



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

FUNDAMENTOS PARA UNA ESTÉTICA DE LO SAGRADO:
SUPERVIVENCIAS DEL CRISTIANISMO EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORADO EN FILOSOFÍA

PRESENTA:
FRANCISCO MÁRQUEZ OSUNA

TUTOR:
MANUEL ANTONIO LAVANIEGOS ESPEJO
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
DIANA ALCALÁ MEDIZÁBAL, ENP-UNAM
ELSA ELIA TORRES GARZA, FFYL-UNAM
JULIETA LIZAOLA MONTEERRUBIO, FFYL-UNAM
ZENIA YÉBENES ESCARDÓ, UAM-CUAJIMALPA

Ciudad de México, Noviembre, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco sinceramente al *CONACyT* por los cuatro años de la beca que me fue otorgada para la realización de mis estudios doctorales. Por otra parte, agradezco de manera muy atenta a la *DGAPA* de nuestra Casa de Estudios por la beca que me concedieron para concluir esta tesis doctoral a través del *PAPIIT*: “*Imaginarios de la Naturaleza. Hermenéutica simbólica y crisis ecológica*” a cargo de la Dra. Blanca Solares Altamirano.

También quisiera agradecer el apoyo que me ha brindado todo mi comité de tutores, pues sus sabios comentarios, sugerencias y críticas dieron forma a este escrito. También fue fundamental el apoyo de mi compañera de vida, Maria José quien me introdujo a bibliografía decisiva en historia del arte y a mis padres de quienes aprendí a apreciar el arte de la pintura, tema nuclear de este trabajo.

Índice

Introducción, 1

Capítulo I: Los avatares de la imagen en Occidente, 8

Capítulo II: Trayectorias para una filosofía de la historia del arte, 48

Capítulo III: Las maneras estético-sagradas de la mirada a través de «La moral del juguete» de Charles Baudelaire, 80

Capítulo IV: Aproximaciones a una estética de lo sagrado en la era de la imagen medieval, 98

Capítulo V: Supervivencias de lo sagrado en la era del arte contemporáneo, 127

Capítulo VI: Melancolía y sublevación ante la pérdida de Dios, 155

Conclusión: Reflexiones finales sobre das Unheimliche y la supervivencia de lo sagrado en el arte, 179

Bibliografía, 191

Introducción

¿Cómo se presenta lo sagrado en las imágenes estéticas? Esta pregunta inaugural muestra los dos elementos fundamentales de este escrito: las imágenes y lo sagrado. Por imágenes se entiende la materialización en un soporte visual, acústico o poético de un símbolo que se pone ante un observador, escucha o lector. Estas imágenes suscitan sensaciones, evocan afectos y critican los modos en los que las imágenes son vistas, escuchadas o leídas por los observadores. En esta tesis se investigan únicamente imágenes visuales, es decir, imágenes de las artes plásticas. Por su parte, lo sagrado se define como aquello que permanece separado, distante, distinto (Cfr. Nancy 2005: 1-14). Si bien, lo sagrado habitualmente se relaciona con la religión es importante notar que no deben ser confundidos, en este tenor Jean-Luc Nancy considera que: «En un sentido, la religión y lo sagrado se oponen como se opone el enlace y el corte. En otro sentido, la religión puede, sin duda, representarse como la obtención de un enlace con lo sagrado separado» (Nancy 2005: 1). Y además de la religión, podría intuirse que otras manifestaciones de la cultura pueden crear un enlace con lo separado, ¿no es este el caso de la pintura intocable ante la cual nos enlazamos en un museo? Por ello, para la investigación que aquí se realiza basta, como punto de partida, con apelar a la noción de *lo sagrado* que desarrolla el enfoque fenomenológico de Rudolf Otto –además de lo ya mencionado de Nancy– acerca de la experiencia radical que enfrenta a lo humano con la *otredad*, de lo otro y de los otros, que se distingue de la mera experiencia común, cotidiana y profana. Entendiendo con ello, precisamente la irreductibilidad de esa diferencia, en última instancia insondable y misteriosa de esas fuerzas provenientes de la otredad que siempre se escapa y trasciende son imposibles de subsumir al yo, a la consciencia racional de sus representaciones y a la eficiencia práctica de sus acciones. Fuerzas, potencias y poderes, dimensiones, apariciones y desapariciones de lo otro, en tanto es lo que máximