (sacudir, arrojar, golpear el juguete) y el “conocimiento” (averiguar cuál es el mecanismo, de un reloj, por ejemplo). Paralelamente, Baudelaire no descuida en

su texto lo que llama el “juguete científico”, sea este estereoscopio, fenakisticopio, telescopio o bien caleidoscopio. No se ignora el papel central que estos juguetes alcanzaron en el descubrimiento de la fotografía y el cine. Benjamin, en particular, hallaba en el caleidoscopio –como destaca Didi-Huberman– configuraciones visuales siempre “entrecortadas”, pues al sacudir el aparato aparecen nuevas formas constituidas a partir de la diseminación que se desencadenó. Al mismo tiempo, las formas visibles que despiertan la atracción provienen de los trozos de telas deshilachadas, baratijas de vidrio trituradas, pequeñas conchillas, plumas rotas, polvo, etc. El material de esta imagen dialéctica surgida en el caleidoscopio está hecha de restos dispersos: la importancia teórica del caleidoscopio debe valorarse –según Didi-Huberman– en relación al historiador como traperero. Una cita del *Libro de los Pasajes* dedicada a la pintura de la modernidad es muy elocuente en este aspecto: “Crear la historia con los mismos detritus de la historia”. Para esta “caja de malicias” (colmada de formas caprichosas, imprevisibles, discolas, titilantes, incongruentes más allá de cualquier explicación, al igual que el juego no menos desafiantemente arbitrario y errático de los niños), Benjamin encontró otras tantas prolongaciones con similares registros en los grabados de Grandville (con su mundo de flores y vegetales traspuestos a los objetos de la higiene burguesa del siglo XIX), en las fotografías amplificadas de plantas de Karl Blossfeldt o en el rompecabezas chino.

Didi-Huberman estudia no menos exhaustivamente otra imagen en su libro *Ante el tiempo*: la imagen-aura. Si en rigor carece de localización muy precisa en el opus benjaminiano, la noción de aura tiene una formulación más concreta en un ensayo breve de Benjamin que lleva como título *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, y es esta época

la que, en el marco de la producción de objetos artísticos, provocó la desaparición o la decadencia del aura. La aclaración de Didi-Huberman respecto del término “decadencia” en Benjamin es la de que su acepción debe recoger “un rodeo hacia abajo”, “una inclinación”, “una desviación,” una inflexión nueva”. No literalmente pero sí “auráticamente” (en virtud de las cuatro suposiciones que expone Didi-Huberman: del objeto, del tiempo, del lugar y del sujeto), esa “inflexión nueva” remite al modo por el cual se busca comprender, en un cuadro del pintor norteamericano Barnett Newman, la cuestión del aura. Ese cuadro recibió el extraño título de *Onement I*. Y *Onement I* es el objeto del estudio que lleva a cabo Didi-Huberman: un estudio no del aura en la obra de Walter Benjamin sino de una obra plástica —de Barnett Newman— que propone una definición benjaminiana del aura. Por ello quizás Didi-Huberman insiste en decir que hay “algo que la obra de Newman nos enseña más allá incluso de lo que Benjamin podía decir”.

No falta, ni aquí ni en otras zonas de su libro, lo que es el sesgo —también el acontecer— del pensamiento ensayístico de Didi-Huberman, el cual procura retomar desarrollos u observaciones efectuadas con antelación a fin de reafirmarlas mediante nuevas precisiones que no necesariamente responden al punto de vista ya empleado. Con la figura de Carl Einstein ocurre algo así. La imagen dialéctica (que se halla atravesada por recurrentes incursiones benjaminianas), por ejemplo, encuentra en el curso de la obra einsteiniana las vías para que pueda circular convincentemente. La definición que expresó Clara Malraux acerca de Carl Einstein es, aparte de magnífica, muy certera: “el hombre de todos los nuevos acercamientos”. Quizás en esta vocación por lo nuevo haya una explicación para una obra a la que se califica de inactual. Ni cuando se publicó ni más recientemente sus textos han salido de una

ilegibilidad tenaz. Tanto de su escritura como de su pensamiento emana un fulgor que llega a ser —dice Didi-Huberman— sofocante. Parafraseando a Nietzsche, corresponde decir —según Didi-Huberman— que es un historiador del arte que historiza a golpes de martillo, que los movimientos críticos de sus frases a menudo trasladan borbotones de razonamientos vehementes, paradojas y retruécanos que acentúan una voluntad de abrir, de escarbar con denuedo la superficie de lo dado. Emigra en 1928 y se instala en París, donde participa en la revista *Documents*, activamente y en pie de igualdad con Georges Bataille y Michel Leiris. Antes de salir de Alemania, con su teoría del arte ya enfrentaba a Wölfflin, Alois Riegl, Worringer; los conceptos que utilizaba provenían de los aforismos de un Konrad Fiedler y de los escritos epistemológicos de Ernst Mach, ambos obsoletos antes de haber sido estudiados. La historia del arte anglosajona, “triumfalmente orientada hacia la iconología panofskiana y la historia social del arte, contribuyó —afirma Didi-Huberman— a tejer la trama de un olvido que fue también un acto de censura hacia un “historiador inadmisibles”. Releer hoy a Carl Einstein es encontrar, lejos de las domesticaciones académicas, algo que se asemeja a una parte maldita de la historia del arte, en cuyos avatares el historiador debe ser capaz de incorporar sus propios cuestionamientos, las amenazas y riesgos que lo perturban e inquietan. El “pensamiento multifocal” einsteiniano desbordó los límites de la historia del arte y criticó el satisfecho inmovilismo que la legitimaba dentro de un saber disciplinario específico y cerrado. Su libro sobre Georges Braque con el mismo título, sus estudios sobre el cubismo y sobre el arte africano (*Negerplastik*), e incluso su novela *Bebuquin*, consideran que las obras de arte deben tener un ímpetu de excepcionalidad y traducir estados extremos

que el criterio de la belleza o de lo bello –“una burocracia de las emociones”, según sus palabras– sólo consiguen apaciguar ya que “castran cobardemente las fuerzas peligrosas de la visión”. Para Einstein cuestionar el objeto de la historia del arte presupone cuestionar sin rodeos el modelo de temporalidad que la anima. Se trata, entonces, de practicar una historia del arte contra una cierta concepción de la historia, contra el modelo “positivista, evolucionista y teleológico” que sostiene el análisis histórico de las imágenes. Frente a dicho modelo, Carl Einstein erige una comprensión “genealógica” que pueda interrogarse sobre las condiciones de engendramiento de las obras y con igual énfasis sobre el ritmo agonístico de sus destrucciones, de sus supervivencias, anacronismos, retrocesos y revoluciones. Todo ello con el propósito de no rehuir la exuberante complejidad de los objetos artísticos, la exuberante complejidad del tiempo “que esos objetos producen y del cual son los productos”. La máxima exigencia de esta obra de Carl Einstein impidió que sus resultados tuvieran culminación, pero esa exigencia se mantiene, desde su actualidad, con una urgencia absolutamente plena. En su libro sobre la escultura africana (*Negerplastik*) arremete contra la etnografía positivista, que niega la existencia de un arte africano en dos niveles: niega la existencia de esos objetos llamados fetiches como obras, y que esas formas tengan historicidad. El ademán teórico efectuado por Carl Einstein adquirirá toda la fuerza de un trastocamiento por el cual se reconocerá que arte e historia tienen cabida en la producción escultural africana. Esta decisión, como lo advierte Didi-Huberman, choca contra una serie de obstáculos en apariencia insalvables alzados por el discurso occidental: allí no existe historia fechada, los artistas no firman sus objetos, la escultura es realizada en el marco de sociedades secretas, hay estilos diferentes que provienen

de una misma región o las formas no progresan de lo más simple a lo más complejo. Lo que Einstein postula entonces es cambiar los modelos epistemológicos de lo que se entiende por historia y los modelos estéticos relacionados con el arte. “La escultura africana –aclara Didi-Huberman– va a surgir no del campo de conocimiento donde ella estaba capturada sino de un valor de uso muy particular en el que el arte moderno, el cubismo”, se atreve a utilizarla, transformándola, desplazándola. Esta operación teórica es lo que ejecuta Einstein y es la que también va a aflorar de manera constante –constantemente resignificada– en los escritos suyos posteriores a 1915, cuando *Negerplastik* es publicado por primera vez. La contigüidad de este trabajo de especulación teórica con la imagen dialéctica benjaminiana es indiscutible. Una teoría de la experiencia visual tiene en la anterior elaboración un punto de partida luego encauzado, cada vez más definitivamente, en su *Arte del siglo XX*, en el *Georges Braque* y en la descolante participación con sus textos en la revista *Documents* al lado de esos pensadores “energúmenos” (como Didi-Huberman llama también a Einstein) que fueron Bataille y Leiris. La teoría de la experiencia visual se identifica, siguiendo el desarrollo de Didi-Huberman, con una descomposición de la forma, o más exactamente, una destrucción de la forma reflejada en el siguiente precepto einsteiniano: “Toda forma precisa es un asesinato de otras versiones”. Dicha descomposición o destrucción tendrá en el cubismo “la dignidad de un método irreversible”: deviene síntoma global de una civilización que puso el espacio, el tiempo y el sujeto “patas para arriba”. Para Carl Einstein la alucinación no se separa más de lo real sino que lo crea. Lo hace a través de una violencia operatoria de la forma, que a su vez perturba el pensamiento del sujeto. El cubismo viene a ser un cuestionamiento

radical de la sustancia donde objetos y humanos se habían visto fijados por la metafísica clásica. Hace añicos el sujeto estable y liquida la estúpida actitud antropocéntrica. Su actitud es antihumanista, no por atracción hacia las formas puras o no humanas sino por gestar una nueva posición del sujeto. El cuadro cubista no tiene que “representar” sino que “ser” o “trabajar”, un trabajo que se realiza en la incesante dialéctica de una descomposición fecunda y de una producción que jamás descansa. Las imágenes, para Einstein, son focos de energía y de intersecciones de experiencias decisivas. El verdadero sentido de las obras de arte, agrega, proviene de “la fuerza insurreccional que ellas encierran”. Por último, la historia del arte no debe perder de vista la intensa y dramática complejidad de las obras de arte. Semejante complejidad aloja procesos destructivos y agonísticos que hacen de toda experiencia visual un verdadero combate. Muy cerca de todo este hervidero de virulencias y desorden Carl Einstein coloca una historia del arte capaz de hacer jugar o trabajar la imagen “a la vista de conceptos insospechados, a la vista de lógicas insólitas”. Georges Didi-Huberman recorre con esclarecedores análisis esta y otras tentativas a través de los capítulos de *Ante el tiempo*, forjados siguiendo unas vías heurísticas sin duda rigurosas y sutiles, nunca definitivas pues siempre vuelven a repensar sus hallazgos.

Antonio Oviedo

APERTURA

LA HISTORIA DEL ARTE COMO DISCIPLINA ANACRÓNICA

Ante la imagen: ante el tiempo

Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo. Como el pobre ignorante del relato de Kafka, estamos ante la imagen como *Ante la ley*: como ante el marco de una puerta abierta. Ella no nos oculta nada, bastaría con entrar, su luz casi nos ciega, nos controla. Su misma apertura —y no menciono al guardia— nos detiene: mirarla es desecharla, es esperar, es estar ante el tiempo. Pero ¿qué clase de tiempo? ¿De qué plasticidades y de qué fracturas, de qué ritmos y de qué golpes de tiempo puede tratarse en esta apertura de la imagen?

Dirijamos un instante nuestra mirada hacia ese muro de pintura renacentista (*fig. 1*). Es un fresco del convento de San Marco, en Florencia. Verosímilmente fue pintado en los años 1440 por un hermano dominico que vivía allí y al que más tarde se conoció como Beato Angelico. Se encuentra a la altura de la mirada, en el corredor oriental de la *clausura*. Justo más arriba está pintada una *Santa Conversación*. Todo el resto de la galería está, igual que las celdas, pintado a la cal. En esta doble diferencia —con la escena figurada arriba, con el fondo blanco circundante—, el muro de fresco rojo, acribillado por

manchas erráticas, produce como una deflagración: un fuego de artificio coloreado que lleva incluso la huella de su aparición originaria (el pigmento que fue arrojado a distancia, como lluvia, en fracción de instantes) y que, desde entonces, se perpetuó como una constelación de estrellas fijas.

Ante esta imagen, de golpe nuestro presente puede verse atrapado y, de una sola vez, expuesto a la experiencia de la mirada. Aunque desde esta singular experiencia han transcurrido (1) —en lo que a mí concierne— más de quince años, mi “presente reminiscente” no ha terminado, me parece, de sacar todas las lecciones. Ante una imagen —tan antigua como sea—, el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del “especialista”. Ante una imagen —tan reciente, tan contemporánea como sea—, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.

Pero ¿cómo estar a la altura de todos los tiempos que esta imagen, ante nosotros, conjuga sobre tantos planos? Y, primero, ¿cómo dar cuenta del presente de esta experiencia, de la memoria que convocaba, del porvenir que comprometía? Detenerse *ante el muro* de Fra Angelico, someterse a su misterio figural, en eso consistía entrar, modesta y paradójicamente, en el saber que se llama historia del arte. Entrada modesta, porque la gran pintura del Renacimiento florentino era abordada justamente desde sus bordes: sus *parerga*,

sus zonas marginales, los registros bien —o mal— llamados “inferiores” de los ciclos de frescos, los registros del “decorado”, de los “falsos mármoles”. Pero entrada paradójica (y, para mí, decisiva), puesto que se trataba de comprender la necesidad intrínseca, la necesidad figurativa, o mejor *figural* de una zona de pintura fácilmente aprehensible bajo la etiqueta de “arte abstracto”(2).

Se trataba, en el mismo movimiento —en la misma perplejidad—, de comprender por qué toda esta actividad pictórica, en Fra Angelico (pero también en Giotto, Simone Martini, Pietro Lorenzetti, Lorenzo Monaco, Piero della Francesca, Andrea del Castagno, Mantegna y tantos otros también), estaba íntimamente mezclada con la iconografía religiosa, por qué todo ese mundo de imágenes perfectamente visibles no había sido, hasta allí, ni mirado, ni interpretado, ni incluso entrevisto en la inmensa literatura científica consagrada a la pintura del Renacimiento(3). Es así que surgió, fatalmente, la cuestión epistemológica. Es así que el estudio de caso —una singularidad pictórica que un día interrumpió mi paso en el corredor de San Marco— hizo aparecer una exigencia más general en cuanto a la “arqueología”, como hubiera dicho Michel Foucault, del saber sobre el arte y sobre las imágenes.

Positivamente, esta exigencia podría formularse así: ¿en qué condiciones un objeto, o un cuestionamiento histórico nuevo puede, asimismo, emerger tardíamente en un contexto tan conocido y tan, por así decirlo, “documentado”, como es el Renacimiento florentino? Uno podría, con razón, expresarse más negativamente: ¿qué es lo que, en la historia del arte como disciplina, como “orden del discurso”, pudo mantener tal condición de engeguamiento, tal “voluntad de no ver” y de no saber? ¿Cuáles son las razones epistemológicas de tal negación —la negación que consiste en saber

identificar, en una *Santa Conversación*, el menor atributo iconográfico y, al mismo tiempo no prestar la menor atención al pasmoso fuego de artificio coloreado que se despliega justo debajo en una superficie de tres metros de ancho y un metro cincuenta de altura?

Estas preguntas muy simples, tomadas de un caso particular (pero que poseen, espero, algún valor ejemplar) comprometen a la historia del arte en su método, en su mismo estatuto —su estatuto “científico”, según suele decirse— así como en su historia. Detenerse *ante el muro* de Fra Angelico, era primero intentar dar una dignidad histórica, incluso una sutileza intelectual y estética, a objetos visuales considerados hasta entonces como inexistentes, o al menos desprovistos de sentido. Se hizo evidente enseguida que, para llegar a esto, por poco que fuera, era necesario tomar otras vías que las fijadas magistral y canónicamente por Erwin Panofsky bajo el nombre de “iconología”(4): era difícil, aquí, inferir una “significación convencional” a partir de un “sujeto natural”; difícil de encontrar un “motivo” o una “alegoría” en el sentido habitual de esos términos; difícil identificar un “asunto” bien claro o un “tema” bien distinto; difícil exhibir una “fuente” escrita que hubiera podido servir de interpretación verificable. No había ninguna “clave” para sacar de los archivos o de la *Kunstliteratur*, como el mago-iconólogo sabe sacar tan bien de su sombrero la única clave “simbólica” de una imagen “figurativa”.

Hubiera sido necesario desplazar y complejizar las cosas, volver a qué pueden decir, en el fondo, para un historiador del arte, “tema”, “significación”, “alegoría” o “fuente”. Era necesario sumergirse de nuevo en la semiología no iconológica —en el sentido humanista de Cesare Ripa (5)— que constituía, dentro de los muros del convento de San Marco, el universo

teológico, exegético y litúrgico de los dominicos. Y, de rebote, hacer surgir la exigencia de una semiología no *iconológica* —en el sentido “científico” y actual, tomado de Panofsky—, una semiología que no fuese ni positivista (la representación como espejo de las cosas) ni incluso estructuralista (la representación como sistema de signos). Era la representación misma la que debía ser cuestionada *ante el muro*. Y en consecuencia comprometerse a un debate de orden epistemológico sobre los medios y los fines de la historia del arte en tanto que disciplina.

Intentar, en definitiva, una *arqueología crítica de la historia del arte* capaz de desplazar el postulado panofskiano de “la historia del arte como disciplina humanista” (6). Era por eso necesario cuestionar todo un conjunto de certezas en cuanto al objeto “arte” —el objeto mismo de nuestra disciplina histórica—, certezas que tienen por trasfondo una larga tradición teórica que corre sobre todo de Vasari a Kant y más allá (especialmente hasta el mismo Panofsky)(7). Pero detenerse ante el muro no es solamente interrogar al objeto de nuestras miradas. Es detenerse también *ante el tiempo*. Es interrogar en la historia del arte, al objeto “historia”, a la historicidad misma. Tal es la apuesta del presente trabajo: empezar una arqueología crítica de los modelos de tiempo, de los valores de uso del tiempo en la disciplina histórica que quiso hacer de las imágenes su objeto de estudio. Cuestión tan vital, tan concreta y cotidiana —cada gesto, cada decisión del historiador, desde la más humilde clasificación de sus fichas hasta sus más altas ambiciones sintéticas; no fundan, cada vez, una elección de tiempo, un acto de temporalización? Es difícil de esclarecer. Muy rápido se manifiesta que nada, aquí, permanece mucho tiempo bajo la serena luz de las evidencias.

Partamos, justamente, de lo que parece constituir la evidencia de las evidencias: el rechazo del anacronismo para el historiador. Esta es la regla de oro: sobre todo no “proyectar”, como suele decirse, nuestras propias realidades –nuestros conceptos, nuestros gustos, nuestros valores– sobre las realidades del pasado, objeto de nuestra investigación histórica. ¿No es evidente que la “clave” para comprender un objeto del pasado se encuentra en el pasado mismo, y más aún, *en el mismo pasado* que el del objeto? Regla de buen sentido: para comprender los muros coloreados de Fra Angelico, será necesario buscar una *fuentes de época* capaz de hacernos acceder a la “herramienta mental” –técnica, estética, religiosa– que hizo posible ese tipo de elección pictórica. Definamos esta actitud canónica del historiador: no es otra cosa que una búsqueda de la concordancia de tiempos, una búsqueda de la concordancia *euclónica*.

Tratándose de Fra Angelico, tenemos una “interpretación euclónica” de primerísimo orden: el juicio pronunciado acerca del pintor por el humanista Cristoforo Landino en 1481. Michael Baxandall presentó este juicio como el tipo mismo de una fuente de época capaz de hacernos comprender una actividad pictórica muy cerca de su realidad intrínseca, según las “categorías visuales” propias de su tiempo –es decir, “históricamente pertinentes” (8). Tal es la evidencia euclónica. Se llega a exhibir una fuente específica (el juicio de Landino, en efecto, no es en cuanto al género sino al nombre) y, gracias a eso, llegamos a interpretar el pasado con las categorías del pasado. ¿No es ese el ideal del historiador?

Pero ¿qué es el ideal si no el resultado de un proceso de idealización? ¿Qué es el ideal si no la edulcoración, la simplificación, la síntesis abstracta, la negación de la *encarnadura* de las cosas? Sin duda el texto de Landino es “históricamente

pertinente” en el sentido de que pertenece, como el fresco de Fra Angelico, a la civilización italiana del Renacimiento: testimonia, en ese sentido, la recepción humanista de una pintura producida bajo el mecenazgo de Cosme de Medicis. ¿Es por lo tanto “históricamente pertinente” en el sentido de que permita comprender la necesidad pictórica –pero también intelectual, religiosa– de los muros coloreados de San Marco? De ningún modo. Comparado con la misma producción de Fra Angelico, el juicio de Landino nos lleva a imaginar que él jamás pisó la *clausura* del convento florentino –cosa bastante probable–, y que vio esta pintura sin prestarle atención, sin entender gran cosa. Cada una de sus “categorías” –la facilidad, la jovialidad, la devoción ingenua– está en las antípodas de la complejidad, de la gravedad y de la sutileza ejecutadas por la pintura claramente exegética del hermano dominico (9).

Estamos pues *ante el muro* como *ante una pregunta* nueva planteada al historiador: si la fuente “ideal” –específica, euclónica– no es capaz de decir algo, lo que sea, acerca del objeto de la investigación y sólo nos ofrece una fuente sobre su recepción y no sobre su estructura, ¿a qué santos, a qué interpretaciones es necesario entonces encomendarse? Hay un primer elemento a subrayar que concierne a la dignidad abusivamente concedida al texto de Landino: se lo declara pertinente porque es “contemporáneo” (no hablo aquí de euclonía más que para destacar el valor de coherencia ideal, de *Zeitgeist*, prestada a una tal contemporaneidad). Pero ¿verdaderamente lo es? O mejor: ¿según qué escala, según qué orden de magnitud puede ser considerada como tal? Landino escribió una treintena de años después de la muerte del pintor –y en ese lapso muchas cosas se habrán transformado, aquí y allá, en la esfera estética, religiosa y humanista. Landino

era versado en latín clásico (con sus categorías, su retórica propia), pero también era un defensor ardiente de la lengua vulgar (10); Fra Angelico no conocía más que el latín medieval de sus lecturas del noviciado, con sus distinciones escolásticas y sus jerarquías sin fin: eso sólo bastaría para sospechar entre el pintor y el humanista la escisión de un verdadero *anacronismo*.

Vayamos más lejos: Landino fue anacrónico respecto de Fra Angelico no sólo en la diferencia de tiempo y de cultura que, con toda evidencia, los separaba; también el mismo Fra Angelico parece haber sido anacrónico con relación a sus contemporáneos más cercanos, si se quiere considerar como tal a Leon Battista Alberti, por ejemplo, que teorizaba acerca de la pintura en el mismo momento y a algunos centenares de metros del pasillo donde las superficies rojas se cubrían de manchas blancas arrojadas a distancia. Tampoco *De pictura* podría adecuadamente —aunque fuera eucrónica— dar cuenta de la necesidad pictórica en los frescos de San Marco (11). Sacamos la impresión de que los contemporáneos a menudo no se comprenden mejor que los individuos separados en el tiempo: el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. No existe —casi— la concordancia entre los tiempos.

¿*Fatalidad del anacronismo*? Es factible separar a esos dos perfectos contemporáneos que fueron Alberti y Fra Angelico ya que ambos no pensaban entre sí totalmente “en el mismo tiempo”. Ahora bien, esta situación no puede ser calificada de “fatal” —negativa, destructiva— sino respecto de una concepción ideal, empobrecida de la misma historia. Es más válido reconocer la *necesidad del anacronismo* como una riqueza: parece interior a los objetos mismos —a las imágenes— cuya historia intentamos hacer. El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar

la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes.

En el único ejemplo del muro manchado de Fra Angelico, al menos tres tiempos —tres tiempos heterogéneos, anacrónicos los unos en relación a los otros— se trenzan de manera notable. El cuadro en trompe-l’œil muestra sin lugar a dudas un mimetismo “moderno” y una noción de la *prospectiva* que se puede calificar, gruesamente, como albertiana: “eucrónica” a ese siglo XV florentino del primer Renacimiento. Pero la función memorativa del color mismo supone, por otra parte, una noción de la *figura* que el pintor había tomado de los escritos dominicos de los siglos XIII y XIV: artes de la memoria, “sumas de similitudes” o exégesis de la Escritura bíblica (en este sentido se ha podido calificar a Fra Angelico como pintor “anticuado”, adjetivo que en lengua corriente se da como equivalente a “anacrónico”). En fin, la *disimilitudo*, la desemejanza que existe en ese muro de pintura se remonta más lejos aún: constituye la interpretación específica de toda una tradición textual cuidadosamente recibida en la biblioteca de San Marco (Dioniso el Areopagita comentado por Alberto Magno o Santo Tomás de Aquino), así como una antigua tradición figurativa llegada hasta Italia desde Bizancio (uso litúrgico de las piedras semi preciosas multicolores) *via* el arte gótico y Giotto mismo (los mármoles falsos de la capilla Scrovegni)... Todo esto dedicado a otra paradoja del tiempo: la repetición litúrgica —propagación y difracción temporales— del momento originario y capital de toda esta economía, el momento mítico de la Encarnación (12).

Estamos *ante el muro* como frente a un objeto de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*. En la dinámica y en la complejidad de este montaje, las nociones históricas

tan fundamentales como la de “estilo” o la de “época” alcanzan de pronto una peligrosa plasticidad (peligrosa solamente para quien quisiera que todas las cosas permanecieran en su lugar para siempre en la misma época: figura bastante común además de lo que llamaré el “historiador fóbico del tiempo”). Plantear la cuestión del anacronismo, es pues interrogar esta plasticidad fundamental y, con ella, la mezcla, tan difícil de analizar, de los *diferenciales de tiempo* que operan en cada imagen.

La historia social del arte, que desde hace algunos años domina toda la disciplina, abusa a menudo de la noción estática –semiótica y temporalmente rígida– de “herramienta mental”, lo que Baxandall, a propósito de Fra Angelico, llamó un “equipo” (*equipment*) cultural o cognitivo (13). Como si le bastara a cada uno sacar de una caja de herramientas, palabras, representaciones o conceptos ya formados y listos para el uso. Olvida que, desde la caja hasta la mano que las utiliza, las herramientas están formándose a sí mismas, es decir, aparecen menos como entidades que como formas plásticas en transformación perpetua. Es mejor que imaginemos herramientas maleables, herramientas de cera dúctil que adquieren para cada mano y para cada material utilizado, una forma, una significación y un valor de uso diferentes. Quizás Fra Angelico saque de su caja mental de herramientas la distinción contemporánea entre los cuatro tipos de sermones religiosos –*subtilis, facilis, curiosus, devotus*–, como utilmente nos recuerda Baxandall (14). Pero decir esto es sólo un breve comienzo del trayecto.

El historiador del arte debe sobre todo comprender en qué y cómo el trabajo pictórico de Fra Angelico habría consistido, justamente, en subvertir tal distinción, en transformar, en reinventar dicha caja de herramientas mental. Cómo un

cuadro religioso se habría presentado sobre el modo *facilis*, fácil de mirar desde el punto de vista de la iconografía, pero al mismo tiempo *subtilis*, practicando el punto de vista más complejo de la exégesis bíblica y de la teología encarnacional (15). El modo *facilis*, ante nuestro muro de pintura, consistiría en no ver allí más que un registro suntuario, desprovisto de sentido “simbólico”: un simple marco ornamental, un panel de falso mármol en trompe-l’œil sirviendo de base a una *Santa Conversación*. El modo *subtilis* emerge desde muchos planos posibles, según se esté atento a la indicación litúrgica propuesta aquí por el pintor (el muro de falso mármol es exactamente a la *Santa Conversación* lo que un altar es a un retablo); o bien a sus asociaciones devocionales (las manchas blancas cubren la pared del pasillo como lo hacían, se dice, las gotas de la leche de la Virgen sobre la pared de la gruta de la Navidad); o bien, a las alusiones alegóricas que hacen del mármol multicolor una *figura Christi*; o aun a las implicaciones performativas de la proyección a distancia de un pigmento (acto técnico definible, estrictamente hablando, como una *unción*); o, en fin, a las numerosas referencias místicas que asocian el acto de contemplación con la frontalidad “abstracta” de las superficies multicolores (el mármol manchado como *materialis manuductio* de la *visio Dei*, según Juan Escoto Erígena, el abate Suger o el dominico Giovanni di San Gimignano) (16).

La imagen está fuertemente sobredeterminada: ella juega, se podría decir, en varios cuadros a la vez. El abanico de posibilidades simbólicas que acabo de esbozar a propósito de ese único muro de fresco italiano no encuentra en sí mismo su sentido –y no puede obtener un principio de verificación– más que respecto del *abanico abierto del sentido* cuyas condiciones había forjado, en general, la exégesis medieval (17).

Es en tal campo de posibilidades que sin duda es necesario comprender el aspecto de *montaje de diferencias* que caracterizan esta simple –pero paradójica– imagen. Ahora bien, con este montaje, todo *el abanico del tiempo* se abre ampliamente. La dinámica temporal de este montaje debería, con toda lógica, depender de un paradigma teórico y de una tecnicidad propia: lo que ofrecen exactamente las “artes de la memoria” en la larga duración de la Edad Media (18).

La imagen está, pues, abiertamente sobredeterminada respecto del tiempo. Eso implica reconocer el principio funcional de esta sobredeterminación dentro de una cierta *dinámica de la memoria*. Mucho antes de que el arte tuviera una historia –que comenzó o recomenzó, se dice, con Vasari–, las imágenes han tenido, han llevado, han producido la memoria. Ahora bien, la memoria también juega en todos los cuadros del tiempo. A ella y a su “arte” medieval se debe el montaje de tiempos heterogéneos por el cual, en nuestro muro de pintura, podemos encontrar un pensamiento místico del siglo V –el del seudo Dioniso el Areopagita a propósito de los mármoles manchados– diez siglos más tarde, sobreviviente y transformado, embutido dentro del marco de una perspectiva totalmente “moderna” y albertiana.

Soberanía del anacronismo: en algunos lapsos de presente, un artista del Renacimiento –que justo acababa de arrojar el pigmento blanco sobre un fondo de fresco rojo rodeado por su ribete en trompe-l’œil– habrá concretado para el futuro esta verdadera constelación, hecha imagen, de tiempos heterogéneos. Soberanía del anacronismo: el historiador que hoy volviera al pasado sólo “eucrónico” –al solo *Zeitgeist* de Fra Angelico– carecería completamente del sentido de su gesto pictórico. El anacronismo es necesario, el anacronismo es fecundo, cuando el pasado se muestra insuficiente, y constituye

incluso, un obstáculo para la comprensión de sí mismo. Lo que Alberti o Landino no nos permiten comprender en el muro de Fra Angelico, sí lo permiten ampliamente las múltiples combinaciones de pensamientos separados en el tiempo –Alberto el Grande con el seudo Dioniso, Tomás de Aquino con Alberto Magno, Jacques de Voragine con san Agustín. Pensamos que el artista dominico los tenía a su disposición y en su tiempo en ese lugar anacrónico por excelencia que fue la biblioteca del convento de San Marco: pensamientos de todos los tiempos –diecinueve siglos al menos, de Platón a San Antonino– reunidos sobre los mismos anaqueles (19).

No se puede, por lo tanto, en un caso semejante, contentarse con hacer la *historia* de un arte bajo el ángulo de la “eucronía”, es decir, bajo el ángulo convencional de “el artista y su tiempo”. Tal visualidad exige que se lo examine bajo el ángulo de su *memoria*, es decir, de sus manipulaciones del tiempo, cuyos hilos nos descubren mejor a un artista anacrónico, a un “artista contra su tiempo”. También debemos considerar a Fra Angelico como un artista del *pasado* histórico (un artista de su tiempo, que fue el Quattrocento), pero igualmente como un artista del *más-que-pasado* memorativo (un artista que manipula tiempos que no eran los suyos). Esta situación engendra una paradoja suplementaria: si el pasado eucrónico (Landino) hace pantalla u obstaculiza al más-que-pasado anacrónico (Dioniso el Areopagita), ¿cómo hacer para romper la pantalla, para superar el obstáculo?

Es necesaria, me atrevería a decir, una extrañeza más, en la cual se confirme la paradójica *fecundidad del anacronismo*. Para acceder a los múltiples tiempos estratificados, a las supervivencias, a las largas duraciones del más-que-pasado mnésico, es necesario el *más-que-presente* de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición del tiempo,

aquello de lo cual hablaron tan bien Proust y Benjamin bajo la denominación de “memoria involuntaria”. Jackson Pollock —he ahí el anacronismo— demostró ser extremadamente capaz de ver y de mostrar aquello que Landino y todos los historiadores del arte no pudieron percibir ante el muro manchado del siglo XV. Si hoy intento acordarme de lo que pudo interrumpir mi paso en el pasillo de San Marco, no creo equivocarme al decir que fue una especie de *semejanza desplazada* entre lo que descubrí allí, en un convento del Renacimiento, y los *drippings* del artista americano admirados y descubiertos tantos años antes (20).

Es cierto que tal semejanza concierne al dominio de lo que se llama un seudomorfismo: las relaciones de analogía entre el muro manchado de Fra Angelico y un cuadro de Jackson Pollock no resisten demasiado el análisis (desde la cuestión de la horizontalidad hasta la de las apuestas simbólicas). En ningún caso, Fra Angelico es el antecesor del *action painting* y hubiera sido totalmente estúpido buscar, en las proyecciones pigmentarias de nuestro pasillo, cualquier “economía libidinal”, o el género “expresionismo abstracto”. El arte de Pollock, evidentemente, no puede servir para interpretar adecuadamente de las manchas de Fra Angelico. Pero el historiador no escapa gratuitamente a esta cuestión, pues subsiste la paradoja, *el malestar en el método*: la emergencia del *objeto histórico* como tal no habría sido el fruto de un *recorrido histórico* standard —factual, contextual, eucrónico—, sino de un momento anacrónico casi aberrante, algo como un síntoma en el saber histórico. Es la violencia misma y la incongruencia, es la diferencia misma y la inverificabilidad las que habrían provocado de hecho, como levantando la censura, el surgimiento de un nuevo objeto a ver y, más allá, la constitución de un nuevo problema para la historia del arte.

Heurística del anacronismo: ¿cómo un recorrido hasta ese punto contrario a los axiomas del método histórico puede llegar al descubrimiento de nuevos objetos históricos? La cuestión, con su paradójica respuesta —es Pollock y no Alberti, es Jean Clay y no André Chastel, quienes han hecho posible que se haya “recobrado” una gran superficie del fresco pintado por Fra Angelico, visible para todos pero mantenida invisible para la misma historia del arte—, remite al difícil problema de la “buena distancia” que el historiador sueña mantener de su objeto. Demasiado presente, el objeto corre el riesgo de no ser más que un soporte de fantasmas; demasiado pretérito, corre el riesgo de no ser más que un residuo positivo, muerto, una estocada dirigida a su misma “objetividad” (otro fantasma). No es necesario pretender fijar, ni pretender eliminar esta distancia: hay que hacerla *trabajar en el tiempo diferencial* de los instantes de proximidad empática, intempestivos e inverificables, y los momentos de rechazo críticos, escrupulosos y verificadores. Toda cuestión de método se vuelve quizás una cuestión de *tempo* (21).

El anacronismo, ahora, podría no reducirse ni ser visto como el horrible pecado que ve en él, espontáneamente, todo historiador patentado. Podría ser pensado como un segmento de tiempo, como un golpeteo rítmico del método, aun cuando fuese su momento de síncope. Aun siendo paradójico o peligroso, como lo es toda situación de riesgo. El presente libro quisiera ser una tentativa que explore algunos de esos *tempi*, y corra el riesgo de dar algunos ejemplos para *abrir* el método. Se trata, principalmente, de extender la cuestión del tiempo a una hipótesis ya emitida y argumentada acerca del sentido: si la historia de las imágenes es una historia de objetos sobredeterminados, entonces es necesario aceptar —pero ¿hasta dónde? ¿cómo?, toda la cuestión está allí— que a estos

objetos sobredeterminados corresponde un saber sobreinterpretativo (22). La vertiente temporal de esta hipótesis podría formularse así: la historia de las imágenes es una historia de objetos temporalmente impuros, complejos, sobredeterminados. Es una historia de objetos policrónicos, de objetos heterocrónicos o anacrónicos. ¿Esto no implica decir que *la historia del arte es en sí misma una disciplina anacrónica*, para peor, pero también para mejor?

Todas estas reflexiones en realidad corresponden a un estado de trabajo ya viejo (23). Su límite consistió, por supuesto, en la singularidad, incluso en el estrechamiento de la experiencia descripta. Aunque Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein —dicho de otro modo, los tres “hilos rojos” teóricos seguidos en el presente trabajo— hubiesen sido, desde ahora, convocados a este banquete del anacronismo, parece difícil todavía sacar conclusiones generales a partir de este caso tan limitado, tan atípico, que ofrecen los muros multicolores de Fra Angelico. Pero durante los quince años que siguieron aproximadamente a esta experiencia inicial, otras configuraciones de una misma complejidad temporal, otros *montajes de tiempos heterogéneos* que no tenía previstos, siguieron emergiendo. Es a partir de allí que podía plantearse, en un plano general más convincente, la cuestión propiamente epistemológica del anacronismo.

El trabajo teórico no tiene como función primera, según se cree con frecuencia, los planteos axiomáticos: vale decir, fundar jurídicamente las condiciones generales de una práctica. Su primer objetivo —en las disciplinas históricas al menos— es reflexionar acerca de los aspectos *heurísticos* de la experiencia: es decir, poner en duda las evidencias del

método cuando se multiplican las excepciones, los síntomas, los casos que deberían ser ilegítimos y que, sin embargo, demuestran ser fecundos. Me aparecieron así *configuraciones anacrónicas* que estructuraban objetos o problemas históricos tan diferentes entre sí como una escultura de Donatello —capaz de reunir referencias heterogéneas de la antigüedad, de lo medieval y de lo moderno—, la evolución de una técnica como el grabado —capaz de reunir el gesto prehistórico y la palabra vanguardista—, el abanico antropológico de un material como la cera —capaz de reunir la larga duración de las supervivencias formales y la corta duración del objeto a fundir—... O la inclinación característica de numerosas obras del siglo XX —de Rodin a Marcel Duchamp, de Giacometti a Tony Smith, de Barnett Newman a Simon Hantaï—, que tienden a practicar, aun sólo en busca de resultados formalmente homogéneos, este “montaje de tiempos heterogéneos” (24).

Una *epistemología del anacronismo* no se concibe sin la “arqueología” discursiva de la que ya hablé antes. Es raro que miremos críticamente el modo según el cual trabajamos en nuestra especialidad: a menudo rechazamos cuestionar la historia estratificada, no siempre gloriosa, de palabras, categorías o géneros literarios que empleamos cotidianamente para producir nuestro saber histórico. Esta arqueología no tarda en mostrar regiones íntegras de censura o de irreflexión, y así termina siempre provocando un debate o, al menos la intervención en un debate. Nada más preciso que esta observación de Michel Foucault: “Saber, incluso en el orden histórico, no significa ‘recobrar’, ni mucho menos ‘recobrarnos’. La historia será ‘efectiva’ en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro propio ser (...). El saber no está hecho para comprender, sino para cortar” (25).

El debate que está en juego tiene quizás su principio en esta única pregunta: *¿cuál es la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen?* Y ¿qué consecuencia tiene esto para la historia del arte? No hacemos este planteo convocando a filósofos para quienes simplemente el *tiempo* se opondría a la *historia*. Ni interrogaremos “al tiempo de la obra” como lo han hecho, con mayor o menor agudeza, los fenomenólogos del arte (26). Tampoco interrogaremos al tiempo de la imagen como un “tiempo de lectura” semiológico, aunque se prolongara en el modelo del *seméion* —de la tumba— y allí se presentara, interno a ésta, “el límite de la representación (27)”. Ni seguiremos a los historiadores para quienes el *tiempo* se reduce al de la *historia*. Reducción típicamente positivista, bastante habitual, a fin de cuentas, que reduce las imágenes a simples documentos de la historia, modo de negar la perversidad de unas y la complejidad de la otra (28). Pero no es mejor declarar la incompetencia de la historia como tal: cuando se la declara “acabada” o cuando se pretende “acabar” con ella (29). Los debates actuales sobre el “fin de la historia” y, —paralelamente— sobre el fin del arte, son burdos y están mal planteados, porque se fundan en modelos de tiempo inconsistentes y no dialécticos (30). La noción de anacronismo será aquí examinada y trabajada, así lo espero, por su virtud dialéctica. En primer lugar, el anacronismo parece surgir en el *pliegue exacto de la relación entre imagen e historia*: las imágenes, desde luego, *tienen* una historia; pero lo que ellas *son*, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma —un malestar, una desmentida más o menos violento, una suspensión. Por el contrario, sobre todo quiero decir que la imagen es “atemporal”, “absoluta”, “eterna”, que escapa, por esencia, a la historicidad. Al contrario, quiero afirmar que su temporalidad no

será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa.

Es lo que Gilles Deleuze, en el plano filosófico, indicó con fuerza cuando introdujo la noción de *imagen-tiempo* en doble referencia al montaje y al movimiento aberrante (que, por mi parte, yo llamaría el síntoma) (31). Es también lo que algunos historiadores del arte —además de aquellos que se comenten aquí— han querido dar cuenta: por ejemplo, George Kubler, cuyas *Formas en el tiempo* se despliegan sobre el registro siempre dialectizado de la *orientación* y de la *red* sobreterminada, del “transcurso” y de la “resistencia” a los cambios, de las “series prolongadas” y de las “series detenidas”, errantes, intermitentes o simultáneas (32). Henri Focillon, en el último capítulo de su *Vida de las formas*, ya había opuesto al flujo de la historia el obstáculo del acontecimiento —el acontecimiento entendido como una “brusquedad eficaz” (33). Focillon, en esas hermosas páginas, terminaba por dedicar a las “fisuras” y a los “desacuerdos (34)” el tema del determinismo histórico.

Así se ve mejor el problema que este “plegado” encubre: hacer la *historia del arte* fatalmente nos impone hacer jugar cada uno de los dos términos como una herramienta crítica aplicable al otro. Así, el punto de vista de la historia aporta una duda saludable acerca de los sistemas de valores que, en un momento dado, contiene la palabra “arte”. Pero el punto de vista del arte —o, al menos, el de la imagen, el del objeto visual— aporta, recíprocamente, una duda saludable de los modelos de inteligibilidad que, en un momento dado, contiene la palabra “historia”. ¿En qué “momento dado” estamos? Sin duda en un momento de crisis y de hegemonía mezcladas: al mismo tiempo que la historia como disciplina está investida

de un poder cada vez mayor –estimación pericial, predicción, jurisdicción–, la disciplina histórica parece perder su coherencia epistemológica. Ahora bien, en el mismo tiempo donde duda de su método y de sus posiciones, la historia extiende siempre más el campo de sus competencias: el arte y la imagen, en lo sucesivo, están en el menú –y eso es tanto mejor– del “ogro historiador (35)”.

Pero si la historia del arte contiene en su propio título la operación de “regreso crítico” del cual he hablado –regreso crítico del arte sobre la historia y de la historia sobre el arte, regreso crítico de la imagen sobre el tiempo y del tiempo sobre la imagen–, entonces no es satisfactorio considerar la historia del arte como una rama particular de la historia. La pregunta más adecuada para formular sería ésta: *¿hacer historia del arte es hacer historia*, en el sentido en que se la entiende, en el sentido en que se la practica habitualmente? ¿O es mejor modificar en profundidad el esquema epistemológico de la propia historia? Hans Robert Jauss se preguntaba una vez “si verdaderamente la historia del arte puede hacer algo más que tomar prestado a la historia su propio principio de síntesis (36)”. Pienso, en efecto, que la historia del arte debe hacer otra cosa: se confesó capaz de eso en un momento –el que marcaron los nombres de Wölfflin, de Warburg, de Riegl– en que proporcionó a la historia un modelo de rigor analítico así como de invención conceptual. La historia del arte se mostró entonces tan *filosóficamente audaz* como *filológicamente rigurosa*, y es en eso, posiblemente, que pudo jugar, respecto de las disciplinas históricas en general, ese rol “pilotó” que la lingüística asumió más tarde en la época del estructuralismo naciente.

Otra razón para rechazar el juicio de Jauss es que el principio de síntesis que la historia podría hoy probar –y que la

historia del arte podría tomar prestado– no existe verdaderamente. Muy bien lo enunció Michel Foucault: “(La) mutación epistemológica de la historia aún no ha acabado hoy. Sin embargo, ella no data de ayer (37)” –modo de aludir al eterno retorno y al anacronismo de las cuestiones fundamentales en historia (38). Estamos en *el pliegue exacto de la relación entre tiempo e historia*. Cabría preguntar ahora a la misma disciplina histórica qué quiere hacer de este pliegue: ¿ocultar el anacronismo que emerge, y por eso aplastar calladamente el tiempo bajo la historia –o bien abrir el pliegue y dejar florecer la paradoja?

Paradoja y parte maldita

Dejemos florecer la paradoja: hay en la historia un tiempo para el anacronismo. ¿Qué hace el historiador ante tal estado de cosas? Con frecuencia se debate en una actitud mental analizada en el pasado por Octave Mannoni (39): *Sé muy bien*, dirá, que el anacronismo es inevitable, que nos es particularmente imposible interpretar el pasado sin recurrir a nuestro propio presente..., *pero a pesar de todo*, agregará muy rápido, el anacronismo sigue siendo algo que nos es necesario evitar a todo precio. Es el pecado mayor del historiador, su obsesión, su bestia negra. Es lo que debe alejar de sí bajo pena de perder su propia identidad –tanto es así que “caer en el anacronismo”, como bien suele decirse, equivale a no hacer historia, a no ser historiador (40).

La “bestia negra” a menudo se hace figura de lo impensado: lo que se expulsa lejos de sí, lo que se rechaza a todo precio pero que no deja de volver como “la mosca a la nariz del orador (41)”. La bestia negra de una disciplina es su *parte*

maldita, su verdad mal dicha. Los manuales y las síntesis metodológicas nos serán poco útiles. El anacronismo no existe como concepto individualizado —o como entrada de índice— en las bibliografías sobre el tiempo, en la “teoría de la historiografía” de Benedetto Croce, en la “filosofía de la historia” contada por Raymond Aron, en el “conocimiento histórico” según Henri-Irénée Marrou, en las “categorías en la historia” según Chaïm Perelman, en la “metodología de la historia” de los discípulos de Braudel, en las “reflexiones sobre la historia” de Georges Lefebvre, en los temas de los índices de la revista *Annales*, incluso en “la historia deconstruccionista” de algunos autores anglosajones (42)...

Al recorrer los escritos metodológicos de los historiadores contemporáneos, se extrae la impresión de que la definición y la refutación de la herejía anacrónica fueron hechas de una vez por todas por Lucien Febvre —uno de los padres, como se sabe de la escuela de los *Annales*— sin que luego haya habido gran cosa que agregar. Al final de los años 30, Febvre se pronunciaba ya contra el anacronismo, definido como la intrusión de una época en otra, e ilustrado por el ejemplo surrealista de “César muerto por un disparo de *browning* (43)”. Poco tiempo después, el historiador ofrecía, en su clásico estudio sobre *El problema de la incredulidad en el siglo XVI*, una crítica del anacronismo que sirve casi de punto de vista introductorio al libro en su totalidad:

La historia, hija del tiempo. No lo digo, en verdad, para rebajarla. (...) Cada época se forja mentalmente su universo. (...) La elabora con sus propias dotes, con su ingenio específico, sus cualidades y sus inclinaciones, con todo lo que la distingue de las épocas anteriores. (...) ...el problema consiste en determinar con exactitud la serie de precauciones que

deben tomarse y de prescripciones a que uno debe someterse para evitar el pecado mayor de todos los pecados, el más irremisible de todos: el anacronismo (44).

El ejemplo de “César muerto de un disparo de *browning*” establecía con claridad que al anacronismo se lo ubica en el rango de los errores históricos, incluso de la producción fraudulenta de los “falsos documentos” (notemos que aquí el vocabulario vacila entre el *error*, la *enfermedad* contra la cual es necesario armarse de “precauciones”, de “prescripciones”, y el *pecado*). Ahora bien, Lucien Febvre agregaba que “este anacronismo como herramienta material no es nada en comparación con el anacronismo como herramienta mental”... Pero ¿cómo evitarlo? Si “cada época se fabrica mentalmente su universo”, ¿cómo el historiador podrá salir completamente de su propio “universo mental” y pensar solamente en la “herramienta” de épocas perimidas? La misma elección de un objeto de estudio histórico —el problema de la incredulidad, o la obra de Rabelais— ¿no es un indicio del universo mental al cual pertenece el historiador? Existe aquí, a no dudarlo, una primera aporía que Olivier Dumoulin, elegantemente, expresa en estos términos: “(...) el pecado original es también la fuente del conocimiento (45)”.

La aporía es tan molesta que Marc Bloch —el otro “padre” de los *Annales*— en su *Apologie pour l'histoire* no teme introducir el clavo de este anacronismo estructural que el historiador no puede rehuir: no solamente es imposible comprender el presente ignorando el pasado (46), sino, incluso, es necesario conocer el presente —apoyarse en él— para comprender el pasado y, entonces, saber plantearle las preguntas convenientes:

En verdad, conscientemente o no, siempre tomamos de nuestras experiencias cotidianas, matizadas o no con nuevos tintes, donde sea preciso, los elementos que nos sirven para reconstruir el pasado. ¿Qué sentido tendrían para nosotros los nombres que usamos para caracterizar los estados de alma desaparecidos, las formas sociales desvanecidas, si no hubiéramos visto antes vivir a los hombres? Es cien veces preferible sustituir esa impregnación instintiva por una observación voluntaria y controlada. (...) Ocurre que en una línea determinada, el conocimiento del presente es aún más importante para la comprensión directa del pasado. Sería un grave error pensar que el orden adoptado por los historiadores en sus investigaciones deba modelarse necesariamente por la cronología de los acontecimientos. Aunque acaben restituyendo a la historia su verdadero movimiento, muchas veces pueden obtener un gran provecho si comienzan a leerla, como decía Maitland, “al revés”. Porque el camino natural de toda investigación es el que va de lo más conocido o de lo menos desconocido, a lo más oscuro. (...) En forma menos excepcional de lo que se piensa ocurre que para encontrar la luz es necesario llegar hasta el presente. (...) Aquí, como en todo, lo que el historiador busca captar es un cambio. Pero en el film que considera, sólo está intacta la última película. Para reconstruir los trozos rotos de las demás, ha sido necesario pasar la cinta al revés de cómo se tomaron las vistas (47).

Aunque la metáfora cinematográfica no esté trabajada hasta las paradojas que implica como reconstrucción temporal —Marc Bloch imaginando un film sin montaje, un simple montón de *esfuerzos*—, la idea que emerge manifiesta ya la marca, paradójica, de un anacronismo: el conocimiento

histórico sería un proceso *al revés del orden cronológico*, “un retroceso en el tiempo”, es decir, estrictamente, un *anacronismo*. El anacronismo, como “definición *a contrario* de la historia” (48), proporciona también la definición heurística de la historia como anamnesia cronológica, regresión del tiempo *a contrario* del orden de los acontecimientos. “César muerto de un disparo de *browning*”: la historia es aquí falsificada porque se hizo “retroceder” un arma de fuego contemporánea hasta la antigüedad romana. Pero la historia también puede construirse, incluso *verificarse*, haciendo “retroceder”, hasta la antigüedad romana, un análisis de la conjura política buscando sus ejemplos —o sus supervivencias— en la época contemporánea.

Tal es pues la paradoja: se dice que hacer la historia es no hacer anacronismo; pero también se dice que remontarse hacia el pasado no se hace más que con nuestros actos de conocimiento que están en el presente. Se reconoce así que hacer la historia es hacer —al menos— un anacronismo. ¿Qué actitud adoptar ante esta paradoja? Permanecer mudo, ignorando algunos anacronismos enmascarados y protestando contra el enemigo teórico que sería el único culpable. Es lo más frecuente. En el otro extremo del espectro, algunos provocadores reivindicaron el anacronismo en nombre de una “historia lúdica” o experimental que se tomaría la libertad de desfasar el calendario en algunos años o bien imaginar una historia de la Europa de posguerra en la que hubieran sido derrotados los aliados (49)... Se puede considerar el anacronismo también bajo el aspecto de objeto de historia, buscando los momentos en que se lo mostró verdaderamente como un tabú (50).

O bien, en la línea directa de las “precauciones” y de las “prescripciones” deseadas por Lucien Febvre, se buscará distinguir en el anacronismo —verdadero *phármakon* de la historia— lo que es bueno y lo que es malo: el anacronismo-veneno

contra el cual protegerse, y el anacronismo-remedio a prescribir, mediando algunas precauciones de uso y algunas limitaciones de dosificación (51). En este orden de ideas, algunas veces se quiso distinguir entre el *anacronismo* como error metodológico en la historia y el *anacronismo* como errancia ontológica en el tiempo: a uno se lo proscibiría absolutamente, el otro sería inevitable en tanto que “anacronismo del ser” o –en el dominio que nos interesa más particularmente– temporalidad ontológica de la obra de arte (52). Pero el discurso no se desembaraza de su “anacronismo” al arrojar toda la “anacronía” del lado de lo real. Jacques Rancière tiene razón al afirmar que “existen modos de conexión (en la historia como proceso) que podemos llamar positivamente *anacronías*: acontecimientos, nociones, significaciones que toman el tiempo al revés, que hacen circular el sentido de una manera que escapa a toda contemporaneidad, a toda identidad del tiempo consigo mismo...” Tiene razón en concluir que “la multiplicidad de las líneas de temporalidades, de los sentidos mismos de tiempos incluidos en un ‘mismo’ tiempo es la condición del hacer histórico” (53). ¿Sería por lo tanto necesario renunciar a interrogar, en este mismo hacer histórico, al *anacronismo* –esta noción más vulgar, menos filosófica, menos cargada de misterios ontológicos? ¿No es el anacronismo la única forma posible de dar cuenta, en el saber histórico, de las anacronías de la historia real?

Sólo hay historia anacrónica: el montaje

Pero ¿cómo asumir esta paradoja? Abordándola como un riesgo necesario a la misma actividad del historiador, es decir, incluso al descubrimiento y a la constitución de los objetos

de su saber. “Nunca se insistirá lo suficiente sobre hasta qué punto el miedo al anacronismo es bloqueante”, escribe Nicole Loraux en un “Elogio del anacronismo” orientado por la siguiente exhortación: “(...) importa menos sentirse a sí mismo culpable que tener la *audacia de ser historiador*, lo que quizás corresponda a asumir el riesgo del anacronismo (o, al menos, de una cierta dosis de anacronismo) bajo la condición de que sea con conocimiento de causa y eligiendo las modalidades de la operación (54)”. Aquí se propone un “levantamiento del tabú historiador del anacronismo” y, en consecuencia, una puerta abierta a su “práctica controlada” (55). Audacia coherente. Pero audacia difícil de legislar –¿hacer la historia sería una cuestión de tacto?– porque el anacronismo, como toda sustancia fuerte, como todo *phármakon*, modifica completamente el aspecto de las cosas según el valor de uso que se le quiera acordar. Puede hacer aparecer una nueva objetividad histórica, pero puede hacernos caer en un delirio de interpretaciones subjetivas. Es lo que inmediatamente revela nuestra manipulación, nuestro tacto del tiempo.

La extrema dificultad en la que se encuentra el historiador para definir, en el uso de sus modelos de tiempo, las “precauciones”, las “prescripciones” y “controles” a adoptar, es una dificultad no solamente de orden metodológico. O, más bien, la dificultad metodológica no parece poder, en una situación parecida, resolverse en el interior de sí misma, por ejemplo bajo la forma de un régimen de cosas a hacer o no para guardar el buen anacronismo y rechazar el malo. “Es la idea misma de anacronismo como error acerca del tiempo lo que debe ser deconstruido”, escribe Jacques Rancière: modo de decir que el problema es, ante todo, de orden filosófico. Algo que el historiador positivista tendrá cierta dificultad en querer admitir (56).

Lo que no carece por otra parte de una cierta manera filosófica de plantear las preguntas que el propio Marc Bloch habrá reflexionado respecto del estatuto de su práctica histórica. Para él, la historia está fundada sobre una duda metódica —es necesario, dice, caminar constantemente “en persecución de la mentira y el error”— y sobre un “método crítico” a elaborar tan racionalmente como sea posible (57). Es también como filósofo que reprochará a las palabras comodines del historiador el constituirse en ídolos: cada uno sabe del sano cuestionamiento del “ídolo de los orígenes” (58). Pero la observación vale igualmente para lo que se podría llamar, por inferencia, el “ídolo del presente” descalificado por Bloch con la ayuda de una cita de Goethe: “No hay presente, sólo devenir” (59). Peor todavía: es el mismo pasado, en tanto que principal objeto de la ciencia histórica, el que debe sufrir el fuego de la duda metódica:

Se ha dicho alguna vez: “la historia es la ciencia del pasado”. Me parece una forma impropia de hablar. Porque, en primer lugar, es absurda la idea de que el pasado, considerado como tal, pueda ser objeto de la ciencia. Porque ¿cómo puede ser objeto de un conocimiento racional sin una delimitación previa, una serie de fenómenos que no tienen otro carácter en común que el no ser nuestros contemporáneos? (60)

Este aspecto fundamental de la exigencia teórica en Marc Bloch me parece que fue poco comentado. Se admite fácilmente que el objeto histórico es el fruto de una construcción racional (61). Se admite que el presente del historiador tiene su parte en esa construcción del objeto pasado (62). Pero se admite menos fácilmente que el mismo pasado pierda su

estabilidad de parámetro temporal y, sobre todo, de “elemento natural” donde se mueven las ciencias históricas. En realidad, Bloch señalaba hacia dos direcciones de pensamiento: no es necesario decir que “la historia es la ciencia del pasado”, primero porque *no es exactamente el pasado* el que se constituye en el objeto de las disciplinas históricas, luego porque *no es exactamente una ciencia* la que practica el historiador. El primer punto nos ayuda a comprender algo que depende de una *memoria*, es decir, de una organización impura, de un montaje —no “histórico”— del tiempo. El segundo punto nos ayuda a comprender algo que depende de una *poética*, es decir, de una organización impura, de un montaje —no científico— del saber.

La historia no es exactamente la ciencia del pasado porque el “pasado exacto” no existe. El pasado sólo existe a través de esa “decantación” de la cual nos habla Marc Bloch —decantación paradójica puesto que consiste en extraer del tiempo pasado su misma pureza, su carácter de absoluto físico (astronómico, geológico, geográfico) o de abstracción metafísica. El pasado que hace la historia es el pasado humano. Bloch frunce el ceño incluso para decir “el hombre”, prefiere decir “los hombres”, a tal punto piensa la historia como fundamentalmente consagrada a lo diverso (63). Todo pasado, entonces, debe estar implicado en una antropología del tiempo. Toda historia será la historia de los hombres —este objeto diverso, pero también esta extensa duración de la interrogación histórica.

En tanto diverso, semejante objeto nos prohíbe el anacronismo (así, para comprender lo que quiere decir *figura* en Fra Angelico, es preciso desprendernos de nuestro uso espontáneo de la palabra “figura”). Porque sobreviviendo en la larga duración, este objeto no es al mismo tiempo más que

una organización de anacronismos sutiles: fibras de tiempos entremezclados, campo arqueológico a descifrar (es pues necesario cavar en nuestro uso de la palabra figura para recobrar los indicios, las fibras que conducen a la *figura* medieval). Los hombres son diversos, los hombres son cambiantes —pero los hombres duran en el tiempo reproduciéndose, por tanto se parecen unos a otros. Nosotros no somos solamente extraños a los hombres del pasado, también somos sus descendientes, sus semejantes: aquí se hace escuchar, en el elemento de la inquietante extrañeza, lo armónico de las supervivencias, ese “transhistórico” al cual el historiador no puede dejar de lado incluso cuando sabe que debe desconfiar de él (64).

Ya estamos “precisamente allí donde se detiene el dominio de lo verificable”, precisamente allí “donde comienza a ejercerse la imputación de anacronismo”: estamos ante un tiempo “que no es el tiempo de las fechas” (65). Ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial. Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente “el pasado”. No hay historia que no sea memorativa o mnemotécnica: decir esto es decir una evidencia, pero es también hacer entrar al lobo en el corral de las ovejas del cientificismo. Pues la memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de “decantación” del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica (66).

¿Qué decir de esto sino que la historia *no es exactamente una ciencia*? La formulación de Marc Bloch parece volverse

aquí contra la de Lucien Febvre. En éste, la acusación de anacronismo, ha sido, por otra parte, desmontada por Jacques Rancière como se desmonta un sofisma: decir que “eso no pudo existir en esa fecha”, decir que “la época no lo permite”, es postular sin razón —en el mismo ejemplo de la incredulidad del siglo XVI— que “la forma del tiempo es idéntica a la forma de la creencia”, es afirmar sin razón que “se pertenece a su tiempo en el modo de la adhesión indefectible” (67). Rancière muestra, además, que el anacronismo viene a ser, en Lucien Febvre, un “pecado” respecto del orden causal y un concepto abstracto del tiempo que funciona, en el historiador, como un sustituto de eternidad: una abstracción metafísica. “El anacronismo emblematiza un concepto y un uso del tiempo en el que éste absorbió, sin dejar trazos, las propiedades de su contrario, la eternidad” (68).

El anacronismo sería, pues, menos un error científico que una *falta cometida respecto de la conveniencia de los tiempos*. Lo mismo que la historia del arte como “ciencia” es incapaz de camuflar hasta el final su arraigo literario, retórico, incluso cortesano (69), lo mismo la historia como “ciencia” es incapaz de recusar hasta el final la ambivalencia de su propio nombre, que supone la trama de las ficciones (contar historias) tanto como el saber de acontecimientos reales (hacer la historia). Muchos han insistido sobre este punto. La historia construye *intrigas*, la historia es una forma *poética*, incluso una *retórica* del tiempo explorado (70). Ya Barthes señalaba la importancia considerable de los *shifters* —embragues lingüísticos llamados de “escucha” o de “organización”— en el discurso del historiador, para constatar acto seguido su función *des-cronologizante*, su manera de deconstruir el relato en zig-zag, en cambios de *tempi*, en complejidades no lineales, con roces entre tiempos heterogéneos (71)...

Una vez más, el anacronismo juega, en la posición de este problema, un rol absolutamente crucial. De un lado, aparece como la marca misma de la ficción, que se concede todas las discordancias posibles en el orden temporal: a este respecto, será dado como el contrario de la historia, como el *cierre de la historia* (72). Pero de otro, legítimamente puede aparecer como una *apertura de la historia*, una complejización saludable de sus modelos de tiempo: los géneros de *montajes anacrónicos* introducidos por Marcel Proust o por James Joyce quizás habrán –a sus espaldas– enriquecido la historia de este “elemento de omnitemporalidad”, del cual habló tan bien Erich Auerbach (73), y que supone una fenomenología no trivial del tiempo humano, una fenomenología atenta primero a los procesos, individuales y colectivos, de la memoria.

Respecto de esta fenomenología, la historia demuestra la insuficiencia de su vocación –vocación necesaria, nadie lo negará jamás, por restituir las cronologías. Es probable que no haya historia interesante excepto en el montaje, el juego rítmico, la *contradanza* de las cronologías y los anacronismos.

Sólo hay historia de los anacronismos: el síntoma

Sólo hay historia anacrónica: es decir que, para dar cuenta de la “vida histórica” –expresión de Burckhardt, entre otros–, el saber histórico debería aprender a complejizar sus propios modelos de tiempo, atravesar el espesor de memorias múltiples, tejer de nuevo las fibras de tiempos heterogéneos, recomponer los ritmos a los *tempi* dislocados. El anacronismo recibe, de esta complejización, una situación renovada, dialectizada: *parte maldita* del saber historiador, encuentra en su misma negatividad –en su poder de extrañeza– una

chance heurística que le permite, eventualmente, acceder a la situación de *parte nativa*, esencial a la emergencia misma de los objetos de ese saber. Hablar así del saber historiador implica decir algo sobre su objeto: es proponer la hipótesis de que *sólo hay historia de los anacronismos*. Quiero decir al menos que el objeto cronológico no es en sí mismo pensable más que en su contra-ritmo anacrónico.

Un objeto dialéctico. Una cosa de doble faz, una percusión rítmica. ¿Cómo llamar a este objeto, si la palabra “anacronismo” no designa eventualmente más que una vertiente de su oscilación? Arriesguemos un paso más –arriesguemos una palabra para tratar de dar cuerpo a la hipótesis: *sólo hay historia de los síntomas*. Este trabajo no constituye quizás más que una exploración de la mencionada hipótesis, a través de algunos ejemplos elegidos en el campo –tan vasto– de las imágenes visuales. Sería necesario, pues, interrogarse también sobre lo que quiere decir, sobre lo que implica la palabra “síntoma” (74). Palabra difícil de delimitar: no designa una cosa aislada, ni incluso un proceso reductible a uno o dos vectores, o a un número preciso de componentes. Es una complejidad de segundo grado. No es lo mismo que un concepto semiológico o clínico, incluso cuando compromete una determinada comprensión de la emergencia (fenoménica) del sentido, e incluso si compromete una determinada comprensión de la pregnancia (estructural) de la disfuncionalidad. Esta noción denota por lo menos una doble paradoja, visual y temporal, cuyo interés resulta comprensible para nuestro campo de interrogación sobre las imágenes y el tiempo.

La paradoja visual es la de la *aparición*: un síntoma aparece, un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas según una ley –tan soberana como subterránea– que resiste a la observación banal. Lo que la *imagen-síntoma*

interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación. Pero lo que ella contraría, en un sentido lo sostiene: ella podría pensarse bajo el ángulo de un *inconsciente de la representación*. En cuanto a la paradoja temporal, se habrá reconocido la del *anacronismo*: un síntoma jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente. Y también allí, según una ley que resiste a la observación banal, una ley subterránea que compone duraciones múltiples, tiempos heterogéneos y memorias entrelazadas. Lo que el *síntoma-tiempo* interrumpe no es otra cosa que el curso de la historia cronológica. Pero lo que contraría, también lo sostiene: se lo podría pensar bajo el ángulo de un *inconsciente de la historia*.

¿En qué esta hipótesis prolonga las lecciones de la escuela de los *Annales* y de la llamada “nueva historia” —en qué, más allá, abre una brecha? Una vez más, la cuestión del anacronismo se revela crucial en un debate donde parece que dibujara cada línea de fractura. En el plano, si puedo decir, de la línea melódica —en el plano de la continuidad histórica—, se ha afirmado con frecuencia el carácter *crítico* de una historia que “plantea problemas” y, al mismo tiempo, rompe la linealidad del relato histórico (75). En su *Arqueología del saber*, Michel Foucault describió las “emergencias distintas”, desfasadas, los umbrales heterogéneos en función de que la historia de un mismo objeto pueda presentar una “cronología (que no es) regular ni homogénea” (76). ¿Por qué, entonces, rechazar el anacronismo si éste no expresa, después de todo, más que los aspectos críticos del desarrollo temporal mismo?

En el plano de la medida —recorte de las duraciones—, se ha afirmado abiertamente en todas las ciencias humanas el carácter complejo y diferenciado de los órdenes de magnitud

temporal, desde las largas duraciones hasta los puntos de referencia microhistóricos, desde las estructuras globales hasta las singularidades locales. Los sociólogos y los antropólogos han admitido una “multiplicidad de tiempos sociales” (77). Fernand Braudel ha reconocido que “no hay historia unilateral” y ha afirmado, en consecuencia, la sobredeterminación de los factores históricos (78). Reinhart Koselleck vio “en cada presente las dimensiones temporales del pasado y del futuro puestos en relación” (79). Paul Veyne criticó el fantasma eucrónico y abogó por un “inventario de las diferencias” capaz de “explicitar la originalidad de lo desconocido”, bajo el riesgo de mezclar las cartas del “relato continuo”, pero también las de la sucesión de períodos (80). ¿Por qué, entonces, en nombre de la periodización —ese “instrumento de comprensión de los cambios significativos” (81)— rechazar el anacronismo cuando éste, mirándolo bien, no expresa más que el aspecto claramente complejo y sintomático de esos mismos cambios?

Finalmente, en el terreno del *tempo* —en el terreno de las lentitudes o de las velocidades rítmicas— ya no se justifica el tabú del anacronismo en una disciplina que ya reconoció, de una vez para siempre, la coexistencia de *duraciones heterogéneas*. Fernand Braudel pudo escribir, en 1958, que “entre los tiempos diferentes de la historia, la larga duración se presenta como un personaje embarazoso, a menudo inédito” (82). La situación, se sabe, ya cambió, puesto que la “larga duración” devino un paradigma privilegiado, si no dominante, de la investigación histórica (83). Pero, en el mismo movimiento, un temor espontáneo ante lo heterogéneo —el anacronismo apareciendo como lo heterogéneo o la *disparidad del tiempo*, sentido en este aspecto como un fermento de irracionalidad— engendró algo parecido a una reacción de defensa, una resistencia interna a la hipótesis fundadora.

Por una parte, se redujo la *polirritmia* histórica a una reseña cuya pobreza haría sonreír al más insignificante músico: “tiempo rápido” de la historia acontecimental; tiempo de “realidades que cambian lentamente”, “historia casi inmóvil” de la larga duración (84). Por otra parte, se ha conjurado la sensación de desmenuzamiento temporal —¿cómo hacer la historia si el tiempo se disemina?— situando la larga duración en el ámbito de una historia inmóvil donde dominan “sistemas” masivos y regulaciones perpetuas (85). Por último y sobre todo, se ha privilegiado una aproximación separada de esos diferentes ritmos, cuando el verdadero problema consiste en pensar la formación mezclada —es decir, su anacronismo. No es necesario decir que hay objetos históricos mostrando tal o cual duración: es necesario comprender que *en cada objeto histórico todos los tiempos se encuentran*, entran en colisión o bien se funden plásticamente los unos en los otros, se bifurcan o bien se enredan los unos en los otros.

¿Hacer del anacronismo un paradigma central de la interrogación histórica? Eso significa, como lo escribe Nicole Loraux, “atarse a todo lo que desborda el tiempo de la narración ordenada: tanto a las aceleraciones, como a los islotes de inmovilismo” (86). Pero ¿qué es un síntoma sino justamente la extraña conjunción de esas dos duraciones heterogéneas: la apertura repentina y la aparición (aceleración) de una latencia o de una supervivencia (islote de inmovilismo)? ¿Qué es un síntoma sino precisamente la extraña conjunción de la diferencia y la repetición? La “atención a lo repetitivo” y a los *tempi* siempre imprevisibles de sus manifestaciones —el síntoma como juego no cronológico de latencias y de crisis—, he allí la más simple justificación de una necesaria inserción del anacronismo en los modelos de tiempo utilizados por el historiador.

No es fortuito que todo el “Elogio del anacronismo” de Nicole Loraux terminó replanteando la cuestión, todavía álgida, de saber qué hacer de Nietzsche y de Freud cuando se es historiador y, en particular, historiador de la Grecia antigua (87). Es evidente que Nietzsche y Freud no vacilaron en hacer un uso deliberadamente anacrónico de la mitología y la tragedia griega. Pero reprocharles este anacronismo como una falta fundamental —la “falta histórica” mayor, el “pecado más imperdonable de todos”, es simplemente no escuchar la lección que este anacronismo impartía en el terreno mismo del pensamiento del tiempo, de la historia. Los anacronismos de Nietzsche no funcionan sin una cierta idea de *repetición en la cultura*, y que implican una cierta crítica de los modelos historicistas del siglo XIX. Los anacronismos de Freud no funcionan sin una cierta idea de la *repetición en la psiquis* —pulsión de muerte, represión, retorno de lo reprimido, après-coup, etc.—, que implican una cierta teoría de la memoria.

Antes incluso de tener que examinar el impacto y la fecundidad de esos modelos de tiempo en algunos dominios precisos de la historia de las imágenes —como intentaremos hacerlo a propósito del concepto de *supervivencia* según Aby Warburg (88)—, podemos comprobar hasta qué punto el historiador, incluso actualmente, evita la cuestión como si huyera de un malestar profundo. Signo más amplio de una relación muy compleja entre la historia, la filosofía y, más, el psicoanálisis. Incluso Jacques Le Goff —uno de los más fecundos y abiertos de nuestros historiadores— niega a Nietzsche un mínimo lugar en su bibliografía metodológica; incluso, reivindica gustosamente el célebre aforismo de Fustel de Coulanges (“Hay una filosofía y hay una historia, pero no hay una filosofía de la historia”) como el juicio, una vez más de devolución y

rechazo, de Lucien Febvre: “Filosofar —lo que en labios de historiador significa... el crimen capital” (89).

Las cosas parecen todavía más retorcidas en el campo de la psiquis, omnipresente e imposible de contener como “territorio”. En 1938, Lucien Febvre se decía “resignado de entrada” al carácter “decepcionante” de las relaciones entre la historia y la psicología (90). ¿Por qué? Precisamente porque la *psyché* es una fuente constante de anacronismos: “...ni la psicología de nuestros psicólogos contemporáneos tiene curso posible en el pasado, ni la psicología de nuestros ancestros tiene aplicación global posible en los hombres de hoy” (91). Para apoyar sus afirmaciones, Lucien Febvre daba el ejemplo de las antiguas “artes de morir” cuya “crueldad psicológica —a nuestro juicio al menos— nos transporta, de golpe, singularmente lejos de nosotros mismos y de nuestra mentalidad” (92). Como si el hombre de 1938 hubiera terminado con toda “crueldad psicológica”... Como si la crueldad no tuviera, en la *psiquis* y en la práctica de los hombres, una historia de larga duración, con sus supervivencias y sus eternos retornos...

Pero el objeto psíquico no puede, sin caer en la inconsecuencia, ser excluido del campo de la historia. Lucien Febvre descubría en 1941 la “historia de la sensibilidad”: “(...) tema nuevo. No sé de ningún libro donde sea tratado” (93). Sin embargo, no olvidaba a Huizinga. Pero olvidaba o fingía olvidar a Warburg, Lamprecht, Burckhardt y toda la *Kulturgeschichte* alemana (94) y repetía, por enésima vez, el peligro que acechaba: anacronismo. Remitía a Charles Blondel y a su *Introduction à la psychologie collective* para expresar el subjetivismo —otra bestia negra del historiador— donde, por definición, evoluciona la “vida afectiva” (95). Así planteaba los hitos de una “historia de las mentalidades” y de una “psicología histórica” que, en Francia, se desarrollaron durante

las cuatro o cinco décadas siguientes. En 1961, por ejemplo, Robert Mandrou reivindicaba una “psicología histórica” que reconocía sus fundamentos teóricos en Lucien Febvre por una parte y Henri Wallon y Jean Piaget por otra —noción de “herramienta mental” en última instancia (96).

El mismo año, Georges Duby proponía una síntesis metodológica sobre la “historia de las mentalidades” que retomaba, una a una, todas las “precauciones” ya adelantadas por Lucien Febvre: la psicología, aunque necesaria, expone al historiador a la “ingenuidad” y al anacronismo, peligro contra el cual la noción, más objetiva, de herramienta mental debe prevenirnos. Charles Blondel, Henri Wallon, Émile Durkheim —su noción de “conciencia colectiva”, resignificada como “mentalidad”—, e incluso la psicología social anglosajona, son quienes habrán dado a Georges Duby las referencias fundamentales para definir lo que en historia la palabra *psiquis* quiere decir (97). Paralelamente, Jean-Pierre Vernant reivindicaba una “psicología histórica” en la cual Ignace Meyerson era elevado a padre fundador (98).

La excepción notoria que constituye la obra de Michel de Certeau (99) no puede atenuar esta impresión global: la escuela histórica francesa siguió en todo —y en su mala lógica también— las lecciones de la escuela psicológica francesa. Adoptó, sin discutir con precisión sus conceptos, una posición de rechazo tácito, incluso de resentimiento irracional, respecto de esta nueva “ciencia humana” que era el psicoanálisis. Los silencios sobre Freud de Jean-Pierre Vernant, los cuales sorprenden a Nicole Loraux, fueron antes los de Ignace Meyerson que, en sus propios trabajos de “psicología de las obras” e incluso de “psicología del sueño”, quiso ignorar —y por tanto negar y rechazar— el psicoanálisis freudiano (100). En cuanto a Jacques Le Goff, incluyó el psicoanálisis “entre

las evoluciones interesantes, pero con resultados aún limitados” en la llamada “nueva historia” (101) y vio en los psicoanalistas sólo a teóricos dominados por “la tentación de tratar la memoria como una cosa, (quienes) impulsan la búsqueda de lo intemporal y buscan evacuar el pasado” (102). Que el psicoanálisis sea finalmente reducido a un “vasto movimiento antihistórico”, es algo que, al fin de cuentas, no hace más que dar una visión de la obra freudiana completamente sesgada a través de las referencias de Pierre Janet, de Fraisse o de Jean Piaget (103).

Lo que falta a la “psicología histórica” es sencillamente una teoría de lo psíquico (104). Lo que empobrece la “historia de las mentalidades” es simplemente el hecho de que sus nociones operatorias –las “herramientas mentales”, en particular– dependen de una psicología superada, positivista y, en primer término, de una psicología sin el concepto de inconsciente. Algunos historiadores parecen haber sentido el impasse al que los conducía esta pereza –o este temor– teórico respecto de lo “psíquico”, de lo “cultural”, en síntesis, de todo lo que en la historia resiste a la objetivación positiva. Roger Chartier, entre otros, ha puesto en tela de juicio las lagunas de una historia social preocupada por “globalidades” o por simples “recortes”, “definiciones territoriales” incapaces de hacer justicia a la *porosidad* –la expresión es mía– del campo cultural: ha propuesto una “historia cultural de lo social” en lugar de la “historia social de la cultura” (permutación ya operada hace un siglo por Aby Warburg, como comprobaremos). Y ha propuesto a modo de concepto operatorio –un recurso, dice, para la “crisis general de las ciencias sociales”–, la *representación*: la representación ampliamente entendida como “herramienta nocional que los contemporáneos utilizan” y como dispositivo más estructural también, del tipo de lo que Louis Marin pudo hacer

emerger en sus análisis del signo clásico y de la iconografía del poder en el siglo XVII (105).

Proposición justa en su sentido –pero con una justificación a mitad de camino. Por un lado, toma nota de la posición crucial de las *imágenes*, mentales o cosificadas, para la psicología histórica, incluso para la antropología histórica: su fecundidad está testimoniada por los trabajos actuales de los discípulos de Jean-Pierre Vernant o de Jacques Le Goff (106). Por otro, ella rechaza tomar nota de que la problemática de la imagen –entiendo la imagen como concepto operatorio y no como simple soporte de iconografía– supone dos inflexiones, incluso dos revisiones básicas que implican críticas profundas: no podemos producir una noción coherente de la imagen sin un pensamiento de la *psiquis*, que implica el síntoma y el inconsciente, es decir, sin hacer una *crítica de la representación* (107). Del mismo modo, no podemos producir una noción coherente de la imagen sin una noción de *tiempo*, que implica la diferencia y la repetición (108), el síntoma y el anacronismo, es decir, una *crítica de la historia* como sumisa totalmente al tiempo cronológico. Críticas que sería necesario llevar a cabo no desde el exterior, sino más bien desde el interior de la práctica histórica.

Constelación del anacronismo: la historia del arte ante nuestro tiempo

¿Programa ambicioso y –en estos tiempos de positivismo reinante– paradójico? Quizás. Sin embargo, la intuición que me llevó a escribir este trabajo sigue siendo que este programa fue ya pensado hace mucho tiempo y, hasta un cierto punto, realizado. Pero no ha sido reconocido, no ha sido *leído* como

tal. A cuenta de una historia de las imágenes –historia del arte en sentido tradicional, historia de las “representaciones” en el sentido en que quieren entenderlo algunos historiadores–, retomaría la fórmula empleada por Michel Foucault a propósito de la historia en general: su mutación epistemológica todavía hoy no acabó... aunque ella no data de ayer.

Entonces ¿de cuándo data? ¿De dónde nos llega esta mutación epistemológica a la cual la historia del arte debe volver con tanta urgencia como el psicoanálisis, en tiempo de Lacan, debió redefinir su propia mutación epistemológica a partir de una relectura, de un “retorno a Freud”? (109). Ella nos llega de un puñado de historiadores alemanes contemporáneos de Freud: historiadores no académicos –más o menos rechazados de frente por la enseñanza universitaria– empeñados en la constitución práctica de sus objetos de estudio tanto como en la reflexión filosófica sobre la *episteme* de su disciplina. Comparten dos órdenes de puntos en común esenciales a nuestro tema: han puesto la *imagen* en el centro de su práctica histórica y de su teoría de la historicidad; han deducido una concepción del *tiempo* animada por la noción operatoria de anacronismo.

Entre este puñado –o, para decirlo mejor, esta *constelación* de pensadores muertos hace ya tiempo, pero cuyos estilos y conceptos dibujan algo bien reconocible, una figura ciertamente compleja pero que nos ayuda, en la oscuridad de hoy, a orientarnos–, elegí interrogar a tres autores: Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein. El primero es célebre en la historia del arte (más por el instituto que lleva su nombre que por su propia obra) pero singularmente ignorado, en Francia al menos, por los historiadores y los filósofos. Trataré, sin embargo, de describir cómo fundó una antropología histórica de las imágenes ateniéndome a uno de

sus conceptos fundamentales, la supervivencia (*Nachleben*), que procura hacer justicia a la compleja temporalidad de las imágenes: largas duraciones y “grietas en el tiempo”, latencias y síntomas, memorias enterradas y memorias surgidas, anacronismos y umbrales críticos (110).

El segundo es célebre entre los filósofos, pero especialmente ignorado por los historiadores y los historiadores del arte. Intentaré, sin embargo, describir cómo fundó una determinada historia de las imágenes a través de su práctica “epistemo-crítica” del “montaje” (Montage), que induce un nuevo estilo de saber –por tanto de nuevos contenidos de saber– en el cuadro de una concepción original y, para decirlo claro, perturbadora del tiempo histórico.

El tercero es desconocido en todos los dominios (salvo, quizás, para algunos antropólogos del arte africano y para algunos historiadores de vanguardia interesados en el cubismo, para Georges Bataille o para la revista Documents), fue quien literalmente inventó, desde 1915, nuevos objetos, nuevos problemas, nuevos dominios históricos y teóricos. Es cierto que esas vías fueron abiertas en medio de un extraordinario riesgo anacrónico al cual trataré de restituirle el movimiento heurístico tanto como sea posible.

Esos tres autores hacen época pero no forman un movimiento constituido. Aunque las relaciones entre sus pensamientos sean múltiples, son como tres estrellas solitarias en medio de esa extraña constelación cuya historia, de acuerdo con lo que sé, no ha sido hecha de modo exhaustivo. Su carácter relativamente disperso, aunque reconocible, vuelve difíciles las cosas: no dibuja un campo disciplinario sino que traza como un rizoma de todos los intervalos que deberían comunicar entre sí las disciplinas que plantean un conjunto de problemas del tiempo y de la imagen.

Del lado del *tiempo*, la constelación de la cual hablo fue contemporánea –algunas veces deudora, a menudo crítica– de grandes obras filosóficas que florecieron al fin de los años veinte: en particular, las *Lecciones para una fenomenología de la conciencia íntima del tiempo* de Husserl y *Ser y tiempo* de Heidegger (111). En esta misma época, Warburg componía su atlas *Mnemosyne* y Benjamin abría la cantera del *Libro de los Pasajes*. Pero sería preciso ampliar, hablar de las reflexiones sobre la historia efectuadas por Georg Simmel o por Ernst Cassirer –así como por esas otras “estrellas” de la constelación que fueron Ernst Bloch, Franz Rosenzweig, Gershom Scholem o, más tarde, Hannah Arendt (112).

Del lado de la *imagen*, la constelación que forman estos pensadores es inseparable de las conmociones estéticas inscriptas en los tres primeros decenios del siglo XX. Imposible de comprender la historia de la cultura tal como Benjamin la practicó, sin implicar –de un modo que sería necesario interrogar sobre sus efectos *anacrónicos* de conocimiento–, la actualidad de Proust, de Kafka, de Brecht, pero también del surrealismo y del cine. Es imposible de comprender los combates críticos de Carl Einstein en el terreno mismo de la historia sin la actualidad de James Joyce y del cubismo, de Musil, de Karl Kraus o del cine de Jean Renoir. Antes de ellos, Warburg había dado los medios para comprender las sedimentaciones históricas y antropológicas de una tal implicación en el arte vivo. Lejos de “estetizar” su método histórico, todos estos pensadores han hecho, al revés –a contrapelo de la historia del arte tradicional–, de la imagen una cuestión vital, viva y altamente compleja: un verdadero centro neurálgico, la clavija dialéctica por excelencia de la “vida histórica” en general. Historiadores atípicos tales como Kracauer, Giedion o Max Raphael, entre otros que sin duda

olvido, quedarían por redescubrir en esta constelación anacrónica que hoy nos parece tan lejana (113).

Pero ¿por qué nos parece tan lejana? Walter Benjamin respondió, probablemente en nombre de todos, al escribir en sus tesis *Sobre el concepto de historia* escritas en 1940: “Nuestra generación pagó caro el saber, puesto que la única imagen que va a dejar es la de una generación vencida. Ese será su legado a los que vienen” (114). Sería también justo decir que toda esta generación de judíos alemanes *pagó caro el saber* –literalmente habrá pagado en su carne por sentirse libres en el *gai savoir* histórico. De los tres autores que releeremos, dos se suicidaron en 1940 al acercarse a una sentencia de la Historia que los perseguía desde hacía largos años de exilio. Una veintena de años antes, el tercero –Aby Warburg– se había hundido en la locura como en una fisura abierta por el primer gran terremoto mundial. Los pensadores anacrónicos de los cuales hablo quizás practicaron la historia “por afición”, si por esto se entiende el hecho de inventarse nuevas vías heurísticas y de *no tener cátedra* en la universidad. Pero la historia en ellos *se hacía carne*, lo que es una cosa distinta [N. del T.: juego de palabras entre *chaire* (cátedra) y *chair* (carne)].

Michael Löwy, evocando, además de Ernst Bloch y Walter Benjamin, a personalidades tales como Gustav Landauer, György Luckacs, Erich Fromm y algunos otros, completa nuestra idea de esta constelación al insistir sobre la “revolución permanente” conducida por estos espíritus que sintetizaron, según él, el romanticismo alemán y el mesianismo judío –y de donde habría surgido, escribe, “una nueva concepción de la historia, una nueva percepción de la temporalidad, que rompe con el evolucionismo y la filosofía del progreso”. Agrega Löwy que esta generación de “profetas desarmados” aparece “extrañamente anacrónica” hoy día, formando sin

embargo —o por eso mismo— “la más actual (en los pensamientos) y la más cargada de explosividad utópica” (115). Ahora bien, lo que dice en el plano de la teoría política y de la filosofía de la historia vale exactamente, me parece, en el de la historia del arte.

Cuando hoy se entra, en Hamburgo, a la casa-biblioteca de Aby Warburg vacía de todos sus libros —los sesenta mil volúmenes fueron trasladados una noche de 1933 bajo el riesgo de la amenaza nazi—, uno queda sorprendido por una pequeña pieza llena de dossiers, de viejos papeles: reúnen los destinos de todos los historiadores del arte alemán, en su mayor parte judíos, que debieron emigrar en los años treinta (116). Esto, testimoniado por *Archiv zur kunstgeschichtlichen Wissenschaftsemigration* es la gran fractura de la cual la historia del arte —tan científica y tan segura de sí misma—, hoy cree sin razón haberse recuperado.

La fractura de la que hablo nos despojó cuanto menos, de nuestros propios momentos fundadores. La “mutación epistemológica” de la historia del arte tuvo lugar en Alemania y en Viena en las primeras décadas del siglo: con Warburg y Wölfflin, con Alois Riegl, Julius von Schlosser y algunos otros, hasta Panofsky (117). Momento de una extraordinaria fecundidad porque los presupuestos generales de la estética clásica eran puestos a prueba por una *filología* rigurosa, y porque esta filología a su vez se veía cuestionada sin tregua y reorientada por una *crítica* capaz de plantear los problemas en términos filosóficos precisos. Se podría resumir la situación que prevaleció desde entonces diciendo que la Segunda Guerra mundial quebró este movimiento pero que la posguerra enterró su memoria.

Como si el momento fecundo del que hablo, hubiera muerto dos veces: primero, destruido por sus enemigos, luego

negado —sus huellas abandonadas— por sus mismos herederos. En su gran mayoría, los discípulos de Warburg emigraron al mundo universitario anglosajón. Ese mundo se hallaba dispuesto a acogerlos pero no estaba dispuesto, intelectualmente, a recoger todo ese fondo germánico de pensamiento, con sus referencias propias, sus giros de estilo y de pensamiento, sus palabras intraducibles... Los discípulos de Warburg debieron cambiar de lengua y por ende de vocabulario. Guardaron las herramientas filológicas y dejaron de lado las herramientas críticas: los aforismos de Fiedler, el *haptisch* de Alois Riegl, el concepto de *Einfühlung*, las nociones directamente salidas del psicoanálisis freudiano, de la dialéctica o de la fenomenología, todo eso cedió su lugar a un vocabulario deliberadamente más pragmático, más, como se dice, positivo y —se ha creído— más *científico*. Al *renunciar a su lengua*, los historiadores del arte de la Europa herida terminaron por *renunciar a su pensamiento* teórico. En este sentido, eso se comprende muy bien —se comprende, por ejemplo, que después de 1933 Panofsky no haya citado jamás a Heidegger, se comprende incluso que haya podido expresar un franco rechazo por ese vocabulario no solamente “envejecido” sino también “contaminado” de su propio destino (118). En otro sentido, es la misma generación vencida que era vencida una segunda vez.

En Francia, el problema se planteó, por supuesto, de forma diferente, pero los resultados habrían sido los mismos: un rechazo de la historia del arte germánico a partir de una situación explosiva (119) —pero que terminan por rechazar con ella ese estilo de pensamiento, ese conjunto de exigencias conceptuales donde la historia del arte se había constituido, aunque sea por una vez, como vanguardia del pensamiento. Releer hoy los textos de esta “constelación anacrónica” no es fácil. Yo mismo formo parte de una generación cuyos padres

querían escuchar todas las músicas del mundo, salvo la de la lengua alemana. Así, mi entrada en estos textos –además de su dificultad– lleva la marca de una verdadera *inquiétante extrañeza de la lengua*: sentir un “en sí” en una lengua extranjera, acercándosele a tientas, que se la enfatiza un poco, que da un poco de miedo cuando se piensa en su historia a la vez tan prestigiosa y tan trágica.

Relectura sin embargo necesaria. Que corresponde, para terminar, a un triple deseo, a una triple apuesta: arqueológica, anacrónica y prospectiva. *Arqueológica*, para ahondar a través de los espesores del olvido que la disciplina no cesó de acumular respecto de sus propios fundamentos. *Anacrónica*, para remontar, desde el malestar actual, hasta quienes la generación de nuestros “padres” no sentía como padres. *Prospectiva*, para reinventar, si fuera posible, un valor de uso de los conceptos marcados por la historia –el “origen” según Benjamin, la “supervivencia” según Warburg, la “modernidad” según Carl Einstein– pero que pueden revestir hoy alguna actualidad en nuestros debates sobre las imágenes y sobre el tiempo. La apuesta es que ellos puedan intervenir tanto en un debate sobre el valor de la palabra *imago* según Plinio el Viejo, como sobre el valor del *now* artístico según Barnett Newman.

(1992, 1999)

NOTAS

1) Cf. G. Didi-Huberman, “La dissemblance des figures selon Fra Angelico”, *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Âge-Temps modernes*, XCVIII, 1986, n° 2, p. 709-802.

2) *Id.*, *Fra Angelico - Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990 (rééd. 1995, coll. “Champs”).

3) En la monografía más autorizada de la época en que este trabajo fue emprendido, la *Santa Conversación* de Fra Angelico no era así interpretada y fotografiada y sólo era medida la mitad de su superficie real, como si sencillamente no existiera el registro tan sorprendente de los “muros” multicolores. Cf. J. Pope-Hennessy, *Fra Angelico*, Londres, Phaidon, 1952 (2da. ed. revisada, 1974), p. 206.

4) Cf. E. Panofsky, *Essais d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance* (1939), trad. C. Herbette y B. Teyssèdre, Paris, Gallimard, 1967, p. 13-45. (Hay traducción al español: *Estudios sobre iconología*, Alianza Universidad, Madrid, 1972).

5) Cf. C. Ripa, *Iconologia ovvero Descriptione dell'Imagini universali cavate dell'Antichità y da altri luoghi (...) per reppresentare le virtù, vitti, affetti, e passioni humane* (1593), Padoue, Tozzi, 1611 (2da. ed. ilustrada), réed. New York-Londres, Garland, 1976.

6) E. Panofsky, “L'histoire de l'art est une discipline humaniste” (1940), trad. B. y M. Teyssèdre, *L'œuvre d'art et ses significations. Essais sur les “arts visuels”*, Paris, Gallimard, 1969, p. 27-52. (Hay traducción al español: *El significado en las artes visuales*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1970).

7) Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.

8) M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (1972), trad. Y. Delsaut, Paris, Gallimard, 1985, p. 224-231. El texto de Landino es este: "Fra Angelico era alegre, devoto, muy acicalado y dotado de gran facilidad" (*Fra Giovanni Angelico et vezoso et devoto et ornato molto con grandissima facilità*).

9) Cf. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico - Dissemblance et figuration*, *op.cit.*, p. 25-29 (rééd. 1995, p. 41-49).

10) Cf. M. Santoro, "Cristoforo Landino e il volgare", *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXXI, 1954, p. 501-547.

11) Cf. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico - Dissemblance et figuration*, *op.cit.*, p. 49-51 (rééd. 1995, p. 70-74).

12) *Ibid.*, *passim*, especialmente p. 113-241 (rééd. 1995, p. 209-381) sobre la Anunciación analizada como figura paradójal del tiempo.

13) M. Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, *op. cit.*, p. 168.

14) *Ibid.*, p. 227-231.

15) Cf. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico - Dissemblance et figuration*, p. 17-42 (rééd. 1995, p. 27-56).

16) *Ibid.*, p. 55-111 (rééd. 1995, p. 74-145).

17) Cf. H. de Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'Écriture*, Paris, Aubier, 1959-1964. E. Auerbach, *Figura* (1938), trad. M.A. Bernier, Paris, Berlin, 1993. (Hay traducción al español: *Figura*, Editorial Trotta, Madrid, 1998). G. Didi-Huberman, "Puissances de la figure. Exégèse et visualité dans l'art chrétien", *Encyclopaedia Universalis - Symposium*, Paris, E.U., 1990, p. 596-609.

18) Cf. F.A. Yates, *L'Art de la mémoire* (1966), trad. D. Arasse, Paris, Gallimard, 1975. (Hay traducción al español: *El arte de la memoria*, Taurus, Madrid, 1974). M.J. Carruthers, *The Book of*

Memory. A Study of Memory in Medieval Culture, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1990.

19) Cf. B.L. Ullman y P.A. Stadter, *The Public Library of Renaissance Florence. Niccolò Niccoli, Cósimo de' Medici and the Library of San Marco*, Padoue, Antenore, 1972.

20) Es necesario agregar a esta reminiscencia un elemento importante de "toma en consideración de la figurabilidad": es la amistad, la proximidad intelectual con Jean Clay (autor, particularmente, de un artículo luminoso titulado "Pollock, Mondrian, Seurat: la profondeur plate" (1977), *L'Atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1982, p. 15-28) bajo la consigna de... la mancha (*macula*). Esta consigna teórica, comprometida en el debate contemporáneo alrededor de artistas tales como Robert Ryman, Martin Barré o Christian Bonnefoi, parecía de pronto tomar cuerpo, en Florencia, en la dimensión *histórica* más desapercibida, la de la Edad Media y el Renacimiento. Señalemos que Jean-Claude Lebensztein, quien entregó a la revista *Macula* importantes contribuciones entre 1976 y 1979, elaboró después otra anamnesia de la mancha a partir de las experiencias de Cozens en el siglo XVIII. Cf. J.-C. Lebensztein, *L'Art de la tache. Introduction à la "Nouvelle méthode" d'Alexander Cozens*, s.l., Éditions du Limon, 1990.

21) Patrice Loraux incluso mostró, de modo admirable, que toda cuestión de pensamiento es una cuestión de *tempo*. Cf. P. Loraux, *Le Tempo de la pensée*, Paris, Le Seuil, 1993.

22) Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op.cit.*, p. 192-193, donde la respuesta era buscada en relación con las formulaciones freudianas.

23) Ellas fueron presentadas como tales en una "Journée de discussion interdisciplinaire", de la EHESS, consagrada, en marzo de 1992, a la cuestión del *Tiempo de las disciplinas*. Allí participaron igualmente André Burguière, Jacques Derrida, Christiane Klapisch-Zuber, Hervé Le Bras, Jacques Le Goff y Nicole Loraux.

Todavía recuerdo cómo Jacques Le Goff, con mucha honestidad, introducía las comunicaciones de esta jornada de estudios: reconociendo que si el historiador considera como un lugar común la *multiplicidad de los tiempos*, preserva al menos una tendencia obstinada en querer *unificar el tiempo*.

24) Cf. especialmente G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992. (Hay traducción al español: *Lo que vemos, lo que nos mira*, Ediciones Manantial, Buenos Aires, 1997). *Id.* "La leçon d'anachronie", *Art Press* n° 185, 1993, p. 23-25. *Id.* "Regard historique, regard intempestif (entretien avec S. Germer et F. Perrin)", *Bloc-Notes. Art contemporain*, n° 3, 1993, p. 30-35. *Id.* "The History of Arts is an Anachronistic Discipline. Critical Reflections", *Artforum International*, XXXIII, 1995, n° 5, p. 64-65 et 103-104. *Id.* *L'Empreinte*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 1997, p. 16-22. *Id.* Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau", *Critique*, LIV, 1998, n° 611, p. 138-162.

25) M. Foucault, "Nietzsche, la généalogie, l'histoire" (1971), *Dits et écrits 1954-1988, II, 1970-1975*, ed. D. Defert et F. Ewald, Paris, Gallimard, 1994, p. 147-148.

26) Cf. especialmente J. Patocka, *L'art et le temps. Essais* (1952-1968), trad. E. Abrams, Paris, POL, 1990, p. 305-368. É. Souriau, "La insertion temporelle de l'œuvre d'art", *Journal de psychologie normale et pathologique*, XLIV, 1951, p. 38-62. M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique, I. L'objet esthétique*, Paris, PUF, 1953 (ed. 1992), p. 346-355. G. Picon, *Admirable tremblement du temps*, Gêneve, Skira, 1970. H. Maldiney, *Autres de la langue et demeures de la pensée*, Laussane, l'Âge d'homme, 1975. B. Lamblin, *Peinture et temps*, Paris, Klincksieck, 1983. M. Ribon, *L'art et l'or du temps. Essais sur l'art et le temps*, Paris, Kimé, 1997. E. Escoubas (dir.), *Phénoménologie et expérience esthétique*, La Versanne, Encre marine, 1998.

27) Cf. L. Marin, *Études sémiologiques. Écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 85-123. *Id.* "Déposition du temps dans la représentation peinte" (1990). *De la représentation*, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1994, p. 282-300.

28) Cf. F. Haskell, *L'Historien et les images* (1993), trad. A. Tachet et L. Évrard, Paris, Gallimard, 1995, especialmente p. 409-570. S. Bann "The road to Roscommon", *Oxford Art Journal*, XVII, 1994, n° 1, p. 98-102 (informe del trabajo de Haskell).

29) H. Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie?* (1983), trad. J.-F. Poirier et Y. Michaud, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1989 (donde, desde el comienzo, el autor toma nota de que la cuestión, en esos términos, está mal planteada). S. Bann, *The True Vine on Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1989, p. 244-263 ("Endings and Beginnings"). D. Preziosi, *Rethinking Art History. Meditations on a Coy Science*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1989, p. 156-179 ("The End(s) of Art History"). R. Michel, "De la non histoire de l'art. Plaidoyer pour la tolérance et le pluralisme dans une discipline hantée par la violence et l'exclusion", *David contre David. Actes du colloque organisé au musée du Louvre*, Paris, La Documentation française, 1993, I, p. XIII-LXII. J. Roberts, "Introduction: Art has No History! Reflections on Art History and Historical Materialism", *Art has No History! The Making and Unmaking of Modern Art*, dir. J. Roberts, Londres-New York, Verso, 1994, p. 1-36.

30) Cf. G. Didi-Huberman, "D'un ressentiment en mal esthétique", *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 43, 1993, p. 102-118. *Id.*, *L'Empreinte, op. cit.*, p. 16-22.

31) G. Deleuze, *Cinema 2. L'image-temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 51-54: "(...) el propio montaje constituye el todo, y nos da así la imagen "del" tiempo. Es, por lo tanto, el acto principal del cine. El tiempo es necesariamente una representación indirecta,

porque emana del montaje (...). Una presentación directa del tiempo no implica la detención del movimiento sino más bien la promoción del movimiento aberrante. Lo que hace de este problema un problema cinematográfico tanto como filosófico es que la imagen-movimiento parece ser en sí misma un movimiento fundamentalmente aberrante, anormal. (...) Si el movimiento normal subordina al tiempo, del que nos da una representación indirecta, el movimiento aberrante da fe de una anterioridad del tiempo que él nos presenta directamente, desde el fondo de la desproporción de las escalas, de la disipación de los centros, del falso-raccord de las propias imágenes" (Hay traducción al español: *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Paidós, Buenos Aires, 1987). Más allá de las diferencias de aproximación, de materiales interrogados, así como de algunas divergencias de sensibilidad filosófica (la relación con el psicoanálisis, el rol atribuido a las "recapitulaciones" tipológicas de las imágenes, entre otras cosas), la organización misma de los capítulos del presente libro testimonia, como se habrá advertido, un homenaje efectuado a la *imagen-tiempo* deleuziana.

32) G. Kubler, *Formes du temps. Remarques sur l'histoire des choses* (1962), trad. Y. Kornel et C. Naggat, Paris, Champ libre, 1973.

33) H. Focillon, *Vie des formes*, Paris, PUF, 1943 (éd. 1970), p. 99. (Hay traducción al español: *La vida de las formas y Elogio de la mano*, Xarait ediciones, 1983)

34) *Ibid.*, p. 100: "Esta multiplicidad de factores es lo que se opone al rigor del determinismo y que, al dividirlo en acciones y reacciones innumerables, provoca por todas partes desacuerdos y fisuras".

35) Cf. particularmente J. Le Goff, *L'Imaginaire médiéval. Essais*, Paris, Gallimard, 1985. *Image et histoire*, Paris, Publisud, 1987. *Annales E.S.C.* LXVIII, 1993, n° 6 ("Mondes de l'art"). J.

Baschet et J.C. Schmitt (dir.), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Leopard d'or, 1996.

36) H.R. Jauss, "Histoire et histoire de l'art" (1974), trad. C. Maillard, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 83.

37) M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 21.

38) Lo que hace decir a Paul Veyne, en la misma época, que "Foucault revoluciona la historia" y que ésta, por lo tanto, "carece de método" fijado. Cf. Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Le Seuil, 1971 (ed. 1996), p. 146-151 y 383-429.

39) O. Mannoni, "Je sais bien, mais quand même..." (1963), *Clefs pour l'imaginaire, ou l'autre scène*, Paris, Le Seuil, 1969, p. 9-33.

40) Cf. N. Loraux, "Éloge de l'anachronisme en histoire", *Le Genre humain*, n° 27, 1993, p. 23.

41) G. Bataille, "Figure humaine", *Œuvres complètes, I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 184.

42) Cf. E.S. Krudy, B.T. Bacon y R. Turner (dir.), *Time: A Bibliography*, Londres-Washington, Information Retrieval, 1976. J. Bender y D.E. Wellbery (dir.), *Chronotypes. The Construction of Time*, Stanford, Stanford University Press, 1991. B. Croce, *Théorie et histoire de l'historiographie* (1915), trad. A. Dufour, Genève, Droz, 1968. R. Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire. Essais sur les limites de l'objectivité historique* (1938), éd. revue et annotée par S. Mesure, Paris, Gallimard, 1986. H.-L. Marrou, *De la connaissance historique*, Paris, Le Seuil, 1954 (éd. 1975). C. Perelman (dir.), *Les Catégories en histoire*, Bruxelles, Éditions de l'Institut de sociologie-Université libre de Bruxelles, 1969. *Mélanges en l'honneur de Fernand Braudel, II. Méthodologie de l'histoire et des sciences humaines*, Toulouse, Privat, 1973. G. Lefebvre, *Réflexions sur l'histoire*, Paris, Maspero, 1978. M. Grinberg y Y. Trabut, *Vingt années d'histoire*

et des sciences humaines. Table analytique des Annales, 1969-1988, Paris, Armand Colin, 1991. G. Mairet, *Le Discours et l'histoire. Essai sur la représentation historique du temps*, Tours, Mame, 1974. F. Jameson, *The Seeds of Time*, New York, Columbia University Press, 1994. F. Ankersmit y H. Kellner (dir.), *A New Philosophy of History*, Londres, Reaktion Books, 1995. A. Munslow, *Deconstructing History*, Londres-New York, Routledge, 1997.

43) Citado y comentado por O. Dumoulin, "Anachronisme", *Dictionnaire des sciences historiques*, dir. A. Burguière, Paris, PUF, 1986, p. 34.

44) L. Febvre, *Le Problème de l'incroyance au XVI siècle. La religion de Rabelais*, Paris, Alban Michel, 1942 (ed. 1968), p. 12 y 15. (Hay traducción al español: *El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rabelais*, UTEHA, México, 1959).

45) O. Dumoulin, "Anachronisme", art. cit., p. 34.

46) M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien* (1941-1942), éd. É. Bloch, Paris, Armand Colin, 1993, p. 93. (Hay traducción al español: *Introducción a la historia*, FCE, México, 1970).

47) *Ibid.*, p. 96-97.

48) O. Dumoulin, "Anachronisme", art. cit., p. 34.

49) Cf. D.S. Milo, "Pour une histoire expérimentale, ou le gai savoir", *Alter histoire. Essais d'histoire expérimentale*, dir. A. Boureau y D.S. Milo, Paris, Les Belles Lettres, 1991, p. 9-55 (en particular p. 39-40). Posición criticada por P. Boutry, "Assurances et errances de la raison historique", *Passés recomposés. Champs et chantiers de la histoire*, Paris, Éditions Autrement, 1995, p. 56-68.

50) Cf. François Hartog, "La Révolution française et la Antiquité. Avenir d'une illusion ou cheminement d'un quiproquo?", *La Pensée politique*, nº 1, 1993, p. 30-61: "Tal era el porvenir político del concepto de ilusión, convocado para dar cuenta, muy particularmente, de la relación que los jacobinos entablaron con la Antigüedad. Invocando antiguas repúblicas, 'confundieron' los

tiempos y los lugares, las circunstancias y los hombres. Han querido hacer de Francia una nueva Esparta: de allí provino la catástrofe. La interpenetración que en adelante se llamará anacronismo no perdona. Es necesario 'analizar' el presente en el presente y dejar que el pasado sea el pasado" (p. 53).

51) Cf. A. Du Toit, "Legitimate Anachronism as a problem for Intellectual History and for Philosophy", *South African Journal of Philosophy*, X, 1991, nº 3, p. 87-95. L.K. Arnovic, "It's a Sign of the Times: Uses of Anachronism in Medieval Drama and the Postmodern Novel", *Studia neophilologica*, LXV, 1993, nº 2, p. 157-168. F. Rigolot, "Interpréter Rabelais aujourd'hui: anachronies et catachronies", *Poétique*, nº 103, 1995, p. 269-283.

52) Cf. J. Lichtenstein, "Editorial", *Traverses*, N.S., nº 2, 1992, p. 5. F. Coblence, "La passion du collectionneur", *ibid.*, p. 67-68. D. Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Paris, Galilée, 1990. En este trabajo, D. Payot construye menos la noción de "anacronía" —íntegramente deducida de un único pasaje de Derrida (citado p. 86, 210 y 215) que la propuesta de un mesianismo del arte sobre el fondo de la pérdida del aura (la obra de arte como "precedencia de la promesa" [p. 201-220]). Sobre la noción de "anacronía", cf. igualmente J. Derrida, *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle International*, Paris, Galilée, 1993, p. 43-57. (Hay traducción al español: *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Editorial Trota, Madrid, 1995).

53) J. Rancière, "Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien", *L'Inactuel*, nº 6, 1996, p. 67-68.

54) N. Loraux, "Eloge de l'anachronisme en histoire", art. cit., p. 23-24.

55) *Ibid.*, p. 28 y 34.

56) J. Rancière, "Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien", art. cit., p. 53 y 66.

57) M. Bloch, *Apologie pour l'histoire*, op. cit., p. 119-155.

58) *Ibid.*, p. 85-89.

59) *Ibid.*, p. 90.

60) *Ibid.* p. 81.

61) Cf. particularmente R. Aron, *Introduction à la philosophie de l'histoire*, op.cit. M. de Certeau, "L'opération historique", *Faire de l'histoire, I. Nouveaux problèmes*, dir. J. Le Goff y P. Nora, Paris, Gallimard, 1974, p. 3. Retomado en *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 65-66. (Hay traducción al español: *La escritura de la historia*, Universidad Iberoamericana, México DF, 1993).

62) Cf. particularmente F. Braudel, "Positions de l'histoire" (1950), *Écrits sur l'histoire*, Paris, Flammarion, 1969, p. 15. L.-E. Halkin, *Initiation à la critique historique*, Paris, Armand Colin, 1963 (ed. revisada). A. Schaff, *Histoire et vérité. Essai sur l'objectivité de la connaissance historique* (1970), trad. A. Kaminska et C. Brendel, Paris, Anthropos, 1971, p. 107-150 y 203-217. P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit., p. 194-234. M. de Certeau, "L'opération historique", art. cit. p. 3. Retomado en *L'Écriture de l'histoire*, op. cit., p. 63. J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 11,57, 186-193. B. Lepetit, "Le présent de l'histoire", *Les Formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, dir. B. Lepetit, Paris, Albin Michel, 1995, p. 273-297 (en particular p. 295-297).

63) M. Bloch, *Apologie pour l'histoire*, op. cit., p. 83: "(...) el objeto de la historia es esencialmente el hombre. Mejor dicho: los hombres. Más que el singular, favorable a la abstracción, conviene a una ciencia de lo diverso el plural, que es el modo gramatical de la relatividad".

64) *Ibid.*, p. 95: "Hemos aprendido que también el hombre ha cambiado mucho: en su espíritu y, sin duda, hasta en los más delicados mecanismos de su cuerpo. ¿Cómo había de ser de otro modo? Su atmósfera mental se ha transformado profundamente, y no menos su higiene, su alimentación. Pero, a pesar de todo, es

menester que exista en la naturaleza humana y en las sociedades humanas un fondo permanente, sin el cual ni aun las palabras 'hombre' y 'sociedad' querrían decir nada".

65) J. Rancière, "Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien", art. cit., p. 54-58.

66) Eso dicho de modo diferente a J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, op. cit., p. 190 y 194: "Esta dependencia de la historia del pasado en relación con el presente del historiador debe hacerle tomar algunas precauciones (...) para respetarlo y evitar el anacronismo. (...) Hay dos historias al menos: la de la memoria colectiva y la de los historiadores. La primera aparece como esencialmente mítica, deformada, anacrónica. (...) La historia debe esclarecer la memoria y ayudar a rectificar sus errores". El problema capital es el de la relación de la historia con la psicología y, más aún, con el psicoanálisis. Notamos, ya, que esa relación está en el corazón de la argumentación de N. Loraux, "Éloge de l'anachronisme en histoire", art. cit., p. 24-27.

68) *Ibid.*, p. 65.

69) Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 65-103.

70) Cf. P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire*, op. cit. p. 50-69. P. Ricoeur, *Temps et récit, I. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Le Seuil, 1983 (éd. 1991). Hay traducción al español: *Tiempo y narración I, Siglo XXI*, México DF, 1995). J. Rancière, *Les Noms de l'histoire. Essai du poétique du savoir*, Paris, Le Seuil, 1992.

71) R. Barthes, "Le discours de l'histoire" (1967), *Essais critiques, IV. Le bruissement de la langue*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 154-157. (Hay traducción al español: *El susurro del lenguaje*, Paidós, Barcelona, 1987).

72) Cf. G. Genette, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972, p. 77-121. Define los *anacronismos narrativos* como "formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato" (p. 79), distingue las *prolepsis* (evocaciones por anticipado) de las *analepsis* (evocaciones

a posteriori) y, en fin, toma sus ejemplos de Homero y Proust para evocar un movimiento narrativo capaz de “emanciparse del tiempo”. Cf. *Id.*, *Nouveaux discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1983, p. 15-22. P. Ricoeur, *Temps et récit, II. La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Le Seuil, 1984 (éd. 1991), p. 115-188 (en particular p. 156-158). (Hay traducción al español: *Tiempo y narración II*, Siglo XXI, México DF, 1995).

73) E. Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), trad. C. Heim, Paris, Gallimard, 1968, p. 539. (Hay traducción al español: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, FCE, México, 1950).

74) Cf. particularmente G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982. *Id.*, *Devant l'image, op. cit.* p. 195-218. *Id.*, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 165-383. *Id.*, “Dialogue sur le symptôme (avec Patrice Lacoste)”, *L'Inactuel* n° 3, 1995, p. 191-226.

75) Cf. particularmente F. Furet “De la histoire-récit a l'histoire-problème” (1975), *L'Atelier de l'histoire*, Paris, Flammarion, 1982, p. 73-90.

76) M. Foucault, *L'Archéologie du savoir, op. cit.*, p. 243-247. (Hay traducción al español: *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 1970). Cf. G. Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 55-75 (“les strates ou formations historiques: le visible et l'énonçable”) (Hay traducción al español: *Foucault*, Paidós, Buenos Aires, 1987).

77) Cf. G. Gurvitch, *La multiplicité des temps sociaux*, Paris, Centre de documentation universitaire, 1958. A. Grass, *Sociologie des ruptures. Les pièges du temps en sciences sociales*, Paris, PUF, 1979 (donde se trata sobre “tiempos heterogéneos”, “inversiones de tendencias”, “fluctuaciones”, “invariancias”, “rupturas”, etc.). A. Gell, *The Anthropology of Time. Cultural Constructions of Temporal Maps and Images*, Oxford-Providence, Berg, 1992.

78) F. Braudel, “Position de l'histoire”, art. cit., p. 20-21. “Ya no creemos que la historia se explique por tal o cual factor dominante. No hay historia unilateral. No la dominan exclusivamente ni los conflictos de raza, cuyas rispideces o concordias habrían determinado todo el pasado de los hombres; ni los poderosos ritmos económicos en tanto factores de progreso o de debacle; ni las constantes tensiones sociales; ni ese espiritualismo difuso de un Ranke por el que se subliman el individuo y la vasta historia general; ni el reino de la técnica; ni la explosión demográfica; ni la explosión vegetal con sus consecuencias de atraso en la vida de las colectividades... El hombre es mucho más complejo”.

79) B. Koselleck, *Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques* (1979), trad. M.-C. Hooock, Paris, Éditions de l'EHESS, 1990, p. 11. Cf. igualmente p. 119-144 y 307-329.

80) P. Veyne, *Comment on écrit l'histoire, op. cit.*, p. 42 (contra “la idea de que todos los acontecimientos de una misma época tienen una misma fisonomía y forman una totalidad expresiva”). *Id.* *L'Inventaire des différences*, Paris, Le Seuil, 1976, p. 44-49. Cf. igualmente P. Ariès, *Le Temps de l'histoire* (1954), Paris, Le Seuil, 1986, p. 248 (“La historia debe restituir el sentido perdido de las particularidades”). Sobre la crítica de la periodización, cf. O. Dumoulin y R. Valéry (dir.) *Périodes. La construction du temps historique*, Paris, Éditions de l'EHESS-Histoire au présent, 1991. D.S. Milo, *Trahir le temps (histoire)*, Paris, Les Belles Lettres, 1991.

81) J. Le Goff, *Histoire et mémoire, op. cit.*, p. 218.

82) F. Braudel, “Histoire et sciences sociales. La longue durée” (1958). *Écrits sur l'histoire, op. cit.* p. 54.

83) Cf. M. Vovelle, “L'histoire et la longue durée” (1978), *La nouvelle histoire*, dir. J. Le Goff, Paris, Complexe, 1988, p. 77-108. E. Le Roy Ladurie, “Événement et longue durée dans l'histoire sociale: l'exemple chouan” (1972), *Le territoire de l'historien*, Paris, Gallimard, 1973, p. 169-186.

84) F. Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (1949), Paris, Armand Colin, 1966, p. XIII-XIV. (Hay traducción al español: *El Mediterráneo en la época de Felipe II*, FCE, México, 1953) J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 27-28 y 231. El simplismo de este recorte –a menudo reducido al simple binomio lento/rápido– ha sido recientemente captado en particular por B. Lepetit, “De l'échelle en histoire”, *Jeux d'échelles. La micro-analyse à l'expérience*, dir. J. Revel, Paris, Gallimard-Le Seuil, 1996, p. 75: “Entre la pluralidad de tiempos, dos dimensiones han sido generalmente privilegiadas por la historiografía: las tendencias largas y las oscilaciones cíclicas. El acoplamiento de estas categorías temporales fundó desde hace largo tiempo el orden de exposición de los resultados de las investigaciones: de un lado la estructura (...) y del otro el recitativo de la coyuntura”. Cf. M. Vovelle, “L'histoire et la longue durée”, art. cit., p. 102: “(...) creo que pronto el problema de la dialéctica del tiempo corto y del tiempo largo quedará superada y sin duda históricamente fechada”.

85) E. Le Roy Ladurie, “L'histoire immobile”, *Annales E.S.C.*, XXIX, 1974, nº 3, p. 673-692. Cf. F. Dosse, *L'Histoire en miettes. Des “Annales” à la “nouvelle histoire”*, Paris, La Découverte, 1987, p. 105-118 y 231-235.

86) N. Loraux, “Éloge de l'anachronisme en histoire”, art. cit., p. 37.

87) *Ibid.*, p. 24-27, donde Nicole Loraux evoca a la vez su admiración por Jean-Pierre Vernant que escribió en 1962 *Les Origines de la pensée grecque* “al uso del tiempo presente” (p. 25) –y su toma de distancia respecto de una “psicología histórica” de la Grecia antigua incapaz de hablar sobre Nietzsche y Freud de otro modo que “no sea con el silencio” (p. 27).

88) Cf. *infra*, nota 110.

89) J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 257. En otra parte, dice no apreciar en Paul Veyne “la predilección por la explicación

de tipo psicológico (y) el privilegiar las nociones y el vocabulario filosóficos” (*ibid.*, p. 34). En cuanto a la cita de Lucien Febvre, termina con una última contorsión interdisciplinaria: “Se trata de hacer de modo que, permaneciendo uno y otro en sus posiciones (el historiador y el filósofo) no ignoren al vecino al punto de serle, sino hostil, por lo menos extraño”. L. Febvre, “Leur histoire et la nôtre”, *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 282.

90) L. Febvre, “Histoire et psychologie” (1938), *Combats pour l'histoire*, *op. cit.*, p. 207.

91) *Ibid.*, p. 213.

92) *Ibid.*, p. 214.

93) *Id.*, “La sensibilité et l'histoire” (1941), *ibid.*, p. 221.

94) Cf. el dossier reciente consagrado a esta cuestión por la *Revue germanique internationale*, nº 10, 1998 (“Histoire culturelle”).

95) L. Febvre, “La sensibilité et l'histoire”, art. cit., p. 223.

96) R. Mandour, *Introduction à la France moderne (1500-1640). Essai de psychologie historique*, Paris, Albin Michel, 1961 (ed. 1994), p. 11-13 y 91-104.

97) G. Duby, “Histoire des mentalités”, *L'Histoire et ses méthodes*, dir. C. Samaran, Paris, Gallimard, 1961, p. 937-966. Cf. igualmente J. Le Goff, “Les mentalités. Une histoire ambiguë”, *Faire de l'histoire III. Nouveaux objets*, dir. J. Le Goff y P. Nora, Paris, Gallimard, 1974, p. 76-94. (Hay traducción al español: *Hacer la historia I, II y III*, Edit. Laia, Barcelona, 1978, 1979, 1980).

98) Cf. J.-P. Vernant, “Histoire et psychologie”, *Revue de synthèse*, LXXXVI, 1965, nº 37-39, p. 85-94. *Id.*, “Pour une psychologie historique” (1987), *Passé et présent. Contributions à une psychologie historique*, éd. R. Di Donato, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 1995, I, p. 3-9. *Id.*, “Les fonctions psychologiques et les œuvres” (1989), *ibid.*, p. 9-14.

99) Cf. M. de Certeau, *L'Écriture de l'histoire*, *op. cit.*, p. 289-358 (“Écritures freudiennes”).

100) Cf. I. Meyerson, "Remarques pour une théorie du rêve. Observations sur le cauchemar" (1937), *Écrits 1920-1983. Pour une psychologie historique*, Paris, PUF, 1987, p. 195-207. *Id.*, "Problèmes d'histoire psychologique des œuvres: spécificité, variation, expérience" (1953), *ibid.*, p. 81-91. *Id.* *Les Fonctions psychologiques et les œuvres*, Paris, Vrin, 1948.

101) J. Le Goff, "L'histoire nouvelle" (1978), *La nouvelle histoire*, dir. J. Le Goff, Paris, Complexe, 1988, p. 57.

102) *Id.*, *Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 55 y 169.

103) *Ibid.* p. 33-36, 54, 105-110.

104) Cf. por ejemplo: A. Dufour, *Histoire politique et psychologie historique*, Genève, Droz, 1966, p. 9-35, donde ni un solo concepto técnico de la psicología es discutido, utilizado o incluso evocado.

105) R. Chartier, "Le monde comme représentation", *Annales E.S.C.*, XLIV, 1989, nº 6, p. 1505-1520, donde cita a L. Marin, *La critique du discours. Étude sur la Logique de Port-Royal et les Pensées de Pascal*, Paris, Minuit, 1975. Cf. desde *id.*, *De la représentation*, *op. cit.* Cf. igualmente las reflexiones paralelas de A. Boureau, "La compétence inductive. Un modèle d'analyse des représentations rares", *Les Formes de l'expérience. Une autre histoire sociale*, Dir. B. Lepetit, Paris, Albin Michel, 1995, p. 23-38 (donde la esperanza está puesta, finalmente, en la psicología cognitiva como herramienta operatoria para una "historia de la representación").

106) Cf. especialmente F. Lisarrague, *Un flot d'images. Une esthétique du banquet grec*, Paris, Adam Biro, 1987. F Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion, 1990. J.-C. Schmidt, *La raison des gestes dans l'Occident médiéval*, Paris, Gallimard, 1990. J. Baschet, *Les Justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII-XV siècles)*, Rome, École française de Rome, 1993.

107) Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 171-218. *Id.*, "Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique", *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, *op. cit.* p. 59-86.

108) Cf. G. Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968, p. 7-9, 337-339 y *passim*, donde queda claramente establecido que repensar el tiempo con la diferencia y la repetición, es, en el mismo movimiento, criticar la noción clásica de representación.

109) Cf. J. Lacan, "La chose freudienne, ou sens du retour à Freud en psychanalyse" (1956), *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 401-436. (Hay numerosas ediciones al español en Ed. Siglo XXI). Hace una docena de años, Pierre Fédida me preguntaba, durante un seminario, quién había jugado, en historia del arte, el rol de "Freud" (Cf. *Devant l'image*, *op. cit.*, p. 16-17). La primera respuesta fue decirle que no era Erwin Panofsky, como se acostumbra, aún hoy, a presuponerlo. El presente trabajo quizás aportará una respuesta más precisa a la pregunta formulada.

110) Este análisis del *Nachleben* warburgiano ha ido tomando con el tiempo la amplitud de un volumen al cual me permito remitir como al tronco común de los estudios reunidos en el presente libro: *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, 2002.

111) E. Husserl, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* (1928), trad. H. Dussort, Paris, PUF, 1964. M. Heidegger, *Être et temps* (1927), trad. F. Vezin et al., Paris, Gallimard, 1986. Para una idea general sobre estos pensamientos del tiempo, cf. K. Pomian, *L'Ordre du temps*, Paris, Gallimard, 1984, p. 323-447.

112) Cf. particularmente G. Simmel, *Les problèmes de la philosophie de l'histoire. Une étude d'épistémologie* (1892-1907), trad. R. Boudon, Paris, PUF, 1984. E. Cassirer, "La philosophie de l'histoire" (1944), trad. F. Capeillères y I. Thomas, *L'Idée de l'histoire*.

Les inédites de Yale et autres écrits d'exil, Paris, Le Cerf, 1988, p. 51-67. E. Bloch, *Héritage de ce temps* (1935), trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978, p. 37-187 ("Non-contemporanéité et enivrement") y *passim*. H. Arendt, *La Crise de la culture, Huit exercices de pensée politique* (1954-1968), trad. dirigida por P. Lévy, Paris, Gallimard, 1972 (éd. 1989), p. 11-120 ("La brèche entre le passé et le futur" - "La tradition et l'âge moderne" - "Le concept d'histoire: antique et moderne"). Sobre esta constelación de pensadores de la historia, cf. sobre todo el hermoso libro de S. Mosès, *L'Ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Le Seuil, 1992.

113) Cf. especialmente S. Kracauer, *The mass Ornament Weimar Essays* (1920-1931), trad. T.Y. Levin, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1995. *Id.*, "Time and History" (1963), *History and Theory. Studies in the Philosophy of History*, Supplement VI, 1966, p. 65-78. S. Giedion, *The Eternal Present. A contribution on Constancy and Change*, Londres, Oxford University Press, 1962 (el volumen I, p. VII, lleva un epígrafe de Ezra Pound: "All ages are contemporaneous"). M. Raphael, *Trois essais sur la signification de l'art pariétal paléolithique* (1945), trad. dirigée par P. Brault, s.l., Kronos, 1986, p. 185-203 ("Sur le progrès historique").

114) W. Benjamin, "Sur le concept d'histoire" (1940), XII, *Écrits français*, éd. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 345. (Hay traducción al español en: *Ensayos escogidos*, Sur, Buenos Aires, 1967).

115) M. Löwy, *Rédemption et utopie. Le judaïsme libertaire en Europe centrale. Une étude d'affinité élective*, Paris, PUF, 1988, p. 7-10. Sobre la "nueva concepción de la historia y de la temporalidad", cf. *ibid.*, p. 249-258. Cf. igualmente H. Mayer, *Allemands et Juifs. La révocation. Des Lumières à nos jours* (1994), trad. J.-C. Crespy, Paris, PUF, 1999, donde además son evocados Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Otto Weininger, Arnold Schönberg, Anna Seghers, Hans Eisler, Max Brod, Stefan Zweig, etc. En su

evocación de Walter Benjamin, Hannah Arendt insistía ya sobre su lado físicamente anacrónico: "Sus gestos y la inclinación de la cabeza al escuchar y al conversar; el modo de desplazarse; sus modales, y especialmente su estilo al hablar, hasta la elección de sus palabras y la configuración de su sintaxis; en fin, sus gustos absolutamente idiosincrásicos: todo ello parecía tan pasado de moda que era como si hubiera desembocado del siglo XIX en el siglo XX, al modo de uno que fuera empujado a la costa de una tierra extraña". H. Arendt, "Walter Benjamin, 1892-1940" (1968), trad. A. Oppenheimer-Faure y P. Lévy, *Vies politiques*, Paris, Gallimard, 1974, p. 268-269. (Hay traducción al español: *Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Hermann Broch, Rosa Luxemburgo*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1971).

116) Cf. H. Dilly, *Deutsche Kunsthistoriker, 1933-1945*, Munich-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 1988.

117) Cf. especialmente U. Kultermann, *The History of Art History*, New York, Abaris Books, 1993, p. 157-226.

118) Cf. E. Panofsky, "Three Decades of Art History in the United States. Impressions of a Transplanted European" (1953), *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, The University of Chicago Press, 1955 (ed. 1982), p. 321-346. Sobre el desvío nazi del vocabulario alemán, incluido el filosófico, cf. V. Klemperer, *LTI, la langue du IIIe. Reich. Carnets d'un philologue* (1947), trad. E. Guillot, Paris, Albin Michel, 1996.

119) Cf. P. Francastel, *L'Histoire de l'art, instrument de la propagande germanique* (1940), Paris, Librairie de Médicis, 1945.

I

ARQUEOLOGÍA DEL ANACRONISMO

1. LA IMAGEN-MATRIZ HISTORIA DEL ARTE Y GENEALOGÍA DE LA SEMEJANZA

La historia del arte comienza siempre dos veces

El historiador del arte cree a menudo que el único asunto que le atañe es el de los objetos. En realidad, las *relaciones* organizan esos objetos, les dan vida y significación: son tanto elecciones teóricas –aún cuando fuesen inconscientes–, cuya historia y crítica piden ser desarrolladas, pese a que los mismos objetos corren el riesgo de no ser comprendidos, o hasta rebajados a la banal proyección de una “filosofía espontánea” generalmente idealista e inadaptada. Antes, entonces, de hablar de “imagen” o de “retrato”, por ejemplo, es imprescindible plantear la cuestión, histórica y crítica, de las relaciones que conforman su misma existencia. De estas relaciones, la más fundamental –la más evidente, pero también la más impensada– es sin duda la relación de *semejanza*. No es difícil comprender que resulta esencial, práctica y teóricamente, a toda historia del arte (esencial, me parece, al punto de *excederla*, porque esta noción desborda su campo epistémico ya que es su fundamento, en la medida que le asegura darle un apoyo en función de la inteligibilidad de cada objeto, de cada conjunto figurativo).

Parece entonces necesario establecer el tenor de esa relación de semejanza en el punto exacto en el que la historia del

arte se erige como discurso. ¿Cuál es ese punto? Admitamos que no se trata de un punto. Sí, al menos, de un sistema de punteados. Ni en ese dominio ni en ningún otro busquemos el “origen original”. No existe la fuente absoluta. Gran parte de la literatura griega consagrada a las artes figurativas desapareció. Por lo tanto, de todas las primeras “historias del arte” occidentales, apenas sabemos algo (1). Desde luego que en este paisaje de cosas perdidas nos quedan algunas referencias. Simplificando, y sin abusar, espero, de la simplificación, podríamos admitir que la historia del arte debió al menos tener dos puntos de partida para empezar: una vez nació con Plinio el Viejo en el año 77 de nuestra era (fecha de la carta en la que dedica su *Historia natural* al emperador Vespasiano (2)); por segunda vez nació casi quince siglos más tarde, con Vasari, cuando éste le dedica en 1550 sus *Vidas* no a un emperador, sino a un papa y “al muy ilustre y excelente príncipe Cosme de Medicis” (3).

Estos dos comienzos conforman un sistema. De una parte, el Renacimiento vasariano en cuanto tal es presentado como una *repetición* del primer nacimiento romano de la historia del arte que Plinio encarnaba para todos. *La historia natural* jamás cesó de proporcionar un modelo espontáneo a los discursos sobre el arte pictórico o escultórico; el vocabulario vasariano se presentó con frecuencia como una traducción literal de las nociones plinianas (4); en fin, el *moderno* vasariano se dio explícitamente como una resurrección del *antico* romano, más allá de este “tiempo oscuro”, *vecchio*, impuesto por la Edad Media según el historiador florentino. Sin embargo, por otro lado —y más allá de una evidencia relativa que la lectura de esos textos posibilita—, el Renacimiento vasariano habría surgido también de una subrepticia *inversión* del “nacimiento” pliniano de la historia del arte. En tanto perma-

necesariamente inadvertido, este último punto merece ser desarrollado: la tradición humanista salida de los medios académicos del siglo XVI, luego del XVII, modificó profundamente la concepción que aún hoy tiene de la “imagen”, de la “ semejanza”, del “arte” en general. También el legado vasariano nos hace leer muy a menudo —y, como se puede comprobar, traducir— las palabras de Plinio de acuerdo con un orden de inteligibilidad que, en este caso, traiciona totalmente el sentido de las proposiciones contenidas en la *Historia natural* a propósito de las artes figurativas.

Lo que está en juego en esta inversión puede aprehenderse a través de la diferencia que, radicalmente, separa el proyecto pliniano del proyecto vasariano. Allí donde Vasari inaugura un *régimen epistémico cerrado* del discurso sobre el arte (un régimen según el cual la historia del arte se constituye como el saber “específico” y “autónomo” de los objetos figurativos), el texto pliniano ofrece al contrario la arborescencia enciclopédica de un *régimen epistémico abierto*, en el cual los objetos figurativos no son más que una manifestación, entre otras, del arte humano. Lo que Plinio entiende por “artes” (*artes*) es extensivo a la *Historia natural* completa; en consecuencia, la noción estética de “arte” no forma parte de su primera definición. Hay “arte” cada vez que el hombre utiliza, instrumentaliza, imita, o supera la naturaleza. El “arte” por excelencia, en el texto pliniano, es ante todo la medicina, a la cual la *Historia natural* consagra sus mayores desarrollos. En cuanto al arte de la pintura —en el sentido en que hoy lo entendemos—, solamente ocupa una parte del libro XXXV, al final del recorrido de un libro gigantesco.

Lo que Vasari entiende por “artes” (*arti del disegno*) es, como sabemos, bastante distinto (5). Lo que se halla en juego, el objeto de las *Vidas* se asienta en una definición específica y

“exaltada” —elevada—, *estética* y humanista, del arte, de modo que la apertura enciclopédica o antropológica del proyecto pliniano reducida, “deshilachada” al objetivo de ese cenáculo académico, la *Accademia delle arti del disegno* a las que Vasari reivindica, privilegia y distingue abiertamente de otras actividades humanas, sobre todo de las manuales. El régimen cerrado o estrecho de las *Vidas* hace así de la *imitazione della natura* un privilegio de las artes liberales practicadas fuera de la ley común por algunos académicos que, como sabemos, conquistaron su libertad gracias a su condición de hombres de mundo, de cortesanos (la misma existencia de la empresa vasariana fue posible por la actividad cortesana de su autor).

Aun cuando en determinado momento Plinio advierte que el arte de la pintura en Grecia les fue prohibido a los esclavos (6), su concepción global del arte —que es romana, incluso explícitamente “anti griega”— supone una *similitudo naturae* antropológicamente legitimada por la ley común. Vale decir que la pintura, como todas las demás “artes” (agricultura, medicina o arte militar) tiene el propósito de establecer una relación de *dignidad* con el mundo jurídico y social y con el mundo de las materias y las formas naturales. Esta dignidad (*dignitas*) está en el centro de todo lo que Plinio entiende por “arte”, por “imagen” y por “semejanza”. Pienso que esta noción condiciona todas las líneas de partición que se pueden establecer entre las nociones vasarianas preeminentes —noción de historia, de Renacimiento, de imitación, de cultura estética, de *licenza* o de *invenzione* retóricas— y las nociones implicadas en el moralismo pliniano, nociones simétricas de origen, de muerte, de huella, de culto cívico, de *dignitas* o de estricta transmisión genealógica. Aunque fuese a un nivel de esbozo, vale la pena examinar estas diferentes líneas de

partición donde se enfrentan una concepción *académica* y una concepción *jurídica* de los objetos visuales.

Plinio el Viejo: “La semejanza está muerta”

Primera línea de partición: allí donde Vasari privilegia en la práctica pictórica un *orden de la idea* —que responde al sentido intelectualista que da al concepto de *disegno*, por ejemplo, y que corresponde en nuestro tiempo a la evidencia panofskiana en virtud de la cual la historia de una teoría del arte sólo puede hacerse bajo la autoridad de la palabra *idea* (7)—, Plinio el Viejo desarrolla todo su proyecto según un *orden de materias*, reivindicado desde el prefacio como una justificación del carácter no elegante y *no retórico* del saber que se propone consignar:

Pues la materia que yo estudio es árida: se trata de las cosas de la naturaleza, es decir, de la vida, y en lo que ella tiene de más bajo (*sterli materia: rerum natura, hoc est vita, et haec sordidissima sui parte*) exige para muchos objetos el empleo de términos campesinos o extranjeros, e incluso hasta de nombres bárbaros (8).

¿Puede este materialismo “sórdido”, este “bajo materialismo” admitir, lejos de Cicerón, por ejemplo, una concepción del arte? Aparentemente no, si creemos a algunos comentaristas —tales Eugénie Sellers o Raymond Schoder— que deducen espontáneamente del materialismo pliniano una incapacidad fundamental para todo pensamiento estético (9). Es verdad que el comienzo del libro XXXV logra sorprender a un lector que esperaría algo como un *De pictura* antes de tiempo:

nuestra primera historia del arte occidental comienza por no plantear el problema de la pintura en términos de géneros artísticos (retrato, paisaje) o en términos de períodos estilísticos (arcaísmo, madurez clásica, decadencia manierista). Aquí no se trata de materiales brutos (metales, piedras, y esos *terrae* que revelan ser el verdadero “tema”, o sea, en términos plinianos, la verdadera *materia* del libro) y de actividades que Vasari llamó *artesanales*, en las que los términos de “pintura” y de “escultura” incluso no aparecen, en provecho de actividades como la cinceladura, el modelaje y la tintura (10).

Segunda línea de partición: concierne a la situación temporal en la cual el arte de la pintura, en uno u otro caso, se vio investido por el orden del discurso. Es bien conocido el esquema vasariano: es una época de oro (*antico*) que, más allá del eclipse medieval, “resucita el buen arte” (según el sentido más obvio de la palabra *rinascita*), abriendo literalmente a la edad moderna (*moderno*) y, con ésta, a la comprensión *histórica* específica de la evolución pictórica en tres grandes períodos que trazan el plan general de las mismas *Vidas*. La historia vasariana, aunque cíclica, está dirigida en sus apuestas fundamentales y es triunfalista y teleológica. Como es sabido, su punto máximo lleva el nombre de Miguel Ángel. Nada de esto hay en Plinio el Viejo. Su elogio del pintor Apeles, por ejemplo, no supone ningún sentido explícito de la historia, ninguna teología del arte, ningún elogio de la modernidad.

Ahora bien, mejor que suponer —como se lo hace a menudo— una pura y simple carencia de “espíritu histórico” o de “sentido del progreso” en Plinio, parece preferible prestar atención al extraño modelo de temporalidad que la *Historia natural* propone con respecto a la cuestión pictórica. En realidad, percibimos que el comienzo del libro XXXV

propone una temporalidad partida, incluso desgarrada. Es en el mismo corazón de esa desgarradura que aparecen las palabras *pictura* e *imago*, como si estas palabras —que ponen en juego toda la cuestión— debieran entenderse diferentemente, según *dos tiempos heterogéneos*. El que esperamos espontáneamente es, por supuesto, el tiempo de la historia; pero sólo aparece en el decimoquinto párrafo, es decir, en el momento en que Plinio abre su lista de artistas célebres planteándose la cuestión de los “comienzos de la pintura” (*de picturae initiis*) cuya invención se disputan egipcios y griegos (11). Este punto de vista de los comienzos —un punto de vista trivialmente histórico— focalizó toda la atención de los exégetas al extremo de eclipsar lisa y llanamente, en algunas ediciones, los catorce párrafos que preceden a la expresión *de picturae initiis* (12).

¿Qué enuncian estos catorce primeros párrafos del libro XXXV, estos catorce párrafos anteriores al comienzo de la historia? Enuncian el *origen*, o sea un orden temporal absolutamente distinto, que no tiene nada que ver con una cronología histórica de tipo vasariana. El origen es antropológico, jurídico y estructural: esto explica por qué Plinio, en esos catorce primeros párrafos, reivindica un origen *romano* de las nociones de “imagen” o de “pintura”, fuera del determinismo histórico donde se ubicará, en el párrafo 15, la cuestión de saber si los “comienzos de la pintura” son egipcios o griegos. Esta escisión temporal es fundamental: ella opone a la *teleología* histórica, que será la primera preocupación de Vasari, una *genealogía* de la imagen y de la semejanza expresada por Plinio en términos de ley, de justicia y de derecho.

Pero este punto de vista genealógico implica de entrada —exactamente en los párrafos 2 a 5 del libro pliniano— una paradoja crucial que revela, en nuestro esquema de análisis,

una tercera línea de partición: allí donde comienza Vasari su historia hablando de “resurrección”, de “renacimiento” y de “gloria inmortal”, esta *eterna fama* por la cual los grandes artistas son presentados como “hombres que jamás perecieron y no fueron vencidos por la muerte” (13), Plinio el Viejo por su parte, introduce su punto de vista genealógico mediante el testimonio de una muerte. Y rápido se comprende que para él *el comienzo de la historia del arte implica la muerte de un origen* del cual reivindica sin embargo la legitimidad, la ley, para toda noción “digna” de la imagen y de la semejanza.

Cuando en el parágrafo 2, por ejemplo, Plinio dice que va a hablarnos de “lo que queda de la pintura” (*quae restant de pictura*), juega, me parece, con sus propias palabras. De un lado, da el sentido obvio de lo que esperamos de toda sistematicidad enciclopédica: *quae restant de pictura*, corresponde aquí a “lo que queda por decir sobre la pintura” (14). Pero, de otro lado, Plinio sugiere un sentido más melancólico de su frase, como si ese “resto” de pintura hiciera referencia a un arte que, según él, habría existido sólo en estado de vestigio: la supervivencia fantasmática de una desaparición (15). Para Plinio —para este romano del siglo primero—, *el arte no existe más*, mientras que para Vasari, por supuesto, el arte deviene objeto para una historia en la medida que resucitó de sus cenizas medievales (paradójicamente, para Vasari, lo que resucita no es otra cosa que el arte romano, especialmente el del siglo I).

¿Qué muere en esta muerte del arte? Ni más ni menos que el *origen del arte*. Pero ¿qué es para Plinio el origen del arte? Su respuesta pese a ser tan clara no fue bien traducida. Plinio escribe en el cuarto parágrafo: *imaginum pictura*, precisando sobre la marcha que lo que entiende por esto supone la producción y la transmisión de una “semejanza extrema” (16).

Imago y *pictura* son, por supuesto, dos palabras muy simples, dos palabras corrientes cuya comprensión no debería plantear ningún problema de traducción. La frase de Plinio es restituida del siguiente modo:

En todo caso, la pintura de retratos (*imaginum quidem pictura*), que permitía transmitir a través de las épocas representaciones perfectamente semejantes (*maxime similes*) cayó completamente en desuso (*in totum exolevit*) (17).

Es comprensible: para Plinio el Viejo —para este romano del siglo I—, *la semejanza ya está muerta*. La cadena de su transmisión *in aevum*, “a través de las generaciones”, ya se interrumpió. Antes de designar al agente de dicha interrupción, de su desaparición, interroguémonos sobre el nombre dado por Plinio al objeto desaparecido: *imaginum pictura*. Percibimos entonces que esta simple expresión lleva en sí todo el desgarramiento del que hablé, el desgarramiento del origen y de la historia.

En todas las traducciones académicas de la *Historia natural*, las dos palabras *imaginum pictura* son, naturalmente, traducidas por “pintura de retratos” (18), género descollante en el siglo I, más particularmente en Pompeya y en toda esta región campesina donde Plinio tenía su villa. No han faltado comentadores que expresaron su molestia ante una frase —“la pintura de retratos (...) cayó completamente en desuso”— manifiestamente falsa *desde el punto de vista de la historia del arte* (19). La solución de esta dificultad no consiste en decir que Plinio era ciego o idiota, sino en preguntarse si, hablando de la *imaginum pictura* en el contexto preciso de los parágrafos 1 a 14, no habla en realidad de otra cosa. El asunto es entonces este: si la *imaginum pictura* quiere

decir “pintura de retratos” en el contexto de una historia del arte ya comenzada ¿qué quiere decir en este contexto *desde el punto de vista del origen*?

Impresiones del rostro, impresiones de la ley

Existe una cuarta línea de partición que se manifiesta en la cuestión, aparentemente minúscula, de saber cómo traducir la *imaginum pictura* del texto pliniano. El legado vasariano nos hace pensar que el estatuto de todo objeto figurativo debe expresarse en términos de historia de los estilos, de buen o mal *disegno* —es decir de juicio del gusto—, dicho brevemente, en términos de actividades y de *géneros artísticos*, donde el *retrato* tiene su lugar entre todos los otros modos de componer una pintura. El texto pliniano, al contrario, nos obliga, en ese comienzo del libro XXXV, a pensar el estatuto del objeto figurativo según una categoría llamada *imago* (la traducimos modestamente como “imagen”), una categoría en relación a la cual se entiende muy rápido que no se refiere ni a la “pintura” en el sentido usual (quiero decir la pintura de cuadros), ni a los géneros artísticos también en el sentido usual, sino a una suerte de *género jurídico* del cual los parágrafos 6 y 7 describen muy precisamente los protocolos:

Ocurre de otro modo con nuestros ancestros (*aliter apud maiores*): en los atrios se exponía un tipo de efigie, destinadas a ser contempladas: pero no estatuas, ni de bronce ni de mármol, hechas por artistas extranjeros (*non signa externorum artificum*) sino máscaras moldeadas en cera (*expressi cera vultus*) colocadas cada una en un nicho: había, pues, imágenes (*imagines*) para acompañar a los grupos familiares

y siempre, cuando moría alguien, estaba presente la multitud de sus parientes desaparecidos; y las ramas del árbol genealógico, con sus ramificaciones lineales, se propagaban en todas direcciones hasta esas imágenes pintadas (*imagines picta*). Los archivos familiares estaban llenos de registros y de colecciones consagradas a los actos efectuados en el ejercicio de una magistratura. Fuera y alrededor del umbral, había otras imágenes (*imagines*) de esas almas heroicas, cerca de las cuales se acumulaban los despojos tomados al enemigo, sin que fuera permitido a un comprador ocasional desparramarlos; así, aun cuando el propietario cambiara, subsistía eternamente el recuerdo de los triunfos que había conocido la nación (20).

Releyendo este texto, estamos desde ahora constreñidos a una paradoja, a un clivaje de todos los puntos de vista sobre esta cosa de la que nos habla Plinio bajo la expresión de *imaginum pictura* o de *imagines pictae*. Por un lado, debemos convenir que la “pintura”, la *pictura*, es aquí nombrada antes que la historia de la pintura, es decir, antes de toda presuposición de géneros artísticos, e incluso antes de toda noción de “cuadro”. La “pintura” no es aquí más que una digna materia colorante con la cual los objetos de cera hechos en molde sobre los rostros de los “ancestros” —los romanos de la República— debían ser preparados a fin de conseguir una “ semejanza extrema” (la *maxima similitudo* evocada en el parágrafo 2). Por otro lado, debemos convenir que la “imagen”, la *imago*, es aquí nombrada antes que la historia del retrato, es decir, antes de toda presuposición del carácter artístico de la representación visual. La imagen no es aquí más que un soporte *ritual* que compete al derecho privado: una matriz de semejanza destinada a hacer legítima una determinada posición

de los individuos en la institución genealógica de la *gens* romana (21). La *imaginum pictura*, antes que ser el encuentro de una alta idea de la pintura y de un género especializado en la imitación de los rasgos individuales, aparece aquí como el encuentro más árido (*sterili materia*) de una materia y de un rito. Este encuentro paradójal no deja de producir, en las ideas que espontáneamente nos formamos del arte, de la imagen, del retrato o de la semejanza, algunas líneas de partición, algunas paradojas suplementarias.

Una quinta línea de partición puede deducirse de los aspectos materiales y procesales sobre los cuales Plinio insiste cuando enuncia que las *imagines* romanas no son otras que “rostros expresadas en la cera” (*expressi cera vultus*). Lejos de nuestra tradición vasariana, donde el retrato se define como una imitación óptica (a distancia) del individuo retratado, cuando mucho como una *illusion factice* de su presencia visible, la noción romana de la *imago* supone una duplicación por contacto del rostro, un proceso de impresión (el molde en yeso que “toma” el rostro como tal), luego “expresión” física de la forma obtenida (la tirada positiva en cera realizada a partir del molde). La *imago* no es una imitación en el sentido clásico del término; no es fáctica y no requiere ninguna *idea*, ningún talento, ninguna magia artísticas. Por el contrario, es una imagen matriz producida por adherencia, por contacto directo de la materia (el yeso) con la materia (del rostro) (*fig. 2-3*).

Semejanza por generación y semejanza por permutación

Por otra parte —y ésta será nuestra sexta línea de partición—, el culto genealógico descrito por Plinio se opone palabra por palabra a los diversos refinamientos que implica la *cultura*



2. Molde en yeso de una mascarilla fúnebre proveniente de El-Yem. Arte romano imperial, Túnez, Museo del Bardo. Foto: D. R.



3. Impresión positiva (actual) de la anterior. Foto: D. R.

estética montada por Vasari para dar a conocer el concepto occidental, el concepto moderno de las artes figurativas. Un retrato, según Vasari, es bueno o malo; y la instancia que permite juzgarlo se sitúa en el mundo cerrado, autolegislante, de la *accademia*. Mientras que una imagen, en el sentido de Plinio, es justa o injusta, legal o ilegal. Toma su legitimidad de un espacio jurídico en la frontera del derecho público y el derecho privado, un espacio tradicionalmente llamado por los autores el *ius imaginum*, el “derecho a las imágenes” (22). Es en relación al mencionado derecho que los objetos visuales descritos dependen, como lo sugerí, de un campo social común distinto de lo que constituye el espacio académico. Su historia no podría ser “específica”, como Vasari, y más tarde Panofsky, quisieron plantearlo para la historia del arte: ella depende de un punto de vista ampliado, de una *antropología de la semejanza* que excede por todas partes el punto de vista “disciplinario” de la historia del arte humanista.

Sin embargo, en el momento en que Plinio toma la pluma para escribir lo que se mantiene como nuestra primera historia del arte occidental, esta eficacia jurídica y antropológica ya sólo existe en el estado de nostalgia republicana: “*imagineum pictura... in totum exolevit*”. ¿Cuál es, a los ojos de Plinio, el agente de tal desaparición? ¿Qué es esta cosa para la que la semejanza —la extrema semejanza de las imágenes de ancestros, la justa semejanza del *ius imaginum*— está muerta? La respuesta del libro XXXV establece una séptima línea de partición en virtud de la cual podremos circunscribir con un poco más de precisión la *diferencia ética* que separa la imagen (originaria) pliniana y el arte (histórico) vasariano.

Igual que todo el mundo, Plinio —como lo hará Vasari más tarde— define el arte humano como una imitación de la naturaleza. Pero es evidente que esta clase de definición jamás

ocurre sin la mediación de un punto de vista cultural, de una ética, incluso de una política. Así, la *similitudo naturae* aparece pensada en la *Historia natural*, según la división entre de dos nociones obsesivas en Plinio —obsesivas, particularmente, al comienzo o casi de cada libro—, la *dignitas* y la *luxuria*. Si antes de toda historia, el libro XXXV comienza por la exposición del culto de las imágenes, se debe a que Plinio desea establecer, como destino y como origen (no desde la historia), lo que para él aparece como la *dignitas* propia del mundo de las representaciones figuradas que utilizan la pintura como una de sus materias constitutivas. Pero esta dignidad, con la semejanza que ella supone, ya está muerta para Plinio: es la lujuria la que la mató, como si, en adelante, nos hubiera dado a entender que el mundo histórico del arte, al superar la esfera artesanal (así pensará Vasari), incluso la esfera religiosa (así pensará Hegel), deja detrás suyo, cual un vestigio, cual un duelo, la misma dignidad que lo constituía originariamente.

¿Qué es la *luxuria*? Moralmente hablando, es la lujuria (el vicio ligado al exceso); estéticamente hablando, es lo lujurioso (la abundancia excesiva); estructuralmente hablando, es el gasto improductivo, el exceso o la transgresión en tanto que tales. En el texto de Plinio, la traducción corriente por la palabra “lujo” parece mucho más débil (23) que el vocabulario vinculado a *luxuria* y consta de términos tales como “delicias” (*deliciae*), “deseos” (*desideria*), “rabia ciega” (*temeritas*), “codicia” (*avaritia*), “obscenidades” (*obscenitates*) o aun “locura” (*insania*) (24). Ahora bien, todas estas palabras están convocadas al comienzo del libro XXXV, como un exacto contramotivo de la *imago*, o más bien como una expresión de la decadencia y del olvido en los cuales los romanos de la época de Plinio precipitaron las “dignas” nociones de imagen y de semejanza.

Plinio fustiga primero la *luxuria* de las *materias* a través de los gastos insensatos consentidos por sus contemporáneos para la indigna decoración de sus residencias. Incluso más allá de esta “locura de las costumbres humanas” (*morum insania*) que consiste en “trasladar las entrañas de la tierra” —es decir, los mármoles— hasta los dormitorios (25), Plinio acusa al uso pictórico de su tiempo de las mentiras sobre la materia, que constituyen, para él, los mármoles pintados, esos “falsos mármoles” en los cuales se quería reinventar la naturaleza hasta imponerle “manchas que no existen” (26). Lujos y locuras del mármol están aquí en un pie de igualdad con las “delicias” y las “obscenidades”, del bronce, del oro o de la plata: escudos de bronce (*aerei clipei*), paredes doradas a la hoja o efigies de plata (*argentae facies*), son todos objetos que repugnan a nuestro historiador moralista. Es que ellos atraen la mirada sobre el material utilizado y no sobre la semejanza en tanto que tal: “Así son estas imágenes de su dinero (*imagines pecuniae*), y no de sí mismos, que dejan (los romanos decadentes) a la posteridad” (27).

La segunda *luxuria* es la de los *cuerpos*: es la lujuria como tal, el exceso sexual evocado en el quinto párrafo a través de la descripción de las “imágenes de Epicuro” que decoran los dormitorios de todos los que practican la orgía y el intercambio erótico. “La molición causó la pérdida de las artes” (*artes desidia perdidit*), escribe Plinio sugiriendo la decadencia de las costumbres mediante un sutil juego de palabras: el uso digno de la cera (*cera*) en la confección de imágenes ancestrales se ha disuelto —por ende, disoluto— en beneficio de un uso indigno, el de embadurnarse el cuerpo con un *ceroma* (mezcla de cera y de aceite) para realizar toda clase de ejercicios físicos (28).

La tercera *luxuria* es aquella de las *semejanzas* en tanto que tales: concierne a las relaciones establecidas entre la forma de

los cuerpos y las materias informes, figuradas por el trabajo humano. Advertimos entonces que la “molicie (que) causó la pérdida de las artes” no es otra que el gusto inmoderado... por el arte mismo. Es el gusto decadente por las semejanzas que no son “naturales” ni “individuales”: *semejanzas usurpadas*, mentirosas y, en síntesis, monstruosas:

(...) la distinción entre los rasgos individuales es ignorada. Se cambian las cabezas de las estatuas (*statuarum capita permutantur*), y acerca de este hecho circulan desde hace tiempo versos satíricos. A tal extremo que todo el mundo prefiere atraer las miradas sobre la materia utilizada antes que ofrecer una imagen de sí reconocible. Y se tapizan las paredes de las pinacotecas con viejos cuadros, y se veneran las efigies de extranjeros (*alienasque effigies colunt*), mientras que para uno mismo sólo el precio es objeto de consideración: es sin duda para que un heredero rompa estas obras y que la habilidad del ladrón se las apropie. Además, no siendo jamás representados bajo sus rasgos vivos (*nullius effigie vivente*), se trata de imágenes de su dinero y no de ellos mismos (*imagines pecuniae, non suas*) que dejan a la posteridad. (29)

Aquí están colocadas bajo el sello infamante de la *luxuria* un conjunto de prácticas que Vasari, mucho más tarde, deberá reivindicar para la misma institución de una conciencia histórica del arte: el nuevo empleo y el montaje modernos de fragmentos arqueológicos, la constitución de museos donde “se tapiza los muros de viejos cuadros”, la importancia creciente de un mercado de antigüedades donde viajan y se intercambian las obras de arte —los dibujos de los maestros, en el caso del mismo Vasari— en un movimiento que traduce finalmente

toda la práctica del *connoisseurship* y de la historia del arte. Pero para Plinio el Viejo, todo eso no es más que “codicia”, “obscenidad”, “locura”. Por otra parte, las tres *luxuriae* de las cuales habla forman un sistema y cuando una de ellas es evocada en la *Historia natural*, las dos restantes no tardan en ser convocadas: así el “hambre del oro” fustigada en el libro XXXIII es inseparable de la crítica al refinamiento excesivo de las cinceladuras en los objetos domésticos, lo mismo que de la perversión de la cual se hacen culpables los que “se sirven de vasos de oro para todas (sus) groseras necesidades” (30). Del mismo modo, la evocación de las artes figurativas —pintura o escultura— se relaciona con la idea de una *luxuria* financiera de los coleccionistas, también ligada a la *luxuria* a la que recurre la iconografía erótica omnipresente en el arte romano (31).

Subrayemos igualmente que este verdadero *sistema del exceso* se concentra sobre algunas figuras célebres de emperadores que se distinguieron en la abominación de *luxuriae* al mismo tiempo eróticas, éticas y estéticas. No será pues sorprendente ver figurar a Nerón desde el tercer párrafo del libro XXXV: aquí y allá aparece como la figura emblemática de este conjunto de infamias. Paralelamente a Suetonio, que hizo el catálogo preciso de las exacciones imperiales —la *luxuria* estética de Nerón figura exactamente entre la exposición de sus obscenidades y de sus gastos por una parte, y el de sus “parricidios” por la otra (32)—, Plinio el Viejo evoca, en todo su libro XXXV, las insignes monstruosidades de las cuales Nerón fue capaz respecto de la *dignidad de la semejanza*. Cuando incitó a los artistas de su tiempo a inventar mármoles imposibles y embusteros, cuando hizo cubrir su *Domus aurea* de grotescos, cuando se hizo pintar con proporciones colosales sobre una tela de lino de ciento veinte pies de alto, o cuando substituyó sin inmutarse a la *Afrodita anadiómene* de

Apeles por una simple copia, Nerón transgredió cada vez lo que a los ojos de Plinio aparecía como la verdad y la dignidad intrínsecas de toda *similitudo naturae* (33).

¿Se puede hoy nombrar lo que organiza estructuralmente un tal sistema de oposiciones entre la *dignitas* y la *luxuria* de las semejanzas? Sorprende constatar que las líneas de partición establecidas por Plinio el Viejo convergen finalmente hacia una problemática que la antropología contemporánea parece reconocer como fundamental. Esta problemática, explorada por Maurice Godelier mediante enfoques que alcanzan resonancias en los estados críticos más actuales del intercambio generalizado, consiste justamente en interrogar lo que, en una sociedad, *no se intercambia*. Más allá de Lévi-Strauss, corresponde interrogar esta nueva necesidad estructural: “Es preciso en toda sociedad, que junto con los intercambios existan puntos de anclaje, estables, fijos, de relaciones sociales y de identidad que estén separados del intercambio y que al mismo tiempo lo permitan, lo funden y lo limiten erigiéndose como sus fronteras, sus bordes” (34). Es cierto que para Plinio el Viejo, la *imago* constituía este “límite” en la sociedad romana republicana. Ella era ese punto de anclaje jurídico capaz de *prohibir a la semejanza intercambiarse* y de prescribir simétricamente el modo en que pudiera transmitirse *genealógicamente*. Por este motivo, para Plinio se debía insistir sobre el carácter inalienable de las imágenes de ancestros o de *spolia* colocadas en el atrio y “alrededor del umbral” (*circa limina*) de la casa romana, “sin que fuera permitido a un comprador eventual quitarlas: así, incluso si cambiaba el propietario, subsistía eternamente el recuerdo de los triunfos que había logrado la casa” (35).

Dos verbos empleados por Plinio en la totalidad de los primeros párrafos del libro XXXV, dan la exacta medida

de esta última y fundamental línea de partición que intentamos delimitar: el primero, aplicado al “digno” culto de las imágenes ancestrales, es el verbo *tradere*; el segundo, que se aplica a la “lujuriosa” cultura de las obras de arte, es el verbo *permutare* (36). El primero nombra lo que para Plinio sigue siendo la *vida de la semejanza* —su ley natural, su jurisdicción humana, su dignidad genealógica. Consiste exactamente en transmitir, en regalar, en enseñar (todos son sentidos implicados por la noción latina de *traditio*). Coloca a las generaciones futuras bajo la mirada inamovible de las generaciones pasadas. Otorga a la relación de semejanza una verdad y un movimiento menos espaciales que temporales: tanto es así que el rostro de nuestros padres se transmite, pero no se intercambia indefinidamente hasta perderse en la facticidad de una circulación puramente estética.

El verbo *permutare* aparece, desde ese momento, como la operación por excelencia de una *muerte de la semejanza*. Plinio la introduce evocando la práctica —tan extendida en el mundo romano imperial como en la época renacentista de Vasari, lo que equivale, aún hoy, a la inscripción *testa non pernente* bajo los bustos antiguos de los museos italianos—, práctica que consiste en “permutar la cabeza de las estatuas” (*statuarum capita permutantur*). El patricio que ubica en el atrio de su residencia estatuas griegas no hace otra cosa, según Plinio, que invadir o infectar su espacio genealógico con “efigies extranjeras” (*alienasque effigies colunt*) (37). Basta entonces recorrer el conjunto de la *Historia natural* para percibir que los valores teóricos de la *permutatio*, en Plinio, recubren exactamente los de la *luxuria*. La *permutatio* está en primer lugar ligada al mundo del intercambio, del comercio, de la moneda, y luego de esta *avaritia* deshonrosa para el enciclopedista romano: hay *permutatio* cuando el dictador Fabius

Maximus cambia la cotización de la moneda con el fin de enriquecer artificialmente a su gobierno (38). Hay *permutatio* cuando los valores desiguales se intercambian abusivamente, cuando por ejemplo los indios trocan ingenuamente sus piedras preciosas por el plomo que no tienen (39).

Pero la *permutatio* no designa solamente el intercambio abusivo de las materias. Ella designa también el intercambio de los mismos cuerpos y, a este respecto, interviene en la descripción pliniana de las obscenidades que sugiere el pasaje del libro XXXV sobre las prácticas “epicúreas”. En la orgía sexual, en efecto, todo está mezclado, todo está “puesto patas para arriba” (otro sentido del verbo *permutare*), ya que incluso lo femenino es capaz de “permutarse” con lo masculino (40). La *permutatio* designa también la inversión sexual, esta perversión de las costumbres humanas sobre la cual Plinio no cesa de afligirse al repetir que ella arruina la buena *generatio* familiar, la buena *transmissio* de la integridad y de la dignidad gentilicias. No nos sorprendamos de que la noción de semejanza, culturalmente anclada por Plinio en la práctica de las imágenes ancestrales, llega a recibir su definición teórica más general de ese mismo modelo —el fantasma— en el que dominan la “pureza” de una transmisión genealógica y la indefectibilidad de una *dignitas* cívica encarnada en la *imago* (41).

Según Plinio, hay pues dos géneros de semejanzas: legítima es la *semejanza por generación* (modo de expresar su ley natural) o *por transmisión* (modo de expresar su institución jurídica). Ilegítima es la *semejanza por permutación*, que desordena la ley natural y la institución jurídica. El primer género de semejanza instituye *imágenes-matriz* que son los moldes en yeso con los cuales se “engendra”, por contacto directo, por impresión, esas máscaras de cera pintada que honran (*honos*) a toda familia noble romana. El segundo género

de semejanza hace proliferar *imágenes fácticas*, simulacros en la red de los cuales las semejanzas devienen un puro y simple valor de intercambio, de sustitución, de inversión, de perversión. El patricio pompeyano que exhibe su colección de bustos en lugar de sus imágenes familiares, el emperador megalómano que hace injertar su retrato sobre una estatua de Zeus olímpico, no se satisfacen con exponer montajes ficcionales: mienten sobre su propio origen, reniegan de su propio sustrato antropológico, cometen un crimen de lesa-semejanza, osan convertir a la transmisión genealógica en un simple juego, juego de intercambios retóricos, juego de sustituciones estéticas.

Desde su punto de vista, si podemos llamarlo “fundamentalista”, la sequedad del juicio pliniano es tan coherente como pavorosa. Si se cierra a toda “cultura extranjera” —de modo atenuado cuando se trata de la Grecia ateniense, pero siempre con odio cuando se trata de la cultura pergaminiana “asiática”, como en ese pasaje donde nuestro autor, que era militar de carrera, lamenta que “nuestras primeras victorias sobre Asia hayan introducido la lujuria en Italia” (*Asia primum devicta luxuriam misit in Italiam*) (42)—, es que pretende defender no solamente la inmemorialidad de un mundo jurídico autóctono sino también el modelo teórico de una semejanza pensada genealógicamente. El arte imita a la naturaleza, dice Plinio, con la condición de pensar esta imitación en el sentido de una estricta filiación. A lo largo de toda la *Historia natural* vuelve la expresión *natura omnium parens*, “la naturaleza es el padre (padre o madre) de toda cosa” (43). Desde esta óptica, todas las artes deben producir objetos que tienen una semejanza con la naturaleza (*similitudo naturae*) equivalente a la semejanza que los hijos toman —genérica y genealógicamente, natural e institucionalmente— de sus padres.

Un paradigma que esclarece este pensamiento de la semejanza me parece localizado en los desarrollos que Plinio consagra a la cuestión del injerto. Esta cuestión es ejemplar debido a que ella concierne a un arte —la agricultura, también legitimada por un cierto uso de la semejanza— que se halla en la frontera precisa de la naturaleza y la cultura. El arte imita a la naturaleza y, algunas veces también, “viene en ayuda de la naturaleza” (*naturam adiuvat*), como lo dice en alguna parte Cicerón (44). Llega para prolongar el mismo movimiento de la naturaleza, como lo expresa Lucrecio al hablar de la *insitio-nis origo*, el “origen del injerto”:

El ejemplo de la siembra, el origen del injerto fueron dados (a los hombres) por la misma naturaleza, creadora de todas las cosas (*rerum primum natura creatrix*), que les mostraba que las bayas y las bellotas caídas en el suelo producían en la estación manojos de brotes cayéndose al pie de los árboles. De ahí les vino la idea de injertar en las ramas nuevos tallos y de plantar nuevos retoños en la tierra a través de los campos. Pues intentaban sin pausa nuevas culturas en su amado pequeño campo, y veían que poco a poco maduraban los frutos salvajes merced a la atención y a los delicados cuidados prodigados a la tierra (45).

De igual modo, Plinio escribe que la misma “naturaleza enseña” (*natura docuit*) el injerto a los hombres (46). Tal es el movimiento de la *dignitas* y de la filiación, el movimiento de la buena semejanza. Pero, como es bien sabido, los hombres son niños difíciles: se complacen en trastocar todo, en romper todo límite, en transgredir la humildad fundamental que entraña la jerarquía de la relación de semejanza. Creen superar a sus padres al entregarse a los juegos permutativos

de la semejanza. Para ilustrar el colmo de esta *permutatio*, Plinio da un ejemplo extraordinario que se podría llamar, en términos de estética neroniana, un grotesco agrícola: se trata de un árbol injertado de manera exagerada siguiendo una técnica que no es ni el “injerto simple” ni el “injerto de púa” sino el *injerto por combinación*, para el cual Plinio utiliza el verbo *miscere*, que significa mezclar, confundir, perturbar.

Hemos visto, cerca de las cascadas de Tibur, un árbol injertado de todos los modos, cargado de frutos de toda clase (*omni genere pomorum*), con nueces en una rama, bayas en otra, uvas, peras, higos, granadas y diversas variedades de manzanas en otras; pero su vida fue breve (*sed huic brevis fuit vita*). Pues nuestros intentos no pueden rivalizar con la naturaleza (*nec tamen omnia experimentis adsequi (in) natura possumus*) (47).

Allí hay al mismo tiempo un prodigio y una muerte. El prodigio de este árbol —prodigio humano, prodigio experimental y no natural—, es que era más que un árbol, en resumidas cuentas, una ficción de árbol, una obra de arte “manierista” o barroca. Rompía el ciclo normal de la semejanza, la *generatio* o la *transmissio* que van del árbol-padre al árbol-niño que se le asemeja. Extraño brote éste: era demasiado parecido a los padres para no ser más que el fruto de alguna orgía, de alguna perversión fundamental. Extraña criatura ésta: criatura híbrida, se asemejaba por permutación y no, estrictamente hablando, por transmisión. Ahora bien, en tanto que prodigio, monstruo u obra de arte, en tanto incluso que montaje sobreinjertado, este árbol transgredía todos los límites de la ley de semejanza: *se asemejaba a todo, luego, no se asemejaba a nada* en tanto que árbol individual.

No era más que una simple “retórica” de la vida vegetal, habiendo perdido el sustrato de esa vida. Y como contrapartida de su naturaleza prodigiosa o artística, se encontraba fatalmente, como lo dice Plinio, consagrado al deterioro, a la muerte rápida.

El injerto excesivo es pues como el grotesco neroniano, o como esos gestos de locura grandilocuente que llevaron a algunos emperadores a injertar sus rostros de mortales sobre el cuerpo de los dioses. Es una *semejanza consagrada a la muerte*, dado que es una semejanza sin huella, sin memoria, sin tradición, sin transmisión genealógica. Es una semejanza que toca a todo y luego se dispersa, se agota, aun cuando el lazo genealógico suponga un contacto sustancial y subsistente con el origen. De allí que las máscaras de ancestros, más allá de sus usos funerarios, *dan vida a la semejanza*, al perpetuar, de generación en generación, el rostro de los que darán a la *gente* su honor y su dignidad cívicas.

En este sentido, la impresión aparece como el modelo indispensable e insuperable de un *injerto legítimo de la semejanza*: el contacto directo con el rostro, la función matricial del molde negativo aseguran que cada brote –cada tirada positiva– será el “hijo”, legítimamente semejante, del rostro que él expresa (*expressi cera vultus*). Es así que cada hijo de familia noble que, casándose, deja la casa paterna, está legitimado para hacer reproducir nuevas imágenes y para incluirlas en el árbol genealógico de su nueva casa. El modelo técnico de la impresión revela aquí toda su eficacia simbólica: por un lado, el molde realizado directamente sobre el rostro garantiza metonímicamente la *presencia única e inamovible* del referente de la representación; por otro lado, la tirada positiva garantiza la posibilidad de una *multiplicación indefinida* que responde a todas las combinaciones posibles

de alianzas matrimoniales. Porque está siempre *allí* (en la familia) y porque siempre está disponible para transmitirse *en otra parte* (en las familias de alianzas), la *imago* romana responde muy bien a esta doble función antropológica –función en apariencia paradójal– de limitar el intercambio simbólico encarnando su misma posibilidad. Tal es, sin duda, su más fundamental eficacia jurídica: instituir la semejanza como ritual de duplicación táctil –y no como retórica de representación óptica– del origen.

El origen como torbellino

Pero ¿qué aparece en este movimiento –en esta escisión del origen y de la historia? ¿el proyecto mismo o simplemente la idea de una historia de las imágenes? Probablemente es necesario entender las palabras *origen e historia* en un sentido diferente. Walter Benjamin lo intentó en 1928: su propósito era perturbador y, por supuesto, “irritante” para todo historiador positivista (esto le valió, como se sabe, a su autor la no “habilitación” de su trabajo y su apartamiento del mundo universitario). Consistió en plantear la *historia* en términos de *origen*, y la cuestión del origen en términos de *novedad*. Contra la noción lógica de origen defendida por Hermann Cohen (48), Benjamin procuraba confrontar la disciplina histórica con la cuestión del origen, no a través de la imaginaria espontánea de la *fuentes* (lo que permanece por encima de todo, lo que precede en el pasado a toda génesis (49), sino a través del *torbellino* dinámico y presente en cada objeto histórico (que puede aparecer en cualquier momento, imprevisiblemente, en el curso del río):

El origen (*Ursprung*), aun siendo una categoría plenamente histórica (*historische Kategorie*), no tiene nada que ver con la génesis (*Entstehung*). Por “origen” no se entiende el llegar a ser de algo que ha surgido, sino lo que está en camino de ser en el devenir y en el declinar. El origen es un torbellino en el río del devenir (*im Fluss des Werdens als Strudel*), y entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren de aparecer (*in seine Rhythmik das Entstehungsmaterial heinen*). El origen nunca se da a conocer en la existencia desnuda y maniesta de lo fáctico, y su ritmo no puede ser percibido más que en una doble óptica (*Doppeleinsicht*). Pide ser reconocida por una parte como una restauración, una restitución, y por otra como algo que de ese modo está inacabado, siempre abierto (*Unvollendetes, Unabgeschlossenes*) (50).

Una historia del arte que, en este sentido preciso, plantea la cuestión del origen será, pues, una historia del arte atenta a los torbellinos en el río de los estilos, a las fracturas en el suelo de las doctrinas estéticas, a los desgarramientos en el tejido de las representaciones. Liberada por la “doble óptica” de la cual habla Benjamin, ella se abre al riesgo —al hermoso riesgo— de un torbellino, de una fractura o de un desgarramiento en el mismo saber histórico. Porque “nada tiene que ver con la génesis de las cosas”, el origen en este sentido cristaliza dialécticamente (51) la novedad y la repetición, la supervivencia y la ruptura: es primero *anacronismo*. A este respecto la historia del arte sobreviene en el relato histórico constituido como una falla, un accidente, un malestar, la formación de un síntoma. Una historia del arte capaz de inventar, en el doble sentido del verbo, imaginativo y arqueológico, “nuevos objetos originarios” será una historia del arte capaz de crear torbellinos, fracturas, desgarramientos

en el saber que ella misma produce. Llamamos a esto una capacidad de crear nuevos *umbrales teóricos* en la disciplina.

(1995)

NOTAS

- 1) Cf. A. Reinach, *Textes grecs et latin relatifs à l'histoire de la peinture ancienne. Recueil Milliet* (1921), éd. revue par A. Rouveret, Paris, Macula, 1985. G. Didi-Huberman, "La couleur d'écume, ou le paradoxe d'Apelle", *Critique* XLII, 1986, n° 469-470, p. 606-629.
- 2) Plinio el Viejo, *Histoire naturelle*, I, 1-33, éd. et trad. J. Beaujeu, Les Belles Lettres, 1950, p. 47-57.
- 3) G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* (1550-1568), éd. G. Milanesi, Florence, Sansoni, 1878-1885 (réed. 1981), I, p. 1-7. Trad. dirigida por A. Chastel, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, Berger-Levrault, 1981-1987, I, p. 41-45.
- 4) Por ejemplo: *ingegno* por *ingenium*, *studio* por *studium*, *invenzione* por *inventio*, *diligenza* por *diligentia*, *facilità* por *facilitas*, *sottigliezza* por *subtilitas*, *maestà* por *maiestas*, *venustà* por *venustas*, etc.
- 5) Para estas indicaciones sobre el estatuto teórico de la historia vasariana, me permito remitir a una esquema previo desarrollado en *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990. Cf. luego P.L. Rubin, *Giorgio Vasari. Art and History*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1995.
- 6) Plinio el Viejo, *Histoire naturelle*, XXXV, 77, éd. y trad. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 70.
- 7) Cf. E. Panofsky, *Idea. Eine Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, Studien der Bibliothek

Warburg, 1924. (Hay traducción al español: *Idea*, Edic. Cátedra, Madrid, 1977). Trad. H. Joly, *Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, Paris, Gallimard, 1983, donde, significativamente, Plinio el Viejo casi no es citado. Sobre el idealismo vasariano y su revisitación neo-kantiana por Panofsky, cf. *Devant l'image, op. cit.*, p. 89-103 y 153-168.

8) Plinio el Viejo, *Histoire naturelle*, I, 12-13, trad. cit., p. 50-51 (traducción modificada).

9) E. Sellers et K. Jex-Blake, *The Elder Pliny's Chapters on the History of Art* (1896), ed. aumentada por R.V. Schoder, Chicago, Ares, 1976, p. A. Cf. igualmente J. Isager, *Pliny on Art and Society. The Elder Pliny's Chapters on the History of Art*, Londres-New York, Routledge, 1991, p. 9-17.

10) Plinio el Viejo, *Histoire naturelle*, XXXV, 1, trad. cit., p. 36. Se trata de "tierras" colorantes y no de la pintura en el sentido "noble" del término, así como de actividades expresadas por los verbos *caelare* ("cincelar"), *ingere* ("modelar" más bien que "esculpir") y *tinguere* ("teñir" y no "pintar").

11) *Ibid.*, XXXV, 15, trad. cit., p. 42 (donde el término *initia*, a mi entender, está incorrectamente traducido por "orígenes").

12) Cf. E. Sellers y K. Jex-Blake, *The Elder Pliny's Chapter on the History of Art, op. cit.*

13) Es el mismo texto del frontispicio de las *Vidas* en la edición Giunti de 1568 (*Hac sospite nunquam hos periisse viros, victos aut morte fatebor*).

14) Plinio el Viejo, *Histoire naturelle*, XXXV, 2, trad. cit., p. 36. La expresión *quae restant de pictura* hace eco de la expresión *restant terrae* del parágrafo 1.

15) La expresión hace en este sentido eco de otras fórmulas empleadas por Plinio en el mismo contexto, tales como *imaginum pictura... in totum exolevit* (XXXV, 4), *ars moriens* (XXXV, 28) o también *cessavit deinde ars* (XXXV, 52).

16) *Ibid.* XXXV, 4, trad. cit., p. 37.

17) *Ibid.*

18) "Pittura del ritratto" en la edición italiana de S. Ferri (Roma, Palombi, 1946). "Paintings of portrait" en la edición inglesa de H. Rackham (Londres-Cambridge, The Loeb Classical Library, 1952).

19) Cf. J.-M. Croisille en la edición francesa (*op. cit.*, p. 133) que, a continuación de S. Ferri resalta "la extrañeza de palabras de Plinio en un momento donde existía una tradición aparentemente vivace del retrato verista".

20) Plinio el Viejo, *Histoire naturelle*, XXXV, 6-7, trad. cit., p. 38-39 (traducción modificada).

21) Para una aproximación teórica de esta institución, cf. Pierre Legendre, *Leçons, IV. L'inestimable objet de la transmission. Étude sur le principe généalogique en Occident*, Paris, Fayard, 1985, y, desde un punto de vista más específico e histórico, Y. Thomas, "À Rome, pères citoyens et cité des pères (Ile. siècle avant J.C.- Ile. siècle après J.C.)", *Histoire de la famille*, dir. A. Burguière, C. Klapisch-Zuber, M. Segalen, P. Zonabend, Paris, Armand Colin, 1986, I, p. 195-229. Para una descripción antropológica de la práctica romana de las *imagines*, cf. particularmente F. Dupont, "Les morts et la mémoire: le masque funèbre", *La Mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, dir. F. Hinard, Caen, Centre de publications de l'université de Caen, 1987, p. 167-172.

22) Entre la abundante bibliografía, J. Marquardt, *Le Culte chez les Romains* (1878), trad. M. Brissaud, Paris, Thorin, 1889, I, p. 146-173. *Id. La vie privée des Romains* (1864-1879), trad. V. Henry, Paris, Thorin, 1892, I, p. 283-287. T. Mommsen, *Le droit public romain*, trad. P.F. Girard, Paris, Thorin, 1982, I, p. 84-89. A. Dubourdieu, *Les Origines et le développement du culte des Pénates à Rome*, Rome, École française de Rome, 1989, p. 93-122.

23) Plinio el Viejo, *Histoire naturelle*, XXXV, 3, trad. cit., p. 37:

"(...) y el lujo persiste por ese camino" (*nec cessat luxuria id agere*).

24) Cf. particularmente *ibid.* XIV, 1-6; XXI, 1-4; XXXIII, 1-3 y 148; XXXIV, 1-4, etc.

25) *Ibid.*, XXXVI, 1-4, trad. R. Bloch, Paris, Les Belles Lettres, 1981, p. 48-49.

26) *Ibid.*, XXXV, 2-3, trad. cit., p. 36-37. Se destacará aquí que Plinio sitúa como decadencia de la pintura lo que Vitruvio (*De architectura*, VII, 5, 1) consideraba, por el contrario, como origen de la pintura.

27) *Ibid.*, XXXV, 4-5, trad. cit., p. 37-38. Es menester vincular esta crítica de los *pecuniae* a la crítica de la moneda que Plinio desarrolla en otra parte (XXXIII, 48-50).

28) *Ibid.*, XXXV, 5, trad. cit., p. 38.

29) *Ibid.*, XXXV, 4-5, trad. cit., p. 37-38 (traducción modificada).

30) *Ibid.*, XXXIII, 48-50, éd. y trad. H. Zehnacker, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 66-67.

31) Cf. especialmente la buena síntesis de C. Johns, *Sex or Symbol? Erotic images of Greece and Rome*, Londres, British Museum, 1982 (reed. 1993).

32) Suetonio, *Vies des douze Césars*, Nerón, XXVIII-XXXI, ed. y trad. H. Ailloud, Paris, Les Belles Lettres, 1931-1932, II, p. 172-176. La misma articulación de las tres *luxuriae* se encuentra en Séneca, *Lettres à Lucilius*, XIV, 90, 19; 94, 56-58; 95, 20-21, éd. F. Prechac y trad. H. Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 1945-1962, IV, p. 34, 82-83 y 94.

33) Plinio el Viejo, *Histoire naturelle*, XXXV, 3, 51 y 91, trad. cit., p. 37, 59 y 75.

34) M. Godelier, *L'Énigme du don* (en prensa). Y el texto sigue así: "Hoy, en nuestra sociedad capitalista, donde todo o casi todo encuentra su equivalente en el dinero, y donde las cosas y las personas sólo *existen* si se miden y se metamorfosean en dinero, la realidad

deviene más y más irreal, el mundo se desmaterializa. Deviene más y más un mundo de signos que son ellos mismos signos de signos que aparecen más reales que la realidad que significan. Y sin embargo, existen aún razones para dudar de que todo en lo real va a transformarse en símbolos, símbolos que finalmente serán símbolos de nada. (...) La tarea, para el hombre, de aprender a reconocerse en los dobles que crea de sí mismo y que le escapan y que, devenidos extraños a sí mismo, lo denominan, ese trabajo, desde hace largo tiempo comenzado debe más que nunca ser proseguido" (Cf. ahora M. Godelier, *L'Énigme du don*, Paris, Fayard, 1996).

35) Plinio el Viejo, *Histoire naturelle*, XXXV, 7, trad. cit., p. 38-39.

36) *Ibid.*, XXXV, 2 y 4, trad. cit., p. 36-37.

37) *Ibid.*, XXXV, 4, trad. cit., p. 37.

38) *Ibid.*, XXXIII, 46, trad. cit., p. 65.

39) *Ibid.*, 163, ed. y trad. H. Le Bonniec, Paris, Les Belles Lettres, 1983, p. 162.

40) *Ibid.*, XXXV, 5, trad. cit., p. 38. Se piensa en ese texto de Séneca (*Cartas a Lucilo*, XIV, 95, 20-21, trad. cit., IV, p. 94) en el que se llama *luxuria* a la confusión de los géneros sexuales, y a la atribución a las mujeres de las enfermedades propias de los hombres: "El más grande de los médicos, el fundador de la medicina, ha dicho que las mujeres no pierden sus cabellos, y que jamás tienen gota en sus pies. Sin embargo (en nuestros días) ellas ven desaparecer sus cabellos y la gota las aflige. ¿Cambio sobrevenido en la naturaleza femenina? No, victoria de las mujeres sobre su constitución; igualan al hombre en sus desbordes, se igualan a él en sus miserias físicas. También envejecen, también beben; en la gimnástica, en la orgía, desafían a los hombres. Como ellos, luego de atiborrar de comida sus vientres que deberían tener gracia, los liberan por la boca; en cuanto al vino absorbido lo devuelven poco a poco. Como ellos, ellas pellizcan en la nieve, que 'calma' un estómago abrasado. En el amor, no dan su brazo a torcer: nacidas para

el rol pasivo (¿quieran los dioses y las diosas acabar con semejante casta!), han inventado, monstruosas libertinas, montar al macho. ¿Cómo pues sorprenderse que el más grande de los médicos, el que mejor conoce la naturaleza, sea desmentido, y que haya tantas mujeres gotosas y calvas? A fuerza de vicios, han mancillado el privilegio de su sexo. Por haberse despojado de su naturaleza de mujer, he allí condenadas a las enfermedades de los hombres".

41) Se trata aquí de la expresión jurídica *dignitas non moritur*, comentada a menudo por Pierre Legendre, especialmente en *Leçons III. Dieu au miroir. Étude sur l'institution des images*, Paris, Fayard, 1994, p. 99 (donde, desgraciadamente, no nos es propuesto ningún análisis jurídico de la *imago* romana).

42) Plinio el Viejo, *Histoire naturelle*, XXXIII, 148, trad. cit., p. 108.

43) *Ibid.*, XXVII, 2; XXVII, 8; XXVII, 146; XXIX, 64, etc.

44) Cicerón, *Des termes extrêmes des biens et des maux*, IV, 7, 16, éd. y trad. J. Martha, Paris, Les Belles Lettres, 1928-1930, II, p. 63.

45) Lucrecio, *De Natura*, V, 1361-1366, ed. y trad. A. Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1964-1966, II, p. 234.

46) Plinio el Viejo, *Histoire naturelle*, XVII, 99, ed. y trad. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1964, p. 53.

47) *Ibid.*, XVII, 120, trad. cit., p. 61.

48) Cf. H. Cohen, *Logik der Erkenntnis (System der Philosophie, I)*, Berlin, B. Cassirer, 1902, p. 32-36 (W. Benjamin se refiere a la 2da. edición, 1914).

49) Es una concepción del origen como "comienzo absoluto" que Marc Bloch fustiga también con razón hablando del "ídolo de los orígenes". Cf. Marc Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Mé-tier d'historien* (1949), éd. É. Bloch, Paris, Armand Colin, 1993, p. 85-89.

50) W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiel* (1928), *Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser,

Francfort, Suhrkamp, 1972, I.1, p. 225 (trad. S. Muller, *Origine du drama baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1985, p. 43-44). (Hay traducción al español: *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990).

51) Sobre la naturaleza dialéctica de la noción de origen en Walter Benjamin, cf. R. Tiedemann, *Studien zur Philosophie Walter Benjamins*, Francfort, Europäische Verlagsanstalt, 1965, p. 58-69 (trad. R. Rochlitz, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, Arles, Actes Sud, 1987, p. 79-92). Cf. igualmente G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 125-152.

2. LA IMAGEN-MALICIA

HISTORIA DEL ARTE Y ROMPECABEZAS DEL TIEMPO

La historia del arte está siempre por recomenzar

Los nuevos conceptos, los nuevos “umbrales teóricos” introducidos por Walter Benjamin en el pensamiento histórico y en el pensamiento de la imagen parecen haber conocido suertes muy diversas. Disciplinas muy generales o, al contrario, muy especializadas han, ciertamente, adoptado, discutido, “trabajado” esos conceptos: los filósofos han comentado profusamente las tesis *Sobre el concepto de historia*; los historiadores de la fotografía –y las vanguardias del siglo XX– no han glosado menos las nociones de *aura* o de *reproductibilidad técnica*. Pero a los espacios institucionales de la historia como a los de la historia del arte, sin embargo, disciplinas directamente involucradas, no parece haberseles movido un pelo bajo el nuevo viento procedente de la obra benjaminiana (1). Ésta, en verdad, había explícitamente reivindicado la tarea de tomar la historia –incluso la historia del arte– “a contrapelo (2)”.

Sin embargo, es necesario rendirnos a la evidencia. Tomando las cosas *a contrapelo* es que llegamos a revelar la piel subyacente, la carne oculta de las cosas. “Tomar la historia a contrapelo” sería, en síntesis, una expresión particularmente

horripilante del movimiento dialéctico necesario para la recuperación —para la completa reestructuración— de un problema capital, el de la historicidad como tal. El desafío para Benjamin era actualizar modelos de temporalidad menos idealistas y a la vez menos triviales que los usados por el historicismo heredado del siglo XIX. El único medio consistió en contradecir, en *contrariar* violentamente el “sentido del pelo”, es decir, el movimiento espontáneo en virtud del cual un historiador constituye, globalmente, la historicidad misma de sus objetos de estudio. Que esos objetos de estudio sean imágenes, que la cuestión planteada acuse a la historia del arte como disciplina, hace que la contrariedad se acentúe, que se exaspere un poco más.

La crítica encarada por Benjamin con relación a dicho problema manifiesta un tono tan radical y solitario que estamos casi dispuestos a comprender al historiador del arte que no quiera saber nada de todo esto: el practicante de una disciplina ¿en qué medida debería sentirse involucrado por alguien que, en primer lugar, no practica esa disciplina de manera oficial —es decir, socializada— y en segundo lugar ha empezado por poner en duda la existencia misma de dicha disciplina? Recordemos la severidad con la que Benjamin, en el plano estético, pudo barrer el subjetivismo inductivo de un Johannes Volkelt y zarandear las concepciones de un Konrad Burdach, incluso de un Benedetto Croce —lo que Catherine Coquio llama una “limpieza a través del vacío metódico (3)”. Recordemos sobre todo cómo Benjamin *marcó su ingreso en la historia del arte diciendo que ésta no existe*. Así le escribe el 9 de diciembre de 1923 a su amigo Florens Christian Rang en unas líneas que expresan un sentimiento de gran soledad y cuya significativa transición suena extraña:

(...) sufro de una cierta soledad en la que me acorralaron tanto las condiciones de existencia como el objeto de mi trabajo. La reflexión que llevo a cabo se vincula con las relaciones entre las obras de arte (*Kunstwerke*) y la vida histórica (*geschichtlichen Leben*). Considero desde este momento como adquirido que no hay historia del arte (*dabei gilt mit als ausgemacht, daß es Kunstgeschichte nicht gibt*) (4).

A esta comprobación brusca sigue una larga página exploratoria de la que surgirán hipótesis, tentativas de formulación y convocatorias de modelos teóricos (en particular, el de la mónada leibniziana). “A establecer —Disculpa si todo esto no era muy comprensible”, escribe para terminar Benjamin a su amigo (5). De entrada, hay que ponerse en guardia contra la interpretación dogmática o unívoca de este texto. Cuando Benjamin escribe que “no hay historia del arte”, me parece que no quiere decir ni que las obras de arte son intemporales (6), ni que la historia del arte como disciplina no tiene derecho a la existencia. Decir que “no hay historia del arte” no es expresar una sentencia definitiva de *inexistencia*. Es expresar primero una *exigencia*, al menos un deseo: que la historia del arte comience a existir o más bien *recomience*. Y que ella comience a existir bajo la forma, escribe Benjamin, de una “historia de las mismas obras (*eine Geschichte der Kunstwerke selbst*)” (7).

“No hay historia del arte”: quien habla así no juzga desde el exterior, exige desde el interior. ¿Qué exige exactamente? Una reformulación de los problemas, de los términos mismos que constituyen la expresión “historia del arte”. Del lado del *arte*, Benjamin exige que se termine con las interminables y falaces oposiciones entre el contenido y la forma (a lo que corresponde, en la disciplina, la no menos interminable y

falaz oposición entre la "iconología" y el "formalismo", tradición de Warburg contra tradición de Wölfflin) o bien entre la materia y la forma (lo que corresponde, en la disciplina, a la oposición entre análisis técnico y síntesis histórica, por ejemplo): "Ordinariamente, en las investigaciones de historia del arte, siempre se desemboca en una historia del contenido (*Stoff-Geschichte*) o en una historia de la forma (*Form-Geschichte*), para lo que las obras de arte no brindan más que ejemplos, o en alguna medida modelos" (8).

Del lado de la *historia*, Benjamin exige que se termine con la eterna y falaz apelación a las "causas" —o "paternidades" o "influencias"— y a los "efectos". La historia del arte termina por negar la temporalidad misma de su objeto adjudicándosela a la "única forma de la causalidad", siguiendo la lección historicista común. Pero las obras de arte, dice Benjamin, tienen una "historicidad específica" (*spezifische Geschichtlichkeit*) que no se expresa en el "modo extensivo" (*extensive*) de un relato causal o familiar de tipo vasariano, por ejemplo. Se despliega multiplicadamente en un "modo intensivo" (*intensive*) que, entre las obras, "hace brotar conexiones que son atemporales (*zeitlos*) sin estar por lo tanto privadas de importancia histórica"... de donde obtienen el aspecto *monádico* —en el sentido leibniziano— de esta historicidad propia de las obras de arte (9).

Debido a que exige más de lo que explica, debido a que anula más de lo que construye, la carta de Benjamin a Rang nos enfrenta a serias dificultades de interpretación (10). Sobre todo no leemos su movimiento "a contrapelo" como una pura y simple negación: cuando Benjamin reivindica un punto de vista "ahistórico" (*geschichtslos*), no lo hace para negar la historicidad como tal, sino para dejar de lado el punto de vista de una historia abstracta y apelar, de rebote, a un modelo de

"historicidad específica" (*spezifische Geschichtlichkeit*). Cuando habla de "conexiones atemporales" (*zeitlos*), no es para caer en un esencialismo del arte —que contradice, por otra parte, toda su obra crítica y filosófica—, sino para recurrir a una temporalidad más fundamental, que permanece aún en el misterio, susceptible de descubrir o construir. En fin, cuando dice que "la historia del arte no existe", eso no significa que arroja toda una disciplina al cesto de papeles: la saca, por el contrario, de allí y de ese modo vuelve a hacerla vivir.

De un extremo al otro, la obra de Benjamin concierne —reinterroga y reinventa— a la historia el arte. Desde 1917, buscaba sus "bases conceptuales", particularmente en una "nota provisoria" titulada "Pintura y grafismo": en una carta a Ernst Schoen justifica esa nota como una *búsqueda de nuevos modelos temporales* destinados a extinguir el relato causal y también la teleología y "teoría del progreso". Resulta claro que, desde esta época, Benjamin no aceptaba la autosuficiencia de la antigua historia del arte (incapaz de articular su interpretación del pasado con un anclaje en el presente) ni la "absolutización indebida" de la historia del arte contemporánea (incapaz de articular su interpretación del presente con un anclaje en el pasado) (11). Se puede, dicho sea al pasar, corroborar que la situación global, desdichadamente, no ha evolucionado desde Benjamin —testimonio de lo cual es, por ejemplo, la trivialidad de los *modelos temporales* esgrimidos en el actual debate sobre el arte contemporáneo (12).

Una relación con la historia del arte hecha de exigencias denota por supuesto una insatisfacción pero también un deseo y —por encima— algo similar a un impulso. En las diferentes versiones de su *curriculum vitae*, Benjamin reconoció su deuda con la historia del arte: "Estoy principalmente interesado en la filosofía, en la historia de la literatura alemana así como

en la historia del arte. (...) En el curso de mis estudios recibí impulsos decisivos de parte de una serie de textos ajenos a mi esfera de estudios en sentido estricto"... y el primer texto citado por Benjamin no es otro que el libro de Alois Riegl *Die spätromische Kunstindustrie*, al que erige en base metodológica de su propio estudio sobre el drama barroco alemán (13). No es sorprendente que Benjamin, en contraste con su severa refutación de la historia del arte académica, haya aprovechado abundantemente la obra de los historiadores del arte más inspiradores de la época: Alois Riegl, pero también Heinrich Wölfflin y Aby Warburg. De cada uno, retuvo algunas polaridades fundadoras: háptico-óptico (Riegl), pictórico-lineal (Wölfflin), dionisiaco-apolíneo, dinámico-estático, realismo-idealismo (Warburg) ... (14).

La relación más interesante según nuestro punto de vista —es decir, según nuestra problemática del tiempo— concierne a la obra de Aby Warburg. Relación que es al mismo tiempo muy próxima y muy opuesta, muy intensa y muy desdichada. Relación antes que nada de un extraño respeto: incluso cuando Benjamin acusa a la *Kulturgeschichte*, por ejemplo a la de Karl Lamprecht parece resguardar de su crítica a la *Kulturwissenschaft* de Warburg (15) —término que, además, podría aplicarse sin equivocación al gran proyecto del *Libro de los Pasajes*. Incluso si Benjamin, errante y pobre, pudo sentir la distancia social que lo separaba del viejo erudito riquísimo, probablemente se reconoció en el investigador judío aislado, sin cátedra —habiendo sufrido ambos el rechazo de la habilitación universitaria—, perfectamente anacrónico en su interés no positivista por los “despojos de la historia”, en su búsqueda no evolucionista de los “tiempos perdidos” que sacuden la memoria humana y su larga duración cultural.

“Espíritu noble y notable”, Aby Warburg representaba a los ojos de Benjamin “el tipo de sabio señorial, espléndidamente inaugurado por Leibniz” y perpetuado en el siglo XIX por Goethe o Bachofen (16). Sin embargo, más allá del prestigio ético, más allá de la figura del pensador erudito, es en el terreno de la misma problemática donde Benjamin pudo sentirse próximo a Warburg (se habría reconocido todavía más próximo si, en verdad, hubiera accedido a la intimidad de la investigación warburguiana, al estilo exploratorio de sus textos inéditos, a sus fórmulas de pensamiento, a su humor y a su desesperación). Igual que Warburg, Benjamin puso la imagen (*Bild*) en el centro neurálgico de la “vida histórica”. Comprendió como él que tal punto de vista exigía la elaboración de nuevos modelos de tiempo: la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee —o más bien produce— una *temporalidad de doble faz*: lo que Warburg había captado en términos de “polaridad” (*Polarität*) localizable en todas las escalas del análisis, Benjamin terminó de captarlo en términos de “dialéctica” y de “imagen dialéctica” (*Dialektik, dialektische Bild*).

Esta temporalidad de doble faz fue dada por Warburg, luego por Benjamin —cada uno con su propio vocabulario—, como la condición mínima para no reducir la imagen a un simple documento de la historia y, simétricamente, para no idealizar la obra de arte en un puro momento de lo absoluto. Pero las consecuencias eran graves: esta temporalidad de doble faz debía ser reconocida sólo como productora de una historicidad *anacrónica* y de una significación *sintomática*. Paradojas constitutivas de los “umbrales teóricos”, de las

radicales novedades introducidas en las disciplinas históricas por Warburg y más tarde por Benjamin.

La paradoja del síntoma es primero la del despojo, la de lo no observado y minúsculo: Benjamin, sabemos, hizo suya muy pronto la famosa divisa de Warburg: "Dios vive en el detalle" (*der liebe Gott steckt im Detail*) (17). Pero esta paradoja del despojo cobra una nueva dimensión cuando se reconoce su sobredeterminación, su apertura, su complejidad intrínsecas. Lo que Freud llamaba —a propósito del sueño— un "rébus" (*Bilderrätzel*), Warburg y Benjamin lo habrán puesto en práctica en el carácter de "montaje" (*Montage*) del saber histórico que ellos producían. La concepción inicial del *Libro de los Pasajes*, en 1927-1929, es estrictamente contemporánea a *Mnemosyne*, pero también a los "montajes de atracciones" cinematográficos de Eisenstein o a los "montajes de repulsiones" surrealistas de Georges Bataille en la revista *Documents* (18).

La paradoja del anacronismo comienza a desplegarse desde que el objeto histórico es analizado como síntoma: se reconoce su aparición —el presente de su acontecimiento— cuando se hace aparecer la larga duración de un pasado latente, lo que Warburg llamaba una "supervivencia" (*Nachleben*) (19). Cuando en su *Libro de los Pasajes*, Benjamin analiza el "París que se volvía anticuado" del siglo XIX, pone muy precisamente en juego la noción warburgiana de supervivencia. En la cajera de tienda sobrevive Dánae, en las bocas del metro sobreviven las bocas del infierno, en el clochard de la esquina sobrevive el antiguo mendigo, en el desfile bajo el Arco de Triunfo sobreviven antiguos ritos de pasaje (20)... Y cuando en los años 1932-1933, Benjamin propone su "Teoría de la semejanza", la imagen deviene nuevamente la encrucijada de supervivencias que Warburg había estudiado

muy especialmente: supervivencias del gesto mímico, supervivencias de las afinidades mágicas y de ese "mimetismo del tiempo" que representa, de modo ejemplar, la creencia astrológica (21).

La paradoja del anacronismo termina de desplegarse cuando se pone en juego la temporalidad en todos los sentidos de la cronología y alcanza, incluso de ese modo, el estatuto lógico y narrativo del saber histórico: cuando el historiador se da cuenta de que, para analizar su complejidad de ritmos y contrarritmos, de latencias y de crisis, de supervivencias y de síntomas, es necesario "tomar la historia a contrapelo". Lo que Benjamin retuvo de los historiadores del arte idealistas o positivistas es que "la historia del arte no existe". Pero lo que habrá retenido de Warburg —y de algunos otros— es todo muy "horripilante", aunque expresado bajo una forma más positiva: *la historia del arte es una historia de profecías*.

La historia del arte es una historia de profecías (*die Geschichte der Kunst ist eine Geschichte von Prophetien*). Sólo puede ser descrita desde el punto de vista del presente inmediato, actual; pues cada época tiene una posibilidad nueva, pero no transmisible por herencia (*unvererbbar*), que le es propia, de interpretar las profecías que le son dirigidas y que el arte de las épocas anteriores contiene. No hay tarea más importante para la historia del arte que descifrar las profecías, lo que —en las grandes obras del pasado— les daba valor en la época de su redacción. ¿Qué porvenir? De hecho, pero no siempre un futuro inmediato, y nunca un futuro completamente determinado. No hay nada que esté más sujeto a transformaciones en la obra de arte que este sombrío espacio del porvenir donde fermenta (*diesen dunklen und brauenden Raum der Zukunft*) (...) (22).

La historia del arte —la disciplina— es entonces una historia de las profecías del arte: una historia de acontecimientos, pero también una *historia de sus extemporaneidades*. Como cada época realiza solamente las profecías de las cuales es capaz —como cada obra hace de su “espacio sombrío del porvenir” un campo de posibilidades siempre “sujeto a transformaciones”—, es necesario deducir que *la historia del arte siempre está por recomenzar*. Cada nuevo síntoma nos reconduce al origen. Cada nueva legibilidad de las supervivencias, cada nueva emergencia del largo pasado vuelve a poner todo en juego y da la impresión que, hasta allí, “la historia del arte no existía”. Es a partir de la situación actual —del presente dialéctico— que el pasado más lejano debe analizarse en sus efectos de autodesciframiento “profético”. Resulta significativo que Aby Warburg, por su parte, haya considerado, según su punto de vista, a los pensadores decisivos de la historia —Burckhardt y Nietzsche— no como simples eruditos, no como espíritus sistemáticos sino más bien como pensadores del “género profético” (*Sebertypus*) (23). Michelet ya había dicho que “cada época sueña a la siguiente” —lo que Benjamin retomó por su cuenta para precisar en *términos psíquicos* lo que entendía por “profecía”:

Michelet: “cada época sueña a la siguiente”. Sin esta prefiguración fantástica (*phantastische Vorform*) en el interior de la conciencia onírica, nada nuevo surge. Sin embargo, las manifestaciones de esta misma conciencia no se encuentran solamente en el arte. Es determinante para el siglo XIX que la imaginación desborda por todos lados los límites del arte (24).

Ya en esta sola frase de Benjamin se podrían marcar tres aspectos significativos del lazo epistemológico profundo que

lo une al pensamiento de Warburg. El primero se relaciona con los *efectos anacrónicos* de una época sobre otra —definición mínima de la supervivencia. El segundo enuncia el carácter psíquico de un tal fenómeno “profético”. Así como Warburg, se definía a sí mismo como “psico-historiador”, Benjamin comprendió que no había historia posible sin teorías del “inconsciente del tiempo”: las supervivencias exigen del historiador algo así como una interpretación de los sueños (25). Se comprende que hace falta ampliar, abrir la historia a nuevos modelos de temporalidad: modelos capaces de hacer justicia a los anacronismos de la misma memoria.

El tercer aspecto concierne a la apertura del campo de los objetos: si, como señala Benjamin, “la imaginación desborda por todos lados los límites del arte”, eso quiere decir que Warburg tenía mucha razón en apelar, más allá de la historia del arte “autónoma”, a una verdadera *antropología de las imágenes* capaz de analizar los aspectos fundamentales, pero también específicos —incluso formales—, de esos mismos “desbordamientos” (26). En este sentido, Walter Benjamin analizó a Grandville (artista de la moda y de la mercadería-fetichismo) en el París burgués del siglo XIX del mismo modo que Aby Warburg pudo, algunos decenios antes, analizar a Ghirlandaio (artista de las guirnaldas y del retrato-fetichismo) en la Florencia burguesa del siglo XV (27).

Una intensa relación reúne esos dos pensamientos. Pero para Benjamin, como lo dije, fue una relación desdichada. La principal desdicha fue que jamás se atrevió a acercarse a Warburg como individuo (éste, además, murió en octubre de 1929). Solamente intentó entrar en contacto con su institución, es decir, con los guardianes de esta institución, los defensores ya oficiales de la herencia warburguiana. La desgracia fue que Benjamin no se dirigiera a Warburg sino a

Panofsky. El episodio es bien conocido (28): habiendo incorporado en su libro sobre el *Origen del drama barroco alemán* los análisis efectuados del grabado *Melancolía I* de Durero por algunos historiadores del arte como Carl Giehlow (1903-1904), Aby Warburg (1920), luego Erwin Panofsky y Fritz Saxl (1923), Benjamin procuraba si no la aprobación plena, al menos la apreciación de Panofsky sobre su proyecto en general y su visión de la melancolía en particular (29). Hugo von Hofmannsthal, que hizo de intermediario, recibió de Panofsky una carta –hoy perdida, según parece– que a Benjamin le pareció por lo menos “insólita” (así se expresa al escribirle a su protector Hofmannsthal), si no francamente “fría y cargada de resentimiento” (así se lo dice a su amigo Gershom Scholem):

(A Hugo von Hofmannsthal:) Le agradezco por haberme enviado la insólita carta de Panofsky. Sabía que su “oficio” era el de historiador del arte. Sin embargo, me creía con derecho a suponer, viendo la clase de interés que demuestra por las obras pictóricas, que era si no del temple al menos de la talla de Émile Mâle, alguien que se interesa por las cosas esenciales incluso si sobrepasan los límites últimos del dominio abarcado por su competencia. Sólo me resta disculparme ante usted por mi intempestivo pedido. (...)

(A Gershom Scholem:) Te interesará saber que Hofmannsthal, al tanto de mis relaciones con el círculo de Warburg, envió, acaso con alguna precipitación, el cuaderno de los *Beiträge* que contiene una preimpresión (del *Origen del drama barroco alemán*) junto con una carta suya a Erwin Panofsky. Esta buena intención de serme útil no pudo salir peor (¡y cómo!). Me mandó una respuesta de Panofsky fría y cargada de resentimiento. ¿Me puedes explicar esto? (30).

En esta última cuestión, lo que Benjamin parece no comprender es la novedad “horripilante” de su propio punto de vista. Claude Imbert y Catherine Coquio mostraron muy bien el “conflicto latente” que, fundamentalmente, opone la antropología benjaminiana a la iconología panofskiana. La “idea” de Benjamin no es la *Idea* de Panofsky (es decir, que sus lecturas de Platón son antitéticas), la “alegoría” de Benjamin no es el “símbolo” de Panofsky (es decir, que sus lecturas de Kant son antitéticas (31)).

Particularmente Benjamin pareció no comprender la *actitud cerrada* que adoptó Panofsky al respecto: actitud del especialista, del historiador “de oficio”. Actitud tanto más sorprendente como que provenía de un círculo de pensamiento –el Instituto Warburg– que había precisamente *abierto la historia* a la larga duración de las supervivencias y de las “cosas esenciales” que, según escribe Benjamin, conciernen a la imagen. La decepcionante actitud de Panofsky ocultaba más bien un desacuerdo sobre los fundamentos. En primer lugar, se trataba de un desacuerdo sobre el método y sobre la concepción misma de la historicidad. Me atrevo a imaginar que en su carta “cargada de resentimiento”, Panofsky reprochaba a Benjamin el *anacronismo* de su punto de vista. El modelo epistemológico de Panofsky siempre fue *historia-deducción*, como aparece con claridad especialmente en sus análisis de la *Melancolía* de Durero (32). ¿Cómo podía aceptar Panofsky, ya desde las primeras páginas del ensayo benjaminiano, el modelo del origen-torbellino –que desorienta el curso del río, esto es, del devenir histórico– y de la “doble óptica” temporal que ese concepto implica (33)? ¿Cómo, de igual modo, podía aceptar la suerte de *porosidad temporal* de la Edad Media, del Renacimiento y del Barroco que circula en el libro de Benjamin –esa porosidad de las épocas que Warburg había

defendido, pero que Panofsky iba paulatinamente rechazando en provecho de una definición siempre más clara y distinta del Renacimiento? (34)

Sin duda Benjamin se sintió ante Panofsky como un mendigo que fracasa en captar la mirada del rico. Primero se asombró pues sabía que Panofsky era capaz de tal mirada. Lo que no sabía es que Panofsky probablemente había visto muy bien lo que ocultaban los oropeles del mendigo: había visto el tiempo —ese tiempo histórico que quería examinar bajo el ángulo de una “unidad de sentido” y, tratándose de arte, de una “unidad estilística” (35)— devenir de repente turbulento. Había visto el tiempo desmontarse como se desmonta el mar, pero también como *se desmonta* —es decir, cómo *se monta* en sentido cinematográfico— la continuidad del devenir histórico. Sin duda, Panofsky comprendió bien que con Benjamin la historia del arte era tomada “a contrapelo”. Quizás presintió que, por eso, la historia del arte estaba en tren de “recomenzar”, pero sobre bases distintas a las neokantianas de su propia iconología de “formas simbólicas”.

Entre Panofsky y Benjamin está contenida toda la historia del arte que, a partir del tronco warburgiano común, se bifurca. En 1940, Panofsky será salvado: quizás habrá superado el dolor del exilio, se sentirá a sí mismo dentro de la lengua americana y se preparará, desde Princeton, a reinar durante decenios sobre la disciplina. Es entonces que escribe su texto manifiesto: “La historia del arte es una disciplina humanista” (36). En el mismo momento, Benjamin se supo perdido. Pero antes de matarse, escribió su propio texto manifiesto “Sobre el concepto de historia”. Texto donde se puede leer, entre otras perturbadoras proposiciones —la de la “historia a contrapelo”, por ejemplo—, la siguiente:

La buena nueva que el historiador del pasado trae anhelante surge de una boca que quizás ya en el momento en que se abre habla en el vacío. Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “como verdaderamente ha sido”, Significa adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro. (...) El historicismo se contenta con establecer un nexo causal entre los diversos momentos de la historia. Pero ningún hecho es histórico por ser causa. Llegará a serlo sólo después, póstumamente, tras otros hechos que puedan ser divididos por milenios. El historiador que parte de esta comprobación no permite ya que la sucesión de los hechos le corra entre los dedos como un rosario (37).

Pero ¿cómo romper mejor el rosario? ¿Cómo hacer, desde el interior, “estallar el continuo de la historia”? (38).

Walter Benjamin, arqueólogo y trapero de la memoria

Ocurre con Benjamin lo mismo que con Kafka: todo lo que cuenta se nos aparece primero bajo el aspecto —indudable— de una desesperación sin salida. Pero si aceptamos mirar mejor su modo de narrar, descubrimos un aspecto literalmente *festivo* en esta escritura y en este pensamiento. El que rompe el rosario, el que hace “estallar el continuo de la historia” se muestra sostenido, de un extremo al otro de su obra, por la energía infantil de alguien que, sin embargo, hace de la historia, por ende del pasado, el objeto y el elemento de todo su trabajo. A aquello que Peter Szondi llamó muy bien la “esperanza en el pasado” (39) en Benjamin, podría dársele también el carácter de un juego —perturbador— con la memoria. Un juego.

Es decir *una serie rítmica de movimientos, de saltos*, como los desplazamientos de piezas sobre el tablero o como la danza del niño que juega a la rayuela. Pues en ese juego se construye un auténtico conocimiento.

Después de Warburg, pero de modo más jovial aún —más cambiante—, Benjamin puso el *saber*, y más exactamente el saber histórico, *en movimiento* (40). Movimiento sostenido en el fondo por una esperanza en los recomienzos: esperanza de que la historia (como disciplina) podía conocer su “revolución copernicana” en la que la historia (como objeto de la disciplina) *no era más un punto fijo*, sino al menos una serie de movimientos respecto de los cuales el historiador se mostraba como el destinatario y el *sujeto* antes que el amo:

La revolución copernicana en la visión de la historia (*die kopernikanische Wendung in der geschichtlichen Anschauung*) consiste en esto: antaño se consideraba el “pasado” (*das Gewesene*) como el punto fijo y se pensaba que el presente se esforzaba buscando a ciegas acercarse al conocimiento de ese punto fijo. En adelante, esa relación debe invertirse y el pasado devenir inversión (*Umschlag*) dialéctica e irrupción (*Einfall*) de la conciencia despierta. (...) Los hechos devienen algo que llega solamente a sorprendernos en el instante, y establecerlos es asunto del recordar (*die Sache der Erinnerung*) (41).

Tomar la historia “a contrapelo” es ante todo invertir el punto de vista. Igual que la óptica moderna se fundó sobre un movimiento “a contrapelo” de la vieja teoría del rayo visual emitido por el ojo (en adelante es la luz que puede llegar al ojo, y no el ojo que lanza sus rayos hacia el objeto a ver (42)), del mismo modo la historia se funda —y recomienza—,

según Benjamin, sobre un movimiento “a contrapelo” de la antigua búsqueda del pasado por el historiador. Es necesario de ahora en más entender de qué manera *el pasado llega al historiador*, y cómo llega a encontrarlo en su presente, en lo sucesivo entendido como presente *reminiscente*.

El modelo *dialéctico* está dado por Benjamin como la única forma de escapar al modelo trivial del “pasado fijo”. Se expresa aquí a través de dos palabras cuyas significaciones conjungan, no por azar, movimientos de doble régimen: *Einfall* se refiere a la caída y la irrupción, *Umschlag* remite a la inversión y al envolvimiento. La primera palabra nos recuerda que la historia (como objeto de la disciplina) no es una cosa fija y ni siquiera un simple proceso continuo. La segunda palabra nos recuerda que la historia (como disciplina) no es un saber fijo, y ni siquiera un simple relato causal. Dar forma a estas intuiciones fue uno de los hilos conductores del pensamiento benjaminiano en su larga duración, hasta el apogeo que constituyeron las tesis de *Sobre el concepto de historia* (43).

Si la historia en su proceso está hecha de “caídas” e “irrupciones”, entonces será necesario renunciar al secular modelo del *progreso* histórico. Benjamin generalizó la intuición de Alois Riegl acerca de la Antigüedad tardía: “No hay épocas de decadencia” (44). En la historia de una cultura, “toda negación (...) sirve de segundo plano a los lineamientos de lo vivo, de lo positivo”, de suerte que los fenómenos llamados “de caducidad y de decadencia” deben ser “considerados como los precursores (...), los espejismos de las grandes síntesis posteriores” (45). Dicho brevemente, el modelo dialéctico —en el sentido no hegeliano que le da aquí Benjamin— debe hacernos renunciar a toda historia orientada: no hay una “línea de progreso” sino series omnidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde, en cada objeto del pasado, chocan lo

que Benjamin llama su “historia anterior” y su “historia ulterior” (46). Del mismo modo que cada objeto de cultura debe ser pensado en su bifurcación como “objeto de barbarie”, cada progreso histórico deberá ser pensado en su bifurcación como “catástrofe” (47).

Si, por otra parte, la historia en su relato está hecha de “inversiones” y “envolvimientos”, entonces será necesario renunciar a los seculares modelos de la *continuidad* histórica. El historiador deberá adaptar su propio saber —y la forma de su relato— a las discontinuidades y a los anacronismos del tiempo. El modelo dialéctico es convocado aquí para dar cuenta de una experiencia del tiempo “que refuta toda idea de progreso del devenir y hace aparecer toda ‘evolución’ aparente como una inversión (...) continuamente compuesta” (48). Es así que la “continuidad cosificada de la historia” se encontrará totalmente “dinamitada”: es así como explota(rá) la continuidad de la época” (49).

En esta operación se consuma, en fin, la ruina del positivismo histórico: los hechos (*die Fakten*) del pasado no son cosas inertes para hallar, para aislar y luego recoger en un relato causal, lo que Benjamin considera como un mito epistemológico (50). Los hechos devienen cosas dialécticas, cosas en movimiento: lo que, desde el pasado, nos llega a sorprender como una “cuestión del recuerdo” (*die Sache der Erinnerung*). El positivismo presentaba los hechos históricos en el marco de un pasado-receptáculo abstracto, homogéneo y, para resumir, eterno: un tiempo sin movimiento. “El historicismo carece de armadura teórica. Su procedimiento es sumatorio: utiliza la masa de los hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío” (51).

La “revolución copernicana” de la historia habrá consistido, en Benjamin, en pasar del punto de vista del *pasado como*

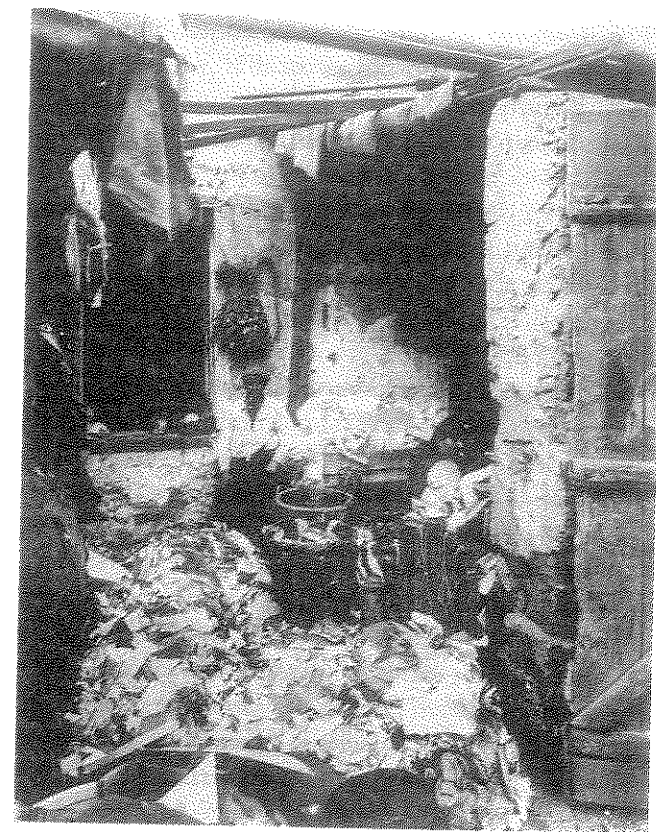
hecho objetivo al del *pasado como hecho de memoria*, es decir, como hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material. La novedad radical de esta concepción —y de esta práctica— de la historia, es que ella no parte de los hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador. No hay historia sin teoría de la memoria: contra todo el historicismo de su tiempo, Benjamin no temió convocar los nuevos *pensamientos de la memoria* —los de Freud, los de Bergson, pero también los de Proust y de los surrealistas— dándoles el mismo lugar que a la epistemología histórica. He allí el motivo por el que sus reflexiones sobre el “ascenso del tiempo”, sobre el hecho de que no hay historia más que *desde la actualidad del presente* (52), nos parecen ir mucho más lejos que las de un Marc Bloch, por ejemplo: las dificultades esenciales de la ciencia histórica no le vienen solamente del alejamiento del pasado o de las lagunas de la documentación, sino de un *inconsciente del tiempo*, un principio dinámico de la memoria de la cual el historiador debe hacerse a la vez el receptor —el soñador— y el intérprete.

Pero ¿cómo hacerlo? Jugando, una vez más, dialécticamente: jugando sobre dos cuadros a la vez. El inconsciente del tiempo llega a nosotros en sus huellas y en su *trabajo*. Las huellas son materiales: vestigios, despojos de la historia, contra-motivos o contra-ritmos, “caídas” o “irrupciones”, síntomas o malestares, síncopas o anacronismos en la continuidad de los “hechos del pasado”. Ante eso, el historiador debe renunciar a algunas jerarquías seculares —hechos importantes contra hechos insignificantes— y adoptar la mirada meticulosa del antropólogo atento a los detalles, sobre todo a los más pequeños. Lo que Benjamin exige primero es la humildad de una *arqueología material*: el historiador debe convertirse

en el “trapero” (*Lumpensammler*) de la memoria de las cosas (fig. 4). Simétricamente, Benjamin exige la audacia de una *arqueología psíquica*: pues con el ritmo de los sueños, de los síntomas o de los fantasmas, con el ritmo de las represiones y del retorno de lo reprimido, con el ritmo de las latencias y las crisis, el *trabajo* de la memoria opera antes que nada. Frente a eso, el historiador debe renunciar a otras jerarquías —hechos objetivos contra hechos subjetivos— y adoptar la escucha flotante del psicoanalista atento a las redes de detalles, a las tramas sensibles formadas por las relaciones entre las cosas. Tratemos, aunque sea un poco, de precisar lo que recubre esta doble arqueología.

Arqueología material: está desplegada por Benjamin sobre todo en las miles de notas esparcidas en el *Libro de los Pasajes*. El pasaje parisino como mundo en miniatura atravesado por sus propias “señales prehistóricas”, el “sortilegio de los umbrales” —boca de metro, vitrina del comerciante, umbral de la prostituida—, los dos millones y medio de remaches de la torre Eiffel, supervivencias góticas de la arquitectura metálica, los abanicos fetichistas de Grandville, el carácter “visceral” de tal calle parisina, los escaparates como rébus, las barajas de los garitos... cada ejemplo singular era para Benjamin el soporte de una cuidadosa crónica (53). Pero ¿no era eso quedarse en la superficie de las cosas? ¿No era perder el tiempo con lo inesencial? Benjamin responde que “el cronista que narra los acontecimientos, sin distinción entre los grandes y los pequeños, al hacerlo tiene en cuenta esta verdad: de todo lo que ocurrió nada debe ser considerado como perdido para la historia” (54).

Más aún, Benjamin reivindica la “tentativa de fijar la imagen de la historia en las cristalizaciones más humildes de la existencia, en sus desechos por así decir (*das Bild der Geschichte in den unscheinbarsten Fixierungen des Daseins, seinen*



4. Eugène Atget, *Trapero en el distrito XVII° de París*, 1913. Bibliothèque Historique de la Ville de Paris-Fonds Atget. © Atget/BHVP.

Abfällen gleichsam festzuhalten)” (55). Modo de reivindicarse coleccionista (*Sammler*) de todas las cosas y, más precisamente, coleccionista de trapos (*Lumpensammler*) del mundo. Tal sería, según Benjamin, el historiador: un trapero (56). Pero también un niño de quien sabemos que no importa cuál desecho puede servirle para formar una nueva colección. Para el historiador decididamente materialista que es Benjamin, el despojo ofrece no solamente el soporte sintomático de la ignorancia –verdad de un tiempo reprimido de la historia–, sino también el lugar mismo y la textura del “contenido de las cosas” (*Sachgehalt*), del “trabajo sobre las cosas”:

Pues, de hecho, los niños tienden de modo muy particular a frecuentar cualquier sitio donde se trabaje a ojos vistas sobre las cosas (*die Betätigung an Dingen*). Se sienten irresistiblemente atraídos por los desechos (*von Abfall angezogen*) provenientes de la construcción, jardinería, labores domésticas y de costura o carpintería. En los productos residuales reconocen el rostro que el mundo de los objetos les muestra, precisamente, y sólo, a ellos. Los utilizan no tanto para reproducir las obras de los adultos, como para relacionar entre sí, de manera nueva y caprichosa, materiales de muy diverso tipo, gracias a estos juegos elaborados con ellos. Los mismos niños se construyen así su propio mundo de cosas, un mundo pequeño dentro del grande (57).

¿Qué es este “pequeño mundo” –con la *micrología* que le corresponde– frente al “gran mundo” de la Historia y de la *filosofía* que le corresponde? Desde luego que Benjamin no está al margen de los grandes debates contemporáneos sobre la filosofía de la historia: criticó al neo-kantismo y a Heidegger, revisitó a Hegel y Marx, releyó a Nietzsche, Husserl y

Bergson (58)... Pero lo que ve en los archivos singulares del coleccionista, del trapero –o del “recogedor” como también lo llama– no es otra cosa que “la respuesta del practicante a las aporías de la teoría” (59).

¿Qué tipo de respuesta? A los historiadores positivistas o idealistas que cometen el mismo error al buscar el “hecho histórico” en el ámbito del puro pasado –rechazo virulento del anacronismo desde el vamos–, el trapero responde que todo es anacronismo, porque todo es impuro: porque es en *la impureza, en las heces de las cosas es que sobrevive el Otrora*. Basta mirar la textura misma de esta impureza para comprender el trabajo complejo del tiempo. El “materialismo histórico” de Benjamin se expresa sin duda menos en una adhesión a los esquemas filosóficos de Marx que en una certeza espontánea, infantil, siempre verificada, según la cual *el tiempo es incluso la materia de las cosas*. De allí que Benjamin da en el clavo –antropológica e históricamente hablando– cuando mira de cerca las figuras de cera, los objetos de felpa, los espejos empañados o las nubes de polvo en el París del siglo XIX: en esta fenomenología de las texturas, hay una verdadera arqueología material de la modernidad construida en la misma dirección que el *Libro de los Pasajes* (60).

Benjamin afirmaba que quería buscar no el “alma” o la significación sino el “árbol totémico de los objetos” (61). De hecho, lo que su arqueología material actualiza no es otra cosa que una estructura mítica y genealógica: una estructura de supervivencias y anacronismos (donde todos los tiempos genealógicos conviven en el mismo presente). En dicha estructura, Benjamin reúne el Tylor de *Cultura primitiva*, el Warburg del *Nachleben* o el Schlosser de la *Historia del retrato en cera*: es en su misma materialidad (62), en la impureza de los desechos, en los juegos infantiles o los hábitos de lenguaje, en los

comportamientos anacrónicos o “fuera de época” que se identifica la prehistoria (*Urgeschichte*) de una cultura. Las cosas que “han hecho su tiempo” no pertenecen simplemente a un pasado caduco, desaparecido: porque ellas “han devenido receptáculos inagotables de recuerdos” (63), ellas han devenido *materia de supervivencias* –la eficaz materia del tiempo pasado. Entonces ¿cómo sorprenderse de que Benjamin haya hecho del *Nachleben* un concepto en el que se juega el “fundamento” mismo de la historicidad?

La “comprehensión” histórica debe ser concebida fundamentalmente como una supervivencia (*als ein Nachleben*) de lo que es comprendido, y es necesario considerar, en consecuencia, lo que apareció en el análisis de la “supervivencia de las obras” (*Nachleben er Werke*) (...) como el fundamento de la historia en general (*die Grundlage der Geschichte überhaupt*) (64).

La supervivencia (*Nachleben*) concierne perfectamente al “fundamento de la historia en general”. Ella expresa al mismo tiempo un resultado y un proceso: expresa los *rastros* y expresa el *trabajo* del tiempo en la historia. Por una parte, nos hace acceder a una *materialidad del tiempo* a la que Benjamin presta atención en los vestigios, en los “despojos de la historia”, pero también en la elección de sus paradigmas teóricos –la fermentación, por ejemplo (65)– para caracterizar ese “trabajo”. Por otra parte, abre un acceso a la esencial *espectralidad del tiempo*: apunta a la “prehistoria” (*Urgeschichte*) de las cosas bajo el ángulo de una arqueología que no es solamente material sino también psíquica.

El hecho de ser *pasado*, para una cosa, no significa solamente que está alejada de nosotros en el tiempo. Permanece

lejana, es cierto, pero su alejamiento mismo puede darse también cerca nuestro —éste es, según Benjamin, el fenómeno *aurático* por excelencia—, como un fantasma irredento, como el que *retorna* (66). La arqueología psíquica de las cosas será la teoría de su *memoria críptica*, de su memoria inconsciente y fantasmática. Como en Freud, el modelo de la excavación arqueológica revela en Benjamin una concepción muy dialéctica de la memoria:

El hecho de ser pasado, de no existir más está en el origen de un trabajo intenso en el seno de las cosas (*Vergangen, nich mehr zu sein arbeitet leidenschaftlich in den Dingen*). El historiador le confía su asunto. Saca partido de esta fuerza y conoce las cosas tales como ellas son en el instante en el que ya no lo son más. (...) Y la fuerza que trabaja en el interior (de ellas) es la dialéctica. La dialéctica las excava, las revoluciona, las trastoca, de tal suerte que la capa superficial deviene la capa profunda. (...) Quien intenta acercarse a su propio pasado enterrado debe hacer como un hombre que excava. (...) Sin duda alguna es útil, durante la excavación, actuar teniendo en cuenta los planos. Pero resulta también indispensable el golpe de rastrillo precavido y de tanteo en el oscuro reino de la tierra. Y se frustra como el que más quien hace solamente el inventario de los objetos descubiertos y no es capaz de mostrar en el suelo actual el lugar donde el más antiguo se había conservado (67).

Arqueología psíquica, entonces. Eso no quiere decir que aquélla es, en el sentido corriente del término, “psicológica”. Su campo de interrogación podría ser calificado de *antropológico* (lo que aparece cuando Benjamin se interesa en las supervivencias modernas de lo demónico o del mito (68)),

incluso como *político* (lo que aparece cuando Benjamin presenta su “historia a contrapelo” como una historia de los vencidos, esos sobrevivientes de la opresión (69)). De hecho, la noción de memoria adquiere aquí un alcance que desborda tanto la noción de documento objetivo como la noción de “facultad” subjetiva. La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica; pero ella está también en la sustancia misma del suelo, en los sedimentos revueltos por el rastrillo del excavador; en fin, está en el presente mismo de la arqueología, en su mirada, en sus gestos metódicos o de tanteo, en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual.

En resumidas cuentas, la memoria juega dinámicamente en todos los cuadros —materiales y psíquicos. Su extensión da un sentido más preciso a la “revolución copernicana” de la cual habla Benjamin. Actualizar las supervivencias, pensar la historia como historia de fantasmas o como historia de síntomas, era adoptar, respecto de la memoria, el punto de vista *psicoanalítico* y su “revolución copernicana”: el yo “ni siquiera es el amo en su propia casa, sino que depende de unas mezquinas noticias sobre lo que ocurre inconscientemente en su alma” (70). En particular, su colección de recuerdos es apenas una parte ínfima de la memoria inconsciente que la agita y la constituye. ¿Cómo sorprenderse viendo a Benjamin, en el *Libro de los Pasajes*, reconducir escrupulosamente al terreno mismo de la historicidad y la cultura algunas paradojas enunciadas por Freud y sus discípulos —como Theodor Reik: “La memoria es esencialmente conservadora, el recuerdo es destructor” (71)?

La imagen sobreviene: la historia se desmonta

El historiador según Benjamin —el historiador Benjamin— tomó las cosas a contrapelo. Fue viejo en el pasado, leyó todos los libros. Pero comprendió rápido que el lecho de la historia es complejo, no cristalino, parecido a un montón de trapos. Buscó en la impureza —en la hez— el espesor temporal de las cosas. Tras la hora del cierre de la Biblioteca Nacional, se sumergía en los pasajes parisinos, quizás en ese “pasaje del Deseo”, que descubrió un día (72), quizás hasta “en esas calles propicias que van del carrefour Poissonière a la calle Saint-Denis” (73). El historiador, según Benjamin, vive sobre un montón de trapos: es el erudito de las impurezas, de los desechos de la historia. Salta allí dentro y pasa de un objeto de angustia a otro (74), pero su mismo salto es el de un niño. El historiador, según Benjamin, es un niño que juega con jirones del tiempo (75).

Un niño que juega y que, con método, inventa las condiciones de su saber, de su historia. ¿Qué clase de condiciones? El montón de trapos aparece aquí como un medio material pero también como un medio psíquico. El niño revuelve, cuenta y descifra sus trapos. También se duerme sobre ellos, sueña y despierta ante nuevos desciframientos. En síntesis, el objeto histórico no se constituye según la fenomenología trivial que veía, por ejemplo, Fustel de Coulanges: no se hace historia imaginándose “ir hacia el pasado” para recoger sus hechos y recoger su saber (76). El movimiento es mucho más complejo, más dialéctico: está hecho de saltos, sin cesar debe responder a una tensión esencial de las cosas, de los tiempos y de la misma *psiquis*.

Dado que esta fenomenología concierne a la memoria —la memoria como proceso y no como resultado, como “debate

del recuerdo” y no como “hecho recordado”, es decir, logrado—, no nos sorprenderá ver constituirse la misma historicidad, dentro de la obra de Benjamin, como una dialéctica entre la conciencia y el inconsciente: en una dialéctica entre el dormir y el sueño, entre el sueño y el despertar (77). “El sueño es la tierra donde se hacen los descubrimientos que testimonian acerca de la prehistoria” de toda época histórica, afirma Benjamin (78). Cada época histórica —e incluso cada objeto histórico— se constituye a la vez, dialécticamente, como un “espacio de tiempo” (*Zeitraum*) y como un “sueño de tiempo” (*Zeit-traum*) (79). No hay entonces historia posible sin una *metapsicología del tiempo*.

Metapsicología sostenida por una lectura atenta del psicoanálisis freudiano, pero también por una exploración constante de la *Recherche* proustiana. Sobre este terreno fundamental, Benjamin arroja de espaldas a algunos materialistas que, siguiendo a Marx, no veían en el conocimiento más que un puro acto de despertar (un puro rechazo del sueño) y algunos surrealistas que, siguiendo a Jung, sólo veían en el conocimiento un puro estado de *sueño* (80). El momento de la “cognoscibilidad” histórica aparece como una articulación dialéctica: se constituye en el pliegue del sueño y del despertar, es decir, en el instante bifacial del despertar. Hemos aquí en el corazón mismo de esta “revolución copernicana” de la historia que Benjamin no temió formular como un homenaje *epistemológico* a la invención de Marcel Proust y al descubrimiento freudiano:

Lo que van a ofrecer las páginas siguientes es un ensayo sobre la técnica del despertar (*ein Versuch zur Technik des Erwachens*). Una tentativa por tomar nota de la revolución copernicana, dialéctica, de la rememoración. (...) Lo que Proust quiere decir con el desplazamiento experimental de

muebles en el semi-sueño de la mañana, lo que Bloch percibe como la oscuridad del instante vivido, no es nada distinto de lo que debemos establecer aquí, al nivel de la historia y colectivamente. Hay un saber-no-todavía-consciente del pasado (*Noch-nicht-bewusstes-Wissen vom Gewesenen*), un saber cuyo avance tiene, en realidad, la estructura del despertar (*die Struktur des Erwachens*). (...) Uno de los presupuestos implícitos del psicoanálisis es que la oposición tajante entre el sueño y la vigilia carece empíricamente de valor para determinar la forma de conciencia del ser humano y que en su lugar hay una infinita variedad de estados de conciencia concretos, condicionados por todos los grados imaginables del estado de vigilia de los diferentes centros psíquicos. (...) Así como Proust comienza la historia de su vida por el despertar, cada presentación de la historia (*Geschichtsdarstellung*) debe comenzar con el despertar, e incluso no debe ocuparse de otra cosa (81).

Ahora bien, lo que surge de este instante, de este plegado dialéctico, es lo que Benjamin llama una imagen. “Cada presentación de la historia (*Geschichtsdarstellung*) debe comenzar por el despertar”, porque es una imagen lo que libera primero el despertar. Esto es, para nosotros, lo esencial. He allí por qué, para Walter Benjamin, la historia del arte comienza de ese modo: porque la imagen está en adelante ubicada en el mismo centro, en el centro originario y turbulento del proceso histórico como tal. Pero ¿por qué una imagen?

Porque en la imagen el ser se disgrega: explota y, al hacerlo, muestra —pero por muy poco tiempo— el material con que está hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, sino el intervalo hecho visible, la línea de fractura entre las cosas. Aby Warburg ya decía que la única iconología interesante para él

era una “iconología del intervalo” (*Ikonomie des Zwischenraumes*) (82). Es que la imagen no tiene un lugar asignable de una vez para siempre: su movimiento apunta a una desterritorialización generalizada. La imagen puede ser al mismo tiempo material y psíquica, externa e interna, espacial y de lenguaje, morfológica e informe, plástica y discontinua... Lo que Benjamin sugiere más precisamente en un texto es que el motivo psíquico del despertar requiere el —motivo espacial— de un umbral y que ese mismo umbral esté pensado como una dialéctica de la imagen que libera toda una constelación, como un fuego de artificio de paradigmas. De hecho, allí juegan de común acuerdo el espacio y el deseo, la arquitectura y el rito, el intercambio y la muerte, la visión y la caída en el sueño. Todo eso figurado, hecho visible en el mismo lenguaje, en una sugestión admirable sobre el carácter orgánico del umbral requerido por la “figurabilidad” de la palabra que lo designa en alemán, *Schwelle*:

Ritos de pasaje —es así como se llaman en el folclore las ceremonias vinculadas a la muerte, al nacimiento, al matrimonio, a la pubertad. En la vida moderna esas transiciones se han vuelto cada vez menos perceptibles y es cada vez más raro tener de ellas una experiencia vivida. El adormecimiento es quizás la única que nos ha quedado (pero que también conlleva el despertar). Las prostitutas, por el contrario, aman los umbrales de esas puertas de sueño. El umbral (*Schwelle*) es una zona. Las ideas de variación, de pasaje de un estado a otro, de flujo, están contenidos en el término *schwellen* (inflar, hinchar, dilatarse) y la etimología no debe olvidarlas. Por otra parte, importa establecer el contexto tectónico y ceremonial inmediato que le dio a la palabra su significación (83).

Este solo texto merecería, por supuesto, un largo comentario. Bastará notar que el poder de la *imagen*, con el momento del *despertar* que la caracteriza, está formalmente captado como un poder del *umbral*. Eso implica su carácter simultáneamente originario y sobredeterminado, surgido inmediatamente y complejo en grado extremo. En este sentido, Benjamin consideró la imagen como el fenómeno originario de cada “presentación de la historia” (*Geschichtsdarstellung*). Puesto que la hipótesis es radical, ella exige ser precisada aunque sea un poco.

¿En qué la imagen es un *fenómeno originario de la presentación*? En lo que reúne y, por así decirlo, hace explotar junto con las modalidades ontológicas contradictorias: de un lado la presencia y del otro la representación, de un lado el devenir de lo que cambia y del otro la estasis plena de lo que permanece. La imagen auténtica será entonces pensada como una *imagen dialéctica* (84). Benjamin la comprende ante todo según el modo visual y temporal de una *fulguración*: “La imagen dialéctica es una imagen que fulgura”, escribe en 1939 en sus fragmentos sobre Baudelaire (85). Y en sus paralipómenos a las tesis *Sobre el concepto de historia*, en 1940: “La imagen dialéctica es una bola de fuego que atraviesa todo el horizonte del pasado” (86). Ella dibuja al respecto un espacio que le es propio, un *Bildraum* que caracteriza su doble temporalidad de “actualidad integral” (*integraler Aktualität*) y de apertura “de todos los lados” (*allseitiger*) del tiempo (87).

Tales son los poderes de la imagen. Tal es, además, su fragilidad esencial. Poder de *colisión*, donde las cosas, los tiempos son puestos en contacto, “chocados”, dice Benjamin, y disgregados por ese mismo contacto. Poder de *relampagueo*, como si la fulguración producida por el choque fuera la única luz posible para hacer visible la auténtica historicidad de las cosas.

Hay una fragilidad que conlleva esta aparición fulgurante, puesto que, una vez hechas visibles, las cosas son condenadas a sumergirse de nuevo casi inmediatamente en la oscuridad de su *desaparición*, al menos de su virtualidad. Como en la experiencia individual de la memoria, el historiador puede “convertirse en el dueño de un recuerdo tal como brilla en un instante de peligro” (88) —pero este poder no dura, y así se comprende por qué la historia, particularmente la historia del arte, siempre va a recomenzar. Estamos lejos del control establecido, atesorado, que el historiador positivista se inventa con respecto a sus objetos de conocimiento. Los objetos del conocimiento histórico son objetos *pasados*; son también, y por idéntica razón, objetos que *pasan*.

La imagen auténtica del pasado no aparece más que en un relampagueo. Imagen que surge para eclipsarse para siempre al instante siguiente. La verdad inmóvil que alcanza el investigador no corresponde en modo alguno a ese concepto de la verdad en materia de historia. Aquél se apoya, antes que nada, en el verso de Dante que dice: es una imagen única, irremplazable del pasado que se desvanece en cada presente que no supo reconocerse observado por ella (89).

Lo que ha sido dicho sobre el modo de la “presentación” (*Darstellung*) y de su visualidad particular —una luz fulgurante que nos hace visibles las cosas pero nos encandila parcialmente y, de todos modos, hace caer esas cosas en la oscuridad— debe ser reconducida al plano mismo de la “historia” (*Geschichte*) y de la temporalidad particular que ella introduce a los ojos de Benjamin. La imagen —la imagen dialéctica— constituye, para él, “el fenómeno originario” de la

historia (*das Urphänomen der Geschichte*) (90). Su aparición en el presente muestra la forma fundamental de la relación posible entre el Ahora (instante, relámpago) y el Tiempo Pasado (latencia, fósil), relación cuyas huellas guardará el Futuro (tensión, deseo). Es en este sentido que Benjamin define la imagen como “dialéctica en suspenso”:

No es necesario decir que el pasado aclara el presente o que el presente aclara el pasado. Una imagen, al contrario, es aquello donde el Tiempo Pasado se encuentra con el Ahora en un relámpago formando una constelación (*sondern Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt*). En otros términos, la imagen es la dialéctica en suspenso (*Bild ist die Dialektik im Stillstand*). Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del Tiempo Pasado con el Ahora presente es dialéctica: no es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada (*sprunghaft*) (91).

¿La imagen como “dialéctica en suspenso”? En esta expresión, la palabra “dialéctica” es presentada quizás equivocadamente como la más misteriosa de las dos. ¿De qué “suspenso” se trata? ¿Qué clase de *tempo* comanda la imagen en su trabajo dialéctico? El suspenso del que habla Benjamin está pensado primero como una *cesura*. Es la inmovilización momentánea, la síncope en un movimiento o en un devenir: “La inmovilización de los pensamientos es tan efectiva para el pensamiento como su movilidad. Cuando el pensamiento se inmoviliza en una constelación saturada de tensiones, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensamiento” (*die Zäsur in der Denkbewegung*) (92).

Pero esta cesura en la continuidad no es simplemente una interrupción del ritmo: hace emerger un contrarritmo, un ritmo de tiempos heterogéneos sincopando el ritmo de la historia. Interesarse por el “despojo de la historia” (*Abfall der Geschichte*) no implica reflexionar desde el ángulo de la simple negatividad, sino desde el ángulo de una “formación superviviente que de pronto se hace visible en la cesura —en la fractura— abierta. Es la emergencia, escribe Benjamin, de un *fósil* antediluviano (*einer antediluvialen Versteinerung*) en el curso histórico de las cosas (93). De ese modo, en la imagen dialéctica se encuentran el Ahora y el Tiempo Pasado: el relámpago permite percibir supervivencias, la cesura rítmica abre el espacio de los fósiles anteriores a la historia. El aspecto propiamente dialéctico de esta visión sostiene por cierto que el *choque de tiempos en la imagen* libera todas las modalidades del tiempo mismo, desde la experiencia reminiscente (*Erinnerung*) hasta los fuegos artificiales del deseo (*Wunsch*), desde el salto desde el origen (*Ursprung*) hasta la decadencia (*Untergang*) de las cosas (94).

“¿Se comprende ahora por qué la imagen aparece en el corazón mismo del proceso histórico? Porque la historia se disgrega en imágenes y no en historias”, afirma Benjamin (95). Porque en la imagen se chocan y se separan todos los tiempos con los cuales está hecha la historia. Porque en la imagen se condensan también todos los estratos de la “memoria involuntaria de la humanidad” (96). El tiempo no desarrolla el relato, el progreso de un “hilo liso”: “(...) se trata de una cuerda muy deshilachada y separada en mil mechas, que cuelga como trenzas desechas; ninguna de esas mechas tiene un lugar determinado antes de que todas sean retomadas y entrelazadas en un peinado” (97). Como la imagen, el tiempo se debate en el nudo reptílico de la forma y de lo informe.

¿Qué consecuencias tiene este punto de vista para la comprensión misma de la historicidad? Situar la imagen en el corazón del tiempo ¿no es perderle el hilo, no es *desmontar el curso de la historia*? ¿No es introducir lo *diseminado* en las ciencias históricas y, peor, consagrarlas a lo *incontrolable* de todo lo que implica la palabra "imagen": fantasma y fantasía, especialmente? (98). Pero ése es el precio a pagar por una "revolución copernicana" en la historia: tomar en cuenta los procesos de la memoria, por ende del inconsciente y de la imagen, obliga a un desplazamiento radical de la hegeliana *razón en la historia*. No depende más del hilo del Espíritu absoluto (99) sino de las mechas deshilachadas de muy relativas imágenes con que se construye y deconstruye la historicidad. No es más en nombre de la eterna presencia de la Idea sino en el de las frágiles supervivencias —psíquicas o materiales— que el pasado debe ser "actual" (100). No es más lo universal que se realiza en lo particular sino lo particular que, sin síntesis definitiva, se disemina por todas partes.

Abreviando, la famosa *astucia de la razón*, en Hegel (101), deberá ser en lo sucesivo pensada —o contrapensada— a través del motivo más inconsciente de una sinrazón de la historia que aporte con ella la *astucia de la imagen*, su esencial, su "incontrolable" malicia.

Conocimiento por el montaje

La imagen sería pues la malicia en la historia: *la malicia visual del tiempo* en la historia. Ella aparece, se hace visible. Al mismo tiempo, disgrega, se dispersa a los cuatro vientos. Al mismo tiempo, reconstruye, se cristaliza en obras y en efectos de conocimiento. Extraño ritmo, por cierto: es un régimen

siempre desdoblado. Nada lo expresa mejor que el verbo *desmontar*. Se podría decir que *la imagen desmonta la historia* como el rayo desmonta al jinete, lo derriba de su montura. En este sentido, el acto de desmontar supone el desconcierto, la caída. La palabra síntoma no está muy lejos. Una imagen que me "desmonta" es una imagen que me detiene, me desorienta, una imagen que me arroja en la confusión, me priva momentáneamente de mis medios, me hace sentir que el suelo se sustrae debajo mío. Un pájaro desmontado es, en la caza, un pájaro al cual el proyectil rompió un ala y que cae hacia el suelo girando en el aire sin poder evitarlo. Un mar desmontado es un mar peligroso, perturbado por la tempestad.

Pero la imagen desmonta la historia en otro sentido. La desmonta como se desmonta un reloj, es decir, como se desarmarían minuciosamente las piezas de un mecanismo. En ese momento, el reloj, por supuesto, deja de funcionar. Esta suspensión, sin embargo —*die Dialektik im Stillstand*— trae aparejado un efecto de conocimiento que sería imposible de otro modo. Se pueden separar las piezas de un reloj para aniquilar el insoportable tic-tac del tiempo marcado, pero también para entender mejor cómo funciona, incluso para arreglar el reloj que se rompió. Así es el doble régimen que describe el verbo *desmontar*: de un lado la caída turbulenta, y de otro, el discernimiento, la deconstrucción estructural.

Es necesario comprender esto cuando Benjamin afirma que la imagen dialéctica no es "algo que se desarrolle, sino una imagen entrecortada" (*sprunghaft*) (102). En este adjetivo resurge literalmente el ritmo turbulento del origen —el *Ursprung* como "torbellino en el río" (103)— y, en el mismo movimiento, se impone la idea de un "salto" (*Sprung*) donde se desmontaría el mecanismo del tiempo... Como un film que no fuera proyectado con la velocidad adecuada y

cuyas imágenes aparecieran entrecortadas, dejando entrever sus fotogramas, es decir, su esencial discontinuidad: en este momento —en el momento en que se disgrega la ilusión de la continuidad, comprenderíamos por fin de cuántas “mónadas”, veinticuatro por segundo, está realmente hecho un film.

¿No estamos aquí, con Benjamin, un paso más allá de las reflexiones propuestas por Marc Bloch cuando éste hablaba de remontar el hilo —o, más bien, el film— de la historia (104)? Remontar el curso de lo continuo ¿no es justamente ir al encuentro de sus accidentes, de sus bifurcaciones, de sus discontinuidades, de sus torbellinos, donde el mismo curso —el devenir histórico— se desmonta mediante tironeos, en cascadas. Pero es más bien de *montaje* o de remontaje que sería preciso hablar consecutivamente para calificar la misma operación histórica: el montaje como procedimiento supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, de lo que en suma no hace más que *remontar*, en el doble sentido de la anamnesis y de la recomposición estructural. Refundar la historia en un movimiento “a contrapelo”, es apostar a un *conocimiento por montaje* que haga del *no saber* —la imagen aparecida, originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática— el objeto y el momento heurístico de su misma constitución. No sorprenderá ver a Benjamin a lo largo de todo el *Libro de los Pasajes*, reivindicar el montaje como método y como forma de conocimiento:

Este trabajo debe desarrollar el arte de citar sin comillas hasta donde sea posible. Su teoría está vinculada de la manera más estrecha con la del montaje (*Montage*). (...) Método de este trabajo: montaje literario (*Methode dieser Arbeit: literarische Montage*). Yo no tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de

formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, el desecho (*die Lumpen, den Abfall*): esos no los voy a inventariar sino justipreciarlos del único modo posible: usándolos (*sie verwenden*) (105).

Hay allí, en primer lugar, una modestia no fingida de historiador filólogo. Benjamin eligió examinar toda realidad cultural compleja —París en el siglo XIX, por ejemplo— a través del rechazo de la síntesis y la puesta en marcha de una miriada de *documentos* singulares, con frecuencia minúsculos: los que descuidan en general las grandes construcciones históricas. Pero el historiador-filósofo de los “trapos”, de los desechos de la observación, sabe también que entre la pura dispersión empírica y la pura pretensión sistemática habría que darles a los desechos su valor de uso: “usándolos”, es decir, restituyéndolos en un montaje único capaz de ofrecerles una “legibilidad” (*Lesbarkeit*).

El montaje aparece como operación del conocimiento histórico en la medida en que caracteriza también el objeto de este conocimiento: el historiador remonta los “desechos” porque éstos tienen en sí mismos la doble capacidad de *desmontar* la historia y de *montar* el conjunto de tiempos heterogéneos, Tiempo Pasado con Ahora, supervivencia con síntoma, latencia con crisis. Jamás es posible separar el objeto de un conocimiento y su método —es decir su estilo:

El método científico se caracteriza por desarrollar nuevos métodos para llevar hacia nuevos objetos. Al igual que la forma en arte se caracteriza por desarrollar nuevas formas para llevar hacia nuevos contenidos. Una y sólo una forma tiene una obra de arte, un y sólo un método tiene un tratado, sólo extrínsecamente (106).

Pero ¿en qué difiere el montaje de una construcción epistémica convencional? ¿Qué es lo que autoriza a Benjamin a reivindicar el “principio constructivo” del montaje rechazando las “construcciones de la historia”, comparándolas con las “órdenes militares que atormentan y acuartelan la verdadera vida” (107). La respuesta se plantea en un doble nivel. Por un lado, lo que construye el montaje es un *movimiento*, aunque sea “entrecortado”: es la resultante compleja de los polirritmos del tiempo en cada objeto de la historia. Por otro, lo que hace visible el montaje —aunque sea de manera “entrecortada”, por ende parcial— es un *inconsciente*. Benjamin escribe que así como su *Libro de los Pasajes* es una “tentativa por radicalizar la tesis de Giedion (según la cual) la construcción (como ‘principio de montaje’ (*Prinzip der Montage*)) juega en el siglo XIX el rol del inconsciente” (108).

Desde 1928, Ernst Bloch calificaba el método benjaminiano como “montaje surrealista aplicado a la filosofía” (109). Más tarde, Adorno y otros comentaristas —Rolf Tiedemann seguido por Rainer Rochlitz— vieron en esta calificación “estética” una limitación mayor, incluso una aporía en lo que hace a la validez “científica” de la historia según Benjamin (110). Confinada a la oposición simplista entre lo “objetivo” y lo “subjetivo”, esta inferencia negativa deja escapar evidentemente lo esencial. La novedad de la historia benjaminiana consiste en que resueltamente hizo del inconsciente un objeto para la historia: a este respecto, el surrealismo no es más que el caso particular de una más vasta “revolución copernicana” que atañe, en el siglo XX, a las nociones de memoria, de sujeto y de inconsciente.

¿Hacer del inconsciente un objeto para la historia? Era de entrada —famoso precepto— asumir para toda la cultura la “tarea de la interpretación de los sueños” (*die Aufgabe der*

Traumdeutung) (111). Pero sólo un soñador convencido puede asumir esta tarea: el sueño no es un objeto como cualquier otro, no solamente designa el objeto de interpretación sino que también informa la posición misma del intérprete, su “solicitud a interpretar” (112). Cuando Benjamin afirma que “todo aquello que se está pensando tiene que ser incorporado al instante, a cualquier precio, al trabajo que uno está haciendo” (113), no buscaba tanto otorgarle al subjetivismo una pretensión de conocimiento que no reconocía, sino de contar, en toda asociación de ideas actuales, un *espesor temporal y cultural* de imágenes “montadas” unas en otras. Cuando afirma querer “descifrar los dominios donde sólo la locura, hasta ahora, creció con abundancia, buscaba darle a la sinrazón una pretensión de conocimiento que no reconocía sino al marcarle al historiador el deber de *interpretar la sinrazón en la historia* —“malezas del delirio y del mito”, escribe— con el “hacha aguzada de la razón” y de la crítica en la mano (114).

Puesto que la noción central sigue siendo la *imagen* como potencia dialéctica, podríamos remontarnos sin inconvenientes muy atrás en la genealogía de este problema: data al menos de Aristóteles y del rol reservado a la *phantasia* en el conocimiento, incluido el racional. Más explícita, por supuesto, es la doble referencia goetheana y baudelaireana. Si para Benjamin la imagen constituye el “fenómeno originario de la historia”, es que la *imaginación*, según él, designa otra cosa que la simple fantasía subjetiva: “La imaginación no es la fantasía... La imaginación es una facultad (...) que percibe las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías” (115). La imaginación, la *montadora* por excelencia, desmonta la continuidad de las cosas con el objeto de hacer surgir las “afinidades electivas” estructurales. La imagen actualiza un orden de conocimiento esencial al

aspecto histórico de las cosas. Pero, “en ese dominio, el orden siempre es flotación por encima del abismo” (116).

Esta es la paradoja de la imagen para el historiador: representa al mismo tiempo la *fuentes del pecado* (por su anacronismo, su contenido fantasmático, el carácter incontrolable de su campo de eficacia, etc.) y la *fuentes del conocimiento*, el desmontaje de la historia y el montaje de la historicidad. Esta es la *imagen-malicia*. Pero ¿cómo Benjamin dio cuenta de esta astucia, de esta malicia? Se diría que cada inflexión de la misma palabra —esa bonita palabra francesa “malice”, que Benjamin debió encontrar a menudo en su arqueología parisina— organiza los principales paradigmas de esta concepción de la imagen-tiempo. A cada salto, a cada contorsión de este pensamiento, significativamente encontramos la doble inflexión —turbulenta y estructural— de las cosas que se desmontan, por lo peor del síntoma y por lo mejor del saber.

¿Qué es la malicia? Ni más ni menos, diría un teólogo católico, que el poder del diablo. Es el “espíritu del mal”, en virtud del cual son cometidos todos los pecados del mundo (comenzando por el pecado original). Menos metafísicamente, la malicia designa la disposición espiritual para hacer el mal por vías insidiosas, o también la inclinación que empuja a burlarse del prójimo. En síntesis, es el mal desplegado en la esfera de la astucia, de la trapacería, de la inteligencia mal intencionada. Que la imagen pueda ser caracterizada como una “malicia” dialéctica nos sugiere en primer lugar que aparece en el mundo de lo representado al modo de una “bestia negra” tan poderosa como hipócrita: hablar de imagen-malicia es ante todo hablar de *malestar en la representación*.

Aquí, el modelo en juego es el *síntoma*, en su sentido más directamente relacionado con el mal y el malestar, incluso con la catástrofe. Una catástrofe insidiosa: es así cómo el

síntoma histórico, ese *síntoma-imagen* por excelencia, habrá inquietado y fascinado a la “capital del siglo XIX” que fue París en su “belle époque” (117). Ahora bien, allí donde los alienistas veían aún en el síntoma histórico una malicia casi diabólica, una “bestia negra” para el saber medieval, Freud comprendió el carácter operatorio y verdaderamente dialéctico de sus paradojas visuales, por muy entrecortadas e irracionales que parecieran al observador.

Así, la famosa descripción hecha por Freud de lo que Charcot, antes que él, había designado como una fase de “movimientos ilógicos”, esa descripción aparecía, en el plano metodológico, asombrosamente próxima a la configuración descrita por Benjamin bajo el nombre de *imagen dialéctica*. “En un caso observado por mí —escribe Freud— con una mano aprieta el vestido contra el vientre (en papel de mujer), y con la otra intenta arrancarla (en papel de varón). Esta simultaneidad contradictoria da razón, en buena parte, del carácter incomprensible de la situación, contradicción tan plásticamente expresada en el ataque, y por eso adecuadísima para ocultar la fantasía inconsciente eficaz” (118).

Dialéctica soberana: de un lado, el *cuerpo desmontado* y su torbellino de gestos, que Charcot llamaba “ilógicos” porque no veía la línea de simetría que organizaba rigurosamente —y, sobre todo, dinámicamente— ese conflicto de dos partes del cuerpo. La motricidad desordenada del ataque, en su simultaneidad contradictoria, hace que el síntoma sea “incomprensible”, incluso diabólico, a quien lo observa como simple clínico del “cuadro” y no como verdadero dialéctico de la imagen. Por otro lado, Freud analiza el síntoma desde el ángulo de un *cuerpo-montaje*: gesto de mujer violada enlazado a un gesto de hombre violador, traje sujetado enlazado a traje arrancado. Pero también tiempo turbulento y espectacular

de la crisis enlazado con el tiempo fosilizado y disimulado del “fantasma inconsciente que trabaja”. Es el momento en que el síntoma da al *mal* toda la “intensidad plástica” de su desmesura, ofreciéndole a su *malicia*, a la complejidad de su montaje, la ocasión de aparecer —pero como una “imagen entrecortada”, por supuesto.

Es sabido que la imagen “malicia” denota igualmente el gesto del arte y de su habilidad prodigiosa: es el virtuosismo del mago o del prestidigitador que embelesan a sus espectadores con maravillosos trucos que salen, como bien se ha dicho, de sus “cajas”, de sus “sacos de prestidigitador”. El paradigma complementario del *mal* es entonces el paradigma del *arte* y su propia magia. La imagen dialéctica como “imagen-malicia” ha sido expresada, a lo largo de la obra benjaminiana, con una referencia tan constante a las artes visuales que hacer el inventario implicaría repetir todo el trayecto de esa obra. Sería suficiente recordar aquí el relieve de Andrea Pisano representando *La Esperanza* en la puerta sur del Baptisterio de Florencia: “Ella está sentada e, impotente, tiende los brazos hacia un fruto que permanece inalcanzable. Y sin embargo, ella tiene alas. Nada es más verdadero” (119). En efecto, nada es más verdadero que ese movimiento suspendido que figura, a la vez que *desmonta* y que *monta* —en una “simultaneidad contradictoria tan plásticamente figurada”— la continuidad de un gesto y su irrevocable interrupción vaciada en el bronce.

El ejemplo del cuadro de Paul Klee, *Angelus Novus*, sostiene asimismo la célebre “tesis” de Benjamin sobre la cuestión del progreso en historia: “Se ve en él (*en el cuadro*) un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada” (120). Es justamente a partir de este *montaje* contradictorio analizado en el orden visual que Benjamin *remontará*

toda la dialéctica temporal del progreso y la catástrofe (121). Otros ejemplos serán tomados, aquí y allá, del campo fotográfico (Nadar, Atget) o cinematográfico (Chaplin) —cada vez para articular paradojas concretas de *montajes visuales* con paradojas teóricas de *montajes temporales* mediante los cuales se define toda la filosofía del tiempo según Benjamin. Es posible leer la famosa “Pequeña historia de la fotografía” como una verdadera pequeña fotografía de la historia donde son discutidas las nociones, capitales para todo historiador: la “época”, el “precursor” o e incluso la “supervivencia” (122).

En cuanto al cine, escribe Benjamin, “desenreda” —*desmonta* y *remonta*— todas las formas de visión, todos los ritmos y todos los tiempos preformados (*Tempi und Rhythmen... präformiert*) en las máquinas actuales, de suerte tal que todos los problemas del arte actual sólo pueden hallar su formulación definitiva en correlación con el film” (123).

Caleidoscopio y rompecabezas:

“El tiempo se lanza como un bretzel...”

Hay un último paradigma de la malicia sobre el que querría insistir. Menos “grave” que los precedentes, no es menos fundamental. Se lo lee en las expresiones “destello de malicia” o “mirada llena de malicia”. Es el *juego*. Es la actividad infantil que consiste en producir “chanzas” —tanto con los seres como con las cosas. Divertirse locamente: placeres turbulentos, espasmos de risas locas, situaciones *desmontadas*. Hay orgullo al hacerlo: virtuosismo en las pullas, cálculos con segunda intención, complejidad de los *montajes* producidos. El niño malicioso dispone de la falsa inocencia y del verdadero poder del espíritu crítico, incluso revolucionario. Es también eficaz

en el arte de fomentar situaciones (el juego como relación) y de sacar partido de sus máquinas favoritas (el juego como objeto), es decir sus *juguetes*.

El texto de Freud sobre el síntoma me parece que aclara la imagen-malicia bajo el ángulo del mal —el de Proust a propósito del “pancito de muro amarillo” podría hacerlo bajo el ángulo del arte—, y el texto de Baudelaire titulado “Moral del juguete” me parecen susceptibles de dar, bajo el ángulo del juego, una expresión adecuada a la dialéctica de las imágenes según Benjamin. Es un texto admirable que se abre con una reminiscencia infantil (“Hace años, —¿cuántos? no lo sé; se remonta a los tiempos nebulosos de la primera infancia...” (124) y concluye con una teoría del conocimiento y del “alma de los objetos” (la expresión “*Puzzling question!*”, que deja, por otra parte, esta teoría en suspenso (125)).

Entre el recuerdo infantil y la *puzzling question*, el lector descubre, en apenas cinco o seis páginas, todos los poderes dialécticos del juguete: magias heterogéneas de este “inmenso *mundus* infantil”, “inextricable revoltijo” de la tienda de juguetes, con sus “formas bizarras y (sus) colores disparatados”; el espacio saturado de una habitación donde “el techo desaparecía cubierto por una floración de juguetes que cuelgan como estalactitas maravillosas”, polaridad del juguete de lujo y del “juguete del pobre” (126)... Mucho antes de Schlosser y Benjamin (127), Baudelaire esbozó una antropología de este mundo infantil bajo un doble aspecto: los juguetes, insaciablemente manipulados en sus “gabinetes de curiosidades” ofrecen un verdadero *fenómeno originario* para el arte —“la primera iniciación del niño en el arte”, escribe Baudelaire— y para el conocimiento (128).

El fenómeno originario como tal produce nada menos que una dialéctica de la imagen. Doble régimen y doble

ritmo, también. Todo se juega entre lo *inanimado* del objeto y la *animación* de su puesta en práctica. “Pero la diligencia, el eterno drama de la diligencia se juega con las sillas. La diligencia-silla, los caballos-sillas, los viajeros-sillas; ¡sólo el postillón está vivo! El vehículo permanece inmóvil, y sin embargo devora con una rapidez fogosa los espacios ficticios”. El caso extremo del “juguete vivo” —una rata verdadera manipulada por algún niño pobre, fascina tanto al niño burgués del otro lado de la verja, que abandona su “espléndido juguete (...), barnizado, dorado, cubierto de plumas y de abalorios”—, es una excepción que no hace más que confirmar la regla estructural del muerto y del vivo en la ontología infantil del juguete (129).

Pero hay más: todo, en el juguete, se juega también entre un tiempo de la cosa *desmontada* y un tiempo del conocimiento por *montaje*. Inflexión turbulenta: es el choque, la necesidad de una puesta en práctica o de una mirada que se resigna a la apertura y, luego, a la destrucción:

La mayoría de los chicos quieren sobre todo *ver el alma*, unos al cabo de algún tiempo, otros *inmediatamente*. Es la más o menos rápida invasión de ese deseo que hace la más o menos grande longevidad del juguete. No me siento con el coraje de censurar esta manía infantil: es una primera tendencia metafísica. Cuando ese deseo se clavó en la médula cerebral del niño, llena sus dedos y sus uñas de una agilidad y de una fuerza singulares. El niño da vueltas una y otra vez su juguete, lo raspa, lo sacude, lo golpea contra las paredes, lo arroja al suelo. Cada tanto le hace recomenzar sus movimientos mecánicos, algunas veces en sentido contrario. La vida maravillosa se detiene (130).

¿Cómo no ver, en esta situación ejemplar, que dos temporalidades heterogéneas operan aquí de común acuerdo? ¿Que la inflexión turbulenta de la *destrucción* (sacudir el juguete, golpearlo contra las paredes, arrojarlo al suelo, etc.) no opera sin la inflexión estructural de un auténtico deseo de *conocimiento* (probar el mecanismo, hacer recomenzar el movimiento en sentido contrario, etc.)? ¿Cómo no admitir que, para *saber* lo que es el tiempo, es necesario ver cómo funciona el reloj de mamá? ¿Y que es necesario, para eso, correr el riesgo –o abandonarse al placer– de desmontarlo más o menos ansiosamente, sistemáticamente o violentamente, es decir, romperlo? Resulta significativo que Baudelaire, en su texto, haya creído tener que insistir sobre lo que llama el “juguete científico” –estereoscopio, fenakistiscopio, pero también telescopio, caleidoscopio u otras linternas mágicas (131). El mundo de los juguetes ¿no tuvo un rol fundador en el desarrollo de las ciencias ópticas y, sobre todo, en el advenimiento de las “artes de la luz y de la sombra” que son la fotografía y el cine? (132)

Esta misma insistencia, en Baudelaire, nos enseña algo más de la temporalidad del juguete –algo que trabaja, según Benjamin, en toda imagen auténtica (en toda imagen dialéctica). Hay que pensar el presente del juguete como *originario* en el sentido no de la fuente o del arquetipo situado por encima de las cosas, sino en el del torbellino en el río del devenir: rompe en todo momento el continuo de la historia y hace interpenetrarse –desmontaje y montaje mezclados– un pasado de la *supervivencia* con un futuro de la *modernidad*. ¿La supervivencia? Ésta se expresa en el carácter siempre arqueológico y reminiscente de la infancia según Benjamin (133). Destruye por un tiempo el tiempo del calendario, nos hace acceder al “despertar” de lo inmemorial. “Todo lo

que es viejo puede devenir un juguete”, escribe justamente Giorgio Agamben (134). La supervivencia vuelve a anudar los objetos con el mundo de la “magia”, del “animismo” y de lo “demoníaco” –siendo todo este vocabulario común a la antropología de las prácticas sociales según Tylor, a la antropología de las imágenes según Warburg y a la antropología de la historia según Benjamin (135). En cuanto a la modernidad, ésta se muestra en todas las partes donde –en *El arte romántico* como en el *Libro de los Pasajes*– la infancia es descrita como un ser-ahí que propende al futuro y a la “novedad” (136).

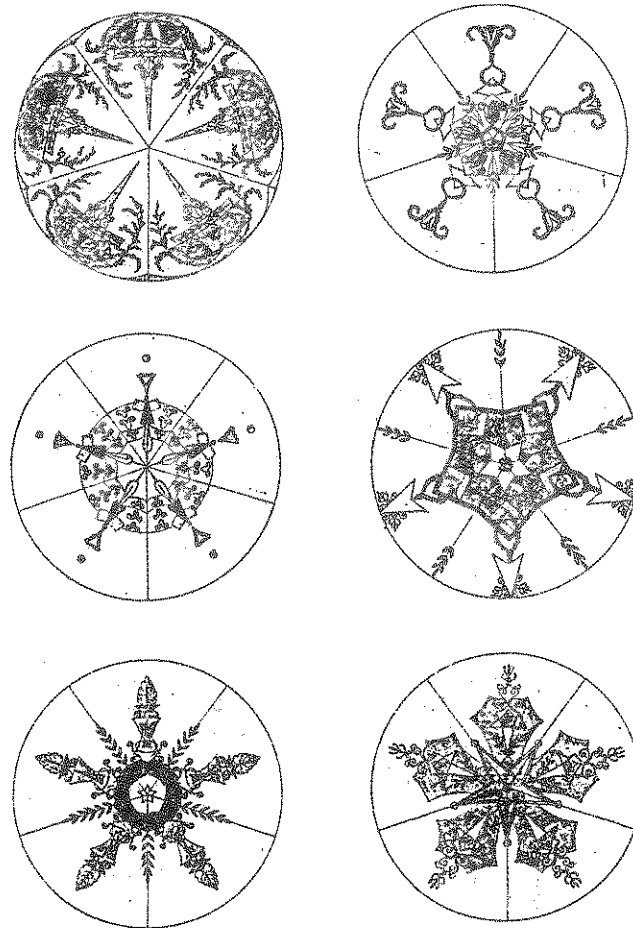
La fenomenología del juguete habrá permitido a Benjamin *via* Baudelaire articular mejor el doble régimen temporal de la misma imagen, esta dialéctica en suspenso productora de una visualidad al mismo tiempo “originaria” (*ursprünglich*) y “entrecortada” (*sprunghaft*), al mismo tiempo turbulenta y estructural: consagrada al *desmontaje* de la historia como al *montaje* de un conocimiento más sutil y más complejo del tiempo.

Así, cuando Benjamin habla de la imagen dialéctica como de un proceso donde “el pasado (se ve) chocado e interpenetrado (*télescope*) por el presente” (*Telescopage der Vergangenheit durch die Gegenwart*) (137), no utiliza ciertamente una de sus palabras favoritas, *télescope*, sin tener la aguda conciencia del doble paradigma que allí se encuentra recogido: de un lado, el valor de choque, de violencia, de colisión –catastrófica o sexual–, en síntesis, el valor de desmontaje que sufre, en ese momento, el orden de las cosas; el otro, el valor de visibilidad, de conocimiento, de alejamiento, en fin, el valor de montaje, del cual se benefician gracias al telescopio la visión de cerca y la visión distante. En el uso corriente del verbo “*télescope*”, tenemos la tendencia a olvidar esta

doble significación (138). Pero el niño baudelaireano se divertirá locamente uniendo entre sí todas las significaciones: se maravillará de ver los cráteres de la luna (tan lejos de él) en el lente (tan cerca de su mano); se complacerá también en ver las dos partes del objeto deslizarse sexualmente una en la otra (modo de hacer y deshacer, a voluntad, "el punto"). Y terminará quizás, en el colmo de la curiosidad, por romper el aparato mismo.

Benjamin parece haberle tomado igualmente afecto a la palabra caleidoscopio. Conocía bien el rol del juguete óptico en la cultura visual del siglo XIX: inventado en 1817, el caleidoscopio hizo furor en París de 1818 a 1822, compitiendo directamente con el famoso *rompecabezas chino* (139). Alphonse Giroux, que lo patenta en mayo de 1818, presentaba el caleidoscopio bajo el nombre de "transfigurador", o también de "anteojo francés" (fig. 5).

El transfigurador o caleidoscopio es una especie de ante-ojo que posee, en el extremo que toca el ojo, un vidrio lenticular, y en el extremo opuesto, un vidrio pulido. En el espacio libre entre este último vidrio y un tercer vidrio ubicado a una pulgada y media del precedente, se introducían objetos de pequeño volumen, como pedazos de tela de diferentes colores, conchas, piedras falsas, etc. Estos objetos, mezclándose, se combinan a la vista de mil maneras punzantes siempre regulares y jamás parecidas, efecto producido por la reunión de tres vidrios con forma de triángulo y que reinan en toda la extensión del tubo. Esos vidrios están cubiertos en su cara exterior de un pedazo de tela o de papel de color oscuro, de modo que produzca internamente el efecto de un espejo. Cuando pasan a reflejarse en esta triple superficie, los objetos reunidos en la extremidad



5. Alphonse Giroux, *El transfigurador o anteojo francés*, 1818. Presentación para patente de invento, detalles. Paris, Institut National de la Propriété industrielle.

del tubo presentan, con la ayuda del movimiento de rotación aplicado al instrumento, combinaciones agradables y variadas (140).

Esta caja de malicias visuales habrá desempeñado perfectamente su oficio dialéctico: como “juguete científico” se la encuentra, hasta el fin del siglo XIX, en los catálogos de óptica y de precisión (141). Como productora de maravillas se la encuentra en la misma época como accesorio de la “magia blanca” e instrumento de prestidigitación (142). Más allá incluso de este montaje anacrónico de cientificismo y de magia, característica del siglo en general, Benjamin pudo retener de este *modelo óptico* una lección más profunda todavía. Pues en las configuraciones visuales siempre “entrecortadas” del caleidoscopio, se encuentra una vez más el doble régimen de la imagen, la polirritmia del tiempo, la fecundidad dialéctica. El *material visual* del caleidoscopio —a saber, lo que se coloca en el tubo entre el vidrio pulido y el vidrio interior— pertenece al orden del desecho y de la diseminación: trozos de telas deshilachadas, conchillas minúsculas, baratijas de vidrio trituradas, pero también plumas rotas, toda clase de polvos... El material de esta imagen dialéctica es la materia dispersa, un *desmontaje errático* de la estructura de las cosas.

El valor teórico de esta primera particularidad del caleidoscopio debe ser comprendido en relación a la concepción benjaminiana del historiador como trapero (*Lumpensammler*): “Crear la historia con los mismos detritus de la historia” —tal es, recuérdese, el epígrafe de la sección del *Libro de los Pasajes* consagrada a la pintura de la modernidad (143). No solamente “el buen Dios (de la historia) habita en los detalles”, como lo decía Aby Warburg, sino que también parece complacerse con los desechos, con el polvo. Tan cierto es que tenemos

que descubrir “en el análisis del pequeño momento singular el cristal del acontecimiento total”: tan cierto es que la “visibilidad” (*Anschaulichkeit*) del tiempo pasa primero por la diseminación de sus huellas, de sus residuos, de sus escorias, de sus heces, de todas las minúsculas cosas que, en general, son los desechos de la observación histórica (144). El *hollejo del tiempo*, me atrevería a decir. No nos sorprendamos que Walter Benjamin haya constituido desde 1918 –según el testimonio de Ernst Bloch– una pequeña colección de imágenes “empezada en la época de la lente de aumento: gotas de agua, cabezas de mosca, polvo...” (145).

En el caleidoscopio, el polvo de los objetos menudos se mantiene errático, pero está encerrado en una caja de malicias, una caja inteligente, una caja con estructura y con visibilidad. Lente ocular, vidrio pulido y pequeños espejos hábilmente dispuestos en el tubo transforman la diseminación del material –diseminación sin embargo reconducida, renovada, confirmada con cada movimiento del objeto– en un *montaje de simetrías* desmultiplicadas. A esta altura, los agregados devienen formas, “formas tornasoladas y diversas” de las que hablan a cual más todos los textos de época. Pero en esta misma variedad, el espectador jamás puede olvidar, al sacudir el aparato para una nueva configuración, que la belleza de las formas debe su principio constitutivo a la diseminación y al agregado, su permanente condición de negatividad dialéctica. La magia del caleidoscopio tiene eso: la perfección cerrada y simétrica de las formas visibles debe su riqueza inagotable a la imperfección abierta y errática del polvo de los restos.

Ahora bien, esta fenomenología del caleidoscopio expresa no solamente la estructura de la *imagen* –su dialéctica, su doble régimen–, sino también la condición misma –condición

igualmente dialéctica, con doble régimen– del *saber sobre la imagen* y sobre el arte en general. Es necesario remontarse hasta el epígrafe del primer gran libro de Benjamin sobre *El concepto de crítica estética en el romanticismo alemán*, publicado en 1920, para entender el rol verdaderamente seminal de ese golpeteo dialéctico del agregado y de la configuración:

Sobre todo... el que lleva a cabo un análisis debería indagar, o más bien fijar su atención en la cuestión de si efectivamente se trata de una síntesis misteriosa (*mit einer geheimnisvollen Synthese*), o si aquello de lo que se ocupa es sólo un agregado, una mera conjunción de elementos dispares (*eine Aggregation sei, ein Nebeneinander*)..., o incluso cómo podría todo esto ser modificado (*modifiziert*) (146).

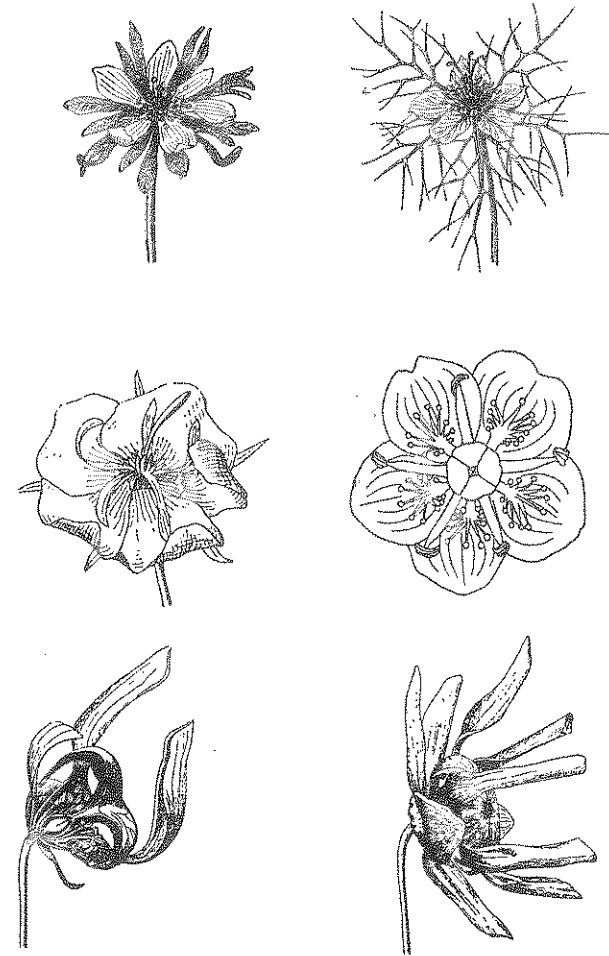
Esta frase es una cita de Goethe. ¿Cómo sorprenderse? El problema por excelencia de la morfología plantea en toda imagen la dialéctica del agregado y de la síntesis. Se trate de historia natural o de historia del arte, Goethe, sabemos, no ha cesado de explorar las relaciones de lo diseminado y de lo configurado (147). No hay más que hojear el escrito de Goethe titulado *La metamorfosis de las plantas* para ver suceder las yuxtaposiciones de elementos erráticos y los sistemas de simetrías, concéntricas o arborescentes –caleidoscópicas, en todo caso–, que nos presentan las flores como tantos enigmas formales y biológicos (148) (*fig. 6-7*).

No por azar, la arqueología visual del siglo XIX intentada en el *Libro de los Pasajes* concede un lugar bien preciso a esas paradojas botánicas neo-goetheanas: se articulan directamente al “inconsciente de la vista” evocada por Giedion bajo el ángulo de la construcción y, en adelante, radicalizado –no menos que dialectizado– bajo el ángulo del desmontaje y del

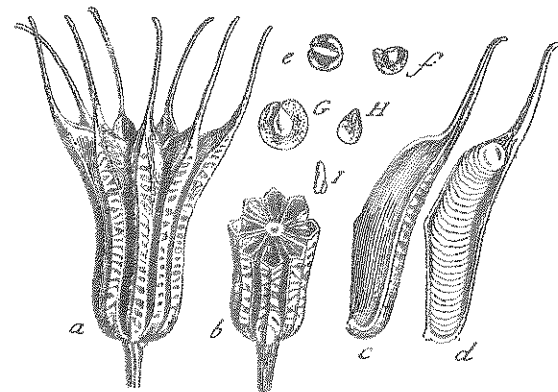
montaje. Los análisis benjaminianos sobre el “sadismo gráfico” de Grandville, por ejemplo, demuestran una atención particular al rol que juegan en él, todos los estados de la morfología vegetal. Pensemos en la serie de los grabados titulados *Una revolución vegetal*, o bien *Las flores animadas*, que datan de 1846 (149): el aglomerado (formar ramos de pobres asperges), la detumescencia (nabo caído) o el erizamiento de superficies (ortiga colérica, cardo intocable), todo eso se desarrolla en Grandville como una verdadera heurística de la eficacia alegórica de las formas naturales. En sus grabados, Benjamin ve toda “la historia secularizada e integrada al contexto natural, tan brutalmente como lo (había) hecho trescientos años antes la alegoría”; un poco más arriba, había escrito que Grandville insufla un “alma” a los objetos en la medida en que anima las formas naturales “de la vida de los fetiches” (150).

Grandville manifestó ampliamente la medida de este intercambio perverso entre formas de la naturaleza y “fetichismo de la mercancía” —a este respecto, por otra parte, Benjamin lo considera como un “brujo” de la publicidad naciente (151)— en un famoso grabado de 1844, cuyo extenso título comenzaba por las palabras “plantas marinas” y terminaba por “brochas, borlas, mechones, hierbas” (fig. 8). Vertiente malicioso-burlona: los elementos de baño de la burguesía parisina —peines, brochas, pelucas, mechones, abanicos— son aquí representados como una serie de plantas con formas exóticas, puestas sobre un acantilado ante algún mar lejano. Vertiente malicioso-crítica de esta imagen: esos accesorios de coquetería no son nada distinto de una botánica social del baño, las *Urformen* por excelencia del cuerpo burgués como adorno de sí mismo.

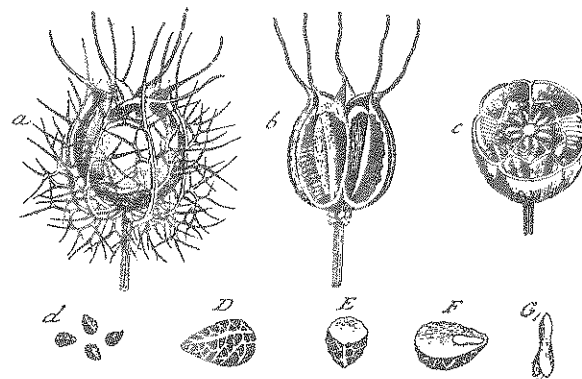
También será de *Urformen* el tema de un magnífico y breve texto escrito por Benjamin en 1928 titulado “De lo nuevo



6. J.W. Goethe, *Metamorfosis de las plantas*, 1790. Ilustración de los párrafos 34 (“Formación del cáliz”), 51-52 (“Nectarios”), 67-73 (“Formación del estilo”).



7a



7b

7a. J.W. Goethe, *Metamorfosis de las plantas*, 1790. Ilustraciones del párrafo 80 ("Las frutas").

7b. J.W. Goethe, *Metamorfosis de las plantas*, 1790. Ilustraciones del párrafo 80 ("Las frutas").

sobre las flores" (152). Grandville, por supuesto, es allí evocado por su arte de hacer "surgir del reino vegetal todo el cosmos" (153). Pero la noción de "forma originaria" proviene aquí, más directamente, de la obra que ese texto reseña: las *Urformen der Kunst* ("Formas originarias del arte") de Karl Blossfeldt, que no elabora una teoría morfológica del arte, ni es un sabio comentario de Goethe, sino que se presenta, muy simplemente (154), como un libro de ciento veinte fotografías de plantas. Falsa simplicidad: pues la estructura del libro—colección, sucesión, montaje—compromete, según Benjamin, nuestra propia "imagen del mundo":

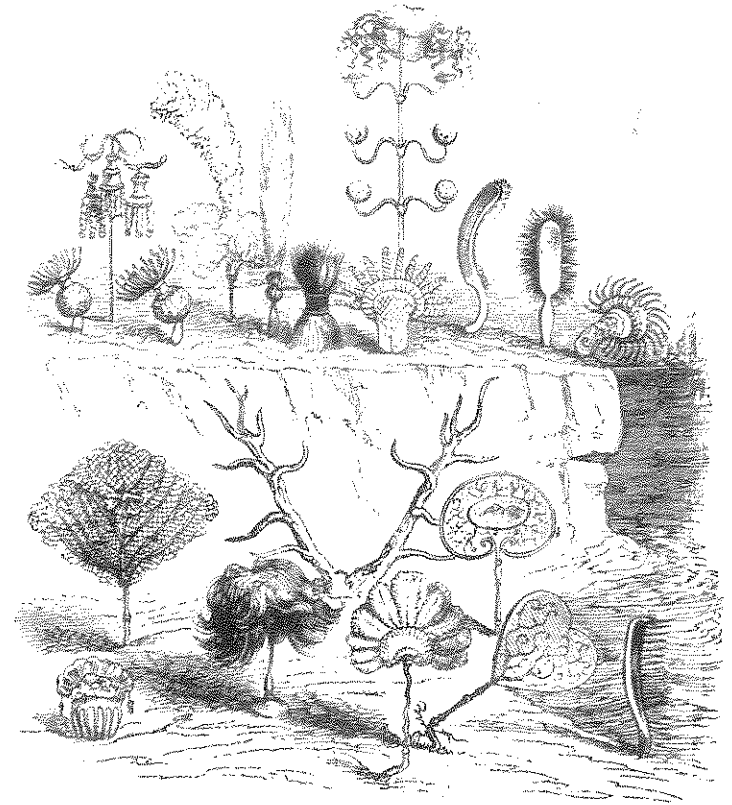
(...) será necesario, sobre las ciento veinte planchas de este libro, armar el cuadro para una multitud de miradas y de espectadores. Pues no deseamos ser menos partidarios de esta obra rica, que es pobre sólo de palabras. Pero es menester honrar el silencio del buscador que proponen aquí estas imágenes. Quizás su saber es el de los que hacen enmudecer a quien lo posee. Y el tacto (*savoir-faire: Können*) importa aquí antes que el saber (*savoir: Wissen*). Quien reunió esta colección de fotos de plantas lo ha hecho magistralmente. Hizo lo suyo al ratificar el inventario de nuestras percepciones (*Wahrnehmungsinventar*): cambiará nuestra imagen del mundo (*Weltbild*) en una medida todavía imprevisible (155).

He aquí entonces que una colección *muda* de imágenes, reunidas según una cierta ley de las formas, produjo un efecto de conocimiento visual capaz de "cambiar nuestra imagen del mundo en una medida todavía imprevisible". Frase, recordémoslo, escrita en noviembre de 1928: en ese momento, Aby Warburg trabajaba "calladamente" en el montaje de su famoso

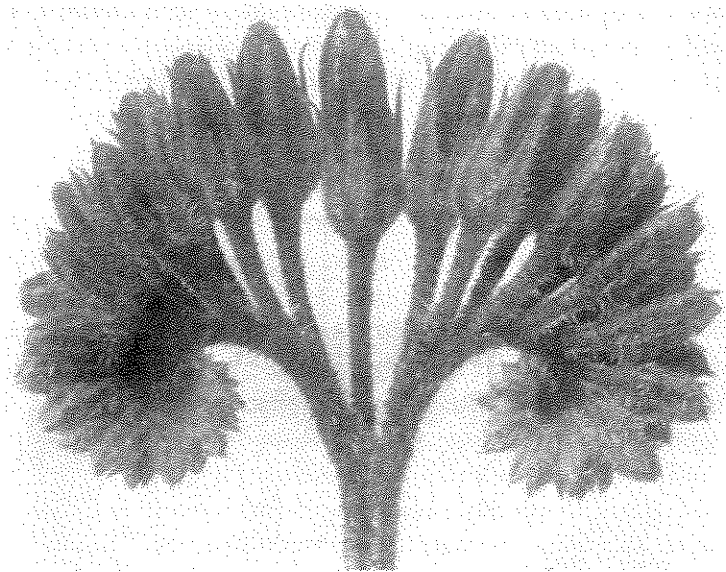
atlas de imágenes *Mnemosyne*, y S.M. Eisenstein terminó justo el montaje de su film (mudo) *La línea general* (1929). La admirable fórmula de Benjamin —“quizás (ese) saber es de los que hacen enmudecer a quien lo posee”— toma, en este contexto, un valor teórico más general, un valor a la vez estético y epistemológico: los ejemplos de tales colecciones podrían ser multiplicados como tantos hitos para toda la modernidad (Benjamin evocará el valor heurístico que toma, en László Moholy-Nagy, la técnica fotográfica como tal (1925)).

Pero ¿qué es lo que, en el caso de Blossfeldt, se revela capaz de perturbar de ese modo nuestra “imagen del mundo”? La respuesta, escribe Benjamin, se encuentra menos en el “saber” producido que en el “savoir-faire” productor. Se trata de un procedimiento. Éste no es otro que un *montaje de singularidades*. ¿Singularidades? Ellas se han hecho literalmente enormes —desproporcionadas, estupefacientes por ese motivo, abren nuestra mirada a nuevos territorios de la visión— debido a la utilización sistemática del *primer plano*, de la amplificación fotográfica. Es así que las formas vegetales, apartadas de su confusión natural, revelan de repente su belleza y su complejidad singulares, en síntesis, su carácter de “formas originarias” aisladas como misteriosos fetiches en la obra de Blossfeldt (*fig. 9-11*).

Como en Grandville (*fig. 8*), estos fetiches se erigen ante nuestros ojos para hacer desplomar nuestras certezas con respecto a la estabilidad del mundo visible. A su modo, las imágenes de Blossfeldt son también *imágenes-malicia*: ellas encubren un formidable poder crítico que no escapó a Benjamin y que, al año siguiente, tampoco escapará a Georges Bataille (1929). ¿Cómo designar formalmente el procedimiento de esta crítica? En primer término, *el primer plano trabaja en el desmontaje visual de las cosas*, en la deconstrucción visual de



8. Grandville, *Plantas marinas*, reproducción exacta de encajes, cepillos, pompones, postizos y gasas, 1844. Grabado de la serie *Una tarde en el Jardín de las plantas*, 123 x 110 cm.



9. Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlín, 1928. Lámina 89: "*Simphytum officinale*". © 2006 Karl Blossfeldt Archiv / Ann u. Jürgen Wilde, Köln/Artists Rights Society (ARS), New York.

lo visible tal como lo percibimos habitualmente. Y Benjamin sitúa de entrada esta operación sobre el terreno mismo de la historia del arte: la ampliación fotográfica de lo vegetal, en efecto, no carece de consecuencias arquitecturales y ornamentales, lo mismo que, según él, la visión microscópica había tenido consecuencias gráficas y pictóricas en obras tan "abstractas" como las de Klee o de Kandinsky (159).

Pero esto no es todo. Si la imagen-malicia es una imagen dialéctica, entonces el desmontaje de lo visible no tiene sentido más que visualmente retrabajado, reconfigurado: hay sentido en el *remontaje*, es decir, en el *montaje* del material visual obtenido. Los exégetas de Benjamin que creyeron descubrir en él una lamentable confusión entre las prácticas fotográficas (ampliación, por ejemplo) y cinematográficas (acelerado o lento, por ejemplo) no comprendieron hasta qué punto los *procedimientos* a sus ojos interesantes eran transversales a todos los dominios técnicos, estéticos e intelectuales (foto, cine, pintura, arquitectura, filosofía). Ante todo, Benjamin se interrogó sobre la función desterritorializante de esos procedimientos: también juega sin complejos sobre el acercamiento del "primer plano" fotográfico y del "ralenti" cinematográfico que, en alemán, se dice justamente *Zeitlupe*, la "lupa temporal" —algo como una máquina para amplificar visualmente el tiempo (160).

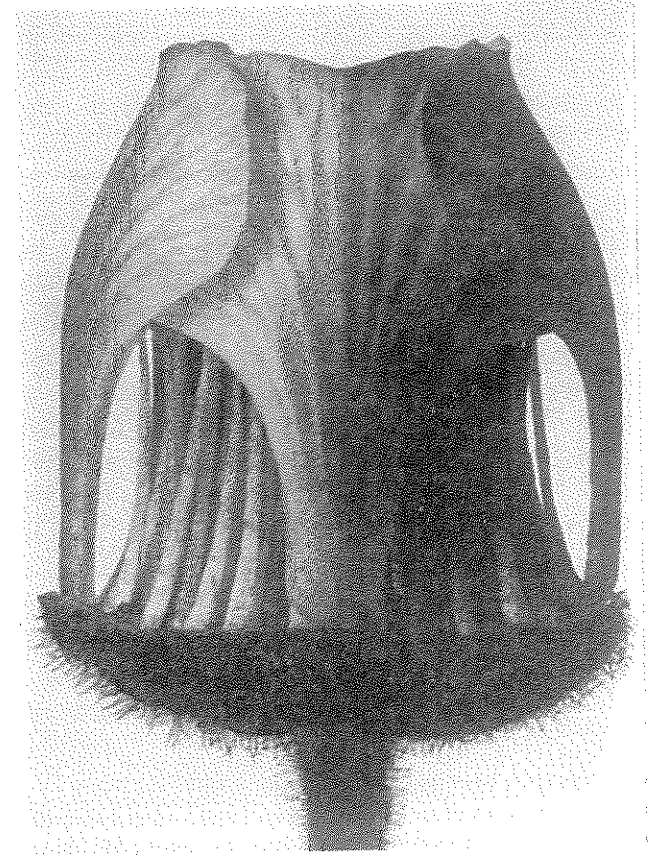
En el caso de Blossfeldt, esta "confusión" recibe, me parece, una justificación más precisa todavía: ella se deduce del valor de uso concreto del libro entre nuestras manos. He aquí un libro mudo, un libro de imágenes: en él, las flores se suceden ciento veinte veces a las flores. ¿Qué hacemos espontáneamente? Hojeamos. ¿Qué ocurre entonces? Las imágenes devienen *entrecortadas*. Sus diferencias se animan, sus analogías y sus contrastes describen una suerte de metamorfosis

jadeante, según un movimiento que nunca es continuo. Cada imagen devino en alguna medida el fotograma aislable de un film experimental sobre las formas vegetales, un film que desenrollamos y pasamos a mano. Modo de descubrir que *el hojeado trabaja en el remontaje visual de las cosas*.

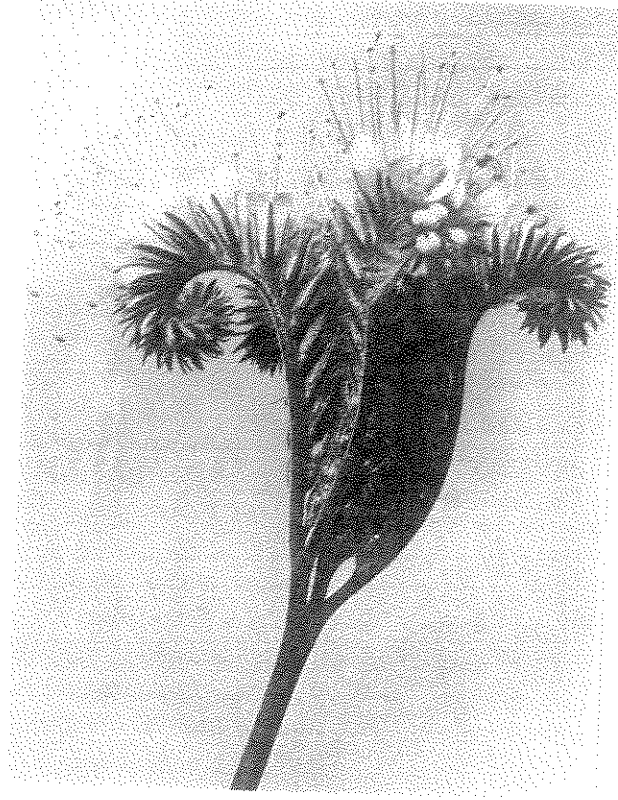
La imagen dialéctica está ahí:

Que filmemos el crecimiento acelerado de una planta o que mostremos su forma cuarenta veces ampliada, nuevos mundos de imágenes (*Bilderwelten*) brotan, como los géisers, en los lugares de la existencia (*an Stellen des Daseins*) que estamos lejos de esperar. Estas fotografías descubren en la existencia de las plantas todo un tesoro insospechado de analogías y de formas (*Analogien und Formen*). Sólo la fotografía es capaz de hacerlo. Pues es necesaria la importante amplificación que les da para que esas formas se deshagan del velo que nuestra pereza arrojó sobre ellas (161).

Hay como un torbellino en el río de las formas visibles: un salto originario (*Ursprung*). Como un velo que se desgarrara, el acceso –aún parcial, entrecortado (*sprunghaft*)– a un conocimiento hasta allí ofuscado por nuestro hábito de las cosas. Las planchas de Blossfeldt ofrecen, desde ese punto de vista, una respuesta concreta a la cuestión planteada en el pasado por Goethe (y retomada por Benjamin en el epígrafe de su libro de 1920, citado más arriba): más allá de los puros agregados, sin llegar a ninguna síntesis, el *conocimiento por el montaje* hace pensar lo real como una “modificación”. Es una suerte de *morfogénesis brusca* cuyo proceso hace emerger, muy rápidamente, esos *Urformen* del arte que, según Benjamin, no designan “otra cosa que las formas originarias de la naturaleza, es decir, formas que nunca fueron simples modelos



10. Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlín, 1928. Lámina 12: “*Geum rivale*”.
© 2006 Karl Blossfeldt Archiv / Ann u. Jürgen Wilde, Köln/Artists Rights Society (ARS), New York.



11. Karl Blossfeldt, *Urförmern der Kunst*, Berlín, 1928. Lámina 98: "*Phacelia tanacetifolia*". © 2006 Karl Blossfeldt Archiv / Ann u. Jürgen Wilde, Köln/Artists Rights Society (ARS), New York.

del arte sino que, desde el comienzo, en tanto formas originarias, estuvieron trabajando en toda creación" (162).

"Originarias", esas formas no tienen sin embargo nada de "simple" ni de "puro". Pues lo que ellas testimonian es un *tiempo de la alteración*, de la perturbación: el movimiento turbulento que producen en el tejido continuo de los aspectos naturales, es el mismo movimiento del *síntoma*. Es decir, que arroja todas las cosas hacia lo bajo. Incluso instituidas, las flores de Blossfeldt participan, ninguno lo vio y lo dijo mejor que Georges Bataille, de una *bajeza* que hace soberano su grano material, su tactilidad a menudo repulsiva —de a ratos deshilachada u horripilante, viscosa o erizada—, pero más aún su vocación por reventar, por marchitarse en un tiempo siempre más rápido del que uno hubiera deseado:

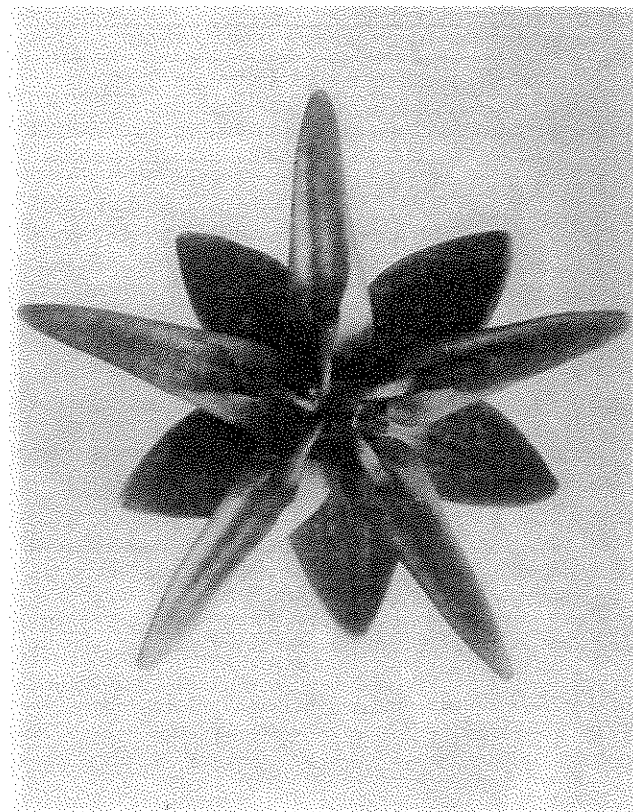
No puede presentar ninguna duda: la sustitución de las formas naturales respecto de las abstracciones empleadas corrientemente por los filósofos parecerá no solamente extraña, sino también absurda. Probablemente importará poco que a menudo los mismos filósofos hayan debido recurrir, aunque con repugnancia, a términos que toman su valor de la producción de esas formas en la naturaleza, como cuando hablan de *bajeza*. (...) Las flores no envejecen honestamente como las hojas, que nada pierden de su belleza, incluso después de muertas: se marchitan como viejas remilgadas y demasiado pintarrajeadas y fenecen ridículamente en los tallos que parecían ponerlas por las nubes" (163).

Pero las ciento veinte fotografías de flores ponen en práctica lo originario de las formas por otra razón: el movimiento del *síntoma* se confunde allí con un verdadero *juego*,

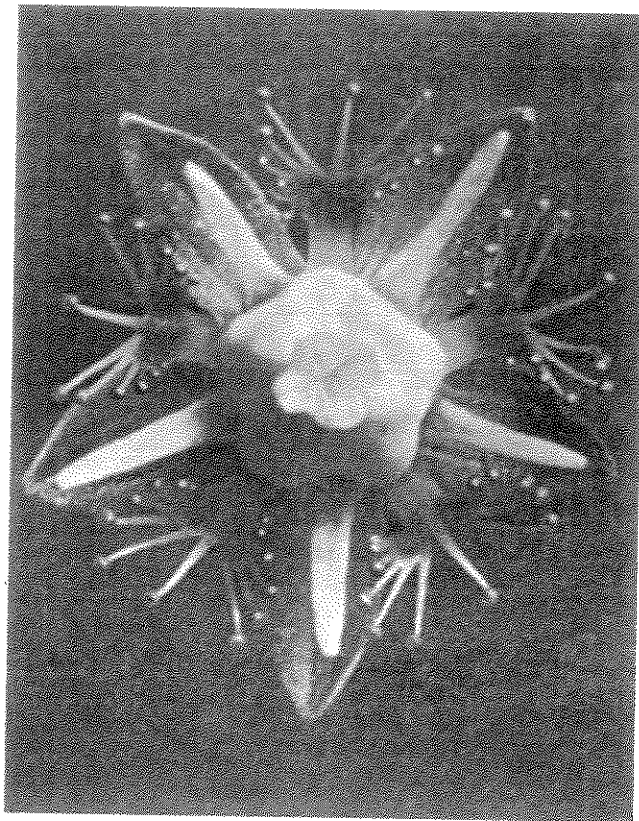
el tiempo de la alteración corre allí parejo con un *tiempo de la infancia*, el tiempo festivo de las formas metamorfoseándose cuando se hojear la obra, de suerte que “el número de cuadros que se puede crear así es infinito”, como lo decía Baudelaire a propósito de los juguetes ópticos (164). Lo que terminó por fabricar el sabio profesor Blossfeldt, de hecho no es nada distinto a un maravilloso libro de imágenes. Más aún, su manipulación espontánea es la de los *flip-books*, esos libros para niños donde el hojear es una regla del juego para producir un efecto cinético, aunque siempre irregular, dependiente de la mano, y por lo tanto entrecortado.

En adelante se hace evidente que el trabajo de Blossfeldt interesó a Benjamin por su *estructura caleidoscópica*: las formas se suceden allí para transformarse, las morfologías se muestran y se descomponen para metamorfosearse (fig. 12-15). Desmontajes y remontajes siempre reconducidos, donde cada metamorfosis adviene con un salto (*Sprung*) de página a página: la forma vegetal se altera, se desmonta, de pronto se recompone, difiere, se altera de nuevo en la plancha siguiente, y así sucesivamente, sin ninguna ley de continuidad previsible. Es en eso mismo —en ese movimiento dialéctico— que la forma puede ser llamada “originaria” (*ursprünglich*). Es en eso también que debemos reconocer la plasticidad, pero igualmente la astucia, la esencial *malicia de las formas* según Benjamin: “La variante es flexibilidad y consentimiento, maleabilidad (*Schmiegsame*), malicia (*Schläue*) y omnipresencia” (165).

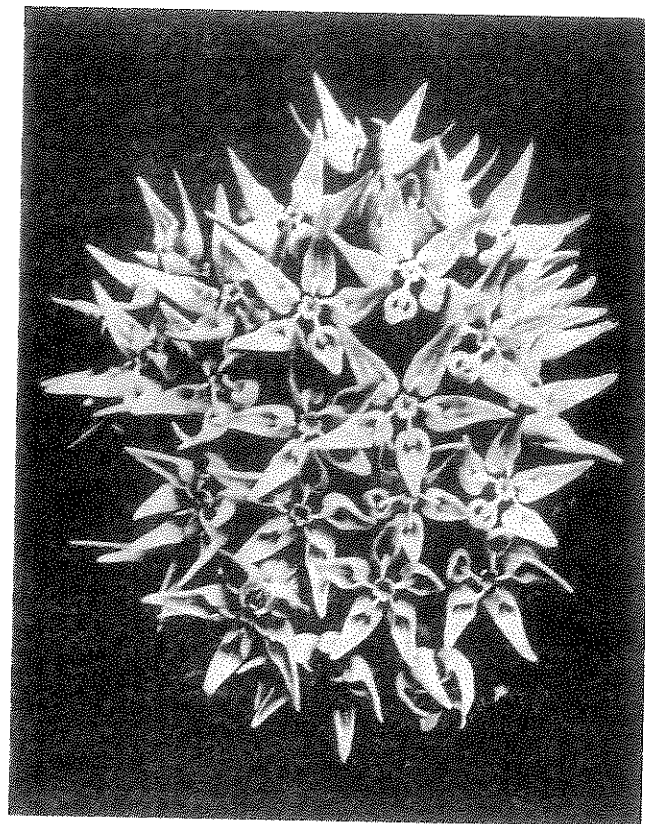
Esta estructura caleidoscópica, repitámoslo, no puede en ningún caso dejarse reducir a una práctica específica. El caleidoscopio, en Benjamin, es un paradigma, un modelo teórico. Significativamente, surge en los contextos donde es interrogada la *estructura del tiempo*. Bajo el ángulo de la *variedad* tornasolada de sus combinaciones, el caleidoscopio



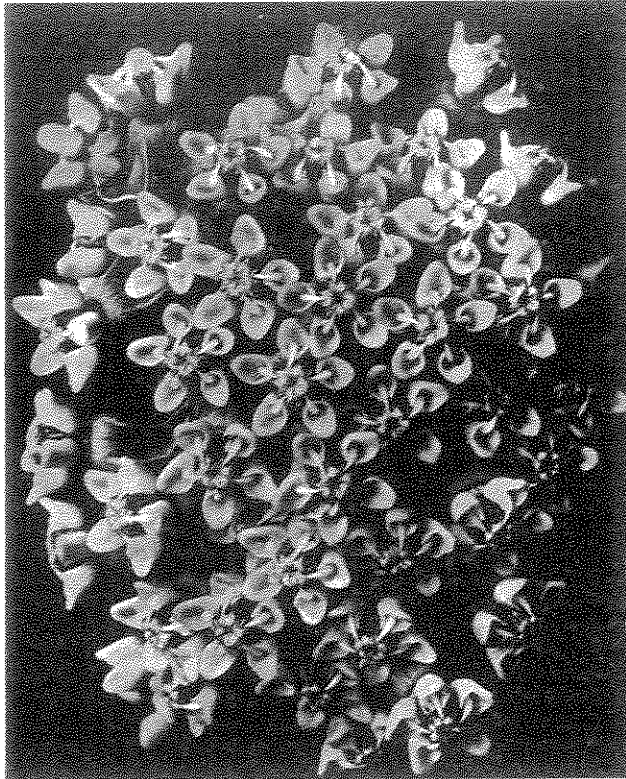
12. Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlin, 1928. Lámina 69: “*Asclepias speciosa*”. © 2006 Karl Blossfeldt Archiv / Ann u. Jürgen Wilde, Köln/Artists Rights Society (ARS), New York.



13. Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlin, 1928. Lámina 68: "*Parnassia palustris*". © 2006 Karl Blossfeldt Archiv / Ann u. Jürgen Wilde, Köln/Artists Rights Society (ARS), New York.



14. Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlin, 1928. Lámina 113: "*Asclepias speciosa*". © 2006 Karl Blossfeldt Archiv / Ann u. Jürgen Wilde, Köln/Artists Rights Society (ARS), New York.



15. Karl Blossfeldt, *Urförmern der Kunst*, Berlín, 1928. Lámina 115: "*Asclepias syriaca*". © 2006 Karl Blossfeldt Archiv / Ann u. Jürgen Wilde, Köln/Artists Rights Society (ARS), New York.

caracterizará, por ejemplo, a la modernidad según Benjamin: "(...) lo moderno es también variado como los diferentes aspectos de un mismo caleidoscopio" (166). Bajo el ángulo de la *simetría* apremiante de sus espejos, el caleidoscopio caracterizará el "curso de la historia" destinado, un día u otro, a romperse entre las manos del niño (es decir, del revolucionario):

El curso de la historia, tal como se presenta bajo el concepto de la catástrofe, no puede elevar más pretensiones sobre el pensador que el caleidoscopio en la mano del niño que, cada vez que lo gira, destruye un orden para hacer nacer otro nuevo. La imagen tiene derechos, buenas justificaciones. Los conceptos claves siempre fueron el espejo gracias al cual pudo nacer la imagen de un "orden". El caleidoscopio debe ser roto (167).

En fin, el caleidoscopio será pensado por Benjamin bajo el ángulo del *desmoronamiento interior*, como cuando los pedazos de vidrio, agitados en la lente, permiten ver y escuchar el movimiento de su caída y de sus choques. En un texto admirable, escrito en 1932, Benjamin resume así los motivos del tiempo reminiscente —la memoria involuntaria tan cara a Marcel Proust—, del derrumbamiento espacial —esta caída del "ser-ahí" analizado por Binswanger en los mismos años (168)— y, para terminar, de la sensación corporal de una rotura interior:

(...) la conmoción conduce al derrumbamiento. (...) Nadie lo sintió más nítidamente que Marcel Proust en la muerte de su abuela, que lo conmueve pero sin parecerle real hasta una noche en que, cuando se sacaba sus zapatos, las lágrimas vinieron a sus ojos. ¿Por qué? Porque se había agachado.

El cuerpo, que es el despertar del dolor profundo puede devenir el mismo que el del pensamiento profundo. Uno y otro reclaman la soledad. Para quien un día escaló solitario una montaña y llegó arriba agotado, regresando enseguida con pasos que sacudían todo su cuerpo, hacia la parte baja de la montaña, el tiempo se distiende, las barreras se derrumban en su interior y atraviesa trotando las fracciones de instantes como en sueños. A veces, intenta detenerse y no lo consigue. ¿Son sus pensamientos o el camino irregular los que lo sacuden? Su cuerpo devino un caleidoscopio que le presenta a cada paso las cambiantes figuras de la verdad (169).

Este texto de Benjamin describe el *montaje de la experiencia* en tanto que tal. Está, primero, la *caída del cuerpo*: elemento sintomático de toda experiencia donde el sujeto, arrastrado en un curso literalmente “catastrófico” —figurado aquí por la pendiente de la montaña, los desprendimientos de piedras, el peso del cuerpo, el paso bamboleante, la fatiga nerviosa próxima al derrumbamiento—, deviene el *juguete* de su propio movimiento. Enseguida ocurre el *surgimiento de imágenes*, éstas también oscilantes, fulgurantes, renovadas a cada paso, como un *juego* psíquico con la misma caída. Está, por fin, la *constitución de un saber* —incluso de una sabiduría— de todo esto: como la *apuesta* del movimiento de la caída y del destello de imágenes reunidas. Ese nudo dialéctico explica quizás mejor por qué, en Benjamin, los motivos angustiosos, los motivos gnoseológicos y los motivos festivos se encuentran tan a menudo articulados unos con otros.

Ahora bien, todo eso termina por articularse en la lengua: el conocimiento en la montaña llama siempre a una “legibilidad” del tiempo, y sólo la lengua, dice Benjamin, “es el lugar

donde es posible aproximar” las imágenes dialécticas (170). ¿Qué decir si no que la lengua en sí misma debe hacerse cargo de la estructura enigmática, la estructura caleidoscópica de las imágenes y del tiempo? “Encontrar las palabras para lo que se tiene ante los ojos —cuán difícil puede ser eso. Pero, cuando ellas llegan, circulan lo real con pequeños golpes de martillo hasta que graban la imagen en él como sobre un plato de cobre” (171). La multiplicidad de historias posibles, según Benjamin, corre decididamente a la par de la multiplicidad de lenguas (172).

He allí por qué los motivos del montaje y del caleidoscopio convocan indefectiblemente; en Benjamin, el del *rompecabezas*. El rompecabezas evoca la acción disgregante de la muerte (el rompecabezas como arma guerrera) o de la ebriedad (el rompecabezas como vino que sube a la cabeza) —pero también, y sobre todo, el trabajo constructivo del pensamiento capaz de reconstituir, como en el juego de paciencia que lleva el nombre de “rompecabezas chino”, un dibujo único a partir de elementos erráticos (173). Benjamin veía en el rompecabezas chino, muy en boga en el siglo XIX, la prefiguración de ese famoso principio constructivo, común a la manera moderna de escribir la historia (174) y de componer obras de arte:

El “rompecabezas chino” que se puso de moda durante el Imperio revela el sentido naciente del siglo para la construcción (*den erwachenden Sinn des Jahrhunderts für Konstruktion*). Los dibujos que aparecen sobre los modelos de rompecabezas de la época con formas sombreadas que representan un personaje, un edificio o un paisaje, son una primera prefiguración alegórica del principio cubista en el arte plástico (A verificar: si, en una representación alegórica

que se encuentra en el G(abinete) d(e) E(stampas), el “juego chino” se distingue del caleidoscopio, o a la inversa) (175).

¿Cómo realiza la lengua la conjunción entre los fragmentos erráticos y el principio constructivo? Otorgándose un *ritmo*: consagrándose al tiempo. Sólo una musicalidad –temas con contra-temas, medidas con desmesuras, *tempi* con polirritmos, timbres con texturas– permite introducir en el saber del historiador el anacronismo de su objeto (176). Esto supone correr riesgos en el modo mismo de *escribir la historia*: allí todavía los niños y los músicos serán reyes. “La improvisación hace la fuerza. Todos los golpes decisivos son producidos al jugar” (177). Y es de ese modo que Benjamin terminará por asir al vuelo la proposición de un niño a quien ve jugar con las palabras de la lengua como con las piezas de un rompecabezas chino... La anotará tan escrupulosamente como si hubiera sido una palabra de Heráclito:

Que uno se imagine ahora este juego (el rompecabezas) pero invertido, que uno mire una frase dada como si estuviera construida según esta regla. De un solo golpe ella debería adoptar para nosotros un rostro extraño, estimulante. (...) Y las frases que un niño lanza jugando con las palabras tienen verdaderamente más relación con los textos sagrados que con la lengua corriente de los adultos. Aquí un ejemplo que muestra el lazo que establece entre las palabras (...) un niño (a los doce años): “El tiempo se lanza como un bretzel en la naturaleza” (*Die Zeit schwingt sich wie eine Brezel durch die Natur*) (178).

Que el mencionado niño me perdone este último comentario: la palabra *bretzel*, existente en francés a finales del siglo

XIX, viene del latín vulgar *brachitella*, diminutivo de *brachita*, de *brachium*, “brazo”. Designa –por analogía de forma, de *Urform*– un pastel liviano en forma de 8 o de brazos entrelazados, salado y espolvoreado de comino. Si se lo emplea en el otro sentido, el bretzel dibuja algo que se vincula al símbolo del infinito, lo que daría un sentido muy profundo a la frase del pequeño filósofo. Pero, en realidad, no estoy completamente de acuerdo. Habiendo releído a Benjamin, prefiero decir que *el tiempo se lanza como un strudel* (esa pasta hojaldrada que contiene una preparación aromatizada con manzana, que generalmente se come tibia). ¿Por qué un strudel? Porque es así como el propio Benjamin califica el *tiempo del origen*: “El origen es un torbellino en el río del devenir” (*im Fluss des Werdens als Strudel*) (179). *Strudel*, en alemán, es el nombre del remolino, de lo rápido, del torbellino –y, por supuesto, del “arrollado de manzanas”... Tal es la función heurística del placer, del juego con el lenguaje. Igualmente, escribe Benjamin, “el placer que brinda el mundo de las imágenes (...) se nutre de un sombrío desafío lanzado al saber” (180). Y nada es más indispensable para el saber que aceptar ese desafío.

(1999)

NOTAS

1) Así, no hay entrada "Walter Benjamin" en A. Burguière (dir.), *Dictionnaire des sciences historiques*, Paris, PUF, 1986, o en la bibliografía de J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris Gallimard, 1988. En veinte años de *Annales*, el nombre de Benjamin (según los índices de M. Grinberg e Y. Trabut, *Vingt années d'histoire et de sciences humaines. Table analytique des Annales, 1969-1988*, Paris, Armand Colin, 1991) no es citado más que una sola vez en un breve informe, por Michael Werner, del libro de R. Kany, *Mnemosyne als Programm. Geschichte, Erinnerung und die Andacht zum Unbedeutenden im Werk von Usener, Warburg und Benjamin* Tübingen, Niemeyer, 1987. Cf. *Annales E.S.C.*, XLIII, 1988, nº 4, p. 932-934. En fin, el nombre de Walter Benjamin no aparece de modo significativo en ninguna historia de la historia del arte. Cf. particularmente G. Bazin, *Histoire de la histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986. U. Kultermann, *The History of Art history*, New York, Abaris Book, 1993.

2) W. Benjamin, "Thèses sur la philosophie de l'histoire" (1940), trad. M. de Gandillac, *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1974, p. 188. *Id.*, "Sur le concept d'histoire" (1940), *Écrits français*, ed. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 199, p. 343, donde la expresión es: "Se considera que (el historiador) peina en sentido contrario el pelo demasiado lustroso de la historia". Citaré en general los textos de Benjamin según la traducción francesa existente. Para el texto original, me remito a W. Benjamin, *Briefe*,

ed. G. Scholem y T.W. Adorno, Francfort, Suhrkamp, 1966 (ed. 1978). *Id. Gesammelte Schriften*, ed. R. Tiedemann y H. Schwepenhäuser, Francfort, Suhrkamp, 1972-1989.

3) C. Coquio, "Benjamin et Panofsky devant l'image", *Présence(s) de Walter Benjamin*, dir. J.-M. Lachaud, Bordeaux, Publications du service culturel de l'université Michel de Montaigne, 1992, p. 26.

4) W. Benjamin, Lettre nº 26 a Florens Christian Rang, 9/12/1923, *Correspondance, I. 1910-1928*, ed. G. Scholem y T.W. Adorno, trad. G. Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 294 (advertamos que la fórmula evoca, si es que no retoma textualmente, un fragmento de Karl Marx en K. Marx y F. Engels, *L'ideologie allemande* (1846), trad. H. Auger, G. Badia, J. Baudrillard y R. Cartelle, Paris, Éditions sociales, 1968, p. 108, y citada por el mismo Benjamin en *Paris, capitale du XIXe. siècle. Le livre des passages* (1927-1940), trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1993, p. 484: "No hay historia de la política, del derecho, de la ciencia, del arte, de la religión, etc.").

5) *Ibid.*, p. 296.

6) Como lo piensa, particularmente, M.-C. Dufour-El Maleh, *La Nuit sauvée. Walter Benjamin et la pensée de l'histoire*, Bruxelles, Ousia, 1993, p. 10-36.

7) W. Benjamin, Lettre nº 126 a Florens Christian Rang, *Correspondance, I, op. cit.*, p. 295.

8) *Ibid.*, p. 295. Notemos que *Stoff* denota el "tema", el "contenido" de una obra de arte, pero también —y ante todo— su "material". En los dos casos, el término se opone a *Form*.

9) *Ibid.*, p. 295-296.

10) Cf. particularmente los comentarios de D. Payot, *Anachronies de l'œuvre d'art*, Paris, Galilée, 1990, p. 131-151. S. Mosès, *L'ange de l'histoire. Rosenzweig, Benjamin, Scholem*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 123-125. I. Wohlfarth, "Smashing the Kaleidoscope:

Walter Benjamin's Critique of Cultural Story", *Walter Benjamin and the Demands of History*, dir. M.P. Steinberg, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1996, p. 190-205. Será menester, además, conectar las exigencias expresadas en ese texto de 1923 con la noción de "crítica inmanente" analizada por Benjamin en el romanticismo. Cf. W. Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le Romantisme allemand* (1920), trad. P. Lacoue-Labarthe y A.M. Lang, Paris, Flammarion, 1986, p. 117-134. (Hay traducción al español: *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, Edic. Península, Barcelona, 1988).

11) W. Benjamin, "Peinture et graphisme" (1917), trad. P. Penisson, *La Part de l'œil*, n° 6, 1990, p. 13. *Id.*, Lettre n° 62 a Ernst Schoen, fin 1917, *Correspondance, I*, op. cit., p. 159-160: "... te envió una nota sobre la pintura, tan provisoria, que en otras circunstancias hablaremos sobre su contenido.(...) Para mí se trata de lo siguiente: en contra de ese fenómeno desagradable en función del cual hoy las tentativas de hacer la teoría de la pintura moderna degeneran pronto en teorías del progreso o del contraste en relación al gran arte del pasado, esbozar primero la base universalmente válida de un punto de vista conceptual de lo que nosotros concebimos como pintura. Entonces, dejé de lado toda consideración de la pintura moderna, aunque en su origen esta reflexión haya nacido de su indebida absolutización".

12) Cf. G. Didi-Huberman, *L'Empreinte*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, p. 16-22 y 181-190.

13) W. Benjamin, "Curriculum vitae" (1925 y 1940), *Écrits autobiographiques*, trad. C. Jouanlanne y J.-F. Poirier, Paris, Christian Bourgois, 1990, p. 25, 31 y 40.

14) Cf. W. Kempf, "Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, 1. Benjamins Beziehungen zur Wiener Schule", *Kritische Berichte*, I, 1973, n° 3, p. 30-50. *Id.*, "Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, 2. Walter Benjamin und Aby Warburg", *ibid.*,

III, 1975, n° 1, p. 5-25. C. Coquio, "Benjamin et Panofsky devant l'image", art. cit., p. 27.

15) W. Benjamin, "Eduard Fuchs, collectionneur et historien" (1937), trad. P. Ivernel, *Macula*, n° 3-4, 1978, p. 42-59. (Hay traducción al español: *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Madrid, 1982). Cf. I. Wohlfarth, "Smashing the Kaleidoscope: Walter Benjamin's Critique of Cultural History", art. cit., p. 190-205.

16) W. Benjamin, "Johann Jakob Bachofen" (1935), *Écrits français*, op. cit., p. 101. (Hay traducción al español: revista *ECO*, n° 221, Bogotá, marzo 1980).

17) Cf. G. Scholem, "Walter Benjamin" (1964), trad. P. Ivernel, *Benjamin et son ange*, Paris, Payot-Rivages, 1995, p. 31, "Todo lo que era pequeño ejercía sobre él la mayor atracción. Uno de sus más fuertes impulsos consistía en expresar o descubrir la perfección en lo pequeño o en lo minúsculo. Autores tales como J.P. Hebel o S.J. Agon, que lograban la perfección con historias extremadamente reducidas, podían embelesarlo con frecuencia. Que lo más grande se abre en lo más pequeño, que el 'buen Dios habita en el detalle', como tenía la costumbre de decir Aby Warburg, allí estaban para él las ideas fundamentales bajo las relaciones más diversas".

18) Cf. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 280-333 (Bataille-Einstein), 249-252 y 360-368 (Bataille-Freud), 379-383 (Bataille, Benjamin, Warburg). Sobre la analogía entre el *Bilderatlas* de Warburg y el "montaje" en Benjamin, cf. S. Weigel, "Lesbarkeit. Zum Bild- und Körpergedächtnis in der Theorie", *Manuskripte. Zeitschrift für Literatur*, XXXII, 1992, n° 115, p. 13-17.

19) Cf. G. Didi-Huberman, *L'image survivant. Histoire de l'art et temps des fantômes*, Paris, Minuit, 2002.

20) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, op. cit., p. 107-125 y 794-796.

- 21) *Id.*, "Sur le pouvoir d'imitation", *Œuvre II. Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971, p. 49-52. *Id.*, "Théorie de la ressemblance" (1933), trad. M. Vallois, *Revue d'esthétique*, N.S., n° 11, 1981, p. 61-65.
- 22) *Id.*, "Paralipomènes et variantes de *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*" (1936), trad. J.-M. Monnoyer, *Écrits français*, op. cit., p. 180.
- 23) A. Warburg, "Texte de clôture du séminaire sur Jacob Burckhardt" (1927), trad. D. Meur, *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 68, 1999, p. 21-23, con mi comentario "Sismographies du temps: Warburg, Burckhardt, Nietzsche", *ibid.*, p. 5-20.
- 24) W. Benjamin, "Paralipomènes et variantes des thèses *Sur le concept d'histoire*" (1940), trad. J.-M. Monnoyer, *Écrits français*, op. cit., p. 352.
- 25) *Id.*, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, op. cit., p. 481.
- 26) Cf. G. Didi-Huberman, "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarques sur l'invention warburguienne", *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24, 1996, p. 145-163.
- 27) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, op. cit., p. 190-219. A. Warburg, "L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage" (1902), trad. S. Muller, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 101-135. Otras analogías entre los dos pensadores son puestas de relieve por W. Kemp, "Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft, 2. Walter Benjamin und Aby Warburg", art. cit., p. 5-25. G. Agamben, "Aby Warburg et la science sans nom" (1984), trad. M. Dell' Omodarme, *Image et mémoire*, Paris, Hoëbeke, 1998, p. 43. M. Jesinghausen-Lauster, *Die Suche nach der symbolischen Form. Der Kreis und die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*, Baden-Baden, Valentin Koerner, 1985, p. 273-303.
- 28) Cf. C. Coquio, "Benjamin et Panofsky devant l'image", art. cit., p. 28-49. M. Brodersen, "Wenn Ihnen die Arbeit des Interesses

- wert erscheint... Walter Benjamin und das Warburg-Institut: einige Dokumente", *Aby Warburg. Akten der internationalen Symposions Hamburg 1990*, dir. H. Bredekamp, M. Diers et G. Schoell-Glass, Weinheim, VCH-Acta Humaniora, 1991, p. 87-94. C. Knorr, "Walter Benjamins *Ursprung des deutschen trauerpiel* und die Kunstgeschichte", *Kritische Berichte*, XXII, 1994, n° 2, p. 40-56.
- 29) W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller et A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985, p. 149-169.
- 30) W. Benjamin, Lettre n° 169 à Hugo von Hofmannsthal, 8/2/1928, lettre n° 168 à Gerhard (Gershom) Scholem, 30/1/1928, *Correspondance*, I, op. cit., p. 419 y 416.
- 31) Cf. C. Imbert, "Le présent de l'histoire", *Walter Benjamin et Paris*, dir. H. Wismann, Paris, Le Cerf, 1986, p. 762-764. C. Coquio, "Benjamin et Panofsky devant l'image", art. cit., p. 30-49.
- 32) Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 205-218.
- 33) W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, op. cit., p. 43-44.
- 34) E. Panofsky, *La Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident* (1960), trad. L. Verron, Paris, Flammarion, 1976.
- 35) *Id.*, "Le problème du temps historique" (1931), trad. G. Ballangé, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, Paris, Minuit, 1975, p. 225.
- 36) *Id.*, "L'histoire de l'art est une discipline humaniste" (1940), trad. B. y M. Teyssèdre, *L'Œuvre d'art et ses significations. Essais sur les "arts visuels"*, Paris, Gallimard, 1969, p. 27-52.
- 37) W. Benjamin, "Thèses sur la philosophie de l'histoire", art. cit., p. 186 y 196.
- 38) *Ibid.*, p. 193.
- 39) P. Szondi, "Espoir dans le passé. À propos de Walter Benjamin", (1961), trad. S. Bollack, *Poésies et poétiques de la modernité*,

Lille, Presses universitaires de Lille, 1981, p. 33-48. La expresión fue retomada por H. Mayer, *Walter Benjamin. Réflexions sur un contemporain* (1992), trad. A. Weber, Paris, Gallimard, 1995, p. 70-84.

40) Cf. G. Didi-Huberman, "Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons)", prefacio a P.-A. Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 7-20.

41) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle, op. cit.*, p. 405-406. Cf. igualmente p. 880-881.

42) Cf. G. Simon, *Le Regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*. Paris, Le Seuil, 1988.

43) Sobre la permanencia de este pensamiento de la historia en Benjamin, cf. S. Mosès, *L'Ange de l'histoire, op. cit.* p. 95. Toda la primera entrevista de Benjamin con Scholem, el 21/7/1921, llevaba ya la huella de esta preocupación (Cf. G. Scholem, *Walter Benjamin. Histoire d'une amitié* (1975), trad. P. Kessler, Paris, Calmann-Lévy, 1981 (éd. 1989), p. 16: "Entra muy rápido en lo vivo del sujeto. Me dijo que se interesaba mucho en la naturaleza del proceso histórico"). Preocupación que debía prolongarse hasta 1940, el momento de las tesis *Sur le concept d'histoire*. Sobre este último texto, fundamental en más de un sentido, cf. los materiales recogidos por P. Bulthaup (dir.), *Materialien zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte". Beiträge und Interpretationen*, Francfort, Suhrkamp, 1975. Cf. igualmente la excelente edición italiana de W. Benjamin, *Sul concetto di storia*, ed. G. Bonola y M. Ranchetti, Turin, Einaudi, 1997. Sobre las tesis de Benjamin, cf. P. Missac, "L'ange et l'automate. Notes sur les 'Thèses sur le concept d'histoire' de Walter Benjamin", *Les Nouveaux Cahiers*, n° 42, 1975, p. 43-52. *Id.*, "Ce sont des thèses. Sont-ce des thèses?", *Revue d'esthétique*, N.S., n° 8, 1985, p. 199-209. N. Pasero, "Per un commento alle 'Tesi di filosofia della storia' di Walter Benjamin", *L'immagine riflessa. Revista quadrimestrale di sociologia dei testi*, n° 1, 1977, p.

1-15. J.-M. Gagnebin, *Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamin. Die Unabgeschlossenheit des Sinnes*, Erlangen, Palm & Enke, 1978. *Id.*, *Histoire et narration chez Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 1994. F. Desideri, *Walter Benjamin, il tempo e la forme*, Roma, Editore Riuniti, 1980, p. 307-357. *Id.*, *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Bologna, Pendragon, 1995, p. 139-152. P. Pulegga, *Commento alle 'Tesi di filosofia della storia' di Walter Benjamin*, Bologna, Cappelli, 1980. C. Hering, *Die Rekonstruktion der Revolution. Walter Benjamin mesianischer Materialismus in den Thesen "Über den Begriff der Geschichte"*, Francfort-Berne, Peter Lang, 1983. E. Mazzarella "L'angelo e l'attesa. Allegoria e simbolo nelle 'Tesi di filosofia della storia' di Walter Benjamin", *Nietzsche e la storia. Storicità e ontologia della vita*, Naples, Guida, 1983, p. 168-187. M. Sagnol, "Théorie de l'histoire et théorie de la modernité chez Benjamin", *L'Homme et la société*, n° 69-70, 1983, p. 79-93. U. Opolka, "Le même et la similitude: à propos de la conception de l'histoire de Walter Benjamin", trad. L. Cassagnau, *Weimar ou l'explosion de la modernité*, dir. G. Raulet, Paris, Anthropos, 1984, p. 223-239. E. Greblo, "Esperienza e storia in Benjamin", *Il Mulino*, XXXIV, 1985, n° 302, p. 950-970. B. Witte, *Walter Benjamin. Une biographie* (1985), trad. A. Bernold, Paris, Le Cerf, 1988, p. 81-106 y 247-254. E. Rutigliano, "Walter Benjamin e la storia", *Sociologia. Uomini e problemi*, Milan, Angeli, 1990, p. 176-202. R. Rochlitz, *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, p. 265-269. G. Bonola, "Redenzione del passato. Su origine e senso delle metafore di salvezza nelle tesi 'Sul concetto di storia' de Benjamin", *Discipline filosofiche*, n° 1, 1994, p. 143-165. K. Anglet, *Messianität und Geschichte. Walter Benjamin Konstruktion der historischen Dialektik und deren Aufhebung ins Eschatologische durch Erik Peterson*, Berlin, Akademie Verlag, 1995. G. Raulet, *Le Caractère destructeur. Esthétique, théologie et politique chez Walter Benjamin*, Paris, Aubier, 1997, p. 195-245.

44) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle, op. cit.*, p. 477: "Superar la noción de 'progreso' y superar la noción de 'período de decadencia' no son más que dos aspectos de una única y misma cosa".

45) *Ibid.*, p. 475 y 686.

46) *Ibid.*, p. 494. Cf. *ibid.*, p. 312 (donde Benjamin cita a Baudelaire, quien, según él, "opone una concepción monadológica a la idea del progreso en la historia del arte") y p. 55 (donde Benjamin cita a Maxime du Camp: "La historia es como Jano, tiene dos caras").

47) *Ibid.*, p. 485 y 491 ("Es menester fundar el concepto de progreso en la idea de catástrofe"). Sobre la crítica del progreso, cf. M. Lowy, "Walter Benjamin critique du progrès: à la recherche de l'expérience perdue", *Walter Benjamin et Paris, op. cit.*, p. 629-639. A. Münster, *Progrès et catastrophe. Walter Benjamin et l'histoire. Réflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxisme "mélancolique"*, Paris, Kimé, 1996, p. 7-19.

48) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle, op. cit.*, 836.

49) *Ibid.*, p. 492. Cf. igualmente p. 487-489 donde de la discontinuidad de la historia se deduce su carácter *inacabado*.

50) *Ibid.*, p. 487 (citando a Grillparzer): "Leer en el porvenir es difícil, pero ver *puramente* en el pasado es más difícil aun; digo *puramente*, es decir, sin mezclar con esta mirada retrospectiva todo lo que tuvo lugar en el intervalo'. La 'pureza' de la mirada no es tan difícil como imposible de alcanzar".

51) *Id.*, "Thèses sur la philosophie de l'histoire", art. cit., p. 194-195. Cf. *Id.* "Sur le concept d'histoire", art. cit. p. 346. *Id.* "Eduard Fuchs, collectionneur et historien", art. cit., p. 42 ("El historicismo presenta la imagen eterna del pasado").

52) *Id.*, "Thèses sur la philosophie de l'histoire", art. cit. p. 193. Cf. R. Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin* (1973), trad. R. Rochlitz, Arles, Actes Sud, 1987, p. 131-169. G. Petitdemange, "Le seuil du present. Défi d'une pratique de

l'histoire chez Walter Benjamin", *Recherches de sciences religieuses*, LXXIII, 1985, n° 3, p. 381-400. S. Mosès, *L'Ange de l'histoire, op. cit.*, p. 95-101.

53) Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle, op. cit.*, p. 65, 107-125, 172, 182, 190-219, 232, 515, 536, 555-557, etc.

54) *Id.*, "Thèses sur la philosophie de l'histoire", art. cit., p. 184. *Id.*, "Sur le concept d'histoire", art. cit., p. 340.

55) *Id.*, Lettre n° 264 a Gerhard (Gershom) Scholem, 9/8/1935, *Correspondance II. 1929-1940*, éd. G. Scholem y T.W. Adorno, trad. G. Petitdemange, Paris, Aubier-Montaigne, 1979, p. 183.

56) Cf. I. Wohlfarth, "Et cetera? De l'historien como chiffonnier", *Walter Benjamin et Paris, op. cit.*, p. 559-609. Cf. igualmente M. Sagnol, "La méthode archéologique de Walter Benjamin", *Les Temps modernes*, XL, 1983, n° 444, p. 143-165.

57) W. Benjamin, *Sens unique* (1928), trad. J. Lacoste, Paris, Les Lettres Nouvelles-Maurice Nadeau, 1978, p. 161. (Hay traducción al español: *Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 1987).

58) Cf. especialmente H. Pfothenhauer, "Benjamin und Nietzsche", "Links hatte noch alles sich zu enträttseln", *Walter Benjamin im Kontext*, dir. B. Linden, Francfort, Suhrkamp, 1978, p. 100-126. F. Desideri, *Walter Benjamin, il tempo e le forme, op. cit.*, 11-40. N. Bolz, "Des conditions de possibilité de l'expérience historique", trad. C. Berner, *Walter Benjamin et Paris, op. cit.*, p. 467-496. C. Imbert, "Le présent et l'histoire", art. cit., p. 743-792. S. Mosès, *L'Ange de la histoire, op. cit.*, 167-172. *Id.* "Benjamin, Nietzsche et l'idée de l'éternel retour", *Europe* n° 804, 1996, p. 140-158. F. Proust, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, Paris, Le Cerf, 1994, (reéd. Le Livre de Poche, 1999), p. 9-26.

59) W. Benjamin, "Eduard Fuchs, collectionneur et historien", art. cit., p. 43 (en el texto de Benjamin se encuentra la palabra francesa *ramasseur*, p. 50).

60) Cf. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle, op. cit.*, p. 126-150, 241, 410, 423-433, 543-554, 836, etc.

61) *Ibid.*, p. 230; "(...) estamos menos sobre la huella del alma que sobre la de las cosas. Buscamos el árbol totémico de los objetos en lo más recóndito de la prehistoria" (*Urgeschichte*).

62) Cf. G. Didi-Huberman, "Viscosités et survivances. L'histoire de l'art à l'épreuve du matériau", *Critique*, LIV, 1998, n° 611, p. 138-162.

63) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle, op. cit.*, p. 370. Cf. igualmente p. 140-144, 478-479, etc.

64) *Ibid.*, p. 477.

65) *Ibid.*, p. 686 (citando a Alfred Gotthold Meyer): "Los 'fermentos' son sustancias que producen o aceleran la descomposición de cantidades comparativamente grandes de otras sustancias orgánicas... Pero esas 'otras sustancias orgánicas' sobre las cuales los fermentos ejercen su poder de descomposición, son formas estilísticas transmitidas por la tradición".

66) *Ibid.*, p. 345, etc. Sobre el tiempo histórico como flujo y reflujo en Benjamin, cf. F. Proust, *L'Histoire à contretemps*, op. cit., p. 59-104.

67) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle, op. cit.*, p. 831. *Id.*, "Fouilles et souvenir" (1932), trad. J.-F. Poirier, *Images de pensée*, Paris, Christian Bourgois, 1998, p. 181-182. Comenté el segundo pasaje en *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 129-135, a continuación de C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, Paris, La Différence, 1992, p. 76-80.

68) Cf. G. Agamben, "Walter Benjamin e il demonico. Felicità e redenzione storica nel pensiero di Benjamin", *Aut aut*, n° 189-190, 1982, p. 143-163. R.-P. Janz, "Expérience mythique et expérience historique au XIXe. Siècle", trad. J.-R. Pavet y M. Sagnol, *Walter Benjamin et Paris, op. cit.*, p. 453-466.

69) W. Benjamin, "Thèses sur la philosophie de l'histoire", art. cit., p. 186-188. *Id.*, "Sur le concept d'histoire", art. cit., p. 342-343. Cf. S. Mosès, *L'Ange de l'histoire, op. cit.*, p. 153-155.

70) S. Freud, *Conférences d'introduction à la psychanalyse* (1916-1917), trad. F. Cambon, Paris, Gallimard, 1999, p. 363-364. El pasaje es célebre pero merece ser recordado: "En el curso de los tiempos, la humanidad ha debido soportar de parte de la ciencia dos graves afrentas a su ingenuo amor propio. La primera cuando se enteró de que nuestra Tierra no era el centro del universo, sino una ínfima partícula dentro de un sistema cósmico apenas imaginable en su grandeza. Para nosotros, esa afrenta se asocia al nombre de Copérnico, aunque ya la ciencia alejandrina había proclamado algo semejante. La segunda, cuando la investigación biológica redujo a la nada el supuesto privilegio que se había conferido al hombre en la Creación, demostrando que provenía del reino animal y poseía una inderogable naturaleza animal. Esta subversión se ha consumado en nuestros días bajo la influencia de Darwin, Wallace y sus predecesores, no sin la más encarnizada renuencia de los contemporáneos. Una tercera y más sensible afrenta, empero, está destinada a experimentar hoy la manía humana de grandeza por obra de la investigación psicológica; ésta pretende demostrarle al yo que ni siquiera es el amo en su propia casa, sino que depende de unas mezquinas noticias sobre lo que ocurre inconscientemente en su alma". (Hay traducción al español: S. Freud, *Obras Completas*, Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III, 1916-1917), Vol. XVI, Amorrortu editores, Buenos Aires, 1987). Cf. igualmente *id.*, "Une difficulté dans la psychanalyse" (1917), trad. F. Cambon, *L'Inquietante Etrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 173-187.

71) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle, op. cit.*, p. 420. Cf. igualmente p. 384-385 (recuerdo, sinestesia, puzzle), 414-415 (inconsciente "visceral" e inconsciente "del olvido"), 417 (el

inconsciente de Jung es intemporal), 420-421 (Proust y la memoria involuntaria), etc.

72) *Ibid.*, p. 77.

73) G. Bataille, *Madame Edwarda* (1941), *Œuvres Complètes*, III, Paris, Gallimard, 1971, p. 19 (Hay traducción al español: *Madame Edwarda*, Premia editora, México, 1977).

74) W. Benjamin, "Romans policiers, en voyage" (1930). *Images de pensée*, op. cit., p. 146: "Similia similibus. El apaciguamiento de una angustia por otra es nuestra salud".

75) Sobre las relaciones de la infancia y la historia en Benjamin, cf. H.T. Lehmann, "Die Kinderseite der Geschichte. Zu Walter Benjamin *Passagen-Werk*", *Merkur*, nº 37, 1983, p. 188-196. *Id.*, "Remarques sur l'idée d'enfance dans la pensée de Walter Benjamin", trad. G. Riccardi y M. Sagnol, *Walter Benjamin et Paris*, op. cit., p. 71-89. B. Lindner, "Le *Passagen-Werk*, *Enfance berlinoise* et archéologie du 'passé le plus récent'", trad. A. Courbon, *ibid.*, p. 13-32. Y sobre todo el hermoso libro de G. Agamben, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire* (1978), trad. Y. Hersant, Paris, Payot, 1989. (Hay traducción al español: *Infancia e historia*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires, 2001).

76) W. Benjamin, "Paralipomènes et variantes des thèses *Sur le concept d'histoire*", art. cit., p. 351 y 353-354.

77) Cf. especialmente G. Carchia, "Tempo estetico e tempo storico in Walter Benjamin", *Walter Benjamin. Tempo, storia, linguaggio*, dir. L. Belloi y L. Lotti, Rome, Editori Reuniti, 1983, p. 184-185. R. Bischof y E. Lenk, "L'intrication surréelle du rêve et de l'histoire dans les *Passages* de Benjamin", trad. P. Andler, *Walter Benjamin et Paris*, op. cit., p. 179-199. C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, op. cit., p. 71-132.

78) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, op. cit., p. 113.

79) *Ibid.*, p. 406. Cf. igualmente p. 322.

80) *Ibid.*, p. 474, 482-484, 489, 505.

81) *Ibid.*, p. 405-406 y 481. Cf. B. Kleiner, "L'éveil comme catégorie centrale de l'expérience historique dans le *Passagen-Werke* de Benjamin. La signification de la psychanalyse pour le sujet de l'historiographie matérialiste", trad. A. Deligne, *Walter Benjamin et Paris*, op. cit., p. 497-515. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, op. cit., p. 144-152.

82) Citado por E.H. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Londres, The Warburg Institute, 1970, p. 253.

83) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX siècle*, op. cit., p. 512-513.

84) Sobre esta noción capital de "imagen dialéctica", cf. P. Missac, "L'ange et l'automate", art. cit., p. 45. *Id.*, "Ce sont des thèses. Sont-ce des thèses?", art. cit., p. 202-208. R. Rochlitz, "Walter Benjamin: une dialectique de l'image", *Critique*, XXXIX, 1983, nº 431, p. 287-319. *Id.*, *Le Désenchantement de l'art*, op. cit., p. 279-289. M. Pezella, "Image mythique et image dialectique. Remarque sur le *Passagen-Werk*", *Walter Benjamin et Paris*, op. cit., p. 517-528. C. Imbert, "Le présent et l'histoire", art. cit., p. 791-792. S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge-Londres, The MIT Press, 1989, p. 120-126, 209-222, 238-250, etc. S. Mosès, *L'Ange de l'histoire*, op. cit., p. 148-149. C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, op. cit., p. 112-119 y 163-167. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 125-152. J. McCole, *Walter Benjamin and the Antinomies of Tradition*, Ithaca-Londres, Cornell University Press, 1993, p. 280-303.

85) W. Benjamin, "Zentralpark. Fragments sur Baudelaire" (1938-1939), trad. J. Lacoste, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Payot, 1982, p. 240.

86) *Id.*, "Paralipomènes et variantes des thèses *Sur le concept d'histoire*", art. cit., p. 348.

87) *Ibid.*, p. 350.

88) *Id.* "Thèses sur la philosophie de l'histoire", art. cit., p. 186. Cf. *id.*, "Sur le concept d'histoire", art. cit., p. 342.

89) *Id.* "Sur le concept d'histoire", art. cit., p. 341. Recuerdo que se trata allí del texto francés de las "tesis", tal como fue compuesto por el mismo Benjamin. Para el texto alemán, que es distinto, cf. *id.*, "Thèses sur la philosophie de l'histoire", art. cit., p. 185-186.

90) *Id.*, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, *op. cit.*, p. 491.

91) *Ibid.*, p. 478-479. Cf. igualmente p. 409, 480-481, 483, 491.

92) *Ibid.*, p. 494.

93) *Ibid.*, p. 477-478.

94) *Ibid.*, p. 896: "Las imágenes dialécticas son símbolos de deseo (*Wunschsymbole*). En ellas se presentan, al mismo tiempo que la cosa misma, el origen (*Ursprung*) y la decadencia (*Untergang*) de éste".

95) *Ibid.*, p. 494.

96) *Id.*, "Paralipomènes et variantes des thèses *Sur le concept d'histoire*", art. cit., p. 348.

97) *Ibid.*, p. 349. Cf. R. Bodei, "Le malattie della tradizione. Dimensioni e paradossi del tempo in Walter Benjamin", *Aut aut*, n° 189-190, 1982, p. 165-184. F Proust, *L'Histoire à contretemps*, *op. cit.*, p. 36-57.

98) Cf. R. Rochlitz, "L'avenir de Benjamin", *Europe* n° 804, 1996, p. 165 y 167: "La fuerza y la debilidad de esta teoría de la historia reside en su concepto central, el de la 'imagen'. (...) La pertinencia de las 'imágenes fulgurantes' no es casi controlable y escapa a toda responsabilidad de los actores históricos. Benjamin proyecta aquí en el terreno de la historia su propio recorrido de crítico literario, que no es fácilmente transportable a otros dominios". Cf. *id.*, "Walter Benjamin: une dialectique de l'image", art. cit., p. 287-319 (interpretación a propósito de la cual ya había

expresado mi desacuerdo en *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 110 y 133-134).

99) G.W.F. Hegel, *La raison dans l'histoire. Introduction à la philosophie de l'histoire (1822-1830)*, trad. K. Papaioannou, Paris, Plon, 1965, p. 47: "La razón gobierna el mundo y (...), en consecuencia, la historia universal se desarrolló también racionalmente".

100) *Ibid.*, p. 214: "En la medida en que tomamos conocimiento de la historia, ésta se presenta en primer lugar como la historia del pasado. Pero no es menos verdadero que se trata al mismo tiempo del presente. Lo que es verdadero es en sí y para sí eterno.; no es de ayer o de mañana, sino absolutamente actual: es "ahora" y significa una presencia absoluta. Lo que parece pertenecer al pasado está eternamente conservado en la Idea".

101) *Ibid.*, p. 106-113. Cf. *id.* *Leçons sur la philosophie de l'histoire (1830-1831)*, trad. J. Gibelin, Paris, Vrin, 1963 (éd. revue, 1970), p. 26-40. Cf. igualmente J. Hyppolite, *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*, Paris, Marcel Rivière, 1948 (éd. 1968).

102) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, *op. cit.*, p. 479.

103) *Id.*, *Origine du drame baroque allemand*, *op. cit.*, p. 43-44.

104) M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien (1941-1942)*, éd. É. Bloch, Paris, Armand Colin, 1993, p. 97: "(...) en el film que considera, sólo la última película está intacta. Para reconstruir los rasgos destrozados de los otros, fue forzado a desenrollar primero la bobina en sentido contrario a las secuencias".

105) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, *op. cit.*, p. 474 y 476. (Hay traducción al español: *La dialéctica en suspenso*, Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso, Universidad ARCIS y LOM ediciones, Santiago de Chile, 1995).

106) *Ibid.*, p. 490. Cf. igualmente p. 492. (Hay traducción al español: *idem* ant.)

107) *Ibid.*, p. 561. *Id.*, "Thèses sur la philosophie de l'histoire", art. cit., p. 195. Cf. *id.*, "Sur le concept d'histoire", art. cit., p. 346-347.

108) *Id.*, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, op. cit., p. 408. Cf. *ibid.*, p. 182, donde la arquitectura metálica de la torre Eiffel es considerada como la "primera manifestación del principio del montaje" (*frühste Erscheinungsform des Prinzips der Montage*).

109) E. Bloch, "La forme de la revue dans la philosophie" (1928), *Heritage de ce temps*, trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1978, p. 340-343.

110) R. Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin*, op. cit., p. 150-159 (el montaje según Benjamin recupera los "paseos surrealistas", pues es aporético y no manifiesta mas que un "fracaso" respecto de la teoría del conocimiento). R. Rochlitz, *Le Désenchantement de l'art*, op. cit., p. 275-289. *Id.*, "L'avenir de Benjamin", art. cit., p. 159-168. Sobre la incomprensión de Adorno, cf. G. Agamben, *Enfance et histoire*, op. cit., p. 131-149.

111) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, op. cit., p. 481.

112) Cf. Pierre Fédida, "La sollicitation à interpréter", *L'Écrit du temps*, nº 4, 1983, p. 5-19.

113) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, op. cit., p. 473. (Hay traducción al español: *idem* nota 105 y 106)

114) *Ibid.*, p. 473-474. (Hay traducción al español: *idem* nota 113).

115) *Ibid.*, p. 300 (citando a Baudelaire). Se podría fácilmente, a partir de esta premisa, trazar una línea que va hasta los efectos de conocimiento inducidos por los montajes "surrealistas" de la revista *Documents* (cf. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, op. cit), pero también hasta el "baudelairismo" de Lévi-Strauss, del cual habló Claude Imbert *via* Benjamin. Cf. C. Imbert, "Le présent et l'histoire", art. cit., p. 785. *Id.*, "La ville en négatif", *Les Temps modernes*, nº 581, 1995, p. 18-21.

116) W. Benjamin, "Je déballe ma bibliothèque" (1931), *Images de pensée*, op. cit., p. 160.

117) Cf. G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de La Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

118) S. Freud, "Les fantasmes hystériques et leur relation a la bisexualité" (1908), trad. J. Laplanche y J.-B. Pontalis, *Névrose, psychose et perversion*, Paris, PUF, 1973 (éd. 1978), p. 155. (Hay traducción al español: S. Freud, *Obras Completas*, Vol. IX, Las fantasías histéricas y su relación con la bisexualidad (1908), Amorrortu editores, Buenos Aires, 1986).

119) W. Benjamin, *Sens unique*, op. cit., p. 209.

120) *Id.*, "Sur le concept d'histoire", art. cit. p. 343. *Id.*, "Thèses sur la philosophie de l'histoire", art. cit., p. 188.

121) Cf. G. Scholem, *Benjamin et son ange*, op. cit., p. 79-169. G. Carchia, "Tempo estetico e tempo storico in Walter Benjamin", art. cit., p. 181-190. S. Mosès, *L'Ange de l'histoire*, op. cit., p. 172-176. M. Bertoni, "Walter Benjamin. Il tempo dell'opera, il tempo della storia" (1996-1997), *Tempi e forme. Una ricerca sulle arti visive contemporanee*, Turin, Hopefulmonster, 1998, p. 33-47.

122) W. Benjamin "Petit histoire de la photographie" (1931), trad. A. Gunther, *Études photographiques*, nº 1, 1996, p. 7-35. (Hay traducción al español: *Discursos interrumpidos I*, "Pequeña historia de la fotografía", Taurus, Madrid, 1982). *Id.*, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique" (1935), trad. C. Jouanlanne, *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, 1997, p. 17-68. *Id.*, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, op. cit., p. 685-703. Cf. F. Desideri, "'Le vrai n'a pas de fenêtres...' Remarques sur l'optique et la dialectique dans le *Passagen-Werk* de Benjamin", trad. J. Le Quay, *Walter Benjamin et Paris*, op. cit., p. 201-215.

123) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, op. cit., p. 412. Cf. igualmente p. 544-545.

- 124) C. Baudelaire, "Morale du joujou" (1853), *Œuvres complètes, I*, éd. C. Pichois, Paris, Gallimard, 1975, p. 581.
- 125) *Ibid.*, p. 587.
- 126) *Ibid.*, p. 582-584.
- 127) Cf. J. von Schlosser, *Die Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig, Klinkhardt & Bierman, 1908, p. 1-21. W. Benjamin, *Sens unique op. cit.*, p. 161, 190-196, 210-217, etc.
- 128) C. Baudelaire, "Morale du joujou", art. cit., p. 583.
- 129) *Ibid.*, p. 583-585.
- 130) *Ibid.*, p. 587.
- 131) *Ibid.*, p. 585-586.
- 132) Cf. L. Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Paris, Nathan, 1994. Id., *Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au cinématographe. Collections de la Cinémathèque française*, Paris, RMN, 1995.
- 133) W. Benjamin, "Chronique berlinoise" (1932). *Écrits autobiographiques, op. cit.*, p. 241-328. Id., "Enfance berlinoise" (1938). (Hay traducción al español: *Infancia en Berlín hacia 1900*, Alfaguara, Madrid, 1982), *Sens unique, op. cit.*, p. 29-145. Cf. H.-T. Lehmann, "Remarques sur la idée d'enfance dans la pensée de Walter Benjamin", art. cit., p. 71-989. B. Lindner, "Le Passagen-Werk, *Enfance berlinoise* et l'archéologie du 'passé le plus récent'", art. cit., p. 13-32.
- 134) G. Agamben, *Enfance et histoire, op. cit.*, p. 89: "...los niños, esos ropavejeros de la humanidad, juegan con cualquier anti-gualla que les caiga en las manos y que el juego conserva así objetos y comportamientos que ya no existen. Todo lo que es viejo, independientemente de su origen sacro, es susceptible de convertirse en juguete".
- 135) Cf. E.B. Tylor, *La Civilisation primitive* (1871), trad. P. Brunet, Paris, Reinwald, 1876-1878, I, p. 83-89. A. Warburg,

- Schlangenritual. Ein Reisebericht* (1923), éd. U. Raulff, Berlin, Klaus Wagenbach, 1988 (éd. 1996), p. 26-34. W. Benjamin, "Sur le concept d'histoire", art. cit., p. 339. Id., "Thèses sur la philosophie de l'histoire", art. cit., p. 183 (donde la cuestión de la historia aparece íntegramente figurada según un modelo que presenta un autómatas y un enano). En el sentido de este "animismo infantil" se orientan del mismo modo los trabajos de Philippe-Alain Michaud. Cf. P.-A. Michaud, "Krazy Kacina", *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 64, 1998, p. 10-29.
- 136) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle, op. cit.*, p. 256-257: "El niño ve todo como *novedad*; siempre está *ebrio*. Nada se parece más a la inspiración que la alegría con la cual el niño absorbe la forma y el color..." (citando *L'Art romantique* de Baudelaire).
- 137) *Ibid.*, p. 488.
- 138) Cf. A. Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992 (éd. 1995), II, p. 2094: "El verbo *télescoper* (en esta traducción se ha elegido a *interpenetrar* como su equivalente) es primero empleado en francés intransitivamente por 'encajar una cosa en otra en una colisión, como las diferentes partes de un telescopio', y hoy en sentido pronominal *se télescoper*. Se emplea transitivamente por 'emboutir'—embutir, chocar— (en 1893, por primera vez con motivo de un accidente ferroviario) y el pronominal ha desarrollado un sentido figurado de 'heurter violemment' (chocar violentamente) y 'se heurter violemment' (chocarse violentamente)".
- 139) Cf. H.-R. d'Allemagne, *Histoire des jouets*, Paris, Hachette, s.d., p. 285-286. Agradezco a Laurent Mannoni, responsable de las colecciones de la Cinemateca francesa, por haberme permitido consultar las principales patentes del caleidoscopio y de sus variantes (incluidas las musicales), en especial las patentes de Winsor (27 de abril de 1818) y de Giroux (29 de mayo de 1818).

- 140) Citado por H.R. d'Allemagne, *Histoire des jouets*, op. cit., p. 286.
- 141) Cf. por ejemplo *Instruments d'optique et de précision Ph. Pellin, ingénieur des Arts et Manufactures, successeur de Jules Dubosq. Maison fondée par Soleil Père. Fascicule 5; réflexion, réfraction, vision*, Paris, Pellin, 1900, p. 3-4.
- 142) Cf. Julia de Fontenelle, *Nouveau manuel complet des sorciers, ou de la magie blanche, dévoilée par les découvertes de la chimie, de la physique et de la mécanique, contenant un grand nombre de tours empruntés à la science de l'électricité, du calorique, de la lumière, de l'air, ainsi qu'aux nombres, aux cartes, à l'escamotage, etc., et la description de scènes de ventriloquie exécutées et communiquées*, Paris, Librairie encyclopédique Roret, 1841, p. 215.
- 143) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, op.cit., p. 559 (citando a R. De Gourmont).
- 144) *Ibid.*, p. 477.
- 145) E. Bloch, Lettre a T.W. Adorno, 16/10/1940, *Briefe 1903-1975*, éd. K. Bloch et al., Francfort, Suhrkamp, 1985, II, p. 442.
- 146) W. Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, op.cit., p. 29. Las pausas en la frases son del propio Benjamin.
- 147) Sobre la morfología goetheana, cf. particularmente J. Lacoste, *Goethe. Science et philosophie*, Paris, PUF, 1997, p. 15-85. P. Giacomoni, "Vis superba formae. Goethe e l'idea di organismo tra estetica e morfologia", *Goethe scienziato*, dir. G. Giorello et A. Grieco, Turin, Einaudi, 1998, p. 194-229. G.R. Welch, "Gestalt, Bildung, Urphänomen. Un'interpretazione fisicalista", trad. F. Bertuzzi et M.L. Donati, *ibid.*, p. 481-507. L. Van Eynde, *La Libre Raison du phénomène. Essai sur la Naturphilosophie de Goethe*, Paris, Vrin, 1998. D. Cohn, *La Lyre d'Orphée. Goethe et l'esthétique*, Paris, Flammarion, 1999, p. 33-67.

- 148) J.W. Goethe, "Essai d'expliquer la métamorphose des plantes" (1790), trad. H. Bideau, *La métamorphose des plantes et autres écrits botaniques*, Paris, Triades, 1992, p. 109-174.
- 149) Cf. J. Adhémar (dir.), *L'Œuvre graphique complète de Grandville*, Paris, Arthur Hubschmid, 1975, II, p. 1205-1209 y 1500.1507.
- 150) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, op. cit., p. 213 y 218.
- 151) *Ibid.*, p. 194 y 201: "Aquí se puede tocar con el dedo la correlación entre la publicidad capitalista naciente y Grandville. (...) Las sutiles invenciones de Grandville expresan bien lo que Marx llama las 'argucias teológicas' de la mercadería".
- 152) *Id.*, "Du nouveau sur les fleurs" (1928), trad. C. Jouanlanne, *Sur l'art et la photographie*, Paris, Carré, 1997, p. 69-73.
- 153) *Ibid.*, p. 71.
- 154) K. Blossfeldt, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzbilder*, Berlin, Wasmuth, 1928. Cf. G. Matenkloft, "Karl Blossfeldt. Fotografischer Naturalismus um 1900 und 1930", *Karl Blossfeldt. Urformen der Kunst. Wundergarten der Natur. Das fotografische Werk in einem Band*, Munich, Schirmer-Mosel, 1994, p. 7-64, donde son analizadas las relaciones de Blossfeldt con las teorías de Gottfried Semper y de Ernst Haeckel, con la arquitectura y el ornamento, con el surrealismo de Max Ernst o de Georges Bataille.
- 155) W. Benjamin, "Du nouveau sur les fleurs", art. cit., p. 69-70.
- 156) Este mutismo debe ser, sin embargo, matizado: el libro de Blossfeldt contiene una introducción de Karl Nierendorf, el atlas *Mnemosyne* está acompañado de notas de trabajo (aún inéditas). En cuanto a *La línea general*, Eisenstein –agradezco a François Albera el habérmelo recordado– deseaba sonorizarlo.
- 157) W. Benjamin, "Du nouveau sur les fleurs", art. cit., p. 70.
- 158) G. Bataille, "Le langage des fleurs", *Documents*, nº 3,

1929 (rééd. Paris, Jean-Michel Place, 1991), p. 160-164. (Hay traducción al español: *Documentos*, Monte Avila Ed., Caracas, 1969.)

159) W. Benjamin, "Du nouveau sur les fleurs", art. cit., p. 72. Notemos que esta paradoja estilística, típicamente benjaminiana, sobre el valor de uso "abstracto" de una visualidad fotográfica, constituye el modelo exacto –aunque no declarado– de la esclarecedora tesis de Rosalind Krauss sobre las relaciones entre fotografía y surrealismo. Cf. R. Krauss, "Photographie et surrealisme" (1981), trad. M. Bloch, *Le photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 100-124. (Hay traducción al español: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004).

160) C. Jouanlanne, "Présentation" a W. Benjamin, *Sur l'art et la photographie*, op. cit., p. 7.

161) W. Benjamin, "Du nouveau sur les fleurs", art. cit., p. 70.

162) *Ibid.*, p. 71. La "metamorfosis de las plantas" es recordada en p. 72, y Goethe finalmente evocado en p. 73.

163) G. Bataille, "Le langage des fleurs", art. cit., p. 163-164.

164) C. Baudelaire, "Morale du joujou", art. cit., p. 586.

165) W. Benjamin, "Du nouveau sur les fleurs", art. cit., p. 73 (traducción ligeramente modificada).

166) *Id.*, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, op. cit., p. 562.

167) *Id.*, "Zentralpark", art. cit., p. 215.

168) Cf. L. Binswanger, "Le rêve et l'existence" (1930), trad. J. Verdeaux et R. Khun, *Introduction a l'analyse existentielle*, Paris, Minuit, 1971, p. 199-225.

169) W. Benjamin, "Suite d'Ibiza" (1932), trad. J.-F. Poirier, *Images de pensée*, op. cit., p. 196-197.

170) *Id.*, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, op. cit., p. 479.

171) *Id.*, "San Gimignano" (1929), trad. J. Lacoste, *Images de pensée*, op. cit., p. 113.

172) *Id.*, "Paralipomènes et variantes des thèses *Sur le concept d'histoire*", art. cit., p. 354. Sobre las relaciones de la lengua y de la historia en Benjamin, cf. P. Missac, "Ce sont des thèses. Sont-ce des thèses?", art. cit., p. 192-202. G. Agamben, "Langue et histoire. Catégories historiques et catégories linguistiques dans la pensée de Benjamin", trad. Y. Hersant, *Walter Benjamin et Paris*, op. cit., p. 793-807.

173) P. Imbs (dir.), *Trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe. y du XX siècle*, V, Paris, Éditions du CNRS, 1977, p. 280. Sobre la imagen del rompecabezas chino en Benjamin, cf. S. Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing*, op. cit., p. 73-77.

174) W. Benjamin, "Sur le concept d'histoire", art. cit., p. 346-347. *Id.*, "Thèses sur la philosophie de l'histoire", art. cit., p. 194-195.

175) *Id.*, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, op. cit., p. 185. Cf. igualmente p. 188.

176) *Id.*, "Brèves ombres, I" (1929-1930), trad. J.-F. Poirier, *Images de pensée*, op. cit., p. 125: "Ese de-una-vez-por-todas del goce, ese entrelazamiento de los tiempos, sólo cobrará expresión musicalmente" (a propósito de Don Juan). (Hay traducción al español: *Discursos interrumpidos I*, "Sombras breves", Taurus, Madrid, 1982).

177) *Id.*, *Sens unique*, op. cit., p. 156.

178) *Id.*, "Images de pensée" (1933), trad. J.-F. Poirier, *Images de pensée*, op. cit., p. 243.

179) *Id.*, *Origine du drame baroque allemand*, p. 43.

180) *Id.*, "Brèves ombres, II" (1933), trad. J.-F. Poirier, *Images de pensée*, op. cit., p. 230.

II

MODERNIDAD DEL ANACRONISMO

3. LA IMAGEN-COMBATE INACTUALIDAD, EXPERIENCIA CRÍTICA, MODERNIDAD

“La historia del arte es la lucha
de todas las experiencias...”

A todo historiador del arte que se aventure a releerla hoy, la obra de Carl Einstein plantea una cuestión medianamente cruel: ¿hasta dónde puede llegar la *capacidad de olvido* de una disciplina tal como la historia del arte respecto de sus propios momentos notables, de sus propios momentos originarios? Se podría adelantar la idea de que, para los discursos, como para los pobres humanos que los enuncian, “momento originario” suena a “traumatismo” y requiere, por tales efectos, la más enérgica de las represiones.

Los muy raros lectores de Carl Einstein, especialmente en Francia, comienzan a menudo por interrogarse sobre las razones de ese olvido persistente para una obra, sin embargo, tan fulgurante. Se arguyen, por supuesto, razones “prácticas” e históricas ligadas a la masa de los manuscritos dejados por Carl Einstein a su muerte en 1940 (1). En cuanto a las dificultades intrínsecas vinculadas a la edición —y a la traducción— de esos textos (2), se dan razones más teóricas que plantean la cuestión de la *legibilidad* de semejante obra. La escritura de Carl Einstein es de una perfecta extrañeza, más

aún, sin duda, para el lector contemporáneo (condicionado como puede estarlo por el modelo universistario y anglo-sajón de una lengua hecha para ser cómodamente traducible, es decir, unívoca dentro de lo posible en aras de la "claridad") y lo es también para el lector de las tres primeras décadas del siglo. Cuando presentó en 1912 el primer trabajo publicado por Carl Einstein, el escritor Franz Blei deseaba que dicho libro "permaneciera, sin venderse, en lo de su editor". Porque tal escritura sólo podía, a su juicio, hallar verdaderos lectores después de una espera de treinta años, a tal punto se consideraba *adelantada a su tiempo*, como Blei lo subrayaba con razón (3).

Ahora bien, la situación del presente —la preminencia de un uso "positivista" de la lengua— hace a la obra de Carl Einstein aún más ilegible de lo que lo fue en su época: volvió a ser lo que ella había sido al comienzo —una obra esencialmente *inactual*. Pues lo que despliega es una escritura y un pensamiento fulgurantes y sofocantes a la vez. Fulgurantes, por el surgimiento perpetuo de fórmulas paradójales y violentas, nunca "introducidas" o preparadas, siempre asestadas como otros tantos golpes frontales. Si Carl Einstein fue un historiador del arte, como lo creo, fue un historiador del arte bizarramente nietzscheano, un historiador del arte que "historizaba" a golpes de martillo. Pero los golpes llueven con tanta frecuencia, los rayos fulgurantes se suceden a un tal ritmo que la escritura se vuelve sofocante, nos estrangula, nos agota; basta entrar en el *Georges Braque*, su último libro publicado, para experimentar físicamente la extraña fatiga de esta "sofocación intensa" prolongada página tras página, y que nace de una relación constante entre todo lo que esperamos de este libro —a saber, que se nos describa los cuadros de Braque, que se nos defina lo que es el cubismo— y un movimiento crítico que

jamás parece poder salir de su propia tensión, de su propia negatividad protestataria (4).

Inactual por su escritura, por su estilo crítico, la obra de Carl Einstein lo es también por el conjunto de referencias teóricas donde se despliega y se debate contradictoriamente. Cuando debió emigrar a París en 1928, Carl Einstein desarrollaba una historia y una teoría del arte que se enfrentaban directamente con los pensamientos de Wölfflin, de Riegl, de Worringer, y que extraían un cierto número de sus herramientas conceptuales de los aforismos de Konrad Fiedler tanto como de los escritos epistemológicos de Ernst Mach (5). Resulta pues necesario reconocer que los pensamientos de Fiedler o de Mach permanecen tan exóticos a los historiadores del arte de hoy como fueron desconocidos fuera de Alemania antes de la Segunda Guerra mundial. También desconocidos en el tiempo de Carl Einstein, ellos se encuentran en lo sucesivo afectados por el olvido, obsoletos incluso antes de haber sido considerados o estudiados en sí mismos. Como si la historia del arte pretendiera no tener ya qué hacer, incluso antes de haberse interrogado sobre su naturaleza intrínseca. Como si la emigración anglosajona de los grandes historiadores del arte hubiera exigido una redefinición de los marcos teóricos de la disciplina (6) —redefinición que no era otra cosa que la simplificación abusiva y el olvido, aunque fuese parcial, de sus propias raíces metodológicas. Es en el movimiento mismo de esta redefinición, triunfalmente orientada hacia la iconología panofskiana y la historia social del arte, que obras como las de Carl Einstein pudieron así "ser apartadas" y volverse perfectamente *inactuales*. Inactual, esta obra ya lo había sido *por exceso* —por exceso de conocimientos que no habían circulado bastante—, pero lo es hoy también *por defecto*, o más bien *por olvido de un estilo de*

conocimiento con el que la historia del arte, desde hace algunas décadas, parece no saber qué hacer.

¿Es necesario sorprenderse entonces de que Carl Einstein, ese perpetuo cruzador de fronteras, no sea *admitido* a figurar en nuestras actuales “historias de la historia del arte” (7)— un Carl Einstein que, sin embargo, firmó en 1926 un volumen de la prestigiosa colección de las *Propyläen-Kunstgeschichte* (donde escribieron entre otros, Wilhelm von Bode y Max Friedländer)(8)? ¿Es necesario sorprenderse de que quien cuestiona tantos conceptos estéticos y reformula tan admirablemente la relación de la escritura con el arte vivo no apareciera más en las colecciones de estética o de *Kunsthistorie* (9)? Por fin ¿es necesario sorprenderse del relativo olvido donde permanece emparedado Carl Einstein en un contexto —el de la mirada occidental dirigida hacia las artes llamadas “primitivas”— al que sin embargo perturbó de un extremo al otro (10)?

Sí, es necesario sorprenderse. O, más bien, ante ese olvido, intentar comprender las razones estratégicas —las razones epistemológicas e institucionales— que han podido hacer de este olvido un acto de censura y una verdadera decisión teórica sobre el estatuto mismo de la historia del arte. Carl Einstein no fue admitido en el panteón de la historia del arte porque fue, desde el inicio y hasta su trágico fin, un *historiador inadmisibile*, otro modo de expresar su carácter inactual, intempestivo. Releerlo hoy es encontrar, más allá de toda pacificación académica, algo similar a un contacto directo con una *parte maldita* de la historia del arte, esa parte donde el ejercicio del historiador libera sus propios cuestionamientos, sus propias amenazas y riesgos. Quizás la historia del arte *post-World War II* quiso, para preservar las garantías de su eficacia y de su “cientificidad” futuras, prevenirse del trastorno ligado a los agitados pensamientos de la anti-pesadilla. Tal vez quiso

inmunizarse contra algunos de esos pensamientos exaltados de los años veinte y treinta —pienso en Carl Einstein, pero también en Benjamin, en Bataille y, antes de ellos, en algunos aspectos de la obra warburguiana—, pensamientos que abrían *brechas*, que planteaban nuevos problemas dentro de una relativa despreocupación en cuanto a las consecuencias concretas o “positivas” de sus cuestionamientos radicales.

Propondría la hipótesis de que Carl Einstein fue de tal manera historiador del arte, puso de tal manera su esperanza en la hermosa disciplina de la historia del arte, que, ni más ni menos, le *exigía lo imposible*. Pero la disciplina “real” —la que lo sobrevivió en las universidades que frecuentó poco, tras haber sido el estudiante nómada de un Wölfflin o de un Georg Simmel (11)— creyó que su deber era pagarle con la misma moneda excluyéndolo de su campo, como si, oscuramente, por haberle exigido lo imposible *la hubiera hecho imposible*. ¿Cómo es esto? *Porque desbordó la historia del arte* con la exigencia de una curiosidad y de un pensamiento esencialmente *multifocales*. Jamás creyó Carl Einstein que la comprensión de las imágenes del arte pueda satisfacerse con un saber específico, con un saber legitimado por su propia clausura disciplinaria.

Así, cuando dijo a su amigo Kahnweiler que “el cubismo no nos habría apasionado como lo hizo si sólo hubiera sido un asunto puramente óptico” (12), Carl Einstein no buscaba ahogar el cubismo en una vaga “mentalidad de época”: al contrario, quería indicar que la invención cubista, con su ímpetu, al transformar las formas plásticas transforma la visión, y que al transformar la visión transformaba todas las coordenadas del pensamiento. Lo que más tarde Georges Bataille enunció —muy próximo a Carl Einstein, es decir, en el marco de la revista *Documents*— al decir que, “cuando Picasso pinta, la

dislocación de las formas entraña la del pensamiento” (13). Es preciso comprender desde entonces que la auténtica tarea de una historia del arte —comprender las imágenes del arte— consiste en entender la eficacia de esas imágenes como sobredeterminada, extendida, múltiple, invasora. Parafraseando a Carl Einstein, se podría decir que las imágenes no nos apasionarían como ellas lo hacen si sólo fueran eficaces en el frente estrecho de su especificidad histórica o estilística. Es en todos los frentes del pensamiento que la imagen exige ser experimentada, analizada, y es sobre todos los frentes del pensamiento que Carl Einstein procuró exponerla (14).

De allí que el compromiso estético de Carl Einstein no podía existir sin un compromiso *referido a la escritura*, un compromiso literario tan radical como diversificado: la escritura de planos quebrados de *Bébuquin* es estrictamente contemporánea al nacimiento del cubismo —la primera estadía en París de Carl Einstein, donde encuentra a Picasso y Braque, data posiblemente de 1905 (15). Kahnweiler debía calificar a esta escritura de “prosa cubista”, suerte de eco de la admirable carta, escrita en 1923, donde Carl Einstein justificaba su experimentación literaria a partir de los “trabajos cubistas” (16). A este empeño de escritura responden también sus traducciones en alemán de las cartas de Rimbaud y de Vincent Van Gogh (17). Respecto de sus trabajos sobre el arte africano, ellos dieron lugar a diferentes traducciones de leyendas, de mitos e incluso de cantos tribales, modo, también allí, de desbordar el campo disciplinario de la historia del arte (18). Pero Carl Einstein no se conformó con sacar las consecuencias literarias del hecho de que escribir sobre el arte es primero escribir: desbordó todas las certezas que brinda un saber de la representación al no temer comentar obras que, *a priori*, superaban sus competencias históricas

(19), pero sobre todo al actuar él mismo *respecto de la representación*, haciéndose dramaturgo si era el caso, o imaginando guiones de cine (como un proyecto con Pabst que no fue realizado, y otro con Jean Renoir, que fue rodado en 1934 bajo el título de *Toni*) (20).

En resumidas cuentas, Carl Einstein pareció algunas veces hacer otra cosa que producir un saber histórico sobre el arte: se había *prácticamente* acercado e incluso fusionado con el movimiento de una vanguardia artística y literaria de la cual intentaba, además, definir *teóricamente* las apuestas confrontando ese mismo saber histórico sobre el arte con las múltiples perturbaciones que, por esos años, afectaban toda la “visión del mundo”, desde la filosofía y la epistemología de la nueva física hasta la antropología y el psicoanálisis. En eso, Carl Einstein produjo ciertamente *algo más* que la historia del arte en sentido estricto, a diferencia de la “cobardía” intelectual —término que vuelve constantemente en sus escritos— que consiste, del lado académico, en transformar ese *algo más* (sobre lo que se debería reflexionar) en *otra cosa* (sobre lo que se está autorizado a no reflexionar). He aquí cómo la obra de este solitario —o más bien de este buscador más próximo de un George Braque que de un Bernard Berenson— pudo devenir “inadmisible”, luego inexistente, para una disciplina a la que esa misma obra, sin embargo, renovó en parte y practicó con audacia.

Pero Carl Einstein tuvo aun otro modo, muy suyo, de exigir lo imposible y de hacerse imposible a los ojos de la disciplina de la historia del arte. No se contentó con querer desbordarla por todas partes, en sus medios y en sus apuestas: *allí atacó* —en el doble sentido de la expresión—, y allí se confrontó y confrontó abiertamente. Y allí se mantuvo sin duda la razón principal del olvido donde Carl Einstein permanece,

aún hoy, enterrado por el mundo académico de la historia del arte. Sus aforismos metódicos, publicados en el primer número de *Documents*, en 1929, se abren sobre una proposición tan tajante como ambigua:

La historia del arte es la lucha de todas las experiencias ópticas, de los espacios inventados y de las figuraciones (21).

Allí hay algo semejante a una exigencia *interna* —la exigencia de una renovación teórica de la historia del arte— que no encuentra otro medio para expresarse que el de una concepción *agonística* donde sería requisito desarrollar toda renovación teórica. Carl Einstein no dice: “La historia del arte es la evolución de las experiencias ópticas”, o “el desarrollo de su estilo”, o “la gramática de su simbolismo”, o aun “el sistema de su función social”, todas cosas que había escuchado cien veces y que, desde luego, se escuchan todavía hoy. No. Dice: *la historia del arte es una lucha* —un conflicto, una tensión inextinguible—, preservando en francés una ambigüedad que su lengua materna no permitía tan fácilmente. A la historia del arte como *hecho* (a saber, la transformación temporal que cada obra produce en las demás: *Geschichte der Kunst*), Carl Einstein quiere pensarla como una lucha, un conflicto de *formas contra formas*, de experiencias ópticas, de “espacios inventados” y de figuraciones siempre reconfiguradas.

“Toda forma precisa es un asesinato de otras versiones”, dice en alguna parte (22). Pero es también la historia del arte como *discurso* (a saber, la disciplina que intenta interpretar todas estas figuraciones, todas estas reconfiguraciones: la *Kunst-geschichte*) que Carl Einstein quiere en lo sucesivo practicar como una lucha, como un conflicto: *pensamientos*

contra pensamientos, podría decirse. Es un modo de no satisfacer ninguna cortesía académica. Modo de dramatizar sin tregua, como lo hacían sus contemporáneos Georges Bataille o Walter Benjamin. Es un modo de avanzar en el saber contra todas las autolegitimaciones a las que generalmente se presta la adquisición de una competencia académica. Modo de no ser jamás el “guardián” de la disciplina en la que trabajaba con tanta exigencia. Modo de *abrir*, es decir, de herir y de revelar simultáneamente un cuerpo de evidencias. Llamemos a esto hundir el clavo, o bien meter el dedo en la llaga. Llamemos a esto un efecto de verdad teórica, una lucha en el terreno de los fundamentos.

Carl Einstein llevó esta lucha con una obstinación manifiesta —es ella la que determina en gran medida el carácter “sofocante” del que hablé más arriba—, pero con una sistematicidad más latente, sin duda menos articulada. Sin embargo, atacó con fuerza los dos términos de la expresión *historia del arte*, tomados sistemáticamente. Cuestionamiento del objeto, primero: Carl Einstein exigía una historia del arte que fuera *contra una cierta noción del arte*, es decir contra el modelo estético e idealista que generalmente sostiene la apreciación y el análisis de las imágenes. Se podría decir, haciendo un resumen, que intenta desarrollar una *crítica no kantiana*, un análisis crítico de las imágenes que no debiera nada a la estética de los juicios del gusto (lo que no quiere decir, naturalmente, que pusiera todas las producciones plásticas en el mismo plano). “Mi *a priori*, escribía Carl Einstein, hacia 1905, (es) opuesto a Kant” (23).

Extraía de ahí, radicalizándolas, las consecuencias de una posición expresada antes que él por Konrad Fiedler: posición según la cual “el *próton pseudos* (la mentira principal) en el dominio de la estética y de la reflexión sobre el arte consiste

en la identificación del arte con la belleza; como si la necesidad artística estuviera destinada a procurar al hombre un mundo de belleza; este primer error engendra todos los otros malentendidos" (24). Posición según la cual el punto de vista *estético* debía ser criticado y sustituido por una *teoría* capaz de señalar, en las obras de arte, no lo que está "destinado a deleitar la sensibilidad", sino lo que en realidad es un "conocimiento" fundamental —un conocimiento entendido aquí a la manera de una antropología filosófica (25).

Carl Einstein terminó por suprimir la categoría estética de belleza calificándola muy brutalmente de simple "burocracia de las emociones" (26). A aquellos cuyo oficio —tan frívolo— consistía en hacer con los cuadros verdaderos "cursos de belleza", los llamó "críticos de *Arsch*" (27). Terminó por comparar con una boba idolatría la búsqueda de criterios de lo bello y, peor que a una idolatría, a una "metafísica podrida", a un juego de fetichistas en bancarota, despachó la "idealización cara a los acróbatas de las represiones" (28). "Despreciamos, decía también, la apreciación de la obras de arte como bibelots raros y preciosos" (29).

A las mismas obras de arte Carl Einstein les exigía primero lo imposible —lo que llamaba un "milagro", o lo que, muy profundamente, Georges Bataille denominaba una "experiencia": exigía por lo menos que fuesen excepciones, actos y no estasis, reveladoras de estados extremos. De allí que lo bello —el criterio de lo bello— le parecía, como a Georges Bataille, una búsqueda idealista de lo "medio", una "norma abstracta", en síntesis, una "mediocridad cómoda y beata, hecha para atenuar y amansar los extremos", en fin, hecha para "castrar cobardemente las fuerzas peligrosas" de la visión, que son las fuerzas del inconsciente (30). *Juzgar el arte* a través de la categoría estética de belleza, no era, según él, más que

negarse a afrontarlo: era crear un "miserable lugar común (...) privado de todo lo trágico", un compromiso previsible, "normal", es decir, normalizable, racionalizable, apaciguador "por cobardía" (31).

En primer lugar, el punto de vista estrictamente estético, según Carl Einstein, fracasa en afrontar la obra de arte en la medida en que la *aisla*, a la vez por venerarla abusivamente y por emplear sobre ella esta "técnica" —el *aislamiento*— que Freud consideraba como equivalente a una represión (32). El punto de vista estético aísla la obra del "conjunto de la historia" (factor extrínseco) tanto como de sus procedimientos propios (factor intrínseco) que condicionan su *dispositivo* formal lo mismo que su *eficacia* antropológica, acción o fuerza que Carl Einstein quiso llamar una "magia", no por sentimentalismo literario sino por referencia directa al punto de vista etnológico que le parecía propicio sólo para desplazar, para *volver a situar* la experiencia estética misma:

Es a la vez penoso y humillante ver que los historiadores del arte consideran los hechos de la historia como fenómenos aislados: tratamiento que hace del arte un mundo monstruoso, adorado como un milagro divino. De una vez por todas debería incorporarse al conjunto de la historia (...). Las obras de arte nos preocupan únicamente en la medida en que ellas contienen medios susceptibles de modificar la realidad, la estructura del hombre y el aspecto del mundo. En otras palabras, el problema esencial reside para nosotros en esto: cómo la obra de arte se deja integrar en una concepción del mundo dada, y en qué medida ella la destruye o la supera. Así, la situación del historiador de arte se encuentra invertida. (...) no basta ya con escribir la historia descriptiva o bien prestarse, como pontífices demagógicos,

a apreciaciones estéticas o a censuras. En otros términos, importa intentar una sociología, respectivamente (*sic*) una etnología del arte, donde la obra de arte no sería considerada más como un fin en sí, sino como una fuerza mágica y viva. Bajo esta condición, las imágenes recobrarán su importancia de energías activas y vitales (33).

Carl Einstein proclamaba un segundo reproche en contra de la esfera estética. Ésta, según él, no se conforma con *aislar la obra de arte* mediante un doble movimiento de totalización idealista y de “estrechamiento de las funciones” (34); *ella se aísla a sí misma como discurso*. Esta “fuerza” que ella desconoce en la imagen, la desconoce también en su propia relación con la producción del saber y el uso del pensamiento. En su búsqueda de la belleza, se contenta con un pensamiento “débil”, un pensamiento “cobarde”, separado de su propia historia como de la esfera ética, que tanto importaba a Carl Einstein:

Se ubica al arte en un más allá moral, en un más allá intangible; exactamente del mismo modo se procede con la “idea”, devenida un objeto de veneración estéril. (...) (He aquí), a fin de cuentas, una estética envejecida, vacía de todo resorte vivo, reflejo tardío y pálido de la metafísica difunta (...), dominio de los cobardes. (...) El esteta se vuelve un obsesionado de la obra de arte y es incapaz de canalizarla hacia corrientes del devenir más amplias. Para el esteta, tipo esencialmente pasivo, las obras de arte se petrifican de algún modo bajo la forma de totalidades. (...) El esteta es caracterizado por la indiferencia, por la falta de relaciones con el más complejo mundo circundante. Apenas llega a una identificación parcial, débil (35).

El tono nietzscheano de estos pasajes no escapa a nadie. Einstein consideraba la estética como la mala respuesta a un movimiento del cual esboza más de una vez, no la historia exactamente, sino la *genealogía*; un “derrumbamiento de la cultura” tradicional donde el arte habría perdido al mismo tiempo su poder mítico y ganado esa autonomía para lo que se denomina su “modernidad”. Si la estética parece a Carl Einstein una mala respuesta, se debe primero a que ésta intenta reconquistar un poder mítico por el sesgo de un simple “*ersatz* metafísico” de la totalidad; luego, porque “deshistoriza las obras de arte” y las separa de su genealogía real, rebajando, dice, la visión “al rango de una especialidad estúpida” (...) destinada a cobijar “sublimaciones” jubiladas (36). La protesta nietzscheana será aquí una exigencia que es a la vez *moral* –exigencia en la que se trata de no escamotear más en la obra de arte el “peligro mortal” y el espacio crítico que abre en nosotros– y *genealógica* –exigencia en la que se trata de no escamotear más en la obra de arte su puesta en juego del origen:

La metafísica decrepita entra de nuevo (*sic*) en escena. Tal vez algunos tipos fracasados intentan crearse a través de la obra de arte un contrapeso salvador, una máscara o una compensación. Pero ante todo, son las amenazas y el peligro mortal de la vida lo que se busca eludir. Es así que se llegó a la estafa de las “cualidades estéticas”, y a la noción de su independencia de todo proceso vital. Dicho de otra forma, se crea una inmortalidad profesional. (...) Se impone mover bloques de inmortalidad ilusoria en medio de la masa de la muerte. La actitud estética comporta, por así decir, un escamoteo de la muerte. Se despoja a las obras de arte de sus funciones vitales y de su compacta morta-

lidad. (...) Se “deshistoriza” las obras de arte a fin de no dejarlas ser amenazas de vida, amenazas del presente. En el estetismo, vemos una tentativa que consiste en sustraer las obras de arte de los procesos vivos y disminuir sus efectos complejos. Se aísla la obra al ocultar sus orígenes (...) (37).

Se vuelve claro aquí que la crítica del término *arte*—cuando está dominado por el pequeño “ahorro”, como decía Einstein del punto de vista estético— debe con todo rigor prolongarse en una crítica del término *historia*. No se puede cuestionar el objeto de la historia del arte sin cuestionar su mismo proceso, es decir, el modelo de temporalidad que lo anima. Carl Einstein exigió que se practicara la historia del arte *contra una cierta noción de la historia*, y más precisamente contra los modelos positivista, evolucionista y teleológico que sostienen generalmente el análisis histórico de las imágenes. Desde este punto de vista, se podría decir que intentó desarrollar una *dialéctica no hegeliana*—una concepción de la historia como “lucha” implacable, pero irreductible a todo saber absoluto— reforzada por una *genealogía* a la manera nietzscheana.

Por eso, es necesario primero *recusar la unidad* con que la historia del arte, desde Vasari, creyó que debía expresar su referencia humanista, luego su pertinencia “científica”. La historia del arte como disciplina humanista continúa hoy, globalmente, siendo lo que fue en los círculos académicos del siglo XVI: una historia calendario, la “crónica servil de los campeones” del arte, sostenida por un “vago estetismo” y una “psicología anecdótica” que reduce toda historia a una novela familiar (38). Tal es el abrupto diagnóstico que lleva a Carl Einstein a recusar, particularmente, el género monográfico: éste no sería, mirándolo bien, más que una “apoteosis del yo pequeño-burgués” (39). No hay historia del arte que

valga sin la participación conjunta de una *Kunstwissenschaft* y una *Traumdeutung*—en el sentido en que Walter Benjamin decía, por la misma época, que corresponde al historiador “asumir la tarea de la interpretación de los sueños” (40)—, todo eso pensado en el ritmo crítico de una *dialektische Geschichtstheorie* (41).

Esto supone también una crítica en regla de la noción de *evolución* tal como la historia del arte la emplea espontáneamente. Konrad Fiedler ya afirmaba que “se usa y se abusa de la palabra *evolución*” (42), en detrimento de la mirada dirigida sobre las formas, esas concreciones de tiempo. En cuanto a Einstein, opondrá la “alineación histórica” de las obras maestras y su “teleología optimista” a una comprensión típicamente *genealógica*, capaz de interrogarse a la vez sobre las condiciones en que se *engendran* las obras y sobre el ritmo agonístico de sus *destrucciones*, de sus supervivencias, de sus anacronismos, de sus retrocesos, de sus revoluciones o insurrecciones en todos los géneros:

La misión de la historia del arte reside, a nuestro entender, en el estudio de las condiciones que engendran las obras, y no en una simple alineación histórica y descriptiva de las imágenes. (...) Dos actitudes parecen determinar la concepción histórica (tradicional). La primera interpreta la historia con optimismo, como una evolución, y presupone tácitamente un objetivo final en tanto factor dominante de la marcha de los acontecimientos. (...) La otra concepción histórica consiste en interpretar los acontecimientos como fenómenos paralelos, como hechos análogos a otros hechos precedentes. Por un método metafórico, procura emparentar las series históricas entre sí (...), también afirma la certeza de una repetición con el objeto de amojonar,

mediante la ayuda de una doctrina metafísica, una pretendida unidad del devenir con límites tranquilizadores pero podridos. Estas dos concepciones están animadas por el deseo de simplificar la historia considerándola como una acción continua, y atenuar las tensiones inquietantes y las temibles contradicciones (43).

No unificar el devenir, inquietar el tiempo ¿en eso consiste *ser inactual y exigir lo imposible* de la historia del arte? Sin duda que sí, si aceptamos —con Carl Einstein como con Nietzsche o Bataille— hacer de lo imposible una auténtica aproximación de lo real, y de lo inactual una auténtica aproximación del tiempo. Exigir lo imposible, para Carl Einstein, no era nada diferente a rechazar la simplificación de la vida: era querer afrontar la exuberante *complejidad de los objetos* artísticos, la exuberante *complejidad del tiempo* que esos objetos producen y de los que ellos son los productos. Sin duda, semejante complejidad excede las fuerzas de cada uno y oculta algo de inanalizable. En este sentido, la tentativa de Carl Einstein, por ser radical, no podía sino estar marcada con el sello del fracaso, si se entiende por esta palabra la incompletud de los resultados. Pero una obra como ésta debe experimentarse a la altura de su exigencia, que permanece —en tanto que inactual— con una urgencia absolutamente intacta.

Carl Einstein en la avanzada de la historia: el riesgo anacrónico

Incluso si Carl Einstein estuvo lejos de realizar —es decir, de acabar— el programa metodológico que asignaba a la disciplina de la historia del arte, debemos por lo menos reconocer que

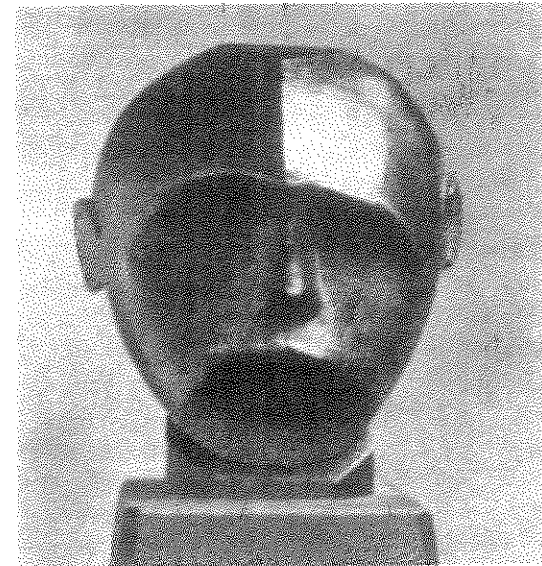
abrió una vía, no solamente en el plano de las declaraciones de intención, sino también en el terreno práctico. Efectivamente, inventó dos historias, que no podían parecer, en su época, más que como *dos historias imposibles*. Una es esta *historia demasiado originaria*, aparentemente demasiado inmemorial para acceder a un saber histórico: esa fue su tentativa de esbozar, desde 1915, una historia y una teoría de la escultura africana (44). La otra es esta *historia demasiado nueva*, aparentemente privada de toda memoria de carácter regresivo en relación con la época en la que la emprendió. Esa fue la obra maestra de síntesis histórica que constituye su *Historia del arte del siglo XX*, aparecida cuando el mencionado siglo terminaba justamente su primer cuarto de duración (45).

Es necesario leer conjuntamente estas dos tentativas. La confluencia de ambas define la urgencia y la inactualidad de toda historia que se atreva a plantear el problema del devenir en términos no lineales, no unitarios, no teleológicos: esta historia que se atreva a situarse en un nivel *genealógico*, en el cual el origen y la novedad se combinan dialécticamente, porque el origen no es ya pensado como simple fuente del futuro y porque la novedad no es ya pensada como simple olvido del pasado. Benjamin, se sabe, ha llamado a esta combinación *imagen dialéctica*. Parece interesante señalar lo que, entre la pasión por la vanguardia cubista y el descubrimiento de la escultura africana, supera en Carl Einstein la simple posición “primitivista” y accede a una verdadera intuición dialéctica —intuición en la que pueden redefinirse, creo, todos los modelos temporales que la historia del arte humanista utiliza tradicionalmente.

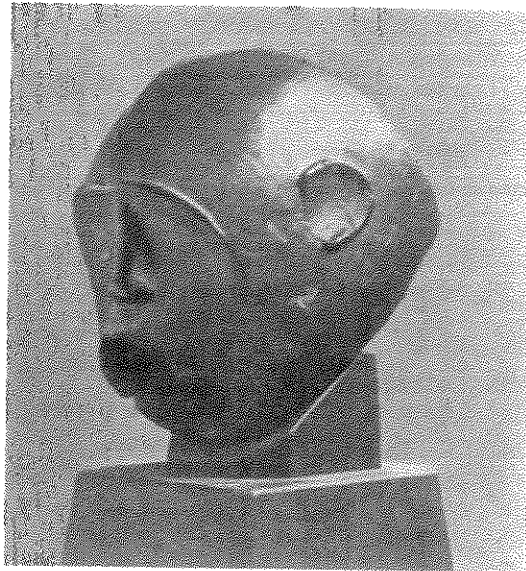
Esta intuición dialéctica, repitémoslo, no fue construida como tal, en el sentido en que diera lugar a alguna arquitectura, a algún cuerpo doctrinal, fuere el que fuese. Ella, más bien,

se deja ver a través de los movimientos, las elecciones de objeto aparentemente espontáneos de Carl Einstein —elecciones tan precipitadas y completas que parecieron, y todavía parecen, paradójicas. Es en efecto curioso que en la misma época que aplicaba al dominio artístico occidental la proposición nietzscheana de la *muerte de Dios*, Carl Einstein se haya interesado como ningún otro antes que él por este arte *esencialmente religioso* que era, según su visión, la escultura africana. Comprobaremos que la apuesta no era ni crear el puro contraste entre un intemporal “religioso” y una contemporaneidad privada de “sagrado”, ni entrar en la constatación desengañada de algún “desencantamiento del arte” en la era de la modernidad (46). La apuesta era, en el tono más innovador que se pudiera concebir, *dialéctica*. Modo de decir que en un solo y mismo movimiento Carl Einstein iba a dibujar un lazo inédito entre origen y modernidad.

Negerplastik probablemente fue compuesto en el primer trimestre de 1914 —su autor tenía entonces veintinueve años—, y su abundante iconografía de ciento diecinueve planchas había sido seleccionada con la ayuda de Joseph Brummer, escultor húngaro convertido en comerciante de objetos de arte (47) (*fig. 16-17*). La precocidad de este texto, publicado en 1915 y reeditado en 1920, sorprendió a todos los especialistas: precede en tres años al célebre artículo de Guillaume Apollinaire sobre las “Esculturas de África y Oceanía”, texto que, por lo demás, comienza rindiendo un homenaje implícito al libro de Einstein al enunciar la paradoja según la cual “esta nueva rama de la curiosidad nacida en Francia encontró hasta ahora más comentadores afuera que entre nosotros” (48). Lo que ya dice mucho sobre la recepción, sobre la influencia de un trabajo que fue saludado, desde su publicación, por Ernst Bloch, Hermann Hesse y muchos otros también (49).



16. Artista de cultura no identificada (África ecuatorial), *Cabeza*. Madera compacta. Publicada en C. Einstein, *Negerplastik*, Leipzig, 1915, ilustración XIV.



17. Artista de cultura no identificada (África ecuatorial), *Cabeza*. Madera compacta. Publicada en C. Einstein, *Negerplastik*, Leipzig, 1915, ilustración XV.

Pero ¿en qué consiste exactamente el valor inaugural de *Negerplastik*? Michel Leiris, que trabajó en *Documents* bajo la autoridad intelectual —sin duda fulgurante, quizás sofocante— de su “hermano” mayor Einstein, habla en 1967 de un “trabajo etnográficamente bastante borroso, pero estéticamente importante”, trabajo donde se halla reconocida “la obra en tanto que objeto independiente”, pero cuya generalidad —el aspecto teórico— es criticada en un tono un poco molesto e incierto (50). Hablar en *términos estéticos* de *Negerplastik* —términos que serán en general retomados bajo esta forma exacta (51)—, es a la vez hacerle un homenaje que seguramente merece, y ubicar este homenaje en un plano que no es precisamente el mejor. Pues es para una *crítica de la estética* que Carl Einstein, como buen neo-fiedleriano, había comprometido todo su interés por la escultura africana. Reducir *Negerplastik* a una empresa estética sería trazar una apacible línea entre Carl Einstein y el formalismo de un Roger Fry, por ejemplo (52). Ello sería confinar la tentativa einsteiniana a una esfera intemporal que esa tentativa disgregaría con vehemencia. Sólo un punto de vista *dialéctico* me parece que hace justicia a la complejidad de una empresa inaugural que analizaba las formas plásticas en nombre de una *contra-estética*, y que planteaba los jalones de un modelo de temporalidad asimilable a una *contra-historia del arte*.

Intentemos describir ese movimiento dialéctico (53). El comienzo —la *tesis*— es ya paradójal puesto que ella se dibuja con los trazos de una *aporía*, incluso de una *inexistencia*. La tesis es que la escultura africana no puede constituir un objeto de conocimiento, por la primordial razón de que no existe. Vuelve a la misma violencia dialéctica —el proceso donde se deconstruye la tesis— planteando la exigencia de exigir existencia y conocimiento para este objeto de no-conocimiento,

para ese no-objeto de conocimiento ¿Por qué esta no-existencia, por qué este no-conocimiento? Porque la clase de objetos que Carl Einstein designa bajo el término de *Negerplastik* está literalmente diluido en la “distancia” (*Abstand*) y en los “prejuicios” (*Vorurteile*) que la mirada occidental le impone:

Quizás no haya otro arte que el europeo aborde con tanta desconfianza como el arte africano. Su primer movimiento es negar el hecho mismo de “arte” y expresar la distancia que separa estas creaciones del estado del espíritu europeo con un desprecio que llega hasta crear una terminología despreciativa. Esta distancia y los prejuicios que se derivan hacen difícil todo juicio estético, lo hacen incluso imposible pues tal juicio supone en primer lugar un cierto parentesco. El negro, sin embargo, pasa a priori por ser el inferior al que se debe tratar sin miramientos y se condenan inmediatamente sus propuestas como insuficientes (54).

Lo que Carl Einstein denuncia aquí no es solamente el secular prejuicio *colonialista* de una superioridad cultural de Occidente. Es también el basamento *epistemológico* de la única disciplina que hasta allí pretendía dar cuenta de objetos tales como las esculturas africanas, quiero decir, la etnografía. Los “prejuicios” se expresan también en la “filosofía espontánea de los sabios” (55), y Carl Einstein la rechaza cuando se funda en esas “vagas hipótesis evolucionistas” utilizadas por los etnógrafos para explicar una supuesta “primitividad” (*Primitivität*) de la plástica africana (56). En resumen, la etnografía positivista niega dos veces la existencia de un arte africano: de un lado, su prejuicio *funcionalista*, que hace de las formas africanas simples instrumentos o simples “fetiches”,

niega la existencia de esos objetos como obras, como producciones formales; por otro, su prejuicio *evolucionista* priva a las formas africanas de toda historicidad desde que ésta se contenta con un modelo donde “se esperaba captar en el africano un testimonio de los orígenes, de un estado que jamás habría evolucionado” (57).

Si la historia del arte africano, entonces, no existe, se debe a que la ciencia positivista niega en ella *la historia* (en provecho de una noción fosilizada de lo “primitivo”) tanto como *el arte* (en provecho de una concepción instrumental de las formas plásticas). La antítesis consiste desde entonces en invertir las condiciones de esta inexistencia, y en reconocer *arte e historia* dentro de la producción escultural africana. Pero esta consecuencia lógica tropieza, en cada una de las dos operaciones, con una dificultad teórica mayor: de un lado, en efecto, la plástica africana transgrede todos los límites de lo que el discurso estético occidental asigna al territorio del “arte”. Del otro, la cultura africana desafía todas las reglas en las cuales el discurso histórico occidental funda su legitimación. Es en eso que la tesis parece desembocar en una serie de aporías: ¿cómo hacer la historia de un corpus donde “nada está fechado”? ¿Cómo hablar de “artistas” cuando ningún objeto está firmado? ¿Cómo describir una actividad escultural cuando los que la practican lo hacen en el marco de sociedades secretas? ¿Cómo hablar de estilos geográficos (a la manera en que se puede, en Europa, oponer un “Renacimiento italiano” a un “Renacimiento nórdico”), cuando los fetiches se roban o se intercambian de una tribu a otra, cuando “estilos completamente diferentes provienen con frecuencia de una misma región”? ¿Cómo volver a trazar la evolución de un estilo cuando las formas no proceden cronológicamente “de lo más simple a lo más complejo”? (58).

En esas condiciones, escribe Einstein a manera de irónico preámbulo, “parece bastante vano ensayar decir algo sobre la escultura africana” (59) —excepto, como toda su empresa ulterior lo atestiguará, trabajar para transformar radicalmente los modelos epistemológicos de lo que se entiende usualmente por *historia*, y los modelos estéticos de lo que usualmente se entiende por *arte*. Si son posibles estas dos transformaciones, ambas deben ir a la par: no se puede sobrepasar la noción “instrumental” del arte africano más que, si oso decirlo así, restregándola con una historicidad de tipo absolutamente nuevo; no se puede sobrepasar la noción dudosa de “primitividad” más que con una forma de arte de tipo absolutamente nuevo. ¿Qué quiere decir esto? Que el momento de *antítesis* propuesto por Carl Einstein será un momento de *riesgo* extremo: riesgo de que una *plástica distinta* descomponga la noción de arte estatuario; riesgo de que un *anacronismo* descomponga la noción clásica de historia de las formas. Es entonces que la escultura africana va a surgir, no del campo de conocimiento donde estaba hasta entonces capturada como rehén, sino de un valor de uso muy particular en el que un arte *moderno*, el cubismo, no teme utilizarla, es decir, transformarla, desplazarla. Es de una *situación de extrañeza*, incluso de “extrañamiento” (60), que la escultura africana va a nacer como nuevo objeto de conocimiento:

Algunos problemas que se plantean al arte *moderno* han provocado un acercamiento menos desconsiderado que antes respecto del arte de los pueblos africanos. Como siempre, aquí también, un proceso actual (*ein aktuelles Kunstgeschehen*) creó su historia; en su centro se alzó el arte africano. Lo que antes parecía desprovisto de sentido encontró en los más recientes esfuerzos de los escultores su significación. Se

adivinó que raramente en otra parte como entre los negros se habían planteado con tanta pureza problemas precisos de espacio y formulado una manera propia de creación artística. (...) Mi breve descripción del arte africano no podrá sustraerse de las experiencias hechas por el arte contemporáneo (*den Erfabrnissen neuerer Kunst*), aún cuando lo que adquiere importancia histórica (*geschichtlich Wirkende*) es siempre función del presente inmediato (*unmittelbaren Gegenwart*) (61).

Tal sería, pues, la versión einsteiniana de la imagen dialéctica: uno no inventa nuevos objetos históricos más que creando la colisión —el anacronismo— de un Ahora con el Otrora. También la historia *demasiado originaria* del arte africano no podía ver la luz más que dialécticamente *golpeada* (los golpes de martillo, se sabe, producen chispas en el yunque) por el encuentro con esta historia *demasiado nueva*, esta “avanzada de la historia” artística que constituía, en 1915, el punto de vista cubista. La noción benjaminiana de legibilidad encontró allí, me parece, una aplicación ejemplar: *sólo toma sentido en la historia lo que aparece en el anacronismo*, el anacronismo de una colisión donde el Otrora se encuentra interpretado y “leído”, es decir, puesto al día por la llegada de un Ahora resueltamente nuevo. Y ese Ahora del arte africano no es otro que el cubismo. Carl Einstein tomaba en serio el avance metodológico de la historia del arte (quiero decir de la *Geschichte der Kunst*, el arte como “proceso actual”) en la historia del arte (quiero decir, de la *Kunstgeschichte*, la disciplina considerada en tanto que da cuenta de tales procesos). Las obras son en general las primeras interpretaciones de las obras. Lo son siempre en la despreocupación y en la impertinencia anacrónicas de un desplazamiento de la historia. Tal sería el momento

inicial de “extrañeza”, el riesgo instaurador de una interpretación histórica deseosa de desarrollar su saber más allá de su propia “distancia”, más allá de sus propios “prejuicios”.

Carl Einstein propuso abandonar el iconografismo y el funcionalismo de los etnógrafos. Para eso es necesario, dice, “partir de los hechos” (62). Pero no de los “hechos” en el sentido en que lo entendería un historiador positivista. El “hecho”, para Carl Einstein, es aquí algo que llama “percepción del volumen” o “experiencia del espacio”: *kubische Raumanschauung, kubische Erleben* —expresión donde la generalidad fenomenológica de la espacialidad rima con la particularidad artística de las obras de Braque, de Picasso, de Juan Gris (63). “Partir de los hechos” quiere decir partir de la experiencia presente, puesto que, además, esos objetos *originarios* de la plástica africana permanecen *presentes* bajo nuestra mirada y en el atelier de artistas contemporáneos. “Partir de los hechos” quiere decir, sobre todo, partir de las “características formales de las esculturas” (*aus dem Formalen der Skulpturen*) aquellas a las que sólo la visión cubista pudo hacernos sensibles (64).

El cubismo fue capaz de *descubrir* el arte africano como un objeto de pleno derecho de la historia del arte porque se dedicó, contra todo lo que lo había precedido en Occidente, a construir un “realismo específico del espacio” —y no un realismo de las cosas, de los personajes o de las historias (65). Este descubrimiento sólo podía efectuarse según la extraña modalidad de un anacronismo: no solamente porque la mirada cubista no era en sí “histórica”, sino también porque el descubrimiento del arte africano creaba nuevamente una brecha decisiva en la noción misma de la historia del arte. El anacronismo es un riesgo dialéctico, pero este riesgo —esta activación, este rodeo, este artificio peligroso— vale la pena: se

trata ni más ni menos que de *levantar un obstáculo epistemológico* y de *abrir la historia* a nuevos objetos, a nuevos modelos de temporalidad. Al tomar el riesgo de “no sustraerse a las experiencias efectuadas por el arte contemporáneo” ante la escultura africana, Carl Einstein había desplazado la noción —el método— de la historia y la estética del arte estatuario, liberándolas de un obstáculo ligado a la concepción académica de la escultura occidental y revelando allí la primacía de la “aprehensión pictórica del volumen” y la “confusión total entre lo pictórico y lo escultórico” que estigmatiza violentamente en el psicologismo —la “conversación”, la narratividad— del arte barroco (66).

Llamar *dialéctica* a dicha operación, en el sentido benjaminiano de la “imagen dialéctica”, permite, pienso, evitar dos defectos que podrían fácilmente desviar la lectura de *Negerplastik*. El primero sería creer que la empresa de Carl Einstein volvía a *hacer primitivo el arte moderno*, a hacerlo “arquetípico” (modo Jung) o “intemporal” (modo Malraux). Si el contacto con el arte africano permitió al artista europeo “repensar su propia historia” (*seine Geschichte rückzudenken*), dice enfáticamente Einstein (67), no significa arrojar esta historia hacia un origen pensado como “fuente primitiva” de toda actividad artística. Pensar la relación del cubismo con el arte africano en términos de “primitivismo” es no comprender un ápice la estrategia de *Negerplastik*: primero porque “un buen número de obras esculpidas por los negros serán lo que sean, pero no tienen nada de primitivo” (68). Luego, porque el primitivismo no es, a los ojos de Einstein, más que un exotismo disfrazado: “a menudo es un romanticismo estéril, un alejandrismo de origen geográfico. El arte negro (en la óptica del primitivismo) es el último e inútil recurso del artista carente de ideas nuevas” (69). Por eso Carl Einstein encaró la

escultura africana a través de la alta complejidad espacial del cubismo, dejando de lado un expresionismo cuyo mimetismo "primitivista" precisamente fustigaba (70).

El segundo error sería creer que la empresa de Carl Einstein era *modernizar el arte africano* mismo. Se habla sin razón de una "proyección cubista" de Carl Einstein sobre el arte africano, modo de reprocharle implícitamente su anacronismo fundamental (71). Pero esto implica ignorar la dinámica misma según la cual, en *Negerplastik*, el cubismo "encuentra" el arte africano "en un relámpago para formar una constelación" —para retomar los términos empleados por Benjamin cuando define la imagen dialéctica (72). El anacronismo es un momento de antítesis, una *clavija dialéctica*. Permite comprometer algo nuevo más allá de esta *tesis-aporía* que representa, según la visión de Carl Einstein, el punto de vista etnográfico y positivista. Ella no manifiesta una estasis, una existencia fija sino el movimiento propio de una *exigencia*. ¿Exigencia de qué? De un punto de vista que podríamos llamar "sintético", a condición de no entenderlo como la clausura auto-pacificadora de un saber que cree haber llegado a sus fines. La síntesis, en ese movimiento, es una cosa incompleta, frágil, siempre en estado de inquietud: es una *síntesis-apertura*.

Carl Einstein la propone bajo la especie de un deseo: sería necesario superar el punto de vista etnográfico y la creencia positivista en los datos utilitarios, cronológicos, geográficos, etc., imprimiéndoles dos movimientos contradictorios. El primero, para hacer posible la consideración "cubista" del espacio tridimensional, consiste en *abrir la experiencia formal*, rearticulando allí los elementos antropológicos propios del mundo africano (elementos ausentes, va de suyo, del universo cubista). Adolf Hildebrand había enunciado antes la exigencia formalista de una "visión a distancia" de la escultura

—tal sería, según él, la condición de toda "perfección" plástica (73). Carl Einstein, por su parte, *abre el formalismo* teórico de Hildebrand al articular —rasgo genial de su análisis— la espacialidad de la distancia con las condiciones culturales de la plástica africana. El resultado, muy benjaminiano, fue la formulación de una *fenomenología espacial del aura* donde el carácter "absoluto" de la forma no depende de la integración armoniosa de sus partes (punto de vista estético tradicional) sino de la *distancia trabajada* por la misma escultura (punto de vista donde se conjugan lo formal y lo antropológico):

Es posible efectuar un análisis formal (*eine formale Analyse*) que se apoye sobre algunos elementos particulares de la creación del espacio y de la visión que los engloba. (...) El arte del negro está ante todo determinado por la religión. Las obras esculpidas son veneradas como lo fueron por todos los pueblos de la antigüedad. El ejecutante forja su obra como lo haría la divinidad o quien la protege, es decir que, desde el principio, tomó sus distancias (*Distanz*) en relación a la obra que es el dios o su receptáculo. Su trabajo es una adoración a distancia y así la obra es a priori algo independiente, más poderoso que el ejecutante; tanto más que éste hace pasar todas sus energías a la obra y se sacrifica porque es inferior a ella. Con su trabajo, cumple una función religiosa. La obra como divinidad está libre y separada de todo; el artesano y el adorador se encuentran a una distancia infinita (*in unmessbarem Abstand*) (...), tanto como los ídolos a menudo son adorados en la oscuridad. La obra, fruto del trabajo del artista, permanece independiente, trascendente y libre de todo lazo. A esta trascendencia corresponde una concepción del espacio que excluye toda función del espectador. Es necesario dar y garantizar un espacio cuyos

recursos están agotados, un espacio total y no fragmentario. El espacio cerrado y autónomo aquí no significa abstracción sino sensación inmediata. Esta clausura lo garantiza sólo si el volumen está plenamente colmado, cuando no se puede agregarle nada más. (...) La orientación de las partes está fijada no en función del espectador sino en función de ellas mismas; son sentidas a partir de la masa compacta, y no con un retroceso que las debilitaría. (...) (La escultura africana) no significa nada, no es un símbolo; es el dios que conserva su realidad mítica cerrada, en la cual incluye al adorador, al que transforma también en un ser mítico aboliendo su existencia humana. El carácter terminado y cerrado de la forma y el de la religión se corresponden, lo mismo que el realismo formal y el realismo religioso (74).

El rasgo genial de este análisis consiste en haber conjugado en *la forma* dos órdenes de realidad que la etnografía y la estética habían considerado siempre independientes. El primero es la *experiencia*, a la que Carl Einstein liberó de todos los prejuicios presentes, aún hoy, en los ensayos de “estética de la recepción”: la experiencia visual no es un “resultado” o un “efecto” de la obra plástica, sino un componente fundamental de su misma forma que, en tanto que forma, produce la espacialidad de su *presentación*. El texto de *Negerplastik* se anticipó, desde ese punto de vista, a los análisis fenomenológicos de la espacialidad, de la distancia –incluso de la oscuridad– de Erwin Strauss o de Maurice Merleau-Ponty. Pero *Negerplastik* mantiene igualmente su análisis en un segundo orden de realidad: un nivel de *simbolicidad* que libera, también, de algunos prejuicios positivistas o iconográficos. Así, la religión ya no es pensada como un “contenido” que la escultura africana debería “representar”; ella en sí misma

posee esta dinámica de la forma que permitió que Carl Einstein la examinara “apartándose íntegramente del correlato metafísico” (75). Se anticipó así a los acercamientos estructuralistas de la “eficacia simbólica”, y logró incluso sobrepasar antes que ellos el logocentrismo al proponer el análisis de los componentes puramente visuales tales como la masa, la “concentración plástica”, la frontalidad, la desmultiplicación de motivos, el modelado, el silueteado, la profundidad, la deformación reglada o la integración de lo orgánico o de lo geométrico (76).

Al abrir así, más allá de los cánones estéticos tradicionales, la comprensión de lo que es una forma plástica, Carl Einstein buscaba *abrir la explicación histórica y antropológica* del arte africano, si no del arte en general. Todos los escritos de Carl Einstein posteriores a *Negerplastik* lo testimonian: pueden ser leídos en su totalidad como la prolongación sistemática del movimiento comprometido desde 1915. Más allá del “riesgo anacrónico” y de su función instauradora, buscan, dialécticamente, volver a situar el problema del arte africano en el contexto –en adelante renovado, “abierto”– de una *historia del arte*. Escrito en 1915, *Afrikanische Plastik* invierte lógicamente, pero sin contradecirlo, el movimiento empezado en *Negerplastik*: se trata, de allí en más, de especificar lo que había sido reconocido como objeto histórico nuevo, de proponer una actitud más analítica (ahora las planchas reproducidas serán comentadas una a una (77)), incluso de renunciar al punto de vista “moderno” como tal:

Nuestra intención es menos la de estudiar el arte negro en función de la actividad artística moderna (...) que de abrir la vía a las búsquedas especializadas que interesan a la historia de la escultura y de la pintura africanas (78).

No se trata tanto de olvidar el cubismo y el arte moderno en general –toda la actividad de Carl Einstein lo confirma con fuerza– como de afirmar las consecuencias metodológicas *para la historia del arte* de la apertura de un campo nuevo para el saber. Ahora bien, esta apertura suponía una *conjunción inédita de la historia y de la antropología* –conjunción cuyo resultado debía ser la transformación recíproca de dos modos de aproximación:

Si se quiere estudiar el arte africano con provecho, es necesario interpretarlo fuera de toda idea romántica, incluso de todo punto de vista puramente etnológico. Esa meta sólo será alcanzada por la colaboración del etnólogo y del historiador del arte. (...) A ella (la etnografía) le corresponde cambiar de método y de aspecto cuando se trata de cuestiones particulares. Al pasar de lo general a lo particular puede ofrecer al historiador del arte nuevos temas de estudio (79).

La proposición teórica era tan clara como innovadora (80): se trataría de pensar la historia del arte como la puesta en práctica de un punto de vista amplio, *antropológico*, pero definible o comprensible en las *singularidades formales* de las que sólo es capaz un análisis visual específico de las organizaciones plásticas. He allí por qué el estudio de la escultura africana, en Carl Einstein, debía especificarse siempre más, examinando aparte ciertos problemas locales tales como el uso de máscaras Ekoi o Bapindi, o también la forma enigmática de los árboles-fetiches del Benin (81). Por eso el estudio caso por caso debía permitir a Carl Einstein invertir el modelo positivista de la evolución fetichismo-religión, arrasar el presupuesto del aislamiento africano, esbozar la hipótesis de

una “Edad Media africana” abierta a las influencias bizantinas o coptas (82). Por eso la exigencia histórica debía especificarse también en los fenómenos directamente observables por el investigador, tales como la modificación formal de las esculturas africanas en contacto con el colonizador, o incluso los efectos de la urbanización de los africanos sobre su propia producción artística (83).

Pero este programa de estudio, lo sabemos, permaneció fragmentario, ya que Carl Einstein no fue, en cuanto al arte africano, un “hombre del terreno”. Su terreno natural –su tierra–, era el París de las vanguardias. El adelantado teórico de *Negerplastik* encuentra su campo de experimentación más decisivo en el trabajo formal de los contemporáneos. Otra “avanzada de la historia” donde Carl Einstein habrá aportado sus más perturbadoras contribuciones, yendo hasta proponer –desde su *Arte del siglo XX* hasta el *Georges Braque*, pasando por el episodio tan fecundo de *Documents*– algo así como una teoría general de la experiencia visual.

Experiencia del espacio y experiencia interior: el síntoma visual

Carl Einstein formuló lo esencial de su comprensión de los objetos visuales en términos de *experiencia*, incluso de “experiencia interior” (84). La analogía con el pensamiento de Benjamin –si se repiensa los análisis de la presentación aurática de las esculturas africanas, si se reflexiona acerca de esta concreción temporal descrita de un modo casi idéntico al de la imagen dialéctica– es incrementada aquí mediante una analogía con el vocabulario de Georges Bataille. Ésta es evidentemente asombrosa pero por poco que se reflexione no

debería sorprendernos. Por un lado, existe el elemento común a todos esos “pensamientos energúmenos” de los años veinte y treinta, de los cuales hablé antes; existe, sobre todo, la participación asidua de Carl Einstein en la aventura de *Documents*, o sea, en un “frente teórico común” —contra el positivismo y el idealismo, pero también contra el surrealismo de Breton, juzgado como una alternativa falsa a los prejuicios del pensamiento académico— que hizo trabajar a Carl Einstein en contacto directo con Bataille y Leiris.

El rol exacto de Carl Einstein en el seno de *Documents* continúa sin dilucidarse. Será necesario, probablemente, esperar la publicación de nuevos archivos para colmar el silencio, incluso la mala fe que rodea la evocación de su participación teórica en la vanguardia parisina de esta época. Einstein firmó, después de Bataille y Leiris, la mayor cantidad de textos en los dos años que dura el trabajo de la revista. Su nombre aparece, desde el primer número, en abril de 1929, entre los miembros del comité de redacción, y es bastante probable que haya jugado en esta empresa un rol integral de fundador (85). En una nota inédita de 1954, Georges Bataille hablará incluso del “poeta alemán Carl Einstein” como del “director titular” de la revista —y recuerda haberse manifestado en su contra, sin precisar con qué intensidad, aunque asombre la nítida analogía de sus respectivos recorridos en el dominio de la crítica estética (86).

De los tres energúmenos que influirán definitivamente en la orientación de la revista, Carl Einstein era el de más edad —tenía cuarenta años en 1929, mientras que Bataille tenía treinta y dos y Leiris, veintiocho—, y posiblemente no era el menos energúmeno ni el menos impugnador de los tres. Su reputación de escritor experimental lo precedió en Francia, y algunos de sus textos, por ejemplo un fragmento

de *Bébuquin*, habían sido traducidos en algunas revistas literarias (87). Pudo leer sin ofuscarse la *Historia del ojo* de Georges Bataille, quien ya había escrito algunos textos violentamente eróticos (88). Retomando la expresión ya citada de Clara Malraux, quedaba como “el hombre de todos los nuevos acercamientos”: había leído los textos de Freud, pudo jugar activamente el papel de introductor de la etnología alemana en Francia, poseía sobre todo un incomparable conocimiento de la historia del arte y de sus adelantos teóricos encarnados en los nombres de Wölfflin, Riegl o Aby Warburg. El *Diario* de Leiris es portador del testimonio de ese contacto fecundo, e incluso del ascendiente que ejerce este pensamiento difícil, exigente, sobre los dos jóvenes transfugas del surrealismo (89).

Pero ¿cómo calificar esta *experiencia* cuya teoría fue elaborada por Carl Einstein fragmentariamente desde *Negerplastik*, e incluso desde la “novela teórica” *Bébuquin*? Una primera respuesta se encuentra claramente enunciada al comienzo del libro sobre *El Arte del siglo XX*: comentando la transformación radical que se produjo en el arco tendido entre el impresionismo y el cubismo, Carl Einstein hablaba allí de un “derrumbamiento del comercio de la belleza”; sobre las ruinas de esta destrucción, el objeto visual era entonces calificado de “manifestación” (*Außerung*), de “acontecimiento” (*Ereignis*) y, para terminar, de “síntoma” (*Symptom*) (90). La experiencia sería, pues, *síntoma* —más precisamente la repercusión sobre el espectador, sobre el pensamiento en general— de formas en sí mismas surgidas en el mundo visible como tantas perturbaciones que tenían valor de síntomas. La lectura de los textos posteriores a 1926 —particularmente los escritos en 1929-1930 para *Documents*, hasta el *Georges Braque* de 1934— deberán permitirnos delimitar mejor las características

fundamentales de esta comprensión “sintomática” de la experiencia visual.

La primera de las características es una dialéctica de la destrucción o, mejor, de la *descomposición*. Si el tono “formalista” de *Negerplastik* puede asombrar al lector actual, sería desastroso comprender dicho “formalismo” en el nivel de lo que la crítica de arte, hoy, entiende por ese término —casi siempre peyorativo y casi siempre pronunciado en relación con el debate neo-greenberguiano. Tan extraño como pueda parecer a primera vista, en Carl Einstein la exigencia formal se identifica estrictamente con una exigencia de descomposición de la forma. Desde 1912, Einstein proclamaba que no existe *forma* auténtica que no sea al mismo tiempo violencia y, precisaba, *violencia operatoria* (92). El trabajo de las formas fue siempre pensado por él como “destrucción justificada de un objeto” (93). Manera, para él, de instaurar una comprensión dialéctica —pero disimétrica, de donde proviene su crítica a los “perezosos” dualismos dialécticos en materia de análisis visual (94)—, capaz de dar a la noción de forma su fundamental capacidad “traumática”:

Es evidente que la confección de las obras de arte comporta muchos elementos de crueldad y de asesinato. Pues toda forma precisa es un asesinato de otras versiones: la angustia interrumpe lo normal. Se descompone cada vez más la realidad, lo que la hace cada vez menos obligatoria; se acentúa la dialéctica de nuestra existencia (...): es una acentuación traumática (95).

“Toda forma precisa es un asesinato de otras versiones”: esta admirable proposición enuncia el carácter dialéctico de todo trabajo formal, es decir, de toda descomposición de la

forma por sí misma. Pero ésta parece dialéctica también en otro nivel: pues si bien enuncia, también enuncia la crueldad (en un tono perfectamente batailleano) y la precisión para transformarse que tiene una versión en relación a las precedentes (y el tono se hace aquí premonitoriamente levistrausiano). Se ubica, por añadidura, en sintonía perfecta con lo que la empresa de *Documents* implicaba de más radical: a saber, que la descomposición de la que se trata es primero *descomposición de la figura humana*. Ésta, escribe Einstein en sus “Notas sobre el cubismo”, aparece como la unidad por excelencia del sistema estético tradicional —por ende, la unidad por excelencia a “comprometer, a “descomponer” (96).

He allí por qué, en el contexto de las artes figurativas de los siglos pasados, la atención de Carl Einstein pudo dirigirse hacia esta precisa —pero cruel, según él— *deformación* que manifiestan las anamorfosis, donde veía mucho más que un “simple juego óptico”: una perturbación de la visión en general, una modificación del lugar del sujeto, un fenómeno inductor de “éxtasis” (97). He allí por qué Einstein pudo interesarse en Magnasco en tanto que *creatore della pittura di tocco e di macchia* (98). He allí por qué la singularidad de Hercules Seghers en el arte holandés del siglo XVII le parece tan ejemplar: no solamente la dramatización del pensamiento y el modelo del rebelde encontraban allí su razón (el artículo de Einstein comenzaba con la evocación del artista “tan pobre que se vio obligado a pintar sobre sus manteles o sobre sus sábanas”, tan desesperado que “una noche murió ebrio” (99)), sino también la *descomposición del espacio antropocéntrico*, del espacio civilizado, que encontró en él una expresión que Einstein analiza en términos conmovedores (y bastante batailleanos, por lo demás):

Es una rebeldía aislada e íntima contra todo lo que se llame holandés. Seghers pagó con su vida semejante actitud.

En su obra, la continuidad orgánica del arte holandés se fija en una suerte de horror pesado y petrificado, o bien, se deshace en una fuga de planos que desgarran el ojo fatigado por paralelas fofas y sin fin: la extensión, en otra parte idéntica a una conquista, a una esperanza, no es aquí más que una fuga espantosa. En general, la vista tropieza con rocas compactas, con prisiones amontonadas. Esta concentración traiciona una desesperación paralizante como un calambre: una suerte de agorafobia caracteriza estos grabados. Se encuentra allí un desprecio doloroso, un rechazo a toda sociabilidad, una Holanda al revés. (...)

El cliché *naturaleza muerta* adquiere aquí su sentido desnudo: naturaleza podrida, petrificada, naturaleza reventada. (...) Cada piedra, cada hoja está aislada. A-social, descompuesta, encerrada en sí misma. (...) En esos paisajes de un barroco despedazado, las plantas están hechas trizas. La lava, el lodo, los árboles como harapos y los escombros de guijarros. Un desierto cortado por caminos que parecen trazados por meteoros, un infierno irrespirable y tieso, sin hombres y sin animales. Cualquier ser vivo sería aquí una paradoja. (...) Senderos enturbiados que conducen al interior, pero que pronto los expulsan. (...) La vista es atraída y repelida a la vez. Esta técnica es la técnica del cero; una *dialéctica de las formas* bajo el signo de la muerte, un exterminio recíproco de las partes. Totalidad no quiere decir aquí que el uno aumenta al otro, sino que el uno extirpa al otro.

La naturaleza de Seghers es la catástrofe podrida y petrificada. (...) Esas rocas forman una rueda de escritura en la cual se puede desenredar la expresión de un desmembramiento infantil (ver la destrucción de las muñecas), una alegría por

la disociación definitiva de las partes. Se trata, en suma, de pérdida de la unidad personal y así el aspecto de un paisaje significa la destrucción de uno mismo (100) (*fig. 18*).

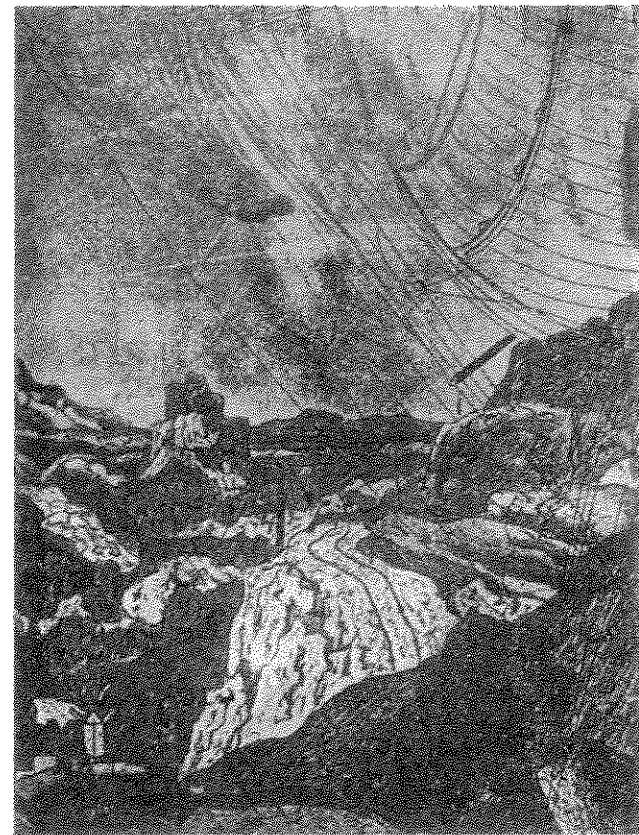
Esta descomposición espacial y subjetiva no era, en el gran siglo clásico, más que un *síntoma aislado*. Ella encontrará en el cubismo, según la visión de Carl Einstein, la dignidad de un *método* irreversible: el síntoma, entonces, alcanza la visión de todos, deviene *síntoma global* de una civilización que puso el espacio y el tiempo, y el sujeto mismo, patas para arriba. Con Picasso, Braque o Juan Gris (*fig. 19*), la alucinación, como dice Einstein, no se separa ya de lo real, sino que *crea lo real* (101). ¿Cómo es eso? Inventando una “violencia operatoria” específica de la forma, que pasa por una redefinición dinámica y dialéctica de la experiencia espacial. Esta redefinición es *dialéctica* en la medida que no excluye el antropologismo, sino que lo *descompone*, como ocurre en Juan Gris, en quien Einstein descubre una “tectónica” —un rechazo del antropocentrismo— construida, sin embargo, por “elementos humanos” (102).

Tal sería el valor más conmocionante del cubismo según Carl Einstein: incluir dialécticamente lo mismo que descompone, es decir, el antropomorfismo. El aspecto *operatorio* de las formas cubistas crea ciertamente un espacio de encadenamientos autónomos (103). Pero Carl Einstein detesta la autonomía cerrada, la autonomía no dialéctica; esto se debe a que considera el constructivismo ruso y *De Stijl* como académicos y estáticos; lo que llama duramente una “compatibilidad de formas puras”, un formalismo empobrecido pues, según él, está psicológicamente restringido sólo a la teoría de la *Gestalt* (104). No se perturban las formas, sostiene Einstein, sin perturbar el pensamiento del sujeto, y ello obedece a

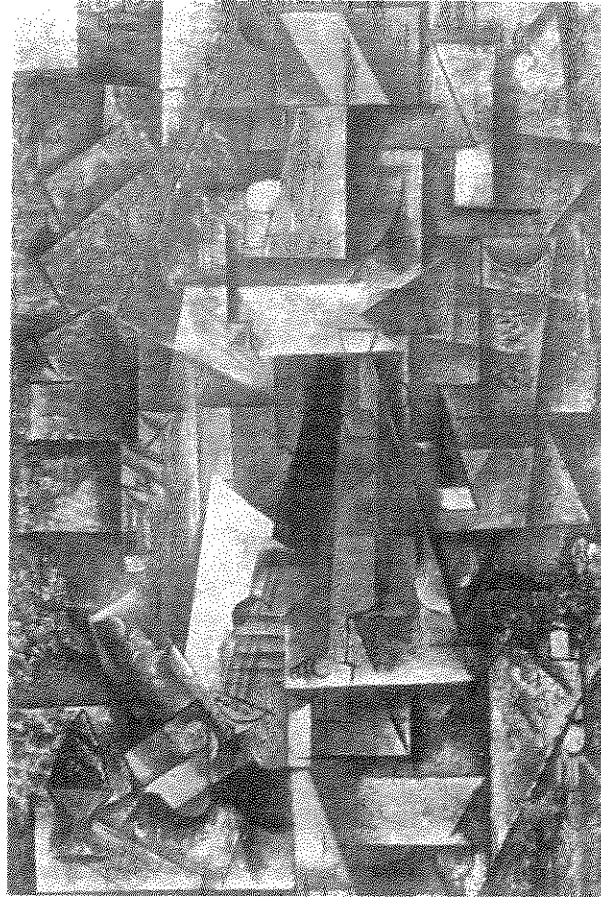
que el modelo metapsicológico freudiano –especialmente el de la pulsión de muerte– no se halla ausente de su exigencia teórica concerniente a la forma: no hay rigor *operatorio* sin la *violencia* de un “asesinato” fundamental. Como parangón de este rigor subversivo, el collage cubista aparece para Carl Einstein como la descomposición de “todo prejuicio óptico”, el “intento más audaz y más violento de destrucción de la realidad convencional” (105).

Tocamos allí una segunda característica de la experiencia visual según Carl Einstein: una dialéctica de la *movilidad*, tanto formal como psíquica. Cuando Einstein repite a Kahnweiler que el cubismo no puede ser considerado como una simple “especialidad óptica”, precisa su pensamiento al afirmar: “Experiencia válida, que engloba mucho más y yo creo que comprenderla es una cuestión de energía” (*es ist nur Frage unserer Energie*)” (106). Entendamos esta frase en todos los armónicos del motivo de la energía: energía requerida al espectador para captar la amplitud de la perturbación cubista; pero también energía psíquica que pone en práctica las formas cubistas por sí mismas. Carl Einstein, aquí, me parece que va más lejos en su formulación de la “imagen dialéctica” que los motivos benjaminianos de la imagen como “dialéctica en suspenso” o como “relámpago para formar una constelación”. Pues el análisis formal de los cuadros cubistas permite desarrollar, con relativa precisión, la noción de una verdadera *energética de la experiencia visual*.

Si se intenta, en realidad, comprender la espacialidad cubista en sus efectos de simultaneidad, de “movimientos comprimidos”, de “planos que se separan” o de “disociaciones tectónicas”, se llega fatalmente a lo que Einstein llama, jugando con las palabras, *campos de formas* evidentemente pensadas sobre el modelo –tomado de la física– de los *campos*



18. Hercules Seghers, *Paisaje de rocas y cuerdas*, hacia 1630. Aguafuerte, punta seca y aguada sobre papel. Publicado en C. Einstein, “Grabados de Hercules Seghers”, *Documents*, 1929, n° 4, p. 203.



19. Pablo Picasso, *Hombre con guitarra*, 1912. Óleo sobre tela. Publicado en "Notes sur le cubisme", *Documents*, 1929, n° 3, p. 149. © Sucession Picasso 2006.

de fuerza (107). Éstos liberan su energía específica por un efecto de disociación que se podría resumir así: allí donde la representación clásica creó un espacio continuo en el cual están dispuestos, como entidades discontinuas, objetos y personajes, el cubismo inventa un espacio discontinuo "que los objetos no interrumpen". Las relaciones entre continuidad y discontinuidad, identidad y diferencia, están aquí invertidas –subvertidas– en relación con los datos naturalistas de la pintura tradicional.

Ahora bien, lo que Einstein recusa en el arte mimético no es tanto la actitud "realista" en sí sino más bien la *sustanciación de lo real* y la *suspensión de las formas*, por lo tanto, de las fuerzas, que fustiga violentamente, calificando por ejemplo a Narciso de "naturalista vanidoso" y a Pígalión de pobre "embaucado por un maniquí" (108). Ambos buscan en el fondo fijar la imagen. Más generalmente, el realismo imitativo será considerado como una "suerte de aglomerado de tabúes y de temores cobardes" que siempre apuntan a un "eternamente real" del representado –a lo que se opone, en un tono casi deleuziano, el "naturalismo en movimiento" de las artes nómades–, que hace de la perspectiva humananista un trivial y "pequeño extremo de la vieja metafísica" (109):

El hombre del Renacimiento acentuaba en sus cuadros la resultante *objeto*. El cubista, acentúa por el contrario los elementos de la *formación* del objeto: en otros términos, termina con el "motivo" en tanto que factor independiente (110).

Así, el cubismo propone un cuestionamiento radical –y filosóficamente cargado de consecuencias– de la *sustancia*, donde objetos y humanos se habían visto "fijados" por la metafísica clásica. Consuma "el fin del sujeto estable y

determinado”, la “liquidación de la actitud antropocéntrica” y de una fe secular “en esa baratija estúpida que se llama hombre” (111). Es *anti-humanista*, no por gusto de las formas puras o resueltamente “no humanas” sino por tomar en consideración el carácter *sintomático* de la experiencia visual, que necesita el recurso de una nueva *posición del sujeto*. Desde el punto de vista de la experiencia *visual*, en efecto, el espacio jamás es esta superficie continua que ofrece el dispositivo *visible* u óptico de la representación clásica. Ésta eterniza al hombre, fija el espacio, fosiliza los objetos en un mismo *continuum* ideal (112). Resumiendo, rechaza todo miedo –o, mejor, *inquietud*– ante el hundimiento del tiempo y la diseminación vivida del espacio: entonces, ella se inventa esta “inquebrantable mentira” metafísica llamada lo “absoluto” (113). Contra eso, el cubismo encuentra la inestabilidad, la movilidad fundamental de esas “experiencias mixtas” donde “se manifiesta una desproporción entre los procesos psicológicos y los de la naturaleza”: comprendió y puso en práctica esta “función móvil psicológica” respecto de lo que ni el espacio, ni el sujeto, ni la vista misma nunca podrán sustancializar (114).

Un *campo de formas*, según Carl Einstein, es más que una simple “fórmula estética del estilo” considerada como el volver a decir lo real o la sustancia “bajo otra forma” (115). Inventar un nuevo campo de formas, es inventar un *campo de fuerzas* capaces de “crear lo real”, de “determinar una nueva realidad a través de una forma óptica nueva”. Modo de decir que el cuadro –y antes que nada el cuadro cubista– no tiene que representar, sino *ser, trabajar* (casi en el sentido freudiano del término, pero también en el doble sentido de la agonía y del parto) (116). Ese trabajo se efectúa en la incesante dialéctica de una *descomposición* fecunda y de una *producción* que

jamás encuentra reposo ni resultado fijo, justamente porque su fuerza reside en la apertura inquieta, en la capacidad de insurrección perpetua y de autodescomposición de la forma:

(...) Las imágenes conservan su fuerza activa sólo si se las considera como fragmentos que se disuelven al tiempo que actúan, o decaen rápidamente a semejanza de los organismos vivos, débiles y mortales. Las imágenes poseen un sentido sólo si se las considera como focos de energía y de intersecciones de experiencias decisivas. (...) Las obras de arte adquieren su verdadero sentido gracias a la fuerza insurreccional que ellas encierran. (117)

El juego de la descomposición “insurreccional” y de la producción de “experiencias decisivas” otorga, según Carl Einstein, la gran fuerza del cubismo: éste no es una variante estilística más en la historia del arte sino un cuestionamiento fundamental, capaz de “determinar una nueva realidad a través de una forma óptica nueva”, capaz, asimismo, de “modificar radicalmente la visión” al “renovar la imagen del mundo” (118). Su poder está ligado al hecho de que no teme poner en práctica, en el seno mismo de su “tectónica” original, una tercera característica de la experiencia visual: la denominó *disociación*, escisión de la mirada. Ella forma, en el interior del mundo estético, un principio de negatividad psíquica, un principio de inquietud de donde, sin embargo, la imagen toma toda su capacidad para trastornarnos, para alcanzar el pensamiento en sí mismo.

Comprendemos entonces que las aproximaciones “formalistas” y “energéticas” en Carl Einstein, iban acompañadas por un punto de vista *metapsicológico* capaz de aprehender los campos de formas y los campos de fuerzas propios de la

imagen en un plano antropológico comparable, para el arte moderno, a lo que *Negerplastik* había desarrollado en el plano del aura y del valor cultural. Se podría decir, esquematizando, que la imagen religiosa *aleja* al sujeto, que el arte humanista *recentra* al sujeto, y que la imagen moderna terminó por *dissociar* al sujeto, descentrándolo sin alejarlo, o bien, alejándolo de su propio interior. Freud llamó a esto el inconsciente, y Carl Einstein –que también leía a Jung, aunque fuese para desestimarlo– lo llama las “energías fatales del alma”, “realidad fatídica” del sujeto (119).

Quien dice inconsciente dice escisión del sujeto. Carl Einstein no quería detenerse hasta que fuera extirpado de la estética y de la historia del arte la primacía de un “yo” que calificaba habitualmente de “pequeño burgués” (120). Criticó especialmente el *Kunstwollen* de Riegl, que ignoraba, según él, la hipótesis del inconsciente, y porque “la voluntad presupone el conocimiento conciente de un modelo que se intenta imitar o alcanzar” (121). No solamente toda “la producción artística (moderna) se efectúa bajo el signo de una escisión del individuo” (122) sino que tampoco las imágenes pueden ser ya consideradas, en lo sucesivo, como copias o reflejos de algo: no son, afirma Einstein, más que “encrucijadas de funciones” psíquicas, que responden al modelo inquieto –“inquietud activa”, precisa– del quiasmo o de la hendidura (123).

Quien dice escisión del sujeto dice escisión de la representación, síntoma en la representación. Contra la noción wölffliniana de los estilos artísticos aprehendidos como “reflejos” del “automovimiento de la idea”, Carl Einstein propone la hipótesis de una *imagen-síntoma*, una imagen que produce sus objetos no como sustancias, sino como “los síntomas lábiles y dependientes de la actividad humana” (124). No como incauciones estéticas de la sustancia, sino como *malestares en*

la sustancia, donde lo que accede al primer plano no es el resultado objetivado de una representación, sino “el proceso complejo y lábil del sujeto-objeto”, un conflicto de fuerzas heterogéneas que hace del cuadro una encrucijada de “estados límites” en movimiento (125). He allí cómo se termina con el juicio del gusto, esta “idolatría” del arte como logro ontológico y de la obra como baratija estética:

Una de las características de esta idolatría consistía en el hecho de que los historiadores del arte disimulaban, o consideraban como históricamente insignificantes, los actos “fallidos” que determinan la mayoría de las obras de arte. El resultado fue una selección rosada y de gusto decorativo, y la perfección, el “premio gordo”, fueron en adelante tomados como regla cotidiana. Hace poco hemos indicado la fórmula opuesta; en el dominio artístico, la obra de arte propiamente dicha no es en realidad más que una excepción, una rareza, una monstruosidad (126).

¿Terminar con el juicio del gusto? Eso no es buscar la fealdad a cualquier precio, tomar cínicamente el no-valor, ni privar a la forma de rigor y de construcción –toda la pintura cubista clamorosamente lo prueba. Es más bien acceder al campo de fuerzas de los síntomas por la renuncia a las sustancias. Es buscar el “derrumbamiento de las represiones” caras al idealismo; es no temer la analogía entre una creación formal y un “proceso mortal” o una “angustia”; es hacer de las obras de arte “depositarias de fuerzas” a veces positivas o negativas, sexuales y mortíferas; es considerar que los objetos a representar no son soportes de certeza o de eternidad –las “naturalezas muertas”–, sino “acentos en el conjunto del devenir”; es abrir la imagen a los “choques eficaces” y al

“traumatismo psíquico”; es hacer de la obra de arte un *crisis* de crisis, algo que surge como “anormal” en la historia del arte; es osar producir el adelantamiento subversivo de las formas a través de un asalto regresivo de lo informe (127).

La *imagen-fuerza*, según Einstein, es la imagen capaz de romper con la ilusión de la duración, la imagen capaz de no ser el fin de un proceso o el fósil de un proceso, sino la inquietud continua del proceso en acto. “Oscilamos entre la dinámica destructora y la fijación anquilosante”, se lee en el *Georges Braque* (128). Un cuadro cubista, un collage de Braque son campos de fuerza porque ofrecen la *imagen dialéctica* –la imagen a la vez autónoma e irresuelta– entre el dinamismo destructor y la fijación anquilosante. Porque dialéctica, porque irresuelta, esta imagen es, entonces, la *imagen-síntoma* de una relación fundamental (antropológica, metapsicológica) del hombre en el mundo:

Todo el arte clásico estaba atascado en su orgullo tenaz, en (...) esta rígida fe en la forma completa y en los objetos sólidos –creaciones de Dios– que se imitaba humildemente. Ante este orden de cosas, los cubistas se preguntaban: ¿cómo el espacio puede devenir una parte *actual*, una proyección de nuestra actividad? Ahora bien, esta pregunta ponía de por sí un término a todo el aparato inútil armado en torno a la “sustancia”. El espacio dejaba de ser una condición reglamentaria preestablecida, para devenir el problema central de la invención. Una vez adquirida esta actitud, toda forma no representaba más que un *síntoma*, una fase de la actividad humana, y la superstición idealista de un mundo objetivo estable e inmanente era liquidado. En adelante, no se trataba ya de reproducir objetos, sería necesario *crearlos*. (...) En el arte clásico, el inconsciente, la alucinación habían

sido desdeñados como cualidades despreciables (...). Ahora importa encontrar las formas misteriosamente experimentadas y acentuar los centros dinámicos de las fuerzas, en lugar de disimularlos bajo las apariencias exaltantes de los objetos. (...) El hecho decisivo, con el cubismo, no es el advenimiento de una nueva pintura, sino el cambio que entraña en la situación del hombre en relación al mundo. (...) La vieja solución podrida se vio reemplazar (*sic*) por una problematización *actual*, el equilibrio quieto por una inquietud activa (129).

“Inquietud activa” para “encontrar las formas misteriosamente experimentadas”: esta caracterización del cubismo parece por lo menos sorprendente. Ella extrae, sin embargo, las estrictas consecuencias de que, en Picasso y Braque, el *espacio-condición* –es decir, el espacio-superficie, el espacio *a priori*– da lugar a un *espacio-problema*, que no es una ecuación constructiva a resolver, sino una cuadratura, si me atrevo a decir, de la experiencia interior y de la experiencia espacial. He allí por qué el inconsciente, incluso la alucinación, constituyen una parte esencial del vocabulario einsteiniano sobre el cubismo. El autor de *Bébuquin* –que amaba a Miró y Giacometti pero detestaba el mimetismo fofo de Salvador Dalí– no esperó hasta el surrealismo para proponer una noción de la “espacialidad psíquica”, de la *soberanía psíquica de las formas* creadas en la “inquietud activa” del espacio.

Se podría decir, para parafrasear una célebre fórmula cezanniana (130), que según Carl Einstein la forma está en su plenitud cuando la alucinación es rica, o más bien soberana. Es el caso del cubismo. No sólo éste “se puede sostener creándose equivalentes psíquicos” sino que su espacialidad misma actúa “transformando el contenido de las experiencias vividas”

(131). Es el caso, más particularmente, de la pintura de Picasso: sus “campos de formas” van más allá de todo “malentendido geométrico”, sus “polifonías de superficies” van más allá de toda “apariencia externa ya muerta”, su “alucinación tectónica” va más allá de toda arquitectura espacial (132):

Picasso es el signo de la libertad que posee nuestro tiempo. Es el argumento más fuerte contra la normalización mecánica de las experiencias. (...)

Picasso se encuentra situado en el corazón de un conflicto violento entre la estructura humana directa —o realidad inmediata— y la apariencia externa ya muerta. Para él, el arte es una expansión enorme e incesante del conocimiento de sí mismo, y se define como la negación dialéctica de la naturaleza. (...) Toda obra dotada de un valor humano en tanto que intento de liberación, aísla y destruye lo real; toda forma es equivalente a distinción, separación, negación inquieta. Por este medio, el artista no llega al vacío y a la generalidad de Hegel, sino a la creación de visiones concretas y autónomas. Picasso se separa continuamente de sí mismo y vive en un estado de transformación permanente. Se podrá decir que la condición fundamental de sus búsquedas y de sus hallazgos es la destrucción dialéctica de la realidad. (...)

Picasso comprendió que la muerte de la realidad es una condición necesaria para la creación de una obra autónoma, pero, por otro lado, la refuerza al proyectar macizos bloques de imaginación. Dibuja lo psíquicamente verdadero, humanamente inmediato, y, por eso, su realismo es más poderoso en tanto su obra se halla exenta de todo naturalismo. (...) Su abandono fanático a las visiones que se le imponen (...), lo compensa mediante la construcción de formas. A la

fatalidad del inconsciente, opone una prodigiosa voluntad de figuración nítidamente inteligible.

Ignora el reposo y la constancia cómodas. Sus cuadros están tendidos entre dos polos psicológicos y se puede hablar a este respecto de una dialéctica interior, de una construcción en muchos planos psíquicos (133).

En el libro sobre Braque, Carl Einstein termina enunciando este extraño teorema: “Cuadro = corte” (134). ¿Cómo entenderlo? Primero, recordando el análisis fenomenológico de la *distancia* que imponían al espectador los fetiches africanos replegados en su potencia aurática. El cuadro cubista es “corte” porque se aísla del espectador, renunciando a todo guiño psicológico, a todo simulacro de “conversación” (como Einstein decía con disgusto de los *composti* barrocos). El cuadro cubista es “corte”, de allí que supo, en la posmuerte de Dios, reinventar el poder de *mirar* a su espectador —lo contrario del guiño— apartándose de toda esfera de familiaridad; supo reinventar y secularizar el *aura*. Pero se podría decir también que el cuadro es corte en sí mismo, *disociación* con él mismo: disociación de cada plano con cada plano, disociación del espacio y del objeto, disociación de lo tectónico y de lo alucinatorio, disociación interna del tiempo que lo trabaja.

Ahora bien, esta disociación permite entrever una cuarta característica de experiencia visual teorizada por Carl Einstein, un cuarto modo: la forma de ser *síntoma*. La llamaría una dialéctica de la *sobredeterminación*, palabra freudiana crítica del determinismo, palabra freudiana para expresar la *escisión de la causalidad*. Cuando los cubistas sacuden violentamente el “objeto siempre idéntico a sí mismo”, cuando *abren* “como se abre una caja” o como un niño que rompe

un reloj, proceden, según Einstein, con el mismo gesto de un “aniquilamiento del tiempo” positivo (entendido como el tiempo-referencia, el tiempo positivista, el tiempo convencional, el tiempo metafísico) (135). Porque “sacudieron con violencia el mundo figurativo”, los pintores cubistas terminaron por “cuestionar las garantías de la misma existencia”; entonces, la “experiencia espacial” se confrontó, más manifiestamente que nunca, con la crisis y con el síntoma de la “experiencia interior” (136). Al sacudir con violencia la gramática de los estilos y las referencias del espacio fijo, trastornaron el tiempo mismo. “Terminaron también por poner seriamente en duda la causalidad” (137). Reinventaron la palabra *experiencia*, en consecuencia reinventaron “el milagro sin Dios”, la “explosión de la lógica”, la *a-causalidad* (138).

Y si Carl Einstein quiso tanto a los pintores de la “generación romántica” —su manera de nombrar a algunos surrealistas que le interesaban, en primer lugar Arp, Miró y Masson (139)—, es precisamente debido a que su *material temporal* predilecto es esta *a-causalidad* que hace del cuadro una “concentración de sueños” y la encrucijada energética de una “disociación de la conciencia” (140). La inversión de los valores estéticos tradicionales, la exigencia de “quebrantar lo que se llama realidad”, lo expresará a propósito de André Masson introduciendo esta expresión una vez más fulgurante —la de *bloques de a-causalidad* que, en la representación, “muestran la crisis” o dibujan la vertiente sintomática de la experiencia visual:

Nos parece que llegó el momento, no de consolidar lo que se estabiliza, sino más bien de mostrar la crisis, considerando que estamos rodeados de rentistas perezosos que explotan dulcemente las revueltas pasadas y devienen inocentes; rodeados de gente que querría vivir sin estar muerta.

Una cosa es importante: quebrantar lo que se llama realidad por medio de alucinaciones no adaptadas, a fin de cambiar las jerarquías de valores de lo real. Las fuerzas alucinatorias producen una brecha en el orden de los procesos mecánicos, introducen bloques de “a-causalidad” en esta realidad que estaba absurdamente dada como una. La trama ininterrumpida de esta realidad está desgarrada (...) (141).

Pienso que es útil situar esta violenta reivindicación *artística* en el contexto mismo que Einstein le reconocía, esto es, en un contexto *epistemológico*. En tanto modifica la relación del sujeto con el espacio y el tiempo, la pintura cubista plantea un problema de “sensación” y de conocimiento. He aquí cómo Carl Einstein explica la referencia filosófica, a primera vista sorprendente, de sus propios ensayos de estética:

No se trata de nada distinto a una modificación (...) en la manera de considerar objetos y sensaciones. En el plano teórico, es quizás Mach el que me es más próximo (142).

¿Por qué Mach? ¿Por qué un filósofo de las ciencias y por qué éste precisamente? Se entendería mejor una referencia a la psicología de William James, cuya influencia sobre los cubistas —*via* Gertrude Stein— está comprobada. Pero la teoría de Ernst Mach presentaba para Carl Einstein la ventaja inestimable de situarse desde el vamos al nivel de los fundamentos, en un debate con las grandes tradiciones filosóficas que originaron tantas ideas sobre el conocimiento y sobre el arte (143). Esquematizando, se podrá decir que el interés de dicha teoría para la visión de Carl Einstein estaba ligada a cuatro grandes elaboraciones críticas que Ernst Mach acababa de desarrollar y popularizar en sus trabajos.

La primera puede ser calificada de *crítica de la trascendencia*, y se la comprende fácilmente al notar que el anti-platonismo y el anti-kantismo de Mach –autor de “Prolegómenos anti-metafísicos” (144)– podían proporcionar a Carl Einstein una herramienta conceptual de base. La segunda era una *crítica de la dualidad sujeto-objeto*, relacionada con la refutación que hacía Ernst Mach a la idea kantiana de los *a priori* del espacio y del tiempo: para él, el espacio-tiempo no era distinto a un “complejo de sensaciones”; para él, el objeto exterior no existía más duraderamente que el “yo” del sujeto cognoscente; sería necesario simplemente examinar las relaciones entre los dos como una “encrucijada de funciones” lábiles que ofrecían una articulación “físico-psíquica” de la realidad (145).

La tercera elaboración machiana alcanzaba a una *crítica de la intemporalidad del conocimiento*: se funda en una concepción a la vez histórica, energética y económica del desarrollo de la ciencia –una “epistemología histórico-crítica” en la cual los conceptos supuestos intangibles de la mecánica (por ejemplo el principio de conservación del trabajo) se verían repensados como el efecto mismo de su constitución histórica (146). Todo eso terminaba por dibujar una *crítica de la causalidad* que, es evidente, fascinó a Carl Einstein. Ernst Mach prácticamente reformuló la física newtoniana al *desmitologizarla*, repensando todo su alcance metodológico sobre la base de una suerte de economía psíquica que denominó “transformismo mental” (*Gedankenumwandlung*) (147). En *El análisis de las sensaciones*, Mach ya había evocado el problema de la causalidad y de la teleología en relación a las complejas sensaciones espaciales (148). Y en su célebre síntesis sobre *El conocimiento y el error* –traducido al francés en 1908–, escribió que el “modo de comprender la causalidad varió en el

curso del tiempo y puede todavía modificarse; no hay lugar para creer que se trata de una noción innata” (149).

Este conjunto de proposiciones “histórico-críticas” no era otra cosa que una puerta abierta a la *modernidad* científica y filosófica del siglo XX. En este sentido, Mach fue sin duda el último de los grandes positivistas del siglo XIX, el positivista de la *última crisis del positivismo*. Sus principales críticos se presentaron primero como sus discípulos –y ellos fueron, cada uno en su dominio, los mismos fundadores del pensamiento contemporáneo. Albert Einstein se declaró en 1909 “discípulo de Mach” y comprendió la crítica machiana de la física de Newton como una justificación epistemológica e histórica de su propia teoría de la relatividad. Sigmund Freud, en 1911, se manifestó también a favor de los principios de Mach: había admirado el trabajo de desustancialización del yo –“el yo es insalvable” (*Das Ich ist unrettbar*), había escrito Mach– efectuado por el filósofo alemán (150). Lenin, es sabido, hizo del “empíricriticismo” machiano el centro privilegiado de su crítica del conocimiento (151).

El mismo Musil redactó en 1908 una tesis filosófica donde intentaba confrontar directamente con la doctrina de Ernst Mach (152). A propósito de esta tesis, Paul-Laurent Assoun mostró el rol eminente que la crítica machiana de la sustancia pudo jugar en la formación, para Musil, de una “filosofía sin cualidades” (153). Pero a este cuadro teórico bien conocido (Albert Einstein, Freud, Lenin), a esta incidencia literaria mayor (Musil), es preciso ahora agregar a Carl Einstein y su “crítica visual sin concesiones”. El también había comprendido que era necesario, en el dominio de la estética y de la historia del arte, “mostrar la crisis” abierta por Ernst Mach en el reino positivista del conocimiento, e inventar, en el corazón mismo de esta crisis, una nueva noción de la

experiencia. Él también debe ser contado entre los “demolidores de la sustancia” durante los primeros decenios del siglo, él también —aunque no fuese advertido— se cuenta entre los fundadores de nuestro pensamiento contemporáneo.

Pero Carl Einstein ocupaba este difícil lugar de ser a la vez un *pensador moderno* y un *pensador crítico de la modernidad* (conjunción que entra, recordémoslo, en la definición de la imagen dialéctica, según Walter Benjamin). Exigía una modernidad sin dogmatismos (probablemente hubiera refutado el “modernismo” de los críticos de arte americanos), y no exigía menos una modernidad sin fallas y sin concesiones (probablemente hubiera detestado el “posmodernismo” de cierta crítica de hoy). Por lo tanto, pensar la imagen y pensar la modernidad constituían para él dos razones coincidentes para “denunciar la crisis” y acentuar, en consecuencia, una última característica sintomática de la experiencia visual: la disociación de la mirada y de la causalidad no eran posibles sin una *escisión del tiempo* mismo. La imagen, en su definición más radical, se convertía en la encrucijada sensible de esta escisión: un síntoma, una *crisis de tiempo*.

Ahora bien, pensar tal “crisis” en el contexto de la modernidad volvía a ser para Carl Einstein encontrar —pero bajo una forma invertida— la intuición teórica ya puesta en práctica en *Negerplastik*: la “escisión del tiempo” es otro modo de nombrar a la imagen dialéctica, y es otra versión, sin duda generalizable en historia del arte, de la *dialéctica del anacronismo*. En *Negerplastik*, la clavija dialéctica de la *modernidad* (es decir, del punto de vista cubista) permitía levantar la comprensión de un arte “inmemorial” que, por esta razón, no tenía aún historia. En *El arte del siglo XX* —y en los textos ulteriores escritos para *Documents*, hasta el *Georges Braque*—, es la clavija dialéctica de una suerte de *prehistoricidad* que

permite ampliar la comprensión de un arte que, él también (pero por razones simétricas, por razones de gran “novedad”, espera todavía su historia. He aquí por qué la constitución de una historia del arte contemporáneo pasa tan a menudo, en Carl Einstein, por una aguda atención dirigida a los fenómenos de “regresiones”, de “arcaísmos”, de “primitivismos” o de “supervivencias” en el sentido warburgiano del término. Resulta mejor, por otra parte, hablar de *anacronismo moderno* antes que de “primitivismo”: éste es aún cuestión de gusto (modelo estético trivial), incluso cuestión de influencia (modelo histórico trivial); éste sólo accede a una comprensión dialéctica y diferencial de la modernidad artística.

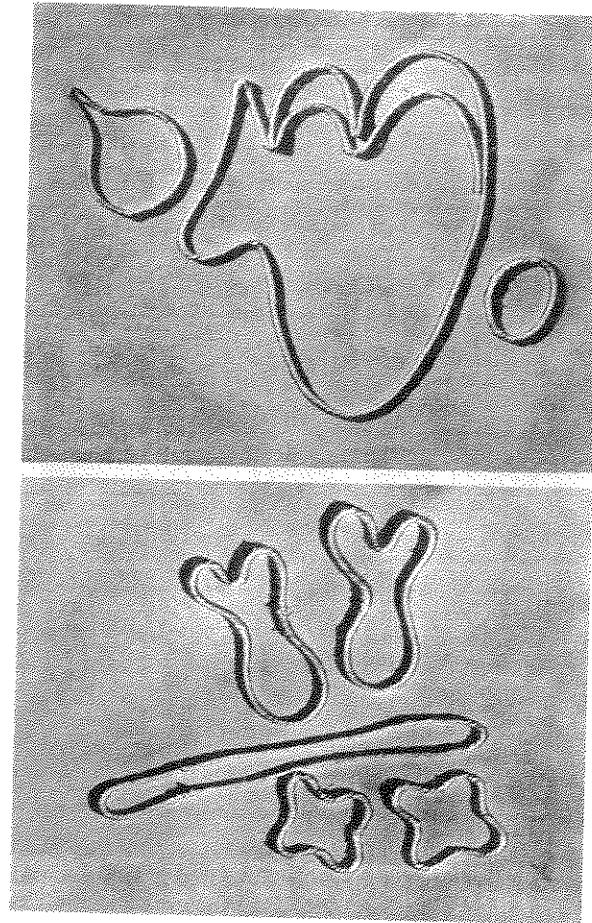
Asimismo, en sus “Notas sobre el cubismo”, Carl Einstein pone en relación la “fuerza destructora de la obra de arte” —respecto de una realidad que ella mata, de una “identidad de los objetos” que ella hace volar en pedazos— con el interés frecuente de los pintores cubistas por las “épocas arcaicas, míticas y tectónicas”; lejos de constituir un repliegue hacia la crisálida del arquetipo (lo que aparece, según Einstein, como el “lado negativo del gusto por los primitivos”), esta puesta en relación lleva el desafío de complejizar, de repensar la historia de la misma pintura; la experiencia del anacronismo juega aquí como prueba de que “la historia no es única” (154). A propósito de Braque, Einstein escribió: “El cuadro es ‘primitivizado’, pero eso es necesario” (155) —modo preciso de decir que eso no es suficiente. Braque se entrega por cierto a algunas “regresiones al primitivismo” y a “estados alucinatorios violentos”, pero no sólo se entrega: construye, recompone un espacio-tiempo absolutamente nuevo, y Carl Einstein asegura entonces que es necesario hablar de esos primitivismos “con el fin de subrayar la completa independencia de Braque respecto de ellos” (156).

También en Miró, como lo escribe Einstein, “el fin se reúne con el comienzo”; pero esta “simplicidad prehistórica” no significa un retorno a las cavernas o a los “buenos salvajes”; por el contrario, asume la alta función dialéctica de provocar el derrumbe de la “acrobacia anecdótica” del arte burgués, y sobre todo de consumir la “derrota del virtuosismo” —pues con eso, afirma Einstein, se *comienza a ser moderno* (157). En André Masson, los “procedimientos extáticos” o las “reacciones míticas” no responden a un simple retorno nostálgico a las prácticas chamánicas o místicas; sólo son utilizados como desencadenantes dialécticos de un anti-humanismo virulento que busca producir un “yo eclipsado”, decididamente ateológico (158) (*fig. 20*). En Arp, finalmente, los “ritos de una infancia prehistórica” son imitados para producir, por una parte, una “acentuación traumática” de las formas —necesidad perfectamente *moderna* en la época de la cortesía estética y del juicio del gusto—, y por otra, este *humor* que hace del “primitivo” una *coartada*, es decir, una estrategia ininterrumpida del desplazamiento, que quita al arcaísmo toda función de referencia o de receptáculo:

Arp repite en sus obras los ritos de una infancia prehistórica. (...) Arp cocina, serrucha, corta: cuellos rodeados de una blanda corbata; combate de pájaros en un huevo; muñeca y bigote, etc. Según las creencias negras, una parte significa tanto o más que el conjunto; pues un estado más vasto está concentrado en el fragmento, sin que las fuerzas mágicas se dispersen en los accesorios. Este es un aislamiento extático. Mediante la decapitación y el desmembramiento se aísla lo que es decisivo: la posesión concentrada y el sadismo. Así, los niños destrozan sus muñecas, autos y caballos, ocultan bajo la almohada una oreja, con una mecha, una cinta y



20. André Masson, *Peces dibujados en la arena*, 1927. Técnica mixta. Publicado en C. Einstein, “André Masson, étude ethnologique”, *Documents*, 1929, n° 2, p. 97. © ADAGP, Paris 2006.



21. Hans Arp, *Cabeza y Adición-Flores-Torso*, 1931, Collages. Publicados en C. Einstein, "L'enfance néolithique", *Documents*, n° 8, p. 37. © VG Bild-Kunst, Bonn 2006.

una pata de caballo, o duermen, anhelando un oráculo, en las entrañas de sogas de un mono, que exorcizan y conjuran durante la noche.

Un bigote viril y vanidoso (recuerdo traumático de la época de Guillermo II) se enrolla concupiscentemente alrededor de un torso de mujer. Hojas cubren ombligos que a veces son ojos. Un huevo de pájaro es aureola y madre al mismo tiempo y se lo rompe con una patada esquizofrénica. El detalle vale tanto como el conjunto; es incluso más intenso y más nítido: es una acentuación traumática. (...)

Cada tema provoca su contrario y se desliza insensiblemente hacia él. Así, los cuadros se descomponen psíquicamente fuera de la forma. En el caso contrario, ¡qué aburrimiento! Es cierto que ante tal dialéctica uno intenta a menudo refugiarse en los primitivos infantiles, pero sólo son esfuerzos inútiles. Todas las formas son ambiguas, lo que permite al romántico extraerles un humor variado (*fig. 21*) (159).

En oposición con estas dialécticas más o menos explícitamente corrosivas, Carl Einstein, recordémoslo, veía en una cierta práctica surrealista esta "vanguardia de salón" que, en un texto sobre el collage, analiza según dos ángulos de ataque complementarios. De una parte, el collage-retruécano parece renunciar a las violencias *procesuales* cubistas, que se ven en adelante "recuperadas" en un iconografismo autosatisfactorio del subconsciente; por otra, con el modo psicoanalítico se renuncia a las violencias *antropológicas* de la elaboración freudiana, que, también ellas, son "recuperadas" en una nueva capitalización del yo —análisis que, pienso, no tiene necesidad de una gran transformación para ser aplicado a una buena parte de la situación artística contemporánea:

Hubo un tiempo en que los papeles pegados jugaron el rol destructor de los ácidos. ¡Tiempo bien lejano! Se intentaba entonces destruir un oficio demasiado concreto, repleto de efectos asegurados. (...) En ese momento los collages no eran más que un medio de defensa contra las oportunidades del virtuosismo. Recién hoy han degenerado en retruécanos fáciles y amenazados de zozobrar en la falsificación de un decorado pequeño-burgués. (...) sin embargo ese Dalí me parece no ser más que un virtuoso de tarjeta postal myosotis a la que emplea como una base colectiva. Se elige conscientemente el lenguaje más fácil; Dalí pone en práctica medios académicos que hacen el efecto de paradojas cansadas. (...) Hay señores que creen posible protestar seriamente contra una lógica –medio de opresión– mediante otra lógica, o contra cuadros mediante otros cuadros. Esto no es más que cambio de fetiches. Es cierto que se combatió con la ayuda de collages la escritura preciosista e individual, instrumento de puercos coquetos, así como a ese viejo Yo, ¡pantalón gastado! (...) Pero el Yo reapareció cuando la acción se debilitó, es el salvavidas para los recuerdos de continuidad. El yo es la capitalización psíquica, la pequeña renta.

Aragon nos habla de la magia negra que encontramos en todas partes, como la vaca que ríe (...), pequeño escándalo que no indigna al lector ni al espectador, fabricados de caucho, y un tanto encantados con ese pompiatismo demoníaco.

Me sorprende que los music-halls no ofrezcan todavía programas psicoanalíticos. No se ha vulgarizado lo suficiente (160).

No nos engañemos. Esas virulentas críticas *ad hominem*, esos análisis caso por caso, son algo distinto de las crónicas de humor o los simples juicios del gusto. Su misma virulencia se articula en un propósito teórico preciso, elaborado,

dialéctico. Apuntan a construir un pensamiento nuevo de la relación *imagen-tiempo*, otra manera de decir que ellas dibujan los contornos –o, mejor, las franjas– de ese *relámpago de la imagen* que Benjamin, contemporáneamente a Carl Einstein, aislaba en la noción de imagen dialéctica (161).

¿Qué concreción temporal formamos cuando somos comprometidos en el acto de la mirada, en la experiencia visual? ¿Qué concreción temporal en ese momento nos entrega la imagen? Primero, un muy extraño modo de *presente*: no es el presente de la “presencia” –si se entiende por eso lo que Derrida justamente cuestionó de la metafísica clásica (162)–, sino el presente de la *presentación* que se nos impone con más fuerza que el reconocimiento de lo representado (así, ante el *Retrato de Ambroise Vollard* de Picasso, no es Ambroise Vollard quien está primero “presente”, sino un espacio pictórico que *reproblematiza* ante nosotros la cuestión de la representación antropomórfica). Ahora bien, quien dice *presentación* –como se dice *formación*– dice proceso y no estasis. En ese proceso, la *memoria* se cristaliza visualmente (por ejemplo, en la historia del género retrato antes de que Picasso lo trastocara) y, cristalizándose, se difracta, se pone en movimiento, en resumen, en *propensión*: acompaña el proceso y, al hacerlo, produce el futuro contenido en la serie de procesos (nos obligan por ejemplo a modificar lo que *esperamos*, a partir de Picasso, de toda representación antropomórfica). Hay, pues, en la experiencia visual examinada así, un *crystal de tiempo* que compromete simultáneamente todas las dimensiones de aquél: lo que Benjamin llamaba una “dialéctica en suspenso” –“eso en lo que el Otrora encuentra el Ahora en un relámpago para formar una constelación” (163).

El vocabulario de Carl Einstein es apenas diferente. Afirma en el *Georges Braque* que la condición histórica y ontológica

del hombre “*oscila* entre la creación y la adaptación, la temeridad mortal y la seguridad”; dos líneas más adelante, la *imagen* revela ya su condición de cristal temporal: en ella, escribe Einstein, la historia “brotó del presente vivo para refluir hacia ese pasado volatilizado. Éste *centellea* como una simple proyección del momento *presente*. La selección y la apreciación de épocas desaparecidas (problema fundamental de la disciplina histórica) están determinadas y formadas por la estructura y la potencia del *presente*. No puede ser cuestión de una historia única, objetiva, al contrario, toda cristalización histórica es una perspectiva construida sobre la línea visual del *presente*” (164).

¿Qué quiere decir esto? Que la historia del arte en tanto que disciplina debe *oscilar* y *centellear* en sí misma si no quiere perder de vista la complejidad temporal de las obras plásticas. Ahora bien ¿de qué está hecha tal complejidad? Primero de *procesos destructivos* y agonísticos que hacen de toda experiencia visual “un verdadero combate” en la medida en que toda forma es el asesinato concertado de otras formas, en la medida también en que, por su campo de fuerzas, “la acción de la obra de arte consiste en la destrucción del observador” —por lo menos la destrucción de sus “puntos de vista” previos (165). Por otra parte, la experiencia de la cual habla Einstein supone un registro de *procesos regresivos* que justifican el rol del “primitivismo” —o de modo más general, del anacronismo— como clavicaja dialéctica en la invención formal, en la misma novedad. Es necesario por ello que la “regresión” esté diferenciada (166) de los *procesos constructivos* de la forma, procesos cuya definición no es más “progresista” o está ligada a alguna metafísica de la creación, sino comprendida, desde entonces, como dialéctica, es decir, *transformadora*. He aquí por qué la defensa del “realismo” por Carl Einstein no debe ser comprendida como un

compromiso referente a un cierto *estilo* de representación, sino como la defensa de un cierto género de procesos *metamórficos*, capaces, como lo dice con frecuencia, de “crear lo real”:

El error fundamental del realismo clásico parece residir en el hecho de que identificaba la visión con la percepción, es decir, que negaba a ésta su fuerza esencial de creación metamórfica. Esta actitud positivista estrechaba el alcance creador de la visión, exactamente como achicaba la superficie de lo real. Era un tabú preestablecido y la visión se limitaba a la observación pasiva. Ahora bien, esta concepción positivista abarca un mínimo de realidad: el mundo visionario se sitúa más allá, y las estructuras ocultas de los procesos le parecen despreciables. Toda percepción no es más que un fragmento psíquico. Pero a esta tendencia a la adaptación paciente se opone la pasión del aniquilamiento de una realidad convencional, el frenesí de la expansión de lo real. (...) El verdadero realismo no quiere decir *imitación* sino *creación* de objetos. (...) Una realidad en crecimiento sustituirá a la vieja y rígida realidad. Realidad no significa más repetición tautológica (167).

Una conclusión, en resumidas cuentas demasiado simple —pero exigente—, se impone: *ver* significa *percibir* sólo en el campo de las experiencias triviales, o más bien en el campo de las concepciones triviales de la experiencia. Si queremos *abrir el ver* (en la actividad artística), si queremos *pensar el ver* (en la actividad crítica), entonces debemos exigir mucho más: debemos exigir que el *ver* asesine al *percibir*, entendiendo por ésta última palabra como Einstein la entiende aquí —una “observación pasiva” de la “realidad tautológica”. Debemos exigir que el *ver* ensanche el *percibir*, lo abra literalmente “como se

abre una caja”, según la expresión ya citada a propósito del espacio cubista. Pero a esta apertura, debemos comprender la *temporalmente: abrir el ver* significa prestar atención —una atención que no se da de suyo, que exige trabajo del pensamiento, cuestionamiento perpetuo, problematización siempre renovada— a los *procesos anticipatorios de la imagen*. Tales son, a los ojos de Carl Einstein, los procesos más fundamentales, ética y epistemológicamente, para toda imagen auténtica. Ellos susciben, una vez más, la importancia particular del cubismo en la cultura —en la *visión*— del siglo XX:

Vino el relámpago del cubismo. Encontró algunos hombres que quisieron otra cosa que limitarse a *pintar* y a confirmar un mundo envejecido. (...) Sin duda esos pintores habían apenas tomado conocimiento de la transformación que se había operado en los otros campos. Pero lo que importa es que los hombres se miren a través del trabajo, que estén poseídos por una realidad futura. (...)

Se había olvidado que el espacio no era más que un entrecruzamiento lábil entre el hombre y el universo. Ahora bien, la visión tiene sentido humano si ella activa el universo y arroja allí su desconcierto. La adivinación visual equivale a la acción, y ver significa poner en movimiento *la realidad todavía invisible*.

Demasiado a menudo se consideró el arte como una tentativa de ordenar la imagen dada del universo; para nosotros, el arte representa sobre todo un medio que permite hacer visible la poética, aumentar la masa de las figuras y el *desorden* de lo concreto, y acrecentar, por tanto, el no-sentido y lo inexplicable de la existencia. Es precisamente al destruir la continuidad del devenir que adquirimos una chance mínima de libertad. En una palabra, subrayamos el

valor de lo que no es todavía visible, de lo que todavía no es conocido (168).

La *visión* de la cual nos habla Einstein aquí no es facultad, sino exigencia, trabajo: rechaza lo *visible* (es decir, lo ya visible) y reivindica la oscilación de lo *visual*; rechaza el acto del *voyeur* y reivindica el del *vidente*. Manera última de comprender la *imagen-síntoma*: ¿qué es, en efecto, un síntoma si no el signo inadvertido, no familiar, a menudo intenso y siempre disruptivo, que anuncia *visualmente* algo *que no es todavía visible*, algo que todavía no conocemos? Si la imagen es un síntoma —en el sentido crítico y no clínico del término—, si la imagen es un malestar en la representación, es porque indica un futuro de la representación, un futuro que no sabemos aún leer, ni, incluso, describir. La noción de imagen se reconcilia en ese sentido con un “antiguo poder profético” que libera lo “real futuro” dentro de la “disolución de la realidad convencional” (169). Pero no es más que una imagen —allí reside su fragilidad, su gratuidad, pero también su puro efecto de verdad desinteresada. En ese sentido puede ignorar el dogmatismo de las profecías de tipo religioso o ideológico. La imagen es un futuro en potencia, pero no es mesiánica. No es, dice Einstein, más que un “intervalo alucinatorio”: “irracionaliza el mundo”, no realiza más que lo que ella “presenta”, y por eso Einstein quiso, en esas mismas líneas, desmarcarse explícitamente de todo sociologismo (la imagen como “síntoma cultural” tal como lo entendía Panofsky y tal como se la entiende aún hoy (170)) como de todo “profetismo” marxista (171). Sin duda que la imagería —la iconografía— libera mensajes, “signos de época”. Pero la imagen mezcla los mensajes, libera síntomas, nos entrega algo a lo que también se sustrae. Porque es dialéctica e inventiva, porque *abre el tiempo*.

“No hablo de manera sistemática...”

¿Qué es lo que se *abre* y se anuncia en este aspecto augural de la imagen? Sin duda, no prevalece la acción sobre el conocimiento: el cubismo no engancha ni traduce la revolución rusa o la teoría de la relatividad general. Lo que se *abre* en la imagen, lo que en ella adquiere su potencia de “no ser aún visible” compete, dice Carl Einstein, a una zona intermedia entre el sueño y el despertar – según una nueva analogía con la categoría del *despertar* utilizada por Walter Benjamin para hablar de la imagen dialéctica (172). Así, lo que se abre en ese “despertar” de la imagen permanece aún en el orden de un *no-saber*: la imagen síntoma es ante todo una *imagen-destino*, en el sentido metapsicológico del término. Se sostiene, según Carl Einstein, en el límite entre una represión y un levantamiento de la represión: es *pasaje*, clavija de transformación. Ella debe pensarse, como en Bataille, a través de la soberanía y la exuberancia potencial –para el conocimiento y para la acción– del no-saber. Y exige que su dinamismo inconsciente sea formulado más allá de los modelos comunes de la regresión temporal: porque es *imagen dialéctica*, debe combinar sin tregua “regresión” y “progresión”, “supervivencia” y “novedad” (173).

El gran coraje epistemológico de Carl Einstein ha sido, en este nivel, implicar la misma historia del arte –la historia del arte en tanto que discurso– en la fuerza muy frágil de este “despertar” augural. ¿Para qué sirve la historia del arte? Para pocas cosas, si se contenta con clasificar sabiamente objetos ya conocidos, ya reconocidos. Para muchas cosas, si llega a plantear el *no-saber* en el centro de su problemática y a hacer de esta problemática la anticipación, *la apertura de un saber nuevo*, de una forma nueva del saber, si no de la acción. Allí,

pienso, reside la grandeza de Carl Einstein en la historia de la disciplina: no clasificó, ni interpretó mejor que otros, objetos ya integrados al “corpus” de la historia; *inventó objetos* y, haciendo eso, anticipó nuevas formas del saber sobre el arte (no solamente el arte africano y el arte del siglo XX).

Este coraje, este riesgo, comportaban por supuesto una contrapartida: el carácter irrealizado, inacabado, multifocal, incluso estallado –a la manera de un montaje roto– del saber emprendido. “No hablo de modo sistemático”, escribió Carl Einstein, en 1923, a su amigo Kahnweiler (174). Confesión de fragilidad, pero también reivindicación, contra todo espíritu de sistema, de una cierta relación del concepto con la imagen: asir la imagen con la ayuda del concepto (actitud axiomática), es comprender, en el mejor de los casos, la mitad de la imagen, y su mitad más muerta. Lo que Einstein pedía a la historia el arte era más bien hacer jugar o “trabajar” la imagen (actitud heurística) *a la vista de conceptos insospechados*, a la vista de lógicas insólitas. Y eso lo había escrito en 1912, desde los ángulos de la escritura rota que difracta su novela *Bébuquin*:

¿Y si jamás la lógica nos abandonara? Pero ¿a qué nivel interviene ella? No sabemos ni una ni otra cosa. Ahí está el *bic*, mi querido. (...) Se dice que la lógica era tan mala como esos pintores que representan la virtud por una mujer rubia. (...) (Una) barraca con espejos deformantes incita más a la meditación que las palabras de quince profesores. (...) No os dejéis engañar por esos filósofos incompetentes, que no hacen más que charlar sin cesar sobre la unidad, sobre las relaciones que mantienen las partes entre sí y sobre sus combinaciones, que formarían un todo. (...) Retened también esto. Su importancia seductora (la importancia de

Kant) es haber establecido el equilibrio entre el objeto y el sujeto. Pero olvidó una cosa, lo esencial: a saber, lo que hace el sujeto cuando trabaja. (...) He allí el *hic* y la razón por la cual el idealismo alemán pudo exagerar a tal punto el rol de Kant. Los no-creadores se agotaron siempre con lo imposible (175).

Tal es la tarea que Carl Einstein asignaba primero al historiador del arte: no agotarse, no renunciar ante lo imposible, no olvidarse de crear nuevas formas del saber al contacto con nuevas formas del arte. *Ser sostenido por lo imposible*, y hacer de ese lazo una exigencia de pensamiento, incluso de método, es decir, una exigencia de *gai savoir*. Bataille, es sabido, no hablaba de otro modo. Pero el doble aspecto de este desafío —desafío al conocimiento y desafío a la acción— se expresa específicamente en Carl Einstein. El héroe de *Bébuquin* ya decía: “El concepto quiere ir hacia las cosas y yo quiero exactamente lo inverso. Ahora saben que mi fin debe ser considerado casi como trágico” (176). El de Carl Einstein lo fue plenamente, en la medida en que no había renunciado ni a la exigencia ni a lo imposible.

Cuando escribió a Kahnweiler: “No hablo de modo sistemático”, de entrada había precisado esto: “Simplemente porque no puedo darme el lujo de pensar en tales cosas (exclusivamente teóricas), y que en medio de eso continúe produciéndose la catástrofe cotidiana” (177). “Es decir, la catástrofe de la Historia, la historia con hache mayúscula: esa de la cual los historiadores, como todos los demás, son víctimas. Pero los historiadores víctimas de la Historia —tal Carl Einstein, tal Walter Benjamin, tal Marc Bloch— tienen esa particularidad, sin duda, de saber con un poco más de crudeza acerca de aquello de lo cual son víctimas. Saber tan

poco tranquilizador como que Carl Einstein —como pronto Walter Benjamin— debía suicidarse en 1940 para escapar a esa catástrofe que se cerraba sobre él (178).

Tres años antes, sin avisarles a sus numerosos conocidos del mundo literario y artístico, Einstein intentó actuar contra las catástrofes al comprometerse, junto con los anarco-sindicalistas, en la guerra de España (179). Las cartas que dirige, durante ese período, a Kahnweiler, son, me parece, a las vez conmocionantes y de un rigor teórico absoluto en relación a lo que fue su mismo proyecto de historiador del arte. ¿La historia del arte es la lucha de todas las experiencias? Pues bien: está por un lado la experiencia de los que esperan tranquilamente la muerte de un arte para hacer el *corpus* (de donde viene la palabra *corpse*, el cadáver) y acto seguido contar su historia (180). Del otro lado, digamos que está *la vanguardia*. No la “capitalización psíquica”, la “pequeña renta” que Einstein denunciaba en el surrealista-realista español Salvador Dalí (181), sino la verdadera vanguardia (182), la que se enfrenta abiertamente al enemigo, es decir, aquí, la del historiador del arte Carl Einstein, que arriesgó su propia vida, que se arriesgó a ser él mismo un *corpus*, un cadáver. ¿Y por qué un historiador del arte debía asumir semejante riesgo? Entre otras cosas porque el objeto de su saber —el arte mismo— *permanece vivo* y libre con sus formas inventadas. En el otoño de 1938, Einstein escribió a Kahnweiler: “Envíame pequeños paquetes de tabaco que no pesen mucho. El tabaco, el tabaco...” Y justo antes, en plena guerra pedía con amor (he aquí otras de sus grandes lecciones de historia, las que hacen pensar en Marc Bloch). “Picasso y Braque ¿cómo trabajaron (*sic*)? Junta para mí algunos fotos o reproducciones” (183).

“La historia del arte es la lucha...” —esta expresión de Einstein, con la cual se abren los “Aforismos metódicos” de 1929,

adquirió, en 1938, un sentido nuevo y radical: un historiador del arte, judío alemán, luchaba en España para que el coraje epistemológico encontrara su real dimensión ética y política. Un historiador del arte judío alemán luchaba en España —sin proselitismo ninguno, sin buscar hacerse discípulos para un método que él había sostenido hasta lo imposible— con el fin de que Picasso pudiera seguir “descomponiendo” la realidad, es decir, pintar *Guernica* (184) (fig.22). Acaso hubo en el gesto de Carl Einstein, algo del gesto de Rimbaud (de quien había traducido, en otra época, algunas cartas): un Rimbaud no del exotismo y la aventura, sino de la lucha contra lo irremediable. En esta decisión, sería más justo ver la única *respuesta* posible —respuesta ética y política, lo repito— a una doble desesperación que manifiestamente atravesaba a Einstein por esos años.

La primera puede ser calificada de *desesperación en cuanto al objeto*. Ser historiador del arte es ser historiador ¿de qué, exactamente? Carl Einstein vio en el trabajo de las formas (en los cubistas ante todo) un fantástico trabajo para abrir la visión, para transformar el pensamiento, para “recrear lo real”. Pero entre 1912 y 1936, Carl Einstein vio igualmente a los futuristas abrazar la causa fascista, a una parte de los expresionistas caer en la ideología nazi. Su propio libro, *El arte del siglo XX*, le resultó inestimable a Goebbels para definir mejor la categoría de “arte degenerado” (185). En Francia, vio a algunos surrealistas “que esperaban hacer desaparecer los hechos como por arte de magia” o bien “deslizarse en un primitivismo tardío”, o también metamorfosearse en “faquires de nuevas enfermedades, a la moda” (186). Él, que permaneció como apóstol anacrónico de un “valor no mercantil del arte” (187); él, que —a pesar de las obras maestras de Braque y de Picasso que pasaban regularmente por sus manos— jamás

había querido constituir una colección de arte sino que irónicamente, bajo el nombre de “Colección C. Einstein”, reprodujo en *Documents* una simple piedra antropomorfa hallada en una playa (188) (fig.23); había comprendido el rol cada vez más alienante del mercado en una actividad artística cada vez más especulativa.

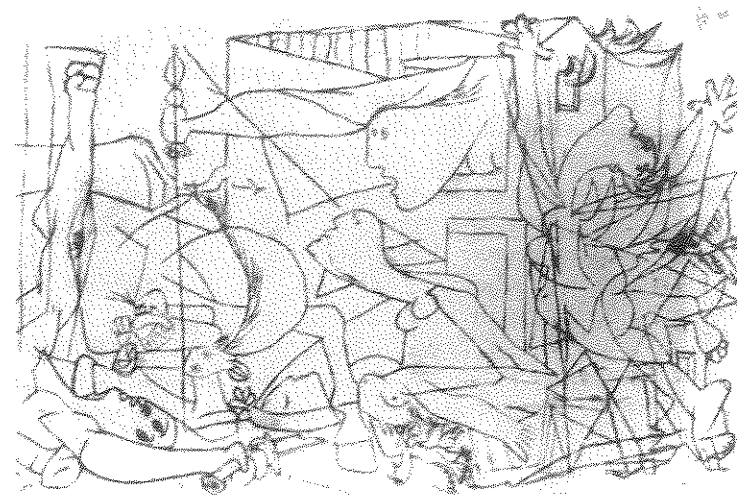
He ahí por qué su protesta crítica se volvió, casi convulsivamente, al encuentro de lo que había sido para él el parangón mismo de toda verdadera protesta crítica —el arte mismo. “El arte, el arte, bastante, bastante. No puedo soportar esta estafa” (189). Encontraba por allí algunos destellos ya identificables en *Bébuquin*, donde “el arte” había sido rebajado a una demasiado fácil “euforia de símbolos” (190). Al leer los textos escritos por Carl Einstein después del *Georges Braque* —textos que forman la extraña masa de reflexiones reunidas bajo el título de *La fabricación de ficciones* (191)—, da la impresión, penosa, de un abandono definitivo y de una repentina conversión de los objetos de amor en objetos de odio. Pero sería injusto y nefasto utilizar esta desesperación, extrayendo, por ejemplo, una lección revisionista sobre la “derrota” o la “incoherencia” de las vanguardias artísticas del siglo XX (192). Esto sería negar que en la obra de Carl Einstein subsiste sin duda lo más precioso: la constante *tensión dialéctica* que anima, aun con el riesgo de destruir todo, cada enunciado estético (193).

Esta tensión dialéctica no cesó de plantearle si ella misma era válida —y si lo era la forma— de cada enunciado estético producido. Cuando deja en París la enorme y confusa masa de manuscritos inéditos, Einstein estaba también atravesado por una *desesperación en cuanto a la escritura*. Ser historiador del arte, es hacer ¿exactamente qué? Es mirar, y es intentar escribir lo que la mirada abre en el pensamiento. Es ser *el escritor de*

una experiencia que no es narrativa, que permanece suspendida en el umbral de una experiencia espacial y de una experiencia interior. “El problema capital es, todavía, la diferencia entre estas dos categorías: la del cuadro y la de la lengua”, había escrito Carl Einstein en 1929 (194). En el *Georges Braque* se defendía de entrada de querer “imitar con palabras” los colores, las figuras y las luces del pintor cubista. Era el modo de expresar su rechazo de toda “crítica de arte” –incluida la “literaria”– que se contentaba, como ocurre a menudo, con sobrevolar la experiencia visual en lugar de pensarla:

(...) se pretendió expresar con palabras lo visible y, ensordecidos por sus propios ladridos, la gente olvidó el abismo infranqueable que separa la palabra de la imagen. Los peñadores descriptivos, que se complacen en rizar un cuadro de Cézanne a fuerza de metáforas, o que ahogan en frases un verde de Ingres, desconocen el hecho de que un fenómeno óptico jamás se deja traducir por palabras de una manera completa o incluso suficiente. El no-sentido penoso, que caracteriza los cotilleos líricos, está entonces probado. Los decoradores verbosos explotan las obras de arte en lugar de intentar hacerlas entrar en el cuadro de una vista (...) (195).

Una *vista*, es decir, un *pensamiento visual*. En un fascinante texto póstumo titulado “Tratado de la visión” –un esbozo de trabajo que merecería un análisis específico–, Carl Einstein inventó la categoría de *transvisual*, que, desbordando los fenómenos puramente ópticos, funciona como una clavija dialéctica entre “vista” y “visión” (*Sehen* y *Schauen*), “vista” y “memoria” y “noción, “vista” y “sentimiento”... (196). Esta categoría tomó, en el pensamiento de Einstein, una consistencia



22. Pablo Picasso, *Guernica*, primera etapa, 11 de mayo de 1937, detalle. Dibujo sobre tela. © Sucesion Picasso 2006.



23. *Guijarro recogido en la playa*. Colección Carl Einstein. Publicado en C. Einstein, "Exposition de sculpture moderne", *Documents*, 1929, n° 7, p. 392.

que parece a la vez metapsicológica (manifiesta "procesos psíquicos complejos") y antropológica (197). En su centro aloja la obsesiva cuestión de la *escritura* —que conjuga debilidad y poder. Debilidad, cuando "lamentablemente renguea a remolque de los pintores" (198). Poder, cuando hace de la experiencia visual su propio *síntoma*, cuando llega —ya lo intentaba *Bébuquin*— a indicar la "transformación de las sensaciones del espacio", pero también la "transformación de un sentido del tiempo (...) sentido simultáneamente en diversas dimensiones" (199). Parece que no estamos lejos de James Joyce.

A eso, que Einstein lo sabía muy bien, sólo se llega al precio de un trabajo sobre la lengua y en la lengua: renunciar a la "petrificación" positiva y descriptiva de las palabras, renunciar igualmente a la "utopía barata" de las alegorías y del lirismo; crear una "relación no óptica de las palabras" en vista de la "mezcla de las dimensiones del tiempo" (200). Esto no se obtiene más que al precio de un trabajo en su lengua materna. Pues Carl Einstein escribió en 1933: "Veo que voy a estar cada vez más solo. Judío, que habla alemán, en Francia, judío sin dios (...) que habla alemán en Francia, es decir, sin lectores" (201). He aquí también por qué no pudo "hablar de modo sistemático": estaba, desde 1928, exiliado de su lengua y de su cultura. El carácter sofocante del *Georges Braque*, publicado en francés, sostiene también este debate en un imposible trabajo de escritura.

El exilio y lo "imposible" quedaban como las únicas respuestas posibles a un estado de hechos históricos que Einstein había afrontado desde sus contactos con los círculos pacifistas alemanes (en 1916-1918), con el "Consejo de soldados" y el grupo espartaquista (en 1919), hasta su compromiso con la columna Durruti, su internamiento en el campo de Argelès (en 1936), más tarde su arresto y deportación a

Bordeaux (en 1940). En 1921 había escrito una negra parodia del evangelio, que lo llevó a ser procesado, condenado luego por blasfemia, y donde ponía en labios de Jesús algunas razones concretas para aceptar la Pasión:

No puedo escuchar más día y noche el vaivén de los prisioneros. No puedo escuchar más el gemido de los que duermen. No puedo escuchar más los llantos furiosos de los que no duermen por el hambre. No puedo escuchar más la risa sollozante de los locos de dolor. No puedo escuchar más que arrojen al lodo a quien tiene los huesos rotos. No puedo escuchar más cómo queman a los atormentados. No puedo escuchar más el asesinato en la escalera de los hombres que retornan de los interrogatorios. No puedo escuchar más la matanza en los patios de aquellos a quienes se empuja a los rincones. No puedo escuchar más el murmullo ansioso de los que limpian las manchas de sangre. No puedo escuchar más el silencio (...) (202).

Que nadie se engañe: Carl Einstein no fue en absoluto el hombre del martirio, en cuanto toda voluntad de martirio alberga una voluntad de gloria y redención. Einstein fue, más simplemente, el hombre que rechazó todas las concesiones. El *rebelde* por excelencia —criticó la social-democracia y el marxismo más allá de sus compromisos anti-nazis. Según sus propios términos, fue el *pobre* (203). ¿Qué es ser “pobre”? Y ¿qué es ser “pobre” en el seno de una actividad tan refinada como la historia del arte? Es rechazar las autolegitimaciones que presta publicar, por ejemplo, un volumen en la colección *Propyläen-Kunstgeschichte*. Carl Einstein se había dado para sí mismo, y para el prójimo, esta regla de exigencia que expresaba así: “No creo más que en las personas que comienzan

por destruir los instrumentos de su propio virtuosismo. El resto es sólo un pequeño escándalo” (204).

Este hombre jamás aprovechó sus competencias, su trabajo intelectual, sus conocimientos. Para él, *poner en práctica* un saber equivalía siempre a *cuestionarlo*, con el riesgo de desestabilizarlo por un tiempo, de deslegitimarlo, pero para *abrirlo* mejor, en todos los sentidos de la palabra. Allí reside una de las razones por las cuales jamás habló “de modo sistemático”. Allí reside una de las razones de su actual olvido, y de la dificultad que persiste para “utilizar” su obra en el campo de la historia del arte. Rechazaba las instituciones, pero no quiso por lo tanto “salvarse” él solo, enfatizar su singularidad, puesto que rechazaba con la misma energía el primado “pequeño burgués” del yo individual. Ya en 1912, en *Bébuquin*, escribió:

Todo lo que es personal es improductivo. Sé un telón y desgárrate. Insúltate hasta que te hayas vuelto algo diferente. Sé al mismo tiempo el telón y la obra de teatro (205).

Veinticinco años después, lo que dijo del pintor Georges Braque resonaba todavía como una reivindicación para el historiador del arte mismo: inventar formas —incluido el dominio del conocimiento—, es cuestionar la realidad. Es aceptar el cuestionamiento del propio yo:

De cuánto coraje hace falta disponer para destruir constantemente lo real convencional y obligarse así —a la deriva, en una balsa estrecha— a crear sin cesar una realidad nueva. De ese modo, se acelera el nacimiento y la muerte de lo real, y se destruye, en una eterna inquietud, la propia personalidad (206).

A fin de cuentas, se puede decir de él lo que, extrañamente emocionado, escribió acerca del pobre Hercules Seghers: "Pagó con su vida tal actitud" (207).

NOTAS

1) Cf. L. Meffre, "Carl Einstein, théoricien de l'art, poète et homme d'action", *Critique*, XXXVII, 1982, n° 417, p. 176-177, recuerda cómo lo esencial de esos manuscritos fue primero confiado por Lydia Guevrekian a Georges Braque, luego reunido —en 1966, por lo menos— en los Archivos Carl Einstein de Berlín gracias al trabajo de Sybille Penkert. Cf. en general K.H. Kiefer (dir.), *Carl Einstein Kolloquium 1986*, Francfort, Peter Lang, 1988. L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques*, Berne-Paris-Francfort, Peter Lang, 1989, p. 3-5. Para los datos biográficos, cf. S. Penkert, *Carl Einstein. Beiträge zur einer Monographie*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, W. Ihrig "Vita Carl Einstein", *Text + Kritik* n° 95, 1987, p. 80-86.

2) La edición de las obras completas de Carl Einstein aún no concluyó. Disponemos afortunadamente de cuatro volúmenes publicados entre 1980 y 1992: C. Einstein, *Werke, I. 1908-1918*, éd. R.F. Baacke y J. Kwasny, Berlín, Medusa, 1980; *Werke, II. 1919-1928*, ed. M. Schmid, H. Beese y J. Kwasny, Berlín, Medusa, 1981; *Werke, III. 1929-1940*, ed. M. Schmid y L. Meffre, Berlín, Medusa, 1985; *Werke, IV. Aus dem Nachlass I*, ed. H. Haarman y K. Sibenhaar, Berlín, Fannei & Walz, 1992.

3) F. Blei, Préface a C. Einstein, *Bébuquin oder die Dilettanten des Wunders*, Berlín, Die Aktion, 1912 (reed, 1917), trad. S. Wolf, *Bébuquin ou les dilettantes du miracle*, Paris, EST-Samuel Tastet, 1987, p. 10. Para otros retratos literarios de Carl Einstein, cf. R.-P.

Baacke (dir.), *Carl Einstein, Materialien, I. Zwischen Bébuquin und Negerplastik*, Berlin, Silver & Goldstein, 1990, p. 173-199.

4) Carl Einstein, *Georges Braque (1931-1932)*, trad. S. Zipruth, Paris, Éditions des Chroniques du jour, 1934.

5) Cf. L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, op. cit., p. 19-25.

6) Cf. E. Panofsky, "Three Decades of Art History in the United States. Impressions of Transplanted European" (1953), *Meaning in the Visual Arts*, Chicago, The University of Chicago Press, 1955 (ed. 1982), p. 321-346. (Hay traducción al español: *El significado de las artes visuales*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1970).

7) Cf. G. Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986. U. Kultermann, *The History of Art History*, New York, Abaris Books, 1993.

8) C. Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Propyläen, 1926.

9) Cf. por ejemplo J. Lichtenstein (dir.), *La Peinture - Textes essentiels*, Paris, Larousse, 1995. Jean Laude, que introdujo en Francia el conocimiento histórico de la obra de Carl Einstein, lamentaba que éste apenas fuese evocado en el catálogo de la exposición *Paris-Berlin*. Cf. J. Laude, "Un portrait", *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 1, 1979, p. 10. Cf. sin embargo *Paris-Berlin 1900-1933*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1978, p. 10, p. 436, 438, 444, 449.

10) Cf. S. Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989. Trad. G. Lebaut, *Arts primitifs, regards civilisés*, Paris, École national supérieure des beaux-arts, 1995. J.-P. Barou, *L'Œil pense. Essai sur les arts primitifs contemporains*, Paris, Balland, 1993 (reéd. Payot, 1996). En un libro mucho más agudo que los dos precedentes, James Clifford evoca a Carl Einstein en el contexto de lo que llama un "surrealismo etnográfico". Volveré más adelante sobre esta calificación. Cf. J. Clifford, *The*

Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art, Cambridge-Londres, Harvard University Press, 1988, Trad. M.A. Sichère, *Malaise dans la culture. L'ethnographie, la littérature et l'art au XXe. siècle*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1996.

11) Cf. K. Herding, "Carl Einstein: 'Toujours à refuser les as-treintes d'un milieu déterminé'", trad. M. Charrière, *Revue Germanique Internationale* n° 2, 1994, p. 151-155, donde se ha destacado que "en 1924, Einstein puede proponerse para un puesto de profesor de historia del arte en la Bauhaus. Lo rechaza: es una reacción insólita. Este rechazo constituye, políticamente hablando, el verdadero 'escándalo' de esos años. Es tanto más incomprensible ya que en ese momento Einstein redactaba su *Histoire de l'art*, que apareció desde 1926 y encontró un gran número de compradores. El puesto de profesor en la Bauhaus parecía estar hecho a medida para él, y el asombroso encargo que le habían confiado, es decir, escribir para la célebre colección de los *Propylées* una historia del arte, venía a acrecentar su reputación y podía abrirle un futuro prometedor: ¿podría hoy la corporación tolerar que a una persona sin tener un doctorado pudiera encargársele semejante tarea?" (p. 153-154).

12) D.-H. Kahnweiler, *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, Gallimard, 1946 (éd. 1990), p. 295. Un enunciado un poco distinto se encuentra en C. Einstein y D.-H. Kahnweiler, *Correspondance 1921-1939*, éd. y trad. L. Meffre, Marseille, André Dimanche, 1993, p. 48 (lettre de juin 1923).

13) G. Bataille, "Le 'jeu lugubre'", *Documents*, 1929, n° 7, p. 369. (Hay traducción al español: *Documentos*, Monte Ávila Ed., Caracas, 1969). Comenté esta expresión en *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 183-200.

14) Cf. este testimonio de Will Grohmann en 1931: "No conocía a nadie como Einstein que se encaminara de semejante ma-

nera hasta el fondo de los fenómenos del arte desde 1900. Creó una terminología muy personal y a la vez muy exacta para asir completamente los hechos y poseía, además, una incomparable experiencia y conocimiento de su material. Todos los nuevos avances de las ciencias a partir de las matemáticas hasta la filosofía y el psicoanálisis, utilizados de una manera muy eficaz, así Einstein forma una nueva imagen del mundo y de nuestra época". Citado por S. Penkert, *Carl Einstein. Existenz und Ästhetik*, Wiesbaden, Franz Steiner, 1970, p. 9. Cf. igualmente el testimonio, más tardío, de Clara Malraux: "Intelectualmente, era el hombre de todas las nuevas aproximaciones. (...) 'Cada hombre desea expresar demasiadas cosas', una frase que él escribió y que expresa sobre todo a quien quiso expresar todo en un período en el que los descubrimientos llovían sin pausa". C. Malraux, *Le Bruit de nos pas, IV. Voici que vient l'été*, Paris, Grasset, 1973, p. 62-63.

15) L. Meffre, "Einstein (Carl)", *Encyclopaedia universalis*, VIII, Paris, E.U., 1989, p. 41.

16) C. Einstein et D.-H. Kahnweiler, *Correspondance, op. cit.*, p. 49: " (...) querría expresar este cambio de intensidad, que supone siempre un sentimiento complejo del tiempo, que no es una reducción del presente. Naturalmente, limitar lo más posible las metáforas que son lo contrario de la poesía, permanecer concentrado en las sensaciones que efectivamente son experiencia vivida y no empalago o accidente de esta experiencia, luego estandarizada. Historias, entonces, como la pérdida del habla, o la disolución de una persona, o bien, la disociación del sentimiento del tiempo. (...) Es lo que había empezado a hacer en 1906, en *Bébuquin*, de un modo incierto y tímido. Los trabajos de los 'cubistas' me habían confirmado en la idea de que es posible aportar transformaciones en los matices de la sensación".

17) C. Einstein, "Das Dokument eines Lyrikers (Drei Briefe von Rimbaud)", *Der Merker*, 1913 (traducción no firmada, pero

atribuida a Carl Einstein por W. Ihrig). V. Van Gogh, *Briefe an seiner Bruder*, trad. Carl Einstein, Berlin, Cassirer, 1914.

18) *Id.*, *Afrikanische Legenden*, Berlin Rowolt, 1925, así como diferentes artículos ("Drei Negerlieder," etc.) señalados por L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, op. cit., p. 50 y 147-154.

19) Cf. particularmente C. Einstein, *Der frühere japanische Holzschnitt*, Berlin, Wasmuth, 1923. *Id.*, "Gravures de Jacques Bellange, peintre lorrain", *Documents*, 1929, n° 3, p. 135-140 (texto sin firma, pero atribuido a Einstein por W. Ihrig sobre la base de un cotejo con un resumen firmado titulado "Jacques Bellange", *Die Kunstauktion*, 2/3/1930, p. 11). "Gravures d'Hercules Seghers", *Documents*, 1929, n° 4, p. 202-208.

20) Carl Einstein escribió también una obra de teatro, *Die schlimme Botschaft*, Berlin Rowohl, 1921, versión "contemporánea" de la pasión de Cristo, que le valió una acusación de blasfemia y una multa de 15.000 marcos. Trad. anónima. (I. Goll), "Le mauvais message", *Action. Cahiers de philosophie et d'art*, n° 18, 1921, p. 23-28. Cf. igualmente C. Einstein et D.-H. Kahnweiler, *Correspondance, op. cit.*, p. 94, donde Einstein, en el verano de 1938, le confía a su amigo que "trabaja sobre una cosa, un film" sobre la guerra de España con la cual se comprometió.

21) C. Einstein, "Aphorismes méthodiques", *Documents*, 1929, n° 1, p. 32 (retomado en *id.*, *Ethnologie de l'art moderne*, éd. L. Meffre, Marseille, André Dimanche, 1993, p. 17).

22) *Id.*, "L'enfance néolithique", *Documents*, 1930, n° 8, p. 479 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 55).

23) *Id.*, "Das Problem des Anfangs" (1905), citado por L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes, op. cit.*, p. 46.

24) K. Fiedler, "Aphorismes", párrafo 2, citado R. Salvini (dir.), *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo*, Milan, Garzanti, 1997, trad. collective, *Pure visibilità e formalisme dans*

la critique d'art au debut du XXe. siècle, Paris, Klincksieck, 1988, p. 101. Sur Konrad Fiedler, cf. P. Junod, *Transparence et opacité. Essai sur les fondements théoriques de l'art moderne. Pour une nouvelle lecture de Konrad Fiedler*, Laussane, L'Age d'homme, 1976.

25) *Ibid.*, parágrafo 6 y 36, p. 101 et 105. Se notará que lo que Carl Einstein reprocha al "kantismo" en general, Fiedler se cuida de atribuirlo sólo a los seguidores de Kant (*ibid.*, p. 102). También se advertirá la gran actualidad de esta cuestión, puesto que hoy vuelven con intensidad las tentativas por elaborar una estética normativa (en general sobre el modelo de la filosofía analítica anglo-sajona): cf. J.M.-Schaeffer, *Les Célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 1996.

26) C. Einstein, "Exposition de collages (galerie Goemans)", *Documents*, 1930, n° 4, p. 144 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 98).

27) C. Einstein, et D.-H. Kahnweiler, *Correspondance, op. cit.*, p. 36: "Finalmente los jóvenes críticos de *Arsch* (culo) son gente que ha reflexionado muy poco y que utilizan el asunto en primer lugar como pretexto para comprar un poco de comida, pero ante todo para hacer excitantes pequeños cuadros. Una miserable banda, sin investigación personal, de mediocres malabaristas de slogans superados".

28) C. Einstein, *Georges Braque, op. cit.*, p. 13.

29) *Ibid.*, p. 15.

30) *Ibid.*, p. 14.

31) *Ibid.*, p. 14.

32) S. Freud, *Inhibition, symptôme et angoisse* (1926), trad. M. Tort, Paris, PUF, 1951, p. 41-44.

33) C. Einstein, *Georges Braque, op. cit.*, p. 15 y 63-64.

34) *Ibid.*, p. 41: "El fenómeno estético está caracterizado por dos hechos fundamentales: 1° Por un proceso que definimos como un estrechamiento de las funciones, proceso por el cual la función

compleja total psíquica o personalidad, está centrada en una sola función, por ejemplo, la vista, lo que permite hacer relativamente autónoma a la obra de arte. 2° Por una totalización de la obra de arte en una integralidad aparente, creación aparentemente definitiva, proceso en el cual el carácter objetivo estático de la obra de arte es acentuado en perjuicio de su carácter activo dinámico".

35) *Ibid.*, p. 16-17. Este largo pasaje concluye con la fórmula: "El esteta es el tipo de fracasado erótico".

36) *Ibid.*, p. 35-36 y 50.

37) *Ibid.*, p. 34.

38) *Id.*, "Notas sobre el cubismo", *Documents*, 1929, n° 3, p. 146 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 26): "Comprobamos que existe un abismo entre la historia del arte y la ciencia del arte, y que ambas disciplinas se han vuelto muy precarias. Cuando la historia del arte quiere ser más que un calendario, se sirve de juicios y de nociones cuyo fundamento no es dado, sino que se toma prestado con total ingenuidad. Las obras particulares se fundan en esas nociones de generalidades sin definición, y el hecho concreto se disuelve en una suerte de vago esteticismo, mientras que por otra parte las mil anécdotas y datos de la historia del arte en nada tocan las cuestiones técnicas y las formas mismas de la obra de arte. Se llega finalmente a una psicología anecdótica que convierte la historia del arte en una novela".

39) *Id.*, *Georges Braque, op. cit.*, p. 15-16: "Así nos vemos en la obligación de romper los marcos de la perspectiva en 'primer plano' de las monografías. Éstas constituyen habitualmente la apotheosis del yo 'pequeño-burgués', un espejo donde el burgués se ve voluptuosamente exaltado. (...) Ensordecidora por su gratuidad, la paráfrasis deviene así, por su aplicación mecánica a otros motivos monográficos, un agente de infección: ¡sífilis de palabras! La monografía-trivial se reduce a un ejemplo lamentable de inercia comercial, rellena de nombres, de cifras y de epítetos intercambiables

(...). No es imposible que este hábito sea debido a la supervivencia tardía de un atavismo que tiene sus fuentes en los instintos religiosos: privilegios acordados a la divinidad, último reflejo del fetichismo”.

40) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle. Le livre des passages*, ed. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 480-481.

41) Cf. C. Braun, *Carl Einstein. Zwischen Ästhetik und Anarchismus: Zu Leben und Werke eines expressionistischen Schriftstellers*, München, Iudicium, 1987, p. 26-52.

42) K. Fiedler, “Aphorismes”, párrafo 6, citado por R. Salvini (dir.), *Pure visibilité et formalisme*, op. cit., 102.

43) C. Einstein, *Georges Braque*, op. cit., p. 17-18. En otra parte, Einstein ve en las famosas polaridades de Wölfflin una falsa noción de lo que entiende por “lucha de todas las experiencias ópticas”: esas polaridades, según él, no son más que “un pálido reflejo de la noción filosófica del automovimiento de la idea” hegeliana (*ibid.*, p. 14).

44) C. Einstein, *Negerplastik*, Leipzig, Verlag der Weissen Bücher, 1915. Trad. L. Meffre, “La sculpture nègre”, *Travaux et Mémoires du Centre de recherches historiques sur les relations artistiques entre les cultures*, I, 1976, p. 7-21, reeditada en M. Rowell (dir.), *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 344-353. El texto alemán de *Negerplastik* se encuentra en C. Einstein, *Werke, I. 1908-1918*, op. cit., p. 245-263.

45) *Id.*, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, op. cit.

46) Lo que hoy se encuentra declinado en todos los tonos. Cf. particularmente R. Rochlitz, *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, 1992, p. 240-254, donde la *decadencia* del aura enunciada por Benjamin es asimilada, pienso que abusivamente, a una pura y simple *muerte* del aura. Intenté explicitar esta diferencia en “The Supposition of Aura.

On the Once, the Now, and the Modernity”, trad. J.M. Todd, *Negotiating Rapture. The Power of Art to Transform Lives*, dir. R. Francis, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1996, p. 48-63 (cf. *infra*, chap. 4).

47) Cf. J.-L. Paudrat, “Afrique”, *Le Primitivisme dans l'art du XXe. siècle. Les artistes modernes devant l'art tribal (1984)*, dir. W. Rubin, trad. dir. por J.-L. Paudrat, Paris, Flammarion, 1987, p. 142 y 150. En esta iconografía, Carl Einstein mezclaba esculturas africanas y esculturas melanesias (hay, además, un ejemplo malgache). Esta confusión, muy difundida en la época, desaparecerá de los futuros ensayos de Carl Einstein sobre el arte africano. Una aproximación más específica del arte melanesio ha sido intentada por Carl Einstein, “Sculptures mélanésiennes”, *L'Amour de l'art*, nº 8, 1926, p. 253-258.

48) G. Apollinaire, “Sculptures d'Afrique et d'Océanie” (1918), *Chroniques d'art, 1902-1918*, éd. L.-C. Breunig, Paris, Gallimard, 1960 (coll. “Folio”, 1993), p. 552. Los otros textos de Apollinaire sobre el tema están señalados *ibid.*, p. 597, nota.

49) Cf. R.-P. Baacke (dir.), *Carl Einstein, Materialien, I*, op. cit., p. 85-133.

50) M. Leiris, *Afrique noire; la création plastique*, Paris, Gallimard, 1967, p. 14-16, et 106. Reéd. J. Jamin en *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 1144-1149 y 1230.

51) En realidad es Jean Laude quien abrió el camino: “Los análisis de *Negerplastik* constituyen el primer ensayo intentado en el orden de una aproximación estética al arte africano”. J. Laude, “L'esthétique de Carl Einstein”, *Mediations. Revue des expressions contemporaines*, nº 1, 1961, p. 89. L. Meffre, “À propos de *La sculpture nègre* de Carl Einstein”, *Travaux et mémoires du Centre de recherches historiques sur les relations artistiques entre les Cultures*, I, 1976, p. 3-5.

52) Cf. R. Fry, “La sculpture nègre” (1920), en R. Salvini (dir.), *Pure visibilité et formalisme*, op. cit., p. 227-229.

- 53) Intentaré desarrollar aquí un esbozo ya propuesto en *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 172-177.
- 54) C. Einstein, "La sculpture nègre", trad. cit., p. 344-345.
- 55) Según la justa expresión de L. Althusser, *Philosophie et philosophie spontanée des savants* (1967), Paris, Maspero, 1974.
- 56) C. Einstein, "La sculpture nègre", trad. cit., p. 344-345.
- 57) *Ibid.* p. 345. Einstein agrega en la misma página que "el juicio planteado hasta entonces sobre el negro y su arte caracteriza más al que planteaba el juicio que al objeto de ese juicio".
- 58) *Ibid.*, p. 345-346. La exposición de esas dificultades será retomada en *id.*, *La sculpture africaine* (1921), trad. T. y R. Burgard, Paris, Crès, 1922, p. 5-7, y en "À propos de l'exposition de la galerie Pigalle", *Documents*, 1930, n° 2, p. 104 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 67-68).
- 59) *Id.*, "La sculpture nègre", trad. cit., p. 346.
- 60) Para emplear un término de Pierre Fédida que, justamente, se aplica para definir las *condiciones de la interpretación*. Cf. P. Fédida, *Le site de l'étranger. La situation psychanalytique*, Paris, PUF, 1995, p. 53-69.
- 61) C. Einstein, "La sculpture nègre", trad. cit., p. 345.
- 62) *Ibid.*, p. 346.
- 63) *Ibid.*, p. 349.
- 64) *Ibid.*, p. 346.
- 65) *Ibid.*, p. 347-348. Sobre el "descubrimiento cubista" del arte africano, cf. J. Laude, *La peinture française (1905-1914) et l'art nègre. Contribution à l'étude des sources du fauvisme et du cubisme*, Paris, Klincksieck, 1968, I, p. 241-295. W. Rubin, "Picasso", *Le Primitivisme dans l'art du XXe. siècle, op.cit.*, p. 247-291. J.-L. Paudrat, "Afrique", *ibid.*, p. 125-175.
- 66) C. Einstein, "La sculpture nègre", trad. cit., p. 346-347. Einstein reúne en esta aproximación los enunciados formulados

desde 1893 por Adolf Hildebrand (*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Strasbourg, Heitz, 1893).

67) *Id.*, *Die Kunst des 20 Jahrhunderts, op. cit.*, p. 161. Se advertirá que esta reformulación histórica es en sí misma dialéctica y discurre en los dos sentidos: los artistas utilizaron *Negerplastik* como repertorio de incitaciones formales para sus propios trabajos cuanto Carl Einstein tomó el relevo de la lección cubista. Cf. D.E. Gordon, "L'expressionnisme allemand", *Le Primitivisme dans l'art du XXe. siècle, op. cit.*, p. 396-399 (para el caso de Karl Schmidt-Rottluff); R. Krauss, "Giacometti", *ibid.*, 516-518 (para el caso de Giacometti); R. Rosenstock, "Léger: 'La Creation du monde'", *ibid.*, p. 479-481 (para el caso de Fernand Léger).

68) C. Einstein, *La Sculpture africaine, op. cit.*, p. 4.

69) *Ibid.*, p. 3.

70) Sobre el "primitivismo" expresionista, cf. J.C. Middleton, "The Rise of Primitivism and Its Relevance to the Poetry of Expressionism and Dada", *The Discontinuous Tradition. Studies in German Literature in Honour of E.L. Stahl*, ed. p. F. Ganz, Oxford, Clarendon Press, 1971, p. 182-203. Un debate sobre Einstein y la cuestión del primitivismo puede ser abierto a través de la lectura de G. Zanasi, "Gli arcaismi della vanguardia: a proposito di una recente edizione di Carl Einstein", *Studi germanici*, XIX-XX, 1981-1982, p. 315-339, y de R.W. Williams, "Primitivism in the works of Carl Einstein, Carl Sternheim and Gottfried Benn", *Journal of European Studies*, XIII, 1983, p. 247-267. Sobre la crítica del expresionismo por Carl Einstein, cf. J. Laude, "L'esthétique de Carl Einstein", art. cit., p. 87-88, y L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes, op. cit.*, p. 114-117. Sobre la crítica del primitivismo, cf. Carl Einstein, "Notes sur le cubisme", *Documents*, 1929, n° 3, p. 152 (*Ethnologie de l'art moderne*): "No queremos disimular cuál es el lado negativo del gusto por los primitivos. Algunas veces por fatiga se buscan soluciones rápidas y se quiere simplificar la herencia histórica".

71) Cf. K. Herding, "Carl Einstein", art.cit., p. 161-163, quien habla de "proyección cubista" y encuentra que "los conceptos de 'escultura negra' y de 'cubismo' devienen, a raíz de ese hecho, intercambiables". Cf. igualmente J. Clifford, *Malaise dans la culture*, op. cit., p. 133, que termina por hacer de Carl Einstein un "surrealista etnográfico", lo que implica confundir todo. Carl Einstein critica, en efecto, del modo más radical que cabe, el surrealismo de Breton, al que asimila a una "rebeldía aplanada de ficción anodina", a un culto del "genio como forma burguesa", a una producción de "anomalías simuladas", y finalmente, a un fenómeno "primitivo tardío". C. Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen*, trad. L. Meffre, "La fabricación de ficciones" (extractos), *Art Press*, 1993, n° 185, p. 27.

72) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, op. cit., p. 478-479.

73) Cf. R. Salvini (dir.), *Pure visibilité et formalisme*, op. cit., p. 18: "(...) mientras que un objeto visto de cerca carece de unidad porque obliga al ojo a recorrer su forma en una serie de ajustes focales sucesivos, al contrario, la unidad es característica de la visión a distancia en la cual, al ser paralelos los rayos luminosos, surgirá una imagen total de dos dimensiones, inmediatamente perceptible, donde todo lo que hace alusión a la tercera dimensión será proyectado sobre un plano. En la visión cercana, el ojo debe cumplir movimientos análogos a los de la mano que palpa, y en lugar de un acto de ver se tiene en alguna medida un acto de palpar con el ojo; la visión a distancia corresponde, al contrario, a las exigencias propias del ojo que, permaneciendo inmóvil, percibe inmediata y totalmente la imagen. La imagen lejana es entonces la imagen artística en tanto que ella es la única que responde a las exigencias de la visibilidad".

74) C. Einstein, "La sculpture nègre", trad. cit., p. 346 y 348-349.

75) *Ibid.*, p. 349.

76) *Ibid.*, p. 349-352.

77) *Id.*, *La sculpture africaine*, op. cit., p. 7-30.

78) *Ibid.*, p. 3. Cf. igualmente *id.*, "À propos de l'exposition de la galerie Pigalle", *Documents*, 1930, n° 2, p. 104 (*Ethnologie de l'art moderne*, op. cit., 67): "(...) es menester tratar históricamente este arte, y no solamente considerarlo bajo el único punto de vista del gusto y de la estética".

79) *Id.*, *La sculpture africaine*, op. cit., p. 3 y 5.

80) Debe sin embargo hacerse notar el carácter *warburgiano* de esta proposición. Cf. G. Didi-Huberman, "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne", *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24, 1996, p. 145-163.

81) Cf. C. Einstein, "Arbres-fetiches du Benin", *Documents*, 1929, n° 4, p. 230. *Id.*, "Masque de danse rituelle Ekoi", *ibid.*, 1929, n° 7, p. 396. *Id.*, "Masques Bapindi", *ibid.*, 1930, n° 1, p. 48 (*Ethnologie de l'art moderne*, op. cit., p. 63-66).

82) *Id.*, "À propos de la exposition de la galerie Pigalle", *ibid.*, 1930, n° 2, p. 104-110 (*Ethnologie de l'art moderne*, op. cit., p. 68.69 y 75-77).

83) *Id.*, *La Sculpture africaine*, op. cit., p. 3-4. Liliane Meffre, a quien agradezco, me señala que Carl Einstein proyectaba realizar un film documental titulado *Magie noire*, donde habría sido analizado el choque de la cultura tradicional africana y la urbanización reciente de pueblos —como una anticipación de los trabajos de Jean Rouch.

84) C. Einstein, "Notes sur le cubisme", *Documents*, 1929, n° 3, p. 347 (*Ethnologie de l'art moderne*, op. cit., p. 27): "Sacudir con fuerza el mundo figurativo es algo que vuelve a cuestionar las garantías de la existencia. El ingenuo cree que la figura es la más segura experiencia que el hombre tiene de sí mismo, y no se atreve a negar una certeza tal, aunque dude de sus experiencias interiores. Se imagina que, en relación con lo que hay de sin fondo en la experiencia interior, la experiencia directa de su cuerpo constituye la unidad biológica más cierta".

85) Sin embargo, no es mencionado como tal por Denis Hollier en su prefacio a la reedición de *Documents* (D. Hollier, "La valeur d'usage de l'impossible", *Documents*, Paros, Jean-Michel Place, 1991, I, p. VII-XXXIV) —posición objetada por L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, op. cit., p. 98. Cf. id., "Carl Einstein nella redazione di *Documents*: storia dell'arte e etnologia", *Dal Museo al terreno*, Milan, Franco Angeli, 1987, p. 180-188. Id., "Introduction", *Ethnologie de l'art moderne*, op. cit., p. 7-12.

86) G. Bataille, (Note inédite), *Œuvres complètes*, IX, Paris, Gallimard, 1988, p. 572.

87) Carl Einstein, "Lettre sur le roman allemand", trad. A. Malye, *La Phalange*, juin 1912. Id., "Bébuquin", trad. I. Goll, *Action Cahiers de philosophie et d'art*, 1920, n° 5, p. 32-43.

88) Debo esta información, concerniente a los textos aún inéditos de Carl Einstein, a la amabilidad de Liliane Maffre.

89) M. Leiris, *Journal 1922-1989*, ed. J. Jamin, Paris, Gallimard, 1992, p. 137, 154, 164, 167, 202: "Se puede hablar de una *técnica poética* —técnica poética no en el sentido clásico de canon o regla de construcción, sino comparables a las técnicas místicas (lo que Carl Einstein llama el 'training' del éxtasis) (...) Velada transcurrida en lo de Einstein, que habla de un llamado Puech del cual espera artículos sobre gnosticismo y maniqueísmo. (...) En la base de toda evasión, no se encuentra un deseo de pureza sino el miedo; e incluso cuando se cree verdaderamente amar la pureza, no es porque sea intemporal que es más noble, sino solamente 'intemporal' en el estricto sentido de la palabra, es decir, no sometido al tiempo y a la muerte. Todo esto no es más que cobardía religiosa (como dice Carl Einstein). Bataille, Babelon, Einstein; pruebas de sus artículos del n° 2 de *Documents*. (...) Cena ayer en lo de Carl Einstein con Zette y los Bataille". Cf. igualmente p. 139-140 y 161. El carácter limitado en el tiempo de estas evocaciones (mayo-setiembre 1929) puede, si se repiensa la única nota —y en general

el silencio— de Bataille, sugerir la hipótesis de una *tensión*, quizás de orden político, entre Carl Einstein y sus jóvenes colaboradores de entonces. Lo que no quita nada a la *circulación* de un tipo común de crítica estética.

90) C. Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, op. cit., 11.

91) Id., *Georges Braque*, op. cit., p. 12, donde una nota indica que el texto fue compuesto entre 1931 y 1932. Einstein no conoció en vida más que la edición francesa, que además constituye su último trabajo publicado.

92) Id., *Politische Ammerkungen* (1912), citado por L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, op. cit., p. 33: "(...) reclamamos al hombre que posee a la vez la forma y la violencia, (...) cuya obra contiene y crea hechos operantes".

93) "Toda destrucción de objeto está justificada." Citado *ibid.*, p. 41.

94) C. Einstein, "Léger: œuvres récentes", *Documents*, 1930, n° 4, p. 191 (*Ethnologie de l'art moderne*, op. cit., p. 45): "(...) el viejo juego del dualismo dialéctico, que no es acaso más que signo de un gusto perezoso de simetría".

95) Id., "L'enfance néolithique", *ibid.*, 1930, n° 8, p. 479 y 483 (*Ethnologie de l'art moderne*, op. cit., p. 55-56).

96) Id., "Notes sur le cubisme", *ibid.*, 1929, n° 3, p. 147 (*Ethnologie de l'art moderne*, op. cit., p. 27). Sobre la "descomposición de la figura humana" en Georges Bataille, cf. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe*, op. cit., p. 31-164.

97) C. Einstein, "Saint Antoine de Padoue et l'enfant Jésus", *Documents*, 1929, n° 4, p. 230 (*Ethnologie de l'art moderne*, op. cit., p. 120). El cuadro comentado por Einstein pertenece a Jacques Lipchitz. J. Baltrusaitis (*Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, Paris, Perrin, 1969, p. 22-23) lo fecha en 1535.

98) Id., "Exposition 'Il Setecento italiano' à Venise", *ibid.*, 1929, n° 5, p. 285 (*Ethnologie de l'art moderne*, op. cit., p. 83-84).

99) *Id.*, "Gravures d'Hercules Seghers", *ibid.*, 1929, n° 4, p. 202 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 115).

100) *Ibid.*, p. 202-204 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 115-117). El subrayado es mío.

101) Sobre la concepción einsteiniana del cubismo cf. H. Oehm, *Die Kunsttheorie Carls Einsteins*, Munich, Fink, 1976, p. 70-86. L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes, op. cit.*, p. 37-65.

102) C. Einstein, "Juan Gris: textes inédite", *Documents*, 1930, n° 5, p. 268 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 50): "Las formas tectónicas fundamentales no son otras que las formas del cuerpo humano, lo que explica que las tomemos como medida de todas las cosas. El cuerpo humano, estándar de todas las formas, contiene todos los elementos. La cabeza es una bola, las piernas columnas cilíndricas, el torso un cubo, etc. Captamos los objetos y la naturaleza porque están contruidos con las formas humanas y el arte tectónico sólo es una puesta en conformidad del mundo exterior con esos elementos fundamentales que provienen del hombre".

103) *Id.*, "Exposition Juan Gris (Berlín, galerie Flechtheim)", *ibid.*, 1930, n° 4, p. 243 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 95): "Que se me permita una comparación: una piedra arrojada al agua produce movimientos de ondas concéntricas. Esas ondas, detenidas por los bordes, son vueltas a conducir al punto central y se penetran una con otra para dulcemente perderse de nuevo hacia los bordes. Tal juego misterioso es el que realizan las formas encadenadas entre ellas".

104) *Id.*, "L'exposition de l'art abstrait à Zurich", *ibid.*, 1929, n° 6, p. 342, y "L'enfance néolithique", *ibid.*, 1930, n° 8, p. 482 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 56 y 85-87). Cf. igualmente L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes, op. cit.*, p. 31, que cita esta nota inédita: "Gestaltpsychologie –los elementos más simples, luego empobrecimiento y exclusión del psiquismo complejo".

105) C. Einstein, *Georges Braque, op. cit.*, p. 28. Cf. igualmente p. 101.

106) C. Einstein y D.-H. Kahnweiler, *Correspondance, op. cit.*, p. 57 (texto alemán) p. 47.

107) C. Einstein, "Notes sur le cubisme", *Documents*, 1929, n° 3, p. 155 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 36). Referente a esto, Einstein evoca los "espacios nuevos" concebidos por las teorías modernas de B. Riemann. H. Minkowski, D. Hilbert o Albert Einstein.

108) *Id.*, *Georges Braque, op. cit.*, p. 57.

109) *Ibid.*, p. 59-60 y 69.

110) *Ibid.*, p. 82.

111) *Ibid.*, p. 61 y 70.

112) *Id.*, "Aphorismes méthodiques", *Documents*, 1929, n° 1, p. 32-33, y "Notes sur le cubisme", *ibid.*, 1929, n° 3, p. 147 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.* p. 17-18 y 27-28).

113) *Id.*, "Absolu", *ibid.*, 1929, n° 3, p. 169-170 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 105-106).

114) *Id.*, "Aphorismes méthodiques", *ibid.*, 1929, n° 1, p. 32-34 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 17-20).

115) *Id.*, *Georges Braque, op. cit.*, p. 25.

116) *Ibid.* p. 25 y 71.

117) *Ibid.*, p. 17.

118) *Ibid.*, p. 25.

119) *Ibid.*, p. 26.

120) *Ibid.*, p. 15, 21, etc.

121) *Ibid.*, p. 73.

122) *Ibid.*, p. 19.

123) *Ibid.*, p. 27, 62-63 *Id.*, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts, op. cit.*, p. 59.

124) *Id.*, *Georges Braque, op. cit.*, p. 58.

125) *Ibid.*, p. 43-44.

- 126) *Ibid.*, p. 14.
 127) *Ibid.*, p. 13, 45-46, 54,65, 107-110.
 128) *Ibid.*, p. 48.
 129) *Ibid.*, p. 61-63.
 130) Cf. P.M. Doran (éd.), *Conversation avec Cézanne*, Paris, Macula, 1978, p. 36: "Cuando el color está en su riqueza, la forma está en su plenitud".
 131) C. Einstein y D.-H. Kahnweiler, *Correspondance, op. cit.*, p. 48 (juin 1923).
 132) C. Einstein, "Pablo Picasso. Quelques tableaux de 1928", *Documents*, 1929, n° 1, p. 35-38 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 34-36).
 133) *Id.*, "Picasso", *ibid.*, 1930, n° 3, p. 155-157 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 37-39).
 134) *Id.*, *Georges Braque*, *op. cit.*, p. 47. Yo subrayo.
 135) *Id.*, "Notes sur le cubisme", *Documents*, 1929, n° 3, p. 154 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 27).
 136) *Ibid.*, p. 147 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 27).
 137) *Id.*, *Georges Braque, op. cit.*, p. 22 y 64.
 138) *Id.*, "Exposition de collages (galerie Goemans)", *Documents*, 1930, n° 4, p. 244 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 97-98) donde es criticada la posición de Aragon sobre este problema. Sobre el cuestionamiento de la causalidad en Carl Einstein, cf. M. Martínez-Seekamp, "Ferien von der Kausalität? Zum Gegensatz von 'Kausalität' und 'Form' bei Carl Einstein", *Text + Kritik*, n° 95, 1987, p. 13-22.
 139) Cf. L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes, op. cit.*, p. 77-82.
 140) C. Einstein, "Aphorismes méthodiques", *Documents*, 1929, n° 1, p. 32 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 17).
 141) *Id.*, "André Masson, étude ethnologique", *ibid.*, 1929, n° 3, p. 95 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 21-22). Al artículo

sobre André Masson siguió un texto, probablemente encargado por Carl Einstein, de H. Reichenbach, "Crise de la causalité", *ibid.*, p. 105-108.

142) Carl Einstein y D.-H. Kahnweiler, *Correspondance, op. cit.*, p. 54 (juin 1923), Cf. H. Oehm, *Die Kunsttheorie Carl Einsteins, op. cit.*, 11-28. L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes, op. cit.*, p. 11-25.

143) Sobre la filosofía de Ernst Mach, cf. J. Bradley, *Mach's Philosophy of Science*, Londres, The Athlone Press, 1971. J.T. Blackmore, *Ernst Mach. His Work, Life, and Influence*, Berkeley-Los Angeles-Londres, The University of California Press, 1972. R. Haller y F. Stadler (dir.), *Ernst Mach Werk und Wirkung*, Vienne, Hölder-Pichler-Tempsky, 1988 (con una abundante bibliografía, p. 509-522).

144) E. Mach, *Die Analyse Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen (1886-1922)*, ed. G. Wolters, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985. Trad. F. Eggers y J.-M. Monnoyer, *L'Analyse des sensations. Le rapport du physique au psychique*, Nîmes, Chambon, 1996, p. 7-38

145) *Ibid.*, p. 94-152 (sobre el problema específico de las sensaciones espaciales).

146) *Id.*, *Die Mechanik in ihrer Entwicklung historisch-kritisch dargestellt*, Leipzig, Brockhaus, 1883. Trad. E. Bertrand, *La mécanique. Exposé historique et critique de son développement*, Paris, Hermann, 1904.

147) Desde 1866, Mach escribía: "Las ideas no se forman súbitamente, necesitan tiempo para desarrollarse, como todos los seres naturales... Lenta, progresiva y penosamente, una concepción se transforma en otra, así como es probable que una especie animal se continúe en nuevas especies". Citado por P.-L. Assoun, "Robert Musil lecteur d'Ernst Mach", prefacio para R. Musil, *Pour une évaluation des doctrines de Mach* (1908), trad. M.-F. Demet, Paris, PUF, 1985, p. 28 (nota).

148) E. Mach, *L'Analyse des sensations*, op. cit., p. 161-172. Para la influencia filosófica de este trabajo, remitirse a la "Intro-duction" de J.-M. Monnoyer, *ibid.*, p. I-XXXI.

149) *Id.*, *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Leipzig, Barth, 1905. Trad. M Dufour, *La connaissance et l'erreur*, Paris, Flammarion, 1908, p. 276.

150) Cf. P.-L. Assoun, *Introduction à l'épistemologie freudienne*, Paris, Payot, 1981, p. 73-89.

151) Cf. V. Lénine, *Materialisme et empiriocriticisme* (1908), trad. anónima, Paris, Éditions sociales, 1973.

152) R. Musil, *Pour une évaluation des doctrines de Mach*, op. cit. p. 49-170.

153) P.-L-Assoun, "De Mach à la philosophie-sans-qualités", postface a R. Musil, *Pour une évaluation des doctrines de Mach*, op. cit., p. 177-194.

154) C. Einstein, "Notes sur le cubisme", *Documents*, 1929, n° 3, p. 152 (*Ethnologie de l'art moderne*, op. cit., p. 28-29).

155) *Id.*, *Georges Braque*, op. cit., p. 76.

156) *Ibid.*, p. 28-29 y 128. Una analogía es propuesta por Einstein –tomada de Riegl– con el arte bizantino cuya "independencia" misma implica "un nuevo primitivismo" (*ibid.*, p. 27).

157) *Id.*, "Joan Miró (papiers collés en la galería Pierre)", *Documents*, 1930, n° 4, p. 243 (*Ethnologie de l'art moderne*, op. cit., p. 93-94).

158) *Id.*, "André Masson, étude ethnologique", *Documents*, 1929, n° 2, p. 93-102 (*Ethnologie de l'art moderne*, op. cit., p. 21-25).

159) *Id.*, "La enfance néolithique", *Documents*, 1930, n° 8, p. 479-483 (*Ethnologie de l'art moderne*).

160) *Id.*, "Exposition de collages (galería Goemans)", *Documents*, 1930, n° 4, p. 244 (*Ethnologie de l'art moderne*, op. cit., p. 97-99).

161) Va de suyo que este acercamiento teórico entre Benjamin y Carl Einstein merecería ser profundizado por una parte y

matizado por otra. También habría que –lo que el estado actual de la publicación de archivos aún no permite, por lo menos según mi conocimiento– reconstituir históricamente, incluso biográficamente, el extraño nudo de relaciones y de no relaciones entre esos dos pensadores de destinos tan paralelos.

162) Cf. J. Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 1-78.

163) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, op. cit., p. 478.

164) C. Einstein, *Georges Braque*, op. cit., p. 18. Einstein subraya, en cada oportunidad, la palabra "presente".

165) *Ibid.*, p. 53.

166) *Ibid.*, p. 117: "Al hablar antes de arcaísmo, entendíamos designar por esa palabra no regresiones formales (*sic*), sino el retorno *bajo signos evidentemente diferentes*, disposiciones psíquicas determinadas". Yo subrayo.

167) *Ibid.*, p. 71-72.

168) *Ibid.*, p. 66-67 y 113-114.

169) *Ibid.*, p. 31-33.

170) Sobre dos maneras contradictorias de entender la palabra "síntoma" –la panofskiana y la freudiana–, cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée o aux fins d'une histoire de l'art*, op. cit., p. 171-218.

171) C. Einstein, *Georges Braque*, op. cit., p. 33.

172) *Ibid.*, p. 111. Cf. W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle*, op. cit., p. 479. Comenté esta dialéctica del sueño, del velar y del despertar en *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, op. cit., p. 144-152. (Cf. igualmente *supra*, p. 112-115).

173) C. Einstein, *Georges Braque*, op. cit., p. 118: "Llamamos brevemente la atención sobre el hecho de que Freud, con su definición del Inconsciente, prueba que ha visto especialmente en este último una constante, formada por la masa de las represiones, es

decir, un elemento más bien negativo. Por el contrario, creemos que es precisamente en el Inconsciente donde reside la chance de lo Nuevo; que se modifica sin cesar y que se lo puede considerar también como un factor progresivo. Es la potente activación del Inconsciente durante la visión, así como durante el alumbramiento figurativo, lo que nos parece justamente conferir a las obras de arte ese algo inexplicable, permaneciendo, finalmente la visión como un elemento misterioso”.

174) C. Einstein y D.-H. Kahnweiler, *Correspondance*, op. cit., p. 52 (juin 1923)

175) C. Einstein, *Bébuquin*, op. cit., p. 11-17, 19, 30-32.

176) *Ibid.*, p. 28.

177) C. Einstein y D.-H. Kahnweiler, *Correspondance*, op. cit., p. 52 (juin 1923).

178) El relato de este suicidio es hecho por C. Malraux, *Le Bruit de nos pas*, op. cit., p. 62-63.

179) C. Einstein y D.-H. Kahnweiler, *Correspondance*, op. cit., p. 106-107 (enero de 1939): “Cuando dejé París sin decir una palabra, sabía muy bien por qué. Comprendía en un momento en que lo otros no veían muy claro qué partida se jugaba aquí. Dejaba mis contratos, una editorial que estábamos organizando y muchas [sic] otras cosas. Y estoy contento de haberlo hecho. Me iba cuando las cosas iban a empezar a andar muy bien para mí. Mis manuscritos, duermen; igual. Partía [sic] sin avisar pues no quería dar explicaciones. Salir de las palabras, dejar las metáforas. Pues nunca fui un cagatintas poético y nunca lo seré [sic]”.

180) Sobre el doble aspecto, metafísico y positivista, de esta mortificación de su objeto por parte del historiador, cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image*, op. cit., p. 54-64.

181) C. Einstein, “Exposition de collages”, *Documents*, 1930, nº 4, p. 244 (*Ethnologie de l'art moderne*, op. cit., p. 97-99).

182) Sobre la noción de vanguardia en Carl Einstein, cf. K.H. Kiefer, *Avantgarde - Weltkrieg - Exil. Materialien zu Carl Einstein und Salomo Friedlaender/Mynona*, Francfort, Peter Lang, 1986.

183) C. Einstein y D.-H. Kahnweiler, *Correspondance*, op. cit., p. 100-101 (otoño 1938).

184) *Ibid.*, p. 109 y 113-115 (lettre à Picasso, 6/1/1939).

185) Cf. K. Herding, “Carl Einstein”, art. cit., p. 159.

186) C. Einstein, *Die Fabrikation der Fiktionen* (inédito en vida de Einstein), éd. S. Penkert, Reibek, Rowolt, 1973. Trad. partielle L. Meffre, “La fabrication des fictions”, *Art Press*, 1993, nº 185, p. 27.

187) Según la certera expresión de L. Meffre, “Théorie et expérience de l'art chez Carl Einstein”, *Carl Einstein. Art et existence* (coloquio de París, 1996), en prensa (cf. después *Études Germaniques*, LIII, 1998, nº 1, p. 13-27).

188) C. Einstein, “Exposition de sculpture moderne”, *Documents*, 1929, nº 7, p. 392 (no reproducida en *Ethnologie de l'art moderne*, op. cit.).

189) Citado por L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, op. cit., p. 100.

190) C. Einstein, *Bébuquin*, op. cit., p. 21.

191) *Id.*, *Die Fabrikation der Fiktionen*, op. cit. Sobre estos “últimos escritos” de Einstein, cf. L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes*, op. cit., p. 97-135. I. Franke-Gremmelspacher, “Notwendigkeit der Kunst” *Zu den Späten Schriften Carl Einstein*, Stuttgart, Hans Dieter Heinz, 1989, p. 85-158.

192) Según la expresión reivindicada por J. Clair (dir.) *Identità e alterità. Figure del corpo, 1895.1995*, Venise, La biennale di Venezia-Marsilio, 1995, p. 193-239.

193) Cf. S. Penkert, *Carl Einstein. Existenz und Ästhetik*, op. cit., p. 9-43.

- 194) C. Einstein, "Notes sur le cubisme", *Documents*, 1929, n° 3, p. 147 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 27).
- 195) *Id.*, *Georges Braque, op. cit.*, p. 13.
- 196) *Id.*, "Traité de la vision", *Werke, IV, op. cit.*, p. 250-256 (cf. luego, "Traité de la vision", *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 58, 1996, p. 230-49).
- 197) *Ibid.*, p. 250.
- 198) *Id.*, "André Masson, étude ethnologique", *Documents*, 1929, n° 2, p. 93 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.* p. 21). La expresión está ya presente en C. Einstein y D.-H. Kahnweiler, *Correspondance, op. cit.*, p. 48 (juin 1923).
- 199) C. Einstein y D.-H. Kahnweiler, *Correspondance, op. cit.*, p. 47-53 (juin 1923).
- 200) *Ibid.*, p. 55-56 (juin 1923). Cf. igualmente C. Einstein, "Rossignol", *Documents*, 1929, n° 2, p. 117-118 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 107-109).
- 201) Citado por L. Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes, op. cit.*, p. 99.
- 202) C. Einstein, "Le mauvais message", art. cit., p. 23.
- 203) *Id.*, "Revolte" (1912), *Werke, I, op. cit.*, p. 122-123. *Id.*, "Der Arme" (1913), *ibid.*, p. 130-134.
- 204) *Id.*, "Exposition de collages", *Documents*, 1930, n° 4, p. 244 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 99).
- 205) *Id.*, *Bébuquin, op. cit.*, p. 26.
- 206) *Id.*, *Georges Braque, op. cit.*, p. 138.
- 207) *Id.*, "Gravures d'Hercules Seghers", *Documents*, 1929, n° 4, p. 202 (*Ethnologie de l'art moderne, op. cit.*, p. 115).

4. LA IMAGEN-AURA DEL AHORA, DEL OTRORA Y DE LA MODERNIDAD

Pero en la mirada se halla implícita la espera de ser recompensada por aquello a lo que se dirige. Si esta espera (que en el pensamiento puede asociarse igualmente bien a una mirada intencional de atención y a una mirada en el sentido literal de la palabra) se ve satisfecha, la mirada obtiene, en su plenitud, la experiencia del aura.(...) La experiencia del aura reposa por lo tanto sobre la transferencia de una reacción normal en la sociedad humana a la relación de lo inanimado o de la naturaleza con el hombre. Quien es mirado o se cree mirado levanta los ojos. Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de levantar los ojos. Lo cual se ve confirmado por los descubrimientos de la memoria involuntaria (Estos son, por lo demás, irrepitibles: huyen al recuerdo que trata de encasillarlos. Así vienen a apoyar un concepto de aura según el cual ésta es "la aparición irrepitible de una lejanía". Esta definición tiene el mérito de poner de manifiesto el carácter cultural del fenómeno. Lo esencialmente lejano es inaccesible, la inaccesibilidad es una característica esencial de la imagen de culto). Es inútil subrayar la medida en que Proust estaba compenetrado con el problema del aura.

Walter Benjamin, *Sobre algunos temas en Badudelaire*

**Suposición del objeto:
"Una realidad de la cual ningún ojo se sacia"**

¿Qué sentido tiene hoy, sesenta años después de Benjamin, reintroducir la cuestión, la hipótesis, la *suposición del aura*? El arte que nos es contemporáneo ¿no se inscribe en —y no se inscribe en él— lo que Benjamin llamaba "la época de la reproductibilidad técnica", época considerada como la causante de la muerte, o al menos de la decadencia, del aura? (1) Muchos historiadores y críticos del arte del siglo XX extrajeron lecciones de esta "época de la reproductibilidad técnica" y de sus consecuencias sobre la *producción* misma de los objetos artísticos. (2) Pero la reflexión sobre la reproductibilidad, sobre la pérdida de la originalidad y del "origen" se desarrolló como si su puesta en primer plano debiera fatalmente *hacer caer*, esto es, hacer desaparecer, la cuestión, "arcaica" y perimida —vinculada como ella podía estar al mundo de las "imágenes culturales"—, del aura.

Ahora bien, *hacer caer*, no es hacer desaparecer. Felizmente, no tenemos ya que doblar las rodillas ante las estatuas de los dioses —Hegel, dicho sea al pasar, lo comprobaba ya al comienzo del siglo XIX, y otros lo habían comprobado antes que él (3). Pero doblamos las rodillas, aunque sea fantasmáticamente, ante muchas otras cosas todavía, muchas otras cosas que nos dominan o nos tiran hacia abajo, que nos "miran" o nos dejan aterrados. Como sabemos, Benjamin habla de la "decadencia del aura" en la época moderna; pero *decadencia*, justamente en él, no significa *desaparición*. Antes bien un rodeo hacia abajo, una inclinación, una desviación, una inflexión nuevas. (4) Los exégetas de Benjamin se han preguntado algunas veces si su posición respecto del aura no era contradictoria, o si no sería necesario distinguir,

en esta cuestión, un "pensamiento juvenil" y otro de la "madurez", un pensamiento (casi marxista) de la destrucción del aura y otro (casi mesiánico) de su restauración (5).

A esto es necesario oponer primero que la noción de aura es difusa en toda la obra de Benjamin; que su puesta en práctica responde a una experiencia transhistórica y profundamente dialéctica; que la cuestión de saber si el aura ha sido "liquidada" o no, es una cuestión falsa por excelencia (6). A continuación, es necesario precisar que si el aura para Benjamin nombra una cualidad antropológica *originaria* de la imagen, el *origen* no designa en ningún caso lo que permanece por encima de las cosas, como la fuente está más arriba del río. El origen, según Benjamin, nombra "lo que está en tren de nacer en el devenir y en la decadencia"; no la fuente, sino "un torbellino en el río del devenir, (que) entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren de aparecer" (7).

En realidad, la decadencia misma —lo que cae— es parte integrante del "origen" así entendido: el origen en tanto que tal no es el pasado caduco, aunque fuese fundador, sino al contrario, el ritmo jadeante, frágil, el doble régimen dinámico de una historicidad que, sin tregua, hasta en el propio presente, "pide ser reconocido como una restauración, una restitución, y como algo que por sí mismo es inacabado, siempre abierto" (8). La "belleza surgida del fondo de los tiempos" —de la cual habla Benjamin a propósito de Proust y de la memoria involuntaria— jamás está perimida o terminada. Lo real nunca cesa de "quemar la imagen". La continua rememoración no cesa de darse como la "reliquia secularizada". Y si el silencio aparece como una cualidad fundamentalmente aurática —como Benjamin lo escribe a propósito de Baudelaire—, el hombre moderno, incluso posmoderno, el hombre de la "reproductibilidad técnica", en medio del ruidoso laberinto de las mediaciones,

de las informaciones, de las reproducciones, debe algunas veces hacer silencio, y sufrir la inquietante extrañeza de lo que le vuelve como aura, como aparición alterante (9). Para esbozar nuestra hipótesis, digamos que allí donde el valor de aura era *impuesto* por las imágenes culturales de la tradición religiosa —es decir, en los protocolos de intimidación dogmática donde la liturgia hace muy a menudo aparecer sus imágenes, se encuentra en adelante *supuesta* en el atelier de los artistas en la era, laica, de la reproductibilidad técnica (10). Para dialectizar, digamos que la *decadencia del aura supone* —implica, desliza por debajo, envuelve, sobreentiende, pliega a su manera— *el aura en tanto que fenómeno originario de la imagen*, fenómeno “inacabado” y “siempre abierto”, si se quiere seguir a Benjamin en el equilibrio inestable, pero tan fecundo, de su vocabulario exploratorio. El aura hace sistema con su propia decadencia. Sin duda lo ha hecho en todas las épocas de su historia : basta leer a Plinio el Viejo, que se compadecía ya de la decadencia del aura en la época de la reproductibilidad de los bustos antiguos (11). El aura subsiste, resiste a su decadencia incluso en tanto que *suposición*.

¿Qué es una suposición? Es el simple —no tan simple, en realidad— acto de colocar por debajo (*ova supponere*: poner los huevos a incubar). Es proponer una pregunta en el acto de *sustituir* algunos parámetros de lo que se creía ser la respuesta. Es producir una *hipótesis*, entendiendo que la hipótesis —ella también está “por debajo”— es capaz de ofrecer el “tema” principal de una obra de arte, y también su “principio” más profundo (12). ¿Se puede, entonces, *suponer el aura* en los objetos visuales que el arte del siglo XX nos ofrece a la mirada de Mondrian a Newman y Reinhardt, por ejemplo? Se puede al menos intentar. Con el riesgo de admitir que tal suposición es difícil de construir: demasiado molesta y

cargada de pasado en un sentido; demasiado fácil, incluso dudosa, en otro.

Molesta, primero, para el discurso de la especificidad: el aura, que designa al comienzo esta dimensión de “presencia Otra” literalmente requerida por el mundo secular de las imágenes culturales ¿no es caduca en cuanto un objeto visual es, en sí mismo, su propio “sujeto”? El arte moderno ¿no se emancipó del “tema” —ese *subject matter* que Panofsky ponía en la base de toda comprensión de las artes visuales, aunque fuese “natural”, “convencional” o “simbólico” (13)? A eso debemos responder que hay otras maneras de comprender el *subject matter* —el “sujeto” como la “materia”— que la propuesta por la iconología panofskiana. Por otra parte, nuestra suposición no es molesta más que para los discursos, históricos o estéticos, encerrados en sus propios axiomas. Los discursos de la especificidad se presentan, en efecto, muy a menudo como (seudo) axiomáticos, y su clausura —su tono de certeza— lleva habitualmente a sentencias de muerte pronunciadas como definitivas: se dirá, por ejemplo, cuando se es modernista, que “el aura está muerta”, que la especificidad artística se separa de toda utilización cultural de las imágenes; o, cuando se es posmodernista, que “el modernismo está muerto”, y así a continuación. Pero la *suposición* del aura no puede satisfacerse con ninguna sentencia de muerte (muerte histórica, muerte en nombre de un sentido de la historia), en la medida en que está vinculada con la *memoria*, y no con la historia en el sentido usual, en síntesis, con la *supervivencia* (el *Nachleben* warburgiano). Me parece que Walter Benjamin planteaba la cuestión del aura en el orden de la reminiscencia, como Warburg había planteado la de los *Pathosformeln*: más allá de toda oposición tajante entre un presente olvidadizo (que triunfa) y un pasado caduco (que está o que se ha perdido).

De pronto, la suposición del aura se encuentra con la coartada dudosa de las ideologías de la restauración. Resentimientos de todo género contra la modernidad; “regreso” redentor de los valores del arte del pasado, nostalgia del *subject matter* religioso, reivindicación de “espiritualidad” y de “sentido” contra todas las “deconstrucciones” o “destrucciones” operadas por el arte del siglo XX (14). Agreguemos que la posición media entre estos dos discursos extremos —muerte del pasado o restauración del pasado— tampoco vale, cuando intenta mezclar el iconografismo del *subject matter* panofskiano y la abstracción radical de artistas tales como Barnett Newman o Ad Reinhardt. Si algo similar a una cualidad aurática *sobrevive* en la obra de esos pintores, e incluso *sub-yace* en ellas, no quiere decir que *sobrevive tal cual*. Es querer “reiconografiar” el arte abstracto o bien reinyectar allí *tal cual* nociones como el “éxtasis”, la “espiritualidad”, la “mística”, etc. Malevitch *no* fue un pintor de íconos, Mondrian *no* fue —o más bien decide dejar de ser— un pintor simbolista-teósofo, Newman *no* fue cabalista y Reinhardt *jamás* fue un teólogo, aunque fuese de la negatividad.

El malestar y el malentendido que atraviesan hoy el discurso estético se deben, al menos en parte, al hecho de que éste fracasa muy a menudo en comprender la no-especificidad —la dimensión antropológica— de las obras del siglo XX al utilizar categorías seculares ligadas, poco o mucho, al mundo religioso como tal. Hay por cierto una analogía —antropológica, pero también fenomenológica y metapsicológica— entre la descripción que hace Dante de un peregrino que, ante la Verónica de Roma, “no puede saciar su hambre” (15) y la definición de Benjamin, en un contexto baudelairiano, del aura como “realidad de la cual ningún ojo

se sacia” (16). En los dos casos, lo que es dado a ver *mira a su espectador*. Benjamin llamaba a eso “el poder de levantar los ojos” (17). Esta relación de mirar implica una *dialéctica del deseo*, que supone alteridad, objeto perdido, sujeto escindido, relación inobjetivable (18).

Ante esos términos altamente problemáticos como son *la mirada* o *el deseo*, de nada sirve satisfacerse con el vocabulario sentencioso —justificativo— de la crítica de arte, como tampoco la búsqueda de la “gracia” con un vocabulario empático o trascendente. La dificultad reside en dejar de lado el discurso de la especificidad que postula muertes dogmáticas (el aura está muerto, mejor así), y el discurso de la no-especificidad que inventa entidades eternas y ahistóricas (busquemos la trascendencia, busquemos lo sagrado de la Verónica en un cuadro de Newman). Se trata, cada vez, de formular algo como una “especificidad de lo no-específico”. Me explico: se trata de buscar, en cada obra, la articulación de *singularidades formales* y de *paradigmas antropológicos* (19). Se trata, pues, de articular dos órdenes de magnitud aparentemente contradictorios. El punto de articulación entre estos dos órdenes quizás proviene —nueva hipótesis— de la dinámica del trabajo, del proceso de la obra: se trata entonces de buscar comprender *cómo* un cuadro de Newman supone, implica, subyace, envuelve, sobreentiende, se pliega a su modo a la cuestión del aura. *Cómo agencia su “sustancia imaginante”* para imponerse a la mirada, para fomentar un deseo. *Cómo* deviene de ese modo “una realidad de la cual ningún ojo se sacia”.

Suposición del tiempo:
"El origen es ahora"

Quedó entendido: lo que falta a las posiciones estéticas usuales para abordar el problema del aura, es un modelo temporal capaz de dar cuenta del "origen" en el sentido benjaminiano o de la "supervivencia" en sentido warburgiano. En síntesis, un modelo capaz de dar cuenta de los acontecimientos de la memoria, y no de los hechos culturales de la historia. "Todo problema, escribió Bataille, en un cierto sentido es el del *empleo del tiempo*" (20). Hablar de cosas "muertas" o de problemas "perimidos" —en particular cuando se trata del aura—, hablar incluso de "renacimientos" —incluso cuando se trata del aura—, es hablar en un orden de *hechos* consecutivos que ignora la indestructibilidad, la transformabilidad, y el anacronismo de los *acontecimientos* de la memoria (21). Es el "empleo del tiempo" menos apto para comprender las supervivencias, las decadencias, los resurgimientos propios del dominio de las artes visuales. Incluso un modelo circular como el del eterno retorno se inscribió en falso contra la creencia ingenua del "retorno de lo mismo" (22). También se puede ver en los modelos de la historia-olvido o de la historia-repetición, tan a menudo implícito en los discursos sobre el arte moderno, una puesta en práctica continuada del más idealista de los modelos en historia del arte —es decir, del modelo vasariano, el que afirmaba en el siglo XVI: "El Renacimiento olvida la Edad Media ahora que él repite la Antigüedad" (23). Decir hoy que es necesario olvidar el modernismo para que se pueda repetir el origen extático o sagrado del arte, es mantener exactamente el mismo lenguaje.

Si rechazamos así las muertes perentorias como los renacimientos nostálgicos, ¿qué tiempo debemos suponer, entonces?

No nos sorprendamos de encontrar, si no el modelo construido, la intuición fulgurante en el mismo Benjamin. Esta intuición, también, quedó pendiente en los comentarios contemporáneos acerca de la decadencia del aura y la pérdida de la originalidad. Ella hace sistema una vez más, sin embargo, con la suposición benjaminiana del aura y de este *origen* entendido como presente reminiscente donde el pasado no se rechaza ni se hace nacer, sino que simplemente *vuelve* como *anacronismo* (24). Benjamin la designa bajo la expresión poco explícita de *imagen dialéctica*. ¿Por qué *dialéctica*? Porque el autor de las *Tesis sobre el concepto de historia* (25) busca producir un modelo temporal que pueda tener en cuenta las contradicciones, sin apaciguarlas, estrecharlas ni cristalizarlas en el espesor de cada puesta en marcha singular. Buscaba un modelo que pueda retener de Hegel "la potencia prodigiosa de lo negativo", y rechazar de Hegel la síntesis reconciliadora del Espíritu. Proponía al respecto un uso abierto, no dogmático —incluso relativamente flotante— de la dialéctica filosófica, que apartaba de su lección académica, a la manera de algunos escritores o artistas de su tiempo, como Carl Einstein, Georges Bataille, S.M. Eisenstein, o incluso, en otro registro, Piet Mondrian (26).

¿Por qué una *imagen*? Porque la *imagen* designa, en Benjamin, algo distinto a una imagería, una *picture*, una ilustración figurativa. La imagen es primero un *crystal de tiempo*, la forma, construida y resplandeciente a la vez, de un choque fulgurante donde "el Otrora", escribe Benjamin, "encuentra el Ahora en un relámpago para formar una constelación":

No hace falta decir que el pasado ilumina el presente o que el presente ilumina el pasado. Una imagen, al contrario, es eso en lo que el Otrora encuentra el Ahora en un relámpago

para formar una constelación. En otros términos, la imagen es la dialéctica en suspenso. Pues, mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del Otrora con el Ahora presente es dialéctica. No es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticas (...) (27).

Esta extraña definición comporta al menos dos consecuencias, cuyo esclarecimiento me parece decisivo para el problema que planteamos con respecto al arte del siglo XX y de su situación respecto del aura, y de las relaciones entre el "Ahora" y el "Otrora". La primera consecuencia es valorizar un *parámetro de la ambigüedad* esencial a la estructura de toda imagen dialéctica: "La ambigüedad, escribe Benjamin, es la imagen visible de la dialéctica" (28) —para reivindicar ciertas elecciones estéticas (no hay imagen auténtica que no sea ambigua) y disociar la operación dialéctica de toda síntesis clara y distinta, de toda teleología reconciliadora.

La segunda consecuencia es la actitud de valorar una *referencia crítica*, que revela en la imagen dialéctica la capacidad aguda de intervención teórica: en cuanto el arte, según Benjamin, es portador de sus efectos hasta alcanzar el corazón de los problemas del conocimiento. Producir una imagen dialéctica, es hacer un llamado al Otrora, es aceptar el choque de la memoria que rechaza someterse o "volver" al pasado: es, por ejemplo, acoger los significantes de la teosofía, de la cábala o de la teología negativa *despertando* esas referencias de su sueño dogmático, modo de deconstruirlas, de criticarlas. Es criticar la modernidad (el olvido del aura) por un acto de la memoria, y es al mismo tiempo criticar el arcaísmo (la nostalgia del aura) por un acto de invención, de sustitución,

de des-significación esencialmente modernos. Benjamin no da la razón a ninguna de las partes, ni el mito ni la técnica, ni el sueño ni el despertar, ni Jung ni Karl Marx... Se remite al momento frágil del despertar, momento dialéctico a sus ojos, porque es el momento de la frontera evanescente, ambigua, de las imágenes inconscientes y de la necesaria lucidez crítica. He aquí por qué concebía la misma historia del arte como una *Traumdeutung* a desarrollar sobre el modelo freudiano (29).

Esta suposición histórica y crítica, que evoco aquí demasiado brevemente (30), permite, me parece, superar o desplazar numerosas contradicciones estériles que agitan el dominio estético acerca de la modernidad y de la memoria, particularmente en la *materialidad* pictórica inherente a la aventura abstracta y en sus referencias notoriamente *idealistas*. Todos los grandes artistas o casi, de Kandinsky a Pollock, de Malevitch a Reinhardt, de Mondrian a Newman, de Duchamp a Giacometti, etc., han inquietado y encantado a sus intérpretes demasiado rápido con usos a veces livianos y a veces profundos de la "espiritualidad", del "arte original", de la teología ortodoxa, de la teosofía, incluso de la alquimia... Los historiadores olvidan que una reivindicación filosófica, religiosa o ideológica, hecha por el artista, no constituye una *clave de interpretación* para su obra, y pide una *interpretación separada y conjunta* —es decir, dialécticamente articulada— de la interpretación estética en tanto que tal (31). Sean "materialistas" o "idealistas" —y en general jamás se plantean a sí mismos la cuestión en esos términos—, se *reivindiquen* como "vanguardistas" o "nostálgicos", los artistas *hacen* sus obras en el orden de realidad plástica, de trabajo formal, que debe ser interpretado por lo que *entrega*. Es decir, que debe ser comprendido en su capacidad de apertura *heurística*, y no

en la reducción *axiomática* a sus propios “programas”. He aquí también por qué la historia del arte se parece a una *Traumdeutung*. Notemos que los escritos de artistas, paralelamente a sus obras, manifiestan muy a menudo esta *ambigüedad crítica* que supone la relación designada por Benjamin como “imagen dialéctica” (32).

El caso de Barnett Newman, desde ese punto de vista, me parece un ejemplo claro y sin fallas. Es sabido que en 1947 sus obras y sus declaraciones llevaron a Clement Greenberg a formular un juicio suspicaz, típico de lo que llamé el modelo de la especificidad, modelo encerrado en el círculo vicioso de la historia-olvido (el modernismo como olvido de la tradición) y de la historia-renacimiento (el anti-modernismo como retorno a la tradición). La sospecha de Greenberg concernía justamente al empleo que hacía Newman de ciertas palabras salidas de la tradición filosófica y religiosa: “realidad intangible” (*intangible reality*), “unicidad” (*uniqueness*), “éxtasis” (*ecstasy*), “experiencia trascendental” (*transcendental experience*), “contenido simbólico o metafísico” (*symbolical or metaphysical content*), etc. Y Greenberg hallaba todo eso “arcaico”, atravesado, decía, por “algo ni hecho ni por hacer”, algo de *revival* en un sentido típicamente americano. Algo que encontraba excesivo, inútil como tal a la actividad artística: inútil, para decirlo claramente, a su “especificidad” (33).

Newman responde con vehemencia a estos argumentos. Señalan, según él, “una deformación involuntaria fundada sobre un malentendido” (34). ¿Qué malentendido? El de imaginar, basándose en un modo demasiado tradicional, que la relación entre algunas palabras surgidas de la tradición secular y una cierta experiencia pictórica debía fatalmente expresarse en términos de “programa”, es decir en términos

iconográficos. Newman rechaza que la palabra “mística” corresponda en él a un “principio” o a un *a priori*, es decir a una creencia preexistente; rechaza que se vea en él a un “hacedor de programas” (*program maker*), reivindica un empleo transformado y transformador —hoy día se diría: deconstructor— de esas palabras salidas del Otrora (35). Ahora bien, lo que transforma y deconstruye la significación de estas palabras es el Ahora asumido de una experiencia singular, absolutamente nueva y *originaria*, de una “cualidad pictórica” que no jerarquiza ni el pasado figurativo ni el presente estilístico del arte abstracto, aunque sea “purista”. Por eso Newman, en su texto, no duda en frotar, en “irritar” —modo de descomponer su uso convencional—, la palabra “éxtasis” con la palabra “caos”, las expresiones “trascendencia” y “estenografía inmaterial” (*nonmaterial stenography*) con la expresión por lo menos interesante de “abstracciones materialistas” (*materialistic abstractions*) (36). Modo de plantearse, no tanto como un “maestro en contradicciones”, según decía Thomas Hess (37), sino como un maestro de la *imagen dialéctica* en el sentido de Walter Benjamin.

Es significativo que todos los textos escritos por Newman entre 1945 y 1949 —o sea mientras gestaba su problemática pictórica más nueva, más decisiva, más definitiva (38)— trasuntan de modo agudo un *pensamiento del origen* que no tiene nada que ver con una nostalgia del pasado, pero que concierne exactamente al choque fecundo del Ahora con un Otrora inesperado, reinventado; que no tiene nada que ver con una mirada de restauración o de “renacimiento”, pero que vehiculiza exactamente la apuesta de una modernidad radical (39). También la novedad (el origen-torbellino) exige pensar íntegramente la misma historia del arte, es decir, la relación que un artista *ahora* mantiene con el *pasado* (el

origen-fuente). He aquí por qué Newman se interesa tan extensamente, en el texto titulado "The Plasmic Image", por repensar el arte primitivo de un modo más antropológico que estético, que valora el "éxtasis", el "deseo" y el "terror", a expensas de la misma belleza... Este arte primitivo cuya mala comprensión o mal uso, según él, han extraviado, *via* los criterios de lo ornamental, por ejemplo, toda la noción moderna de la abstracción (40).

Así, la novedad (el origen-torbellino) exige *comenzar*, no con algo como la idea de una edad de oro —aquí representada por el arte griego—, sino, al contrario, con su *destrucción*, que se ofrece en eco directo y explícito con el estado del mundo "civilizado" en 1945, momento donde el pintor se siente "comenzando" verdaderamente su obra (41). El origen, tal como Newman nos propone esta noción tan dialéctica, es primero la *destrucción del origen*, por lo menos su alteración, su "enrarecimiento". He aquí por qué el artista de hoy puede sentirse más cercano a un fetiche de las islas Marquesas, del que no comprende nada, que a una estatua griega, que sin embargo constituye su pasado estético más intrínseco (42). El choque del Ahora con este Otrora "descompuesto" entraña, lógicamente, la descomposición "bárbara" (la palabra es de Newman) de las categorías estéticas tradicionales donde se piensa abusivamente la intemporalidad de nuestros "museos imaginarios". Y Newman intenta, a título heurístico, algunas discriminaciones conceptuales —"plásmico" contra "plástico", "sublime" contra "belleza" (43)— destinadas ante todo a deconstruir nuestra propia familiaridad con el arte del pasado.

¿Qué es pues finalmente el origen (el origen-torbellino), si no es la puesta en marcha desgarradora de esta *ambigüedad crítica* con la que Benjamin caracterizaba implícitamente la

noción de imagen dialéctica? ¿Qué es originarse en el torbellino de una práctica artística, si no es llamar a una cierta memoria del Otrora para descomponer el presente —es decir, el pasado inmediato, el pasado reciente, el pasado todavía dominante—, y eso en un rechazo decidido de toda nostalgia "revivalista"? Las interpretaciones que usan espontáneamente las categorías temporales de la influencia o las categorías semióticas de la iconografía se equivocan cuando quieren hacer de Newman un portavoz o un continuador de la "tradición judía" (44). Es necesario hacer más bien la hipótesis de que un cierto modo de *memoria crítica* —memoria de la tradición judía, entre otras— permitió a Newman crear los choques, las destrucciones que buscaba, para *originar* su práctica pictórica en el presente, según él esclerosado, de la abstracción.

En síntesis, la crítica del presente —la apelación a categorías tales como el "arte primitivo" o lo "sublime"— no funcionaba sin una crítica a la nostalgia donde el Ahora, el *Now*, era abiertamente reivindicado. Se podría, sin traicionar a Newman, pienso, parafrasear su célebre título de 1948 ("The Sublime is Now") diciendo que, para él, la *suposición del tiempo artístico* no funciona sin esta proposición dialéctica y crítica: *el origen es ahora*. Es en el Ahora reminiscente que aparece el origen, según un anacronismo fundamental que la crítica modernista había sido, hasta allí, incapaz de asumir.

La imagen que producimos impone por sí misma su propia evidencia: esta revelación real y concreta puede ser comprendida sin los anteojos nostálgicos de la historia (45).

Suposición del lugar:
“La aparición de lo lejano”

Ahora bien, esta “revelación” —palabra antigua, palabra ambigua, palabra crítica respecto de toda especificidad formalista—, Barnett Newman la caracteriza, estrictamente, como una *revelación y una conversión del espacio*, para cambiarle radicalmente el sentido usual, y al mismo tiempo darle su especificidad material y fenomenológica, lo que llamaría, por mi parte, una *suposición de lugar*. En un admirable texto, escrito en 1949, Newman produjo la primera descripción de esta experiencia. Ella tuvo lugar entre los “simples muros de barro” (*simple walls made of mud*) de los túmulos indios de Ohio. El texto se titula apenas con este tener-lugar: “Ohio, 1949” —el nombre del sitio, la cifra del tiempo (46). Pero es necesario saber que, a pesar de su brevedad, Newman piensa igualmente titularlo “Prólogo a una nueva estética” (*Prologue for a New Aesthetic*), lo que dice mucho sobre la apuesta teórica de esta descripción muy fenomenológica y privada.

Es una experiencia inesperada, conmovionante —y no la decisión programática de algún axioma estético cualquiera sea. Es la experiencia, literalmente, de una *aparición*. En esta experiencia, en esos recorridos de Newman entre algunas paredes arcaicas desprovistas de toda pretensión ornamental o estética, la “evidencia de la esencia del acto artístico, su perfecta simplicidad” aparece súbitamente al pintor americano (47). Pero para que haya una aproximación a través de las palabras, esta experiencia de la “simplicidad” exige —o, mejor, revela— la fecunda ambigüedad de una rítmica de doble régimen, de una *dialéctica*. Hablar de este espacio hecho de muros groseros, es hablar contradictoriamente, es cristalizar al menos dos contradicciones: de un lado, la experiencia es la de

un *aquí... y más allá*; del otro, es la de un *visible... y más allá*. Aquí, no hay “nada que pueda ser expuesto en un museo, ni incluso fotografiado; (es) una obra de arte que no puede ni siquiera ser vista, se debe hacer la experiencia aquí, en el mismo lugar” (48).

¿Qué decir? Que el espectáculo *visible* —el espectáculo objetivable y descriptible— del paisaje se abre a lo que llamaría una experiencia de lo *visual*, y que el *espacio* —las coordenadas objetivables según las cuales situamos un objeto o nos situamos nosotros mismos— se abre a una experiencia del *lugar* (49). Cuando Newman describe ese “sentimiento que ahí es el espacio” (*the feeling that here is the space*), es necesario comprender que el *allí*, el *allí* del lugar, no trabaja más que en deconstruir las certezas usuales que tenemos del espacio cuando, espontáneamente, buscamos objetivarlo. He aquí por qué la afirmación de ese *allí* va al lado de una crítica cruel del “estrépito a propósito del espacio” (*the clamor over space*) con el cual toda la historia del arte nos machacó los oídos, desde la perspectiva renacentista hasta el espacio pretendidamente “puro” de Mondrian (50).

La axiomática y la estética del espacio son una cosa: una experiencia común objetivada y, en realidad, específica de la historia de los estilos plásticos. La experiencia del lugar, tal como Newman la encara aquí es otra: es, afirma, una *experiencia privada* y no común, un *acontecimiento del sujeto* y no un hecho mensurable. La cadencia del texto, sobre este asunto, se revela en la sorpresa misma que crea en su lector: lo que Newman nos dijo, en esta experiencia de lugares arcaicos —en comparación con lo cual, exagera, las pirámides egipcias no le parecen casi más que bonitos ornamentos—, no sería nada distinto a la “sensación física del tiempo” (*the physical sensation of time*) (51). ¿Por qué, de repente, remitirse

al tiempo? Pasado el estupor, empezamos a comprender de qué se trata: muy probablemente sin saberlo, Newman acaba de dar allí una primera definición, estrictamente benjaminiana, del *aura*. “Una trama singular, extraña, de espacio y de tiempo” (*ein sonderbares Gespinnst von Raum und Zeit*) (52). Y se comprende paulatinamente que casi todas las cualidades fenomenológicas a las cuales Benjamin se había referido en sus definiciones del *aura* se encuentran no solamente en lo que Newman *enunciaba* de su experiencia temporal del lugar, sino también en lo que Newman *producía*, precisamente a partir de los años —entre la respuesta a Greenberg, en 1947, y “Ohio, 1949”— en que su problemática pictórica y teórica debía ubicarse definitivamente.

¿Qué es el *aura*, qué es más precisamente esta “trama singular de espacio y de tiempo”? Benjamin responde con una fórmula que sigue siendo célebre: es “la única aparición de una lejanía, tan próxima como pueda estar” (53). Ahora bien, hay en esta definición la *aparición* o la “revelación” de la cual nos habla Newman. Hay también esta *unicidad*, esta “simplicidad” que Newman experimenta tan intensamente entre los vestigios de la arcaica arquitectura india. Pero, para comprender mejor la fenomenología que se juega allí, es conveniente, pienso, remontar esos textos escritos por el artista en los años 1947-1949 a la experiencia visual y pictórica de la cual ellos constituyen el testimonio desplazado, el fuera de tiempo legible. Es necesario abordar esta *unicidad* de este lado de la experiencia “atmosférica” del paisaje vivido (54), en el procedimiento concreto, observable, que hace jugar la obra clave de todo este período, me refiero al cuadro *Onement I*, pero también del dibujo ejecutado en 1947, que le sirvió de punto de partida heurístico.

Toda la producción de Newman, en ese año 1947, se redujo sólo a dos cuadros y a dos dibujos (55). *Onement I*—que

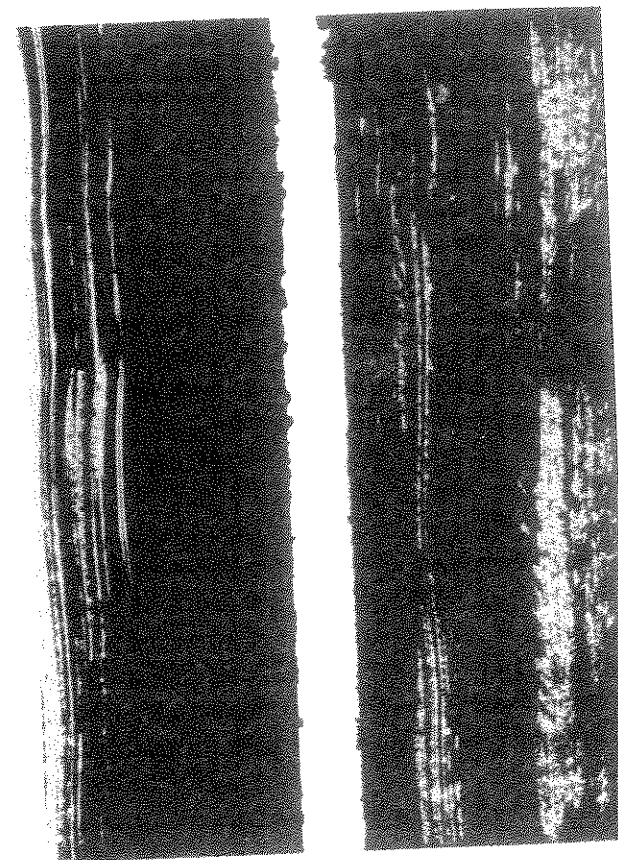
primero fue un dibujo no titulado. Su título provino precisamente de la consecuencia pictórica que produjo— es un dibujo a la tinta de dimensiones modestas pero en el que aparece, de modo definitivamente afianzado, el famoso principio de la “cinta”, o *zip*, que caracteriza todo el “gran estilo” ulterior del artista (*fig. 24*). Funciona en este sentido como primera “imagen absoluta” de Newman (56), obtenida directamente, sin modificación ni rectificación, de modo inmediato y *emergente*, si se puede decir. La experimentación propia del dibujo —constatada en las búsquedas gráficas anteriores (57)— encuentra aquí algo así como su *momento de apertura* decisiva y definitiva: pues la apertura blanca en el centro del dibujo consuma, de modo más general, una apertura procedimental que verá su emergencia, en los cuadros, del uso de las cintas adhesivas que *reservan y revelan* a la vez esas cintas de pintura trabajadas en extensos fondos neutros.

La apertura de la cual hablo posee ese primer carácter del *aura* que Benjamin definía como “única aparición”. Ella posee esta cualidad de *unicidad* que Newman reivindica como “comienzo absoluto” de su obra, génesis producida “sin programa” preconcebido (58). Ella se precisa también en la idea, expresada por Newman, de que la cinta vertical, lejos de dividir el campo visual, lo constituye, al contrario, como unidad indivisible (59). Finalmente, el mismo título, *Onement I*, sugiere poderosamente, debido a su extrañeza —se hubiera esperado *uniqueness* o *oneness*, y casi no se espera ver figurar la cifra *uno* al lado de una palabra que aparentemente significa lo mismo—, esta condición de *unicidad singular* que Benjamin reconocía en toda imagen aurática.

Una segunda característica del *aura* puede reconocerse, aunque más sutilmente, en el dibujo de 1947: se trata de lo que Benjamin llamaba *aparición de una lejanía*. Comprendamos

en esta expresión, que la lejanía de la cual se trata no es para nada el objeto “reducido” que percibimos en el límite extremo de una perspectiva lineal. El dibujo *Onement I*, en efecto, no objetiva ninguna espacialidad del alejamiento (es necesario oponer aquí el *alejamiento* espacial a la *lejanía* como propiedad fenomenológica del lugar). Subvierte incluso todos los valores habituales de la superposición figura/fondo: así, el negro no retrocede detrás de una forma vertical blanca y el blanco tampoco retrocede detrás de los dos paños de tinta negra. *Onement I* no puede en ningún caso interpretarse figurativamente como una doble puerta oscilante entreabierta ante nosotros: porque los bordes de la cinta central “chorrean” o “sangran” consecutivamente al procedimiento de adherencia, luego de la contracción –incluso del desgarro–, de la cinta material destinada a reservar el blanco del soporte en el momento del paso de la tinta; pero también porque las zonas saturadas de negro, lejos de ser uniformemente compactas, revelan una desintegración del pincel, una pérdida de adherencia que hace visible el gesto mismo y, con él, el deshilachado de los pelos del pincel. Están allí las marcas, las huellas voluntarias del procedimiento, que la versión pictórica de *Onement I* empujará hasta una afirmación decisiva del inacabamiento del cuadro (60).

Fenomenológicamente hablando, la *lejanía* aurática invocada por Benjamin puede interpretarse como esa *profundidad* que Erwin Strauss, y luego Merleau-Ponty, constituyeron en paradigma sensorial fundamental de la “distancia” y del lugar, lejos de toda “profundidad espacial” objetivable por la medida o el alejamiento en perspectiva (61). Si Newman, en *Onement I*, rompe definitivamente con toda profundidad objetivable del espacio, por el contrario vuelve a anudar, me parece, la “sensación física” de una *profundidad del lugar*. En



24. Barnett Newman, *Untitled (Onement I)*, 1947. Tiza sobre papel, 27,7 x 18,7 cm. New York, collection B.H. Friedmann. © 2006 Barnett Newman Foundation / Artists Rights Society (ARS), New York.

este sentido, Hubert Damisch tenía mucha razón, evocando a Newman –pero también a Pollock–, de recusar el “pretendido rechazo de la no menos pretendida convención de la profundidad” (62). Como toda la gran pintura norteamericana de esta época, la tentativa de Newman exige una “óptica específica”, cuya teoría y descripción fenomenológica quedan por hacer (63).

En *Onement I*, esta fenomenología ocurre ciertamente por una visión aproximada, consierando las dimensiones restringidas del dibujo (64). Pero, como lo dice Benjamin, “tan próxima como sea la aparición”, es una *lejanía* que repentinamente irrumpe en ella. Irrumpe aquí en la *reserva*, en la *retracción* planeada –y no dibujada, contorneada o situada– por Newman. En este sentido, nos coloca plenamente en una suerte de *dialéctica del lugar*: próximo con lejano, ante con adentro, táctil con óptico, “apareciente” con “desapareciente”, abierto con cerrado, vaciado con saturado... Y esta dialéctica es la que confiere a la imagen su cualidad aurática más fundamental. Es un ritmo incoativo del negro y del blanco, una “sensación física del tiempo” que da a la sustancia imaginante esta *ambigüedad crítica* que Jean Clay, hablando de Pollock y de Mondrian, llamó tan certeramente la “profundidad chata” (65).

¿Por qué esta ambigüedad del lugar es rítmica, “apareciente” y “desapareciente” a la vez? Porque algo en ella *pasa* –se infiltra, se inmiscuye, atraviesa, y también disgrega toda certeza de espacio. Este algo es también el *aura*, que es necesario en adelante entender según una tercera característica, que retoma el sentido más arcaico y el más “físico”, el más *material*, de la palabra *aura*. Este sentido es el del soplo, del aire que nos rodea como lugar sutil, movedizo, absoluto, este aire que nos atraviesa y que nos permite respirar. Cuando Newman,

en *Onement I*, muestra la reserva del soporte al quitar la cinta como cuando se retira una venda de una boca cerrada, crea menos una forma espacial que un *pedido de aire*. Cuando su pincel cargado de tinta se apoya sobre el papel, menos dibuja que *espira* su materia pigmentaria; cuando se levanta ligeramente del soporte, el pincel *inspira*, crea una suerte de *voluminosidad* sutil —la palabra pertenece a Merleau-Ponty— que, por encima del papel, produce allí también una suerte de *pedido de aire*. El aura de este dibujo sería algo parecido a una respiración (66). Y todos los dibujos ulteriores de Newman no harán más que reforzar esta impresión de *superficies respirantes* que producen, igual que sus trazos gráficos, la sutileza rítmica de una escansión, no “aérea” (en el sentido atmosférico del término), sino *aurática* (67).

Suposición del sujeto:

“Soy el sujeto. Soy también el verbo...”

Hablar en estos términos, lo admito gustosamente, viene a ser hablar en términos *antropomórficos* de un género de pintura que, sin embargo, se afirma, es evidente, como radicalmente *abstracto*. No es el “hombre” que Newman tematiza en *Onement I* —es el “lugar” en sí mismo, y las condiciones auráticas de su dialéctica visual, de su fenomenología (68). En su texto sobre el pintor, Yve-Alain Bois tuvo razón al insistir en un cierto anti-anthropomorfismo de Newman y de relativizar, en consecuencia, la influencia de Giacometti sobre la génesis de *Onement I* (69). Pues es precisamente con *Onement I* que la pintura de Newman cesa definitivamente de contener los ideogramas vitalistas y genéticos reconocibles en las obras de los años precedentes, tales como *Gea*

(1945) o *Genetic Moment* (1947). Si *Onement I* ofrece ese “momento de génesis”, del cual todos los críticos —a continuación del mismo pintor— han hablado, en ningún caso se da como la iconografía de un *subject matter* bíblico o cabalístico, en el cual sería preciso reconocer la “división” operada por YHWH entre luz y sombra; o el marrón-rojo del juego de palabras hebreo sobre Adán-*adamah* (la tierra); o la “unicidad” de Adán y Eva según el *Zohar*; o también el del Dios “único” del monoteísmo (70).

Todas estas lecturas, que pese a ellas llevan el arte de Newman hacia la narración, el símbolo o la figuración antropomorfa, se extravían bastante rápido en esa idea de *programa* que tanto repugnaba al artista. Ellas no son más que efectos a destiempo de legibilidad y de re-semantización. Yve-Alain Bois tiene razón en restituir al arte de Newman su pura dimensión fenomenológica, su dimensión visual de *ser-allí* —diría: de *ser-al-lugar* (71). Pero en esta operación se encuentra el mismo antropomorfismo, dialécticamente reimplicado y supuesto: no eliminado (perimido, desaparecido), sino transformado (reinventado, repensado). Un crítico modernista podrá sin duda decretar la muerte del antropomorfismo en la pintura abstracta de Newman. Pero vale mejor suponer que con su manera específica de abstracción, la pintura de Newman exige que transformemos nosotros mismos nuestro concepto espontáneo del antropomorfismo, es decir, nuestra idea usual de la relación entre “forma” y “humanidad” (transformación que Yve-Alain Bois se demuestra incapaz de imaginar).

Ahora bien, Newman se formuló a sí mismo esa relación problemática, que sentía como fundamental a toda su obra. A esa relación la llama —en términos filosóficos muy “modernos”, pero en términos artísticamente muy desconcertantes— “sujeto”, *subject matter*: “La cuestión central de la pintura es el

sujeto”, afirma justo antes de precisar que “su sujeto” es para él evidentemente “anti-aneecdótico” (72). ¿Hay allí un retorno al *subject matter* panofskiano? De ningún modo. Al contrario, es una descomposición dialéctica, una reformulación crítica donde viene a imponerse, en un tono casi freudiano, la primacía de una *posición del sujeto* que, en los años 1945-1948 Newman comenzaba a abordar a través de palabras tales como *deseo*, *terror*, *éxtasis* o también *ejercicio metafísico* (73). Más tarde, Newman ofrecerá una analogía gramatical —y no más estrictamente “expresionista”— de esta noción de sujeto, al insistir en las *relaciones* que anudan el sujeto y el objeto en el “ejercicio” o la experiencia temporal, dinámicas, performativas, señaladas por la dimensión *verbal* de toda frase:

Cuando yo era niño, estudiaba francés con un hombre, Jean-Baptiste Zacharie, que tenía la costumbre de enseñar la lengua diciendo: *Moi, je suis le sujet, vous, vous êtes l'objet; et voici le verbe* (Yo soy el sujeto; tú eres el objeto; y he aquí el verbo) y te daba una suave bofetada en la cara. La tela vacía es un objeto gramatical —un predicado. Soy el sujeto que la pinta. El verbo es el proceso de la pintura. La pintura concluida es la frase entera, y es a eso a lo que me dedico. Soy el sujeto. Soy también el verbo cuando pinto, pero soy también el objeto. Soy la frase completa (74).

Se nota bien que entre las dos declinaciones del mismo motivo, la dimensión objetal y verbal —la *producción* y el *proceso*— se estrechan ambos en la *instancia subjetiva* encarnada por el mismo artista. Newman intenta aquí, como en otras partes, formular la paradoja de un “arte abstracto donde el sujeto predomina” (75): un arte que afirma el *sujeto* (como lo hizo el surrealismo) pero que, incluso en tanto que abstracto, *supone*

una tal afirmación sin tematizarla, sin significarla —simplemente dirigiendo toda su atención a las relaciones efectivas, dinámicas, incluso afectivas, de la *materia* del soporte, lo que la lengua francesa designa tan bien mediante el término *subjectile* (76).

La reivindicación de Newman de una efectividad-afectividad en su práctica de la abstracción lo constriñe a modificar dos veces la noción usual de *subject matter*: en la primera vez, rechaza toda “tematización” iconográfica a favor de una afirmación más filosófica del sujeto-artista; en la segunda rechaza toda *romantización* narcisista a favor de una reflexión sobre la relación procedimental que unifica, en el acto de pintar, las dos palabras: *subject* y *matter*. Su definición “gramatical” de la pintura volvía a concebir dialécticamente el trabajo artístico según una relación de tres términos que son el *sujeto*, la *materia* y el *subjectile*. Suerte de nudo borromeo donde cada acción sobre un término modifica estructuralmente la posición de los otros dos. Así, en *Onement I*, la operación practicada con respecto de lo *subjectile* (la reserva central, la contracción de la cinta enmascaradora y la “respiración” del pincel en el caso del dibujo; la interrupción de ese mismo proceso en el caso de la pintura, donde Newman deja tal cual su intento de color en la cinta adhesiva pegada verticalmente en el centro del cuadro): esta operación o *suposición* experimental habrá transformado la efectividad habitual de la *materia* tal como la pintura la deposita normalmente sobre la tela; habrá igualmente transformado, por medio del suspenso y de la “ambigüedad crítica”, la posición habitual del *sujeto* ante su obra *in progress*. Parafraseando a Lacan, se podría decir que el *zip* de *Onement I* funcionó como “trazo unario” en la obra de Newman: de golpe había transformado, y literalmente inventado, el “sujeto” de su pintura (77).

Se comprende entonces que la posición subjetiva del pintor, lejos de reducirse a un abandono *afectivo* cualquiera sea —como muy a menudo se imagina que hace el expresionismo abstracto—, se deduce de una elección *efectiva*, es decir de una elección procedimental. Recíprocamente, esa relación esclarece la noción misma de elección procedimental —tal como se la imagina muy a menudo respecto del minimalismo, por ejemplo— bajo el ángulo de una *posición del sujeto*. No hay más “negociación” procedimental sin desplazamiento, sin “éxtasis” (*rapture*) del sujeto, como no hay “éxtasis” del sujeto sin la “negociación” procedimental e incluso lógica de una regla heurística de trabajo (78). Decir eso, constatar eso en *Onement I*, es también, creo, hablar del aura. Es descubrir en la “suposición del aura” algo que la obra de Newman nos enseña más allá incluso de lo que Benjamin podía decir. El más hermoso don que una obra “aurática” como la de Newman puede hacer a la noción del aura, es modificarla, transformarla, desplazarla.

Se sabe que, para Benjamin, el *aura* como “aparición de una lejanía, tan próxima como sea”, se oponía a la *huella* definida como “aparición de una proximidad” (79). Esta oposición condiciona, según él, nuestra actitud de espectadores frente al trabajo humano: las imágenes auráticas del pasado, en efecto, son a menudo —el ejemplo de la Verónica lo testimonia con fuerza— objetos hechos para que se crea que no están “hechos justamente por la mano del hombre” (80). En ellos, el aura *se impone*, como ya lo dije, en la medida misma en que el procedimiento generador de imágenes permanece secreto, milagroso, inalcanzable. Con *Onement I*, al contrario, —como con muchas obras del siglo XX—, el aura nace, *se supone*, de una proximidad de la mirada con una huella procedimental tan simple como fecunda, tan eficaz como

ambigua. En este tipo de obra, huella y aura no están más separadas, al punto que se puede reconocer allí una combinación inédita que llamaré, en esta oportunidad, *huella aurática*. Aquí es la efectividad procedimental —donde la mano no siempre interviene directamente, como en esa *retracción* de la cinta central, en *Onement I*, que produce la “aparición de lo lejano” y, por decir así, llegan a *hacernos tocar la profundidad*. En ese contacto, toda nuestra relación con el trabajo humano se halla implicada, transformada, renovada.

He aquí tal vez cómo el artista del siglo XX llega a donarnos obras que “nos miran”, más allá de toda relación objetiva, más allá de todo lo que “nos vemos” en ellas: una doble distancia se instaura, en la cual nuestra proximidad al trabajo formal, al *subjectile* y a la materia deja llegar esta respiración aurática que no nos impone nada pero nos pone frente a la simple elección de *mirar* o no, de implicar o no la eficacia visual del sujeto. He allí quizás cómo hoy el aura “decae”, se declina y se repliega en contacto con el sujeto, la materia y lo *subjectile*. He aquí quizás cómo podemos *suponer* el aura ante un dibujo, tan modesto como sea, de Barnett Newman.

(1996)

NOTAS

- 1) W. Benjamin, "L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée" (1936), *Écrits français*, éd. J.-M. Monnoyer, Paris, Gallimard, 1991, p. 140-192.
- 2) Cf. por ejemplo A. Danto, *The Transfiguration of de the Commonplace*, Cambridge, Harvard University Press, 1981. Trad. C. Hary-Schaeffer, *La Transfiguration du banal. Une philosophie de l'art*, Paris, Le Seuil, 1989. R. Krauss, *The originality of Avant-Garde and other Modernist Myths*, Cambridge-Londres, The MIT Press, 1985. Trad. J.-P. Criqui, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
- 3) G.W.F. Hegel, *La phénoménologie de l'esprit* (1807). Trad. J. Hyppolite, Paris, Aubier Montaigne, 1941, II, p. 261-261: "Las estatuas (griegas) son ahora cadáveres de los que huyó el alma que los animaba, los himnos son palabras que dejó la fe. Las mesas de los dioses están vacías de alimentos y el brebaje espiritual, y los juegos y las fiestas ya no restituyen a la conciencia la feliz unidad de ésta con la esencia". *Id.*, *Esthétique*, trad. S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, I, P- 153: "la admiración que experimentamos a la vista de estas estatuas (...) es impotente para hacernos arrodillar".
- 4) Todos son sentidos convocados por el verbo latino *declinare*.
- 5) Cf. R. Tiedemann, *Études sur la philosophie de Walter Benjamin* (1973), trad. R. Rochlitz, Arles, Actes Sud, 1987, p. 109, 120-123. P. Bürger, "Walter Benjamin: contribution à une théorie

de la culture contemporaine", *Revue d'Esthétique*, nouvelle série, n° 1, 1981, p. 27. R. Rochlitz, "Walter Benjamin: une dialectique de l'image", *Critique*, XXXIX, 1983, p. 287-319.

6) Cf. C. Perret, *Walter Benjamin sans destin*, Paris, La Différence, 1992, p. 97-99.

7) W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller, Paris, Flammarion, 1985, p. 43.

8) *Ibid.*, p. 44.

9) "Petite histoire de la photographie" (1931), trad. M. de Gandillac, *L'Homme, le langage et la culture*, Paris, Denoël-Gonthier, 1974, p. 61. *Id.*, *Charles Baudelaire. Une poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, éd. R. Tiedemann (1969), trad. J. Lacoste, Paris, Payot, 1982, p. 196-199, 232, 239.

10) Si hablo, por el momento, del *atelier*, es porque la *exposición* institucional (galerías, museos) tiende frecuentemente a reproducir —transformándola, por supuesto— la liturgia intimidante y dogmática de las viejas *ostensions* de imágenes. Aspecto fundamental, pero que necesitaría un análisis específico.

11) Plinio el Viejo, *Histoire naturelle*, XXXV, 1-14, Trad. J.-M. Croisille, Paris, Les Belles-Lettres, 1985, p. 36-42 (Cf. *supra*, cap. 1).

12) "Tema de una obra de arte" y "principio fundamental": dos significaciones de la palabra griega *hipótesis*.

13) "Iconography and Iconology: an Introduction to the Study of Renaissance Art", *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1939, p. 3-31. Trad. C. Herbertte y B. Teyssèdre, *Essai d'iconologie. Thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1967, p. 13-45.

14) Cf. G. Didi-Huberman, "D'un ressentiment en mal d'esthétique" (1993), *L'Art contemporain en question*, Paris, Galerie nationale du Jeu de paume, 1994, p. 65-88 (seguido de "Post-scriptum: du ressentiment à la *Kunstpolitik*", *Lignes*, n° 22, 1994, p. 21 -62).

15) Dante, *La Divina Comedia*, Paraíso, XXXI, 103-105: "Qual è colui che forse di Croazia / viene a veder la Veronica nostra / che per la antica fame non sen sazia.." (Cual hace aquel que acaso de Croacia / viene hasta acá a ver nuestra Veronica / y no puede saciar su vieja ansia...) (Dante, *La Divina Comedia*, Edic. Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1972, traducción: Angel Battistessa).

16) W. Benjamin, *Charles Baudelaire, op. cit.*, p. 198.

17) *Ibid.*, p. 200: "Sentir el aura de una cosa, es conferirle el poder de hacer levantar los ojos".

18) J. Lacan, "Subversion du sujet et dialectique du désir dans l'inconscient freudien" (1960), *Écrits*, Paris, Le Seuil, 1966, p. 793-827. (Hay traducción al español: *Escritos*, Siglo XXI, México, 1988).

19) Cf. G. Didi-Huberman, "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburguienne", *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24, 1996, p. 145-163.

20) G. Bataille, "Méthode de méditation" (1947), *Œuvres complètes*, V, Paris, Gallimard, 1973, p. 201.

21) Sobre la noción de acontecimiento de la memoria, cf. M. Moscovici, *Il est arrivé quelque chose. Approches de l'événement psychique*, Paris, Ramsay, 1989.

22) Cf. G. Deleuze, *Nietzsche et la philosophie*, Paris, PUF, 1962, p. 55: "No es el ser el que vuelve, sino que es el propio retornar el que constituye el ser en tanto que se afirma en el devenir y en lo que pasa. No vuelve lo uno, sino que el propio volver es lo uno que se afirma en lo diverso o en lo múltiple. En otros términos, la identidad en el eterno retorno no designa la naturaleza de lo que vuelve sino al contrario el hecho de volver por el que difiere". (Hay traducción al español: *Nietzsche y la filosofía*, Anagrama, Barcelona, 1971).

23) Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 65-103.

24) Es menester hacer notar la convergencia de este modelo con la elaboración metapsicológica de una teoría freudiana de la memoria, tal como se la puede leer en los escritos de Pierre Fédida, particularmente en su artículo "Passé anachronique et présent réminiscent", *L'Écrit du temps*, n° 10, 1986, p. 23-45.

25) W. Benjamin "Sur le concept d'histoire", (1940), *Écrits français, op. cit.*, p. 339-356.

26) Cf. S. Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics. T.W. Adorno, W. Benjamin, and the Frankfurt Institute*, Hassocks (GB), The Harvester Press, 1977. Sobre el uso de la dialéctica en Bataille y Einstein. Cf. G. Didi-Huberman, *La Ressemblance informe, ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995, p. 201-383. Sobre el uso de la dialéctica en Mondrian, cf. Y.-A. Bois, "L'iconoclaste", *Piet Mondrian*, Milan, Leonardo Arte, p. 338-343.

27) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle. Le livre des passages*, éd. R. Tiedemann, trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 478-479.

28) Fórmula comentada por C. Perret, *Walter Benjamin sans destin, op. cit.*, p. 112-117.

29) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle, op. cit.*, p. 473-507. Toda esta sección ("N") sobre la "teoría del conocimiento y del progreso" aparece así como la más hermosa introducción metodológica que existe al problema mismo de la historia del arte (Cf. *supra*, cap. 2) (Hay traducción al español: "La Obra de los Pasajes (N)", "Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso", *La dialéctica en suspenso*, Univesidad Arcis y LOM Edic., Santiago de Chile, 1995).

30) Intenté desarrollar ciertas implicaciones estéticas en *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, en particular p. 125-152.

31) Éste es una cuestión esencial de método, que Panofsky formula claramente desde 1932 —aún cuando a veces olvida aplicarla

a sus propias interpretaciones. Cf. E. Panofsky, "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst", *Logos* XXI, 1932, p. 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", *La Perspective como forme symbolique et autres essais*, Paris, Minituit, 1975. p. 251-252: "E incluso si Durero habría declarado expresamente, como lo intentaron con frecuencia más tarde otros artistas, cuál era el proyecto último de su obra, se descubriría rápidamente que esta declaración deja de lado el verdadero sentido esencial (*wahren Wesensinn*) del grabado y que es ella la que, en lugar de entregarnos una interpretación definitiva, tendría necesidad de tal interpretación".

32) A propósito de Mondrian, por ejemplo, Jean-Claude Lebensztejn se mostró recientemente injusto y bastante ingenuo al reprochar a la interpretación brindada por Yve-Alain Bois que dejara caer el paradigma teosófico con tanta violencia como si se hablara de la *Trinidad* de Masaccio haciendo caso omiso del dogma cristiano que le proporcionaba el programa iconográfico (J.-C. Lebensztejn, Informe de la exposición *Piet Mondrian: 1872-1944* (La Haye, Washington, New York)), *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne* n° 52, 1995, p. 139-140. El argumento es injusto puesto que Yve-Alain Bois está lejos de ignorar el rol de la teosofía en el arte de Mondrian. Llega incluso a decir que ella "juega el papel de un detonador, y (que) es muy probable que Mondrian hubiera seguido siendo un talentoso paisajista de provincia si no se hubiera contactado con la teosofía". (Y.-A. Bois, "L'iconoclaste", art. cit., p. 329). El argumento es especialmente ingenuo (o, más simplemente, de mala fe): ignora o finge ignorar la evidencia de que el compromiso filosófico, incluso religioso, de un artista del siglo XX no puede compararse a un programa iconográfico del Quattrocento. Es la noción misma de *programa* la que aquí está en

discusión —la que evidentemente el arte abstracto habrá terminado de deconstruir, deconstruyendo con ella toda la aproximación iconográfica tradicional.

Jean-Claude Lebensztejn toca, sin embargo, sin articularlo claramente, lo vivo del problema, que concierne a la estructura lógica y temporal a localizar en las relaciones en juego —relaciones *ambiguas*, relaciones *críticas*, entre el idealismo y el compromiso material (el compromismo plástico como tal), entre el discurso de las significaciones reivindicadas y el trabajo formal realmente efectuado. Es probable que aún no se haya enunciado completamente esta estructura diciendo que "es la materialidad de la pintura misma la que garantiza (en Mondrian) la eficacia de su 'lucha contra la materia'" (*id., ibid.*, p. 330. Significativamente, es en este momento de su análisis que Yve-Alain Bois se aproxima al máximo a la cuestión de la dialéctica. Recordaremos, por otra, que un notable análisis de este género de inversión dialéctica fue hecho, para el caso de Gauguin, por J. Clay, "Gauguin, Nietzsche, Aurier. Notes sur le renversement matériel du symbolisme", *Le Éclatement de l'impressionisme*, Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental du Prieuré, 1982, p. 19-28 (reeditado luego en *L'Inactuel*, n° 5, 1996, p. 43-62)).

En Ad Reinhardt tampoco faltan, como se sabe, las referencias "extáticas", "auráticas" y "religiosas": "Sacred space, separate, sacred against profane (...) Contemplative act, continuous absorbed attentio, kind of sanctity (...) Transcendent, transpersonal, transfigurative, transparent (...) Detached territory, pure region, timeless absolute (...) Painting 'began' by making sacred the things it decorated? (...) Form fixed by tradition, mandala, ritual, tanka, Xian, 4 evangelists (...) Gate, door, image of opening, possibility of transcendence (...) Product of past. Religious aura (...)" (A. Reinhardt, *Art-As-Art. The Selected Writing* Éd. b. Rose, New York, The Viking Press, 1975, p. 192-193. Pero, como también se sabe,

estas referencias hacen sistema con la irreligiosidad básica de un artista esencialmente irónico y crítico. Cf. J.-P. Criqui, "De visu (le regard du critique)", *Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 37, 1991, p. 89-91.

¿Cómo entonces expresar la necesidad estructural de esta aparente contradicción? Yve-Alain Bois, me parece que *casi* lo alcanza —toca con los dedos la cuestión sin abarcarla, sin entonces *comprenderla* realmente— indicando esta relación frágil contenida, justamente, en la palabra *casi* (Y.-A. Bois, "The limit of Almost", *Ad Reinhardt*, Los Angeles-New York, The Museum of Contemporary Art-The Museum of Modern Art, 1991, p. 11-33. En el *casi*, sin embargo —que los lingüistas llaman un "modificador desrealizante", donde la argumentación tiende solamente a atenuar la información de la palabra a la que se aplica (cf. O. Ducrot, "Les modificateurs déréalisans", *Journal of Pragmatics*, XXIV, 1995, p. 145-165)—, la necesidad estructural fracasa en expresarse como tal; los términos de la relación permanecen irresueltos, en un estado "menor" y *no crítico*.

Sólo la hipótesis benjaminiana de la imagen dialéctica logra entonces, según creo, expresar esta necesidad, esta verdadera "potencia crítica de la ambigüedad". Cf. sobre este punto G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 149-152.

33) C. Greenberg, "Review of Exhibitions of Hedda Sterne and Adolph Gottlieb" (1947), *The collected Essays and Criticism*, éd. J. O'Brien, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1986, II, p. 189: "There is something half-baked and revivalist in a familiar American way. But as long as this symbolism serves to stimulate ambitious and serious painting, differences of 'ideology' may be left aside for the time being. The test is in the art, not in the programm". El término *revivalist* se refiere al florecimiento de las sectas religiosas en los Estados Unidos.

34) B. Newman, "Response to Clement Greenberg" (1947), *Selected Writings and Interviews*, éd. J.P. O'Neill, New York, Knopf, 1990, p. 162. "(...) an unintentional distortion based on a misunderstanding". Agradezco a la ediciones Macula el haberme facilitado el manuscrito de la traducción, en prensa, de los escritos de Newman. Fue hecha por Jean-Louis Houdebine. La modifiqué en esta oportunidad.

35) *Ibid.*, p. 162-163.

36) *Ibid.*, p. 163-164.

37) T.B. Hess, *Barnett Newman*, New York, The Museum of Modern Art, 1971, p. 15-16. Trad. M.-T. Eudes y A.-M. Lavagne, *Barnett Newman*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1972, p. 7-8.

38) Sobre este período pictórico de Newman, cf. J. Strick "Enacting Originis", *The sublime is Now: The early Work of Barnett Newman. Painting and Drawings, 1944-1949*, New York, Pace Wildenstein, 1994, p. 7-31.

39) Sobre la importancia de este motivo del origen en los escritos de Newman, cf. J.-C. Lebensztejn, "Homme nouveau, art radical", *Critique*, XLVII, 1991, p. 329-335.

40) B. Newman, "The Plasmic Image" (1945), *Selected Writings*, *op. cit.* p. 138-155. Cf. igualmente "The first Man Was an Artist" (1947), *ibid.*, p. 156-160: The failure of abstract painting is due to the confusion that exists in the understanding of primitive art (as well as that) concerning the nature of abstraction" (p. 139).

41) *Id.*, "The New Sense of Fate" (1947-1948), *ibid.*, p. 164-169, donde se encadenan los motivos del arte arcaico, de la tragedia y de la destrucción de Hiroshima.

42) *Ibid.*, p. 165.

43) *Id.*, "The Plasmic image" (1945) y "The Sublime is Now" (1948), *ibid.*, p. 138-155 y 171-173. Sobre la estética de lo sublime y Newman, cf. J.-F. Lyotard, *L'Inhumain. Causeries sur le*

temps, Paris, Galilée, 1988, p. 98-118. (Hay traducción al español: *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*, Manantial, Buenos Aires, 1998).

44) Cf. T.B. Hess, *Barnett Newman*, *op. cit.*, *passim*. B. Richardson, "Newman: Drawings His Way into Painting", *Barnett Newmann. The Complete Drawings, 1944-1969*, Baltimore, The Baltimore Museum of Art, 1979, p. 14: "He saw himself in a position (...) to reinforce the Jewish tradition".

45) B. Newman, "The sublime is Now" (1948), *Selected Writings*, *op. cit.*, p. 173. "The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concreat, that can be understood by anyone who will as it without the nostalgic glasses of history".

46) *Id.*, "Ohio, 1949", *ibid.*, p. 174-175.

47) *Ibid.*, p. 174: "Here is the self-evident nature of the artistic act, its utter simplicity".

48) *Ibid.*, p. 174: "(...) nothing that can be shown in a museum or even photographed; (it is) a work of art cannot even be seen, so it is something that must be experienced there on the spot".

49) Utilizo aquí distinciones conceptuales elaboradas en cierto número de trabajos anteriores.

50) B. Newman, "Ohio, 1949", *Selected Writings*, *op. cit.*, p. 175.

51) *Ibid.*, p. 175.

52) W. Benjamin, "Petite hisoire de la photographie" (1931), trad. M. de Gandillac, *L'Homme, le langage et la culture*, *op. cit.*, p. 70.

53) *Id.*, "L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction mécanisée", *art. cit.*, p. 144 (traducción ligeramente modificada). (Hay traducción al español: *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1982). Comenté esta definición en *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 103-123.

54) Hay que subrayar la analogía de este género de experiencia con aquellas que relatarán más tarde otros artistas americanos,

tales como Tony Smith (cf. *ibid.*, p. 63-84) o, veinte años más tarde, James Turrell en el desierto de Arizona (cf. *id.*, "L'homme que marchait dans la couleur", *Artstudio* n° 16, 1990, p. 6-17).

55) B. Richardson, "Barnett Newman: Drawings his Way into Painting", *art. cit.*, p. 17. Sobre la producción gráfica de Newman en general, cf., además, A. Pacquement, "Le parcours des dessins" y B. Rose, "Barnett Newman: les œuvres sur papier", *Barnett Newman. Les dessins, 1944-1969*, Paris, Musée nationale d'Art moderne-Centre Georges Pompidou, 1980, p. 7-10 y 12-29.

56) B. Rose, "Barnett Newman: les œuvres sur papier", *art. cit.*, p. 26.

57) Cf. B. Richardson (dir.), *Barnett Newman. The Complete Drawings*, *op. cit.*, n° 3, 19, 30, 34, 44, etc.

58) Cf. T.B. Hess, *Barnett Newman*, *op. cit.*, p. 55-85 (trad. *cit.*, p. 54-72). H. Rosenberg, *Barnett Newman*, New York, Abrams, 1978, p. 48, J. Strick, "Enacting Origins", *art. cit.*, p. 8.

59) B. Newman, "Interview with Emile de Antonio" (1970), *Selected Writings*, *op. cit.*, p. 306: "I feel that my zip does not divide my paintings. I feel it does the exact opposite. It does not cut the format in the half or whatever parts, but it does the exact opposite: it unites the thing, It creates a totality (...)"

60) Sobre esta decisión de no acabar *Onement I*, Cf. T.B. Hess, *Barnett Newman*, *op. cit.*, 55-56 (trad. *cit.*, p. 46), y, sobre todo, Y.-A. Bois, "Perceiving Newman" (1988), *Painting as Model*, Cambridge-Londres, The MIT Press, 1990, p. 190-192.

61) Cf. G. Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, *op. cit.*, p. 103-123.

62) H. Damisch, "Stratégies, 1959-1960" (1977), *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*, Paris, Le Seuil, 1984, p. 166. Y agregaba: "(...) como si el efecto de profundidad, en pintura, se dejara reducir a un procedimiento, una fórmula arbitraria".

63) *Ibid.*, p. 165.

64) Pero recordaremos que, para Newman, lo que cuenta es la *escala*, que no tiene nada que ver con las dimensiones objetivas de la obra. Cf. P. Schneider, *Les dialogues du Louvre* (1969), Paris, Adam Biro, 1991, p. 131 y 149: "La talla no es nada; lo que cuenta es la escala" (*the size es nothing; what matters is the scale*).

65) J. Clay, "Pollock, Mondrian, Seurat: la profondeur plate", *L'atelier de Jackson Pollock*, Paris, Macula, 1978, p. 15-28.

66) Alcanzo aquí, por otras vías, lo que Pierre Fédida, hablando de Cézanne, de Giacometti y de André Du Bouchet ha magníficamente llamado "el soplo indistinto de la imagen". Cf. P. Fédida, *Le site de l'étranger. La situation psychanalytique*, Paris, PUF, 1995, p. 187-220.

Sería posible, en ese sentido, prolongar los análisis de Yve-Alain Bois, sobre Mondrian ("L'iconoclaste", art. cit., p. 313-377) trabajando sobre la hipótesis de que la difuminación característica de los bordes, la labor de los marcos, la interrupción de las cintas, dan cuenta también de esta *lógica del aire*, o más bien, del aura.

67) Cf. B. Richardson (dir.), *Barnett Newman. The Complete Drawings*, op. cit., p. 59, 60, 62, 64, 67, 69, 70, etc.

68) Cf. B. Newman, "Frontiers of Space. Interview with Dorothy Gees Seckler" (1962), *Selected Writings*, op. cit., p. 251: "En lugar de usar los contornos, en lugar de hacer formas o de hacer surgir espacios, mi dibujo declara el espacio. En lugar de trabajar sobre los restos del espacio, trabajo sobre el espacio entero" (*Instead of using outlines, instead of making shapes or setting off spaces, my drawing declares the space. Instead of working with the remnants of space, I work with the whole space*).

69) Y.-A. Bois, "Perceiving Newman", art. cit., p. 195 y 310-311.

70) Cf. T.B. Hess, *Barnett Newman*, op. cit. p. 55-66 (trad. cit., p. 46). H. Rosenberg, *Barnett Newman*, op. cit., p. 61. Otra interpretación logra incluso la proeza de conciliar el *yihud* mesiánico

judío y la *kénosis* cristiana en un alegorismo de la "no-figuratividad". Cf. D. Payot, "Tout uniment", *L'Art moderne et la question du sacré*, dir. J.-J. Nillès, Paris, Le Cerf, 1993, p. 163-189.

71) Cf. Y.-A. Bois, "Perceiving Newman", art. cit., p. 193-196 y 203.

72) B. Newman, "Frontiers of Space. Interview with Dorothy Gees Seckler" (1962), *Selected Writings*, op. cit., p. 250: "The central issue of painting is the subject matter. (...) My subject is antianecdotal".

73) *Id.*, "The Plasmic Image" (1945), *ibid.*, p. 145, y "The sublime is Now" (1948), *ibid.*, p. 171-175, etc.

74) *Id.*, "Interview with Lane Slate" (1963), *ibid.*, p. 251 y XIII (según otra versión corregida por el mismo Newman): "When I was a young kid studying French, I studied with a man, Jean-Baptiste Zacharie, who used to teach French by saying, "Moi, je suis le sujet, I'm the subject; vous, vous êtes l'objet, you are the object; et voici le verbe", and he'd give you a gentle slap on the face. The empty canvas is a grammatical object. The finished painting is the entire sentence, and that's what I'm involved in. (...) I am the subject. I am also the verbe as I paint, but I am also the object. I am the complete sentence".

75) Según la justa expresión de J.-C. Lebensztejn, "Homme nouveau, art radical", art. cit., p. 327.

76) Sobre la noción de subjectile, cf. J. Clay, "Onguents, fards, pollens", *Bonjour Monsieur Manet*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 6-24. G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, p. 25-62. J. Derrida, "Forcener le subjectile", *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 55-108. (La acepción del diccionario se refiere a una superficie que sirve de soporte -muro, panel, tela).

77) A este respecto es fundamental la reflexión que se encuentra en B. Newman, "The Fourteen Stations of the Cross, 1958-

1966" (1966), *Selected Writings, op. cit.*, p. 189: "It is as work that the work itself begins to have an effect on me. Just as I affect the canvas, so does the canvas affect me".

78) Es en particular la lección del notable análisis del trabajo de Samuel Beckett por Gilles Deleuze. Cf. G. Deleuze, "L'Épuié", postfacio a S. Beckett, *Quad et autres pièces pour la télévision*, trad. E. Fournier, Paris, Minuit, 1992, p. 55-106.

79) W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe. siècle, op. cit.*, p. 464: "Huella y aura. La huella es la aparición de una proximidad, por alejado que pudiese estar lo que la dejó. El aura es la aparición de una lejanía, por próximo que pudiese estar lo que la evoca. Con la huella, nos apoderamos de la cosa; con el aura, es ella la que se adueña de nosotros".

80) Cf. G. Didi-Huberman, *Devant l'image, op. cit.*, p. 224-247, y sobre todo la gran suma de H. Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, Beck, 1990.

NOTA BIBLIOGRÁFICA

Apertura. Una parte de este texto fue presentado en 1992 durante una "Jornada de discusión interdisciplinaria", de la EHESS, dedicada al *Temps des disciplines*. Otra, fue objeto, en 1999, de una intervención en el coloquio *Le Temps des œuvres: mémoire et préfiguration*, en la Universidad Paris VIII-Saint Denis.

Capítulo 1. Extracto de un seminario dado en la EHESS, en 1994-1995. Publicado en alemán en una primera versión bajo el título "*Imaginum pictura... in totum exolevit. Der Anfang der Kunstgeschichte und das Ende des Zeitalters des Bildes*", trad. A. Hemminger, *Kunst ohne Geschichte? Ansichten zu Kunst und Kunstgeschichte heute*, dir. A.-M. Bonnet y G. Kopp-Schmidt, Munich, Beck, 1995, p. 127-136, luego en francés bajo el título "*Imaginum pictura... in totum exolevit. Début de l'histoire de l'art et fin de l'époque de l'image*", *Critique*, LII, 1996, n° 586, p. 138-150. La versión retomada aquí fue publicada en *L'Inactuel*, n° 6, 1996, p. 109-125.

Capítulo 2. Una parte de este texto fue presentado en 1999 en el coloquio *La photographie: un modèle pour la modernité. Autour de Walter Benjamin*, en la École nationale de la photographie (Arles). Fue publicada bajo el título "Connaissance par le kaléidoscope. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin", *Études photographiques*, n° 7, 2000, p. 4-27. Las otras dos

partes fueron publicadas bajo los siguientes títulos: "L'image survient: l'histoire se démonte, le temps se remonte", *Le Temps, vite*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2000, p. 10-11. "La histoire de l'art à rebrousse-poil. Temps de l'image et 'travail au sein des choses' selon Walter Benjamin", *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 72, 2000, p. 5-29.

Capítulo 3. Una parte de este texto fue presentada en 1996 al coloquio *Carl Einstein: art et existence*, en el Centre Georges Pompidou. Se publicó bajo el título "L'anachronisme fabrique l'histoire, sur la inactualité de Carl Einstein", *Études germaniques*, LIII, 1998, n° 1, p. 29-54. Otra parte apareció con el título "'Tableau = coupure'. Expérience visuelle, forme et symptôme selon Carl Einstein", *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 58, 1996, p. 5-27. Agradezco a Jean-Louis Paudrat el haberme procurado las reproducciones de las planchas de *Negerplastik* (fig. 16-17). Subrayo a este respecto la reciente reedición de este texto (C. Einstein, *La Sculpture nègre* (1915), trad. L. Meffre, Paris, L'Harmattan, 1998), así como el trabajo de J.-M. Monnoyer, *Walter Benjamin, Carl Einstein et les arts primitifs*, Pau, Publications de l'université de Pau, 1999.

Capítulo 4. Primero publicado en inglés con el título "The Supposition of Aura. On the Once, the Now, and the Modernity", trad. J.M. Todd, *Negotiating Rapture. The Power or Art to Transform Lives*, dir. R. Francis, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1996, p. 48-63. Más tarde, en francés en *Les Cahiers du Musée national d'Art moderne*, n° 64, 1998, p. 95-115.

LISTADO DE IMÁGENES

1. Fra Angelico, parte inferior de la *Virgen de las Sombras*, hacia 1440-1450. Fresco. Florencia, convento de San Marcos, corredor septentrional. Altura: 1,50 m. Foto: G. D.-H 7
2. Molde en yeso de una mascarilla fúnebre proveniente de El-Yem. Arte romano imperial, Túnez, Museo del Bardo. Foto: D. R. 113
3. Impresión positiva (actual) de la anterior. Foto: D. R. 114
4. Eugène Atget, *Trapero en el distrito XVII° de París*, 1913. Bibliothèque historique de la Ville de París-Fonds Atget. © Atget/BHVP 157
5. Alphonse Giroux, *El transfigurador o antejo francés*, 1818. Presentación para patente de invento, detalles. París, Institut National de la Propriété industrielle 187
6. J.W. Goethe, *Metamorfosis de las plantas*, 1790. Ilustración de los párrafos 34 ("Formación del cáliz"), 51-52 ("Nectararios"), 67-73 ("Formación del estilo") 193
- 7a. J.W. Goethe, *Metamorfosis de las plantas*, 1790. Ilustraciones del párrafo 80 ("Las frutas") 194

- 7b. J.W. Goethe, *Metamorfosis de las plantas*, 1790. Ilustraciones del párrafo 80 ("Las frutas") 194
8. Grandville, *Plantas marinas, reproducción exacta de encajes, cepillos, pompones, postizos y gasas*, 1844. Grabado de la serie *Una tarde en el Jardín de las plantas*, 123 x 110 cm 197
9. Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlín, 1928. Lámina 89: "*Simphytum officinale*". © 2006 Karl Blossfeldt Archiv / Ann u. Jürgen Wilde, Köln/Artists Rights Society (ARS), New York 198
10. Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlín, 1928. Lámina 12: "*Geum rivale*". © 2006 Karl Blossfeldt Archiv / Ann u. Jürgen Wilde, Köln/Artists Rights Society (ARS), NY 201
11. Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlín, 1928. Lámina 98: "*Phacelia tanacetifolia*". © 2006 Karl Blossfeldt Archiv / Ann u. Jürgen Wilde, Köln/Artists Rights Society (ARS), New York 202
12. Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlín, 1928. Lámina 69: "*Asclepias speciosa*". © 2006 Karl Blossfeldt Archiv / Ann u. Jürgen Wilde, Köln/Artists Rights Society (ARS), New York 205
13. Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlín, 1928. Lámina 68: "*Parnassia palustris*". © 2006 Karl Blossfeldt Archiv / Ann u. Jürgen Wilde, Köln/Artists Rights Society (ARS), New York 206
14. Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlín, 1928. Lámina 113: "*Asclepias speciosa*". © 2006 Karl Blossfeldt Archiv / Ann u. Jürgen Wilde, Köln/Artists Rights Society (ARS), New York 207
15. Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlín, 1928. Lámina 115: "*Asclepias syriaca*". © 2006 Karl Blossfeldt Archiv / Ann u. Jürgen Wilde, Köln/Artists Rights Society (ARS), New York 208

16. Artista de cultura no identificada (África ecuatorial), *Cabeza. Madera compacta*. Publicada en C. Einstein, *Negerplastik*, Leipzig, 1915, ilustración XIV 259
17. Artista de cultura no identificada (África ecuatorial), *Cabeza. Madera compacta*. Publicada en C. Einstein, *Negerplastik*, Leipzig, 1915, ilustración XV 260
18. Hercules Seghers, *Paisaje de rocas y cuerdas*, hacia 1630. Aguafuerte, punta seca y aguada sobre papel. Publicado en C. Einstein, "Grabados de Hercules Seghers", *Documents*, 1929, n° 4, p. 203 281
19. Pablo Picasso, *Hombre con guitarra*, 1912. Oleo sobre tela. Publicado en "Notes sur le cubisme", *Documents*, 1929, n° 3, p. 149. © Succession Picasso 2006 282
20. André Masson, *Peces dibujados en la arena*, 1927. Técnica mixta. Publicado en C. Einstein, "André Masson, étude ethnologique", *Documents*. 1929, n° 2, p. 97. © ADAGP, Paris 2006 299
21. Hans Arp, *Cabeza y Adición-Flores-Torso*, 1931, Collages. Publicados en C. Einstein, "L'enfance néolithique", *Documents*, n° 8, p. 37. © VG Bild-Kunst, Bonn 2006 300
22. Pablo Picasso, *Guernica*, primera etapa, 11 de mayo de 1937, detalle. Dibujo sobre tela. © Succession Picasso 2006 315
23. *Guijarro recogido en la playa*. Colección Carl Einstein. Publicado en C. Einstein, "Exposition de sculpture moderne", *Documents*, 1929, n° 7, p. 392 316
24. Barnett Newman, *Untitled (Onement I)*, 1947. Tiza sobre papel, 27,7x18,7 cm. New York, collection B.H. Friedmann. © 2006 Barnett Newman Foundation/ Artists Rights Society (ARS), New York ... 365

2. LA IMAGEN-MALICIA.	
HISTORIA DEL ARTE Y ROMPECABEZAS DEL TIEMPO	137
La historia del arte siempre está por recomenzar. Walter Benjamin, arqueólogo y trapero de la memoria. La imagen sobreviene: la historia se desmonta. Conocimiento por el montaje. Caleidoscopio y rompecabezas: "El tiempo se alarga como un brezel..."	
NOTAS	214

II. MODERNIDAD DEL ANACRONISMO

3. LA IMAGEN-COMBATE.	
INACTUALIDAD, EXPERIENCIA CRÍTICA, MODERNIDAD....	241
"La historia del arte es la lucha de todas las experiencias...". Carl Einstein en la avanzada de la historia: el riesgo anacrónico. Experiencia del espacio y experiencia interior: el síntoma visual. "No hablo de manera sistemática..."	
NOTAS	321
4. LA IMAGEN-AURA.	
DEL AHORA, DEL OTRORA Y DE LA MODERNIDAD.....	345
Suposición del objeto: "Una realidad de la cual ningún ojo se cansa". Suposición del tiempo: "El origen es ahora". Suposición del lugar: "La aparición de lo lejano". Suposición del sujeto: "Soy el sujeto. Soy también el verbo..."	
NOTAS	374

NOTA BIBLIOGRÁFICA	387
LISTADO DE IMÁGENES	389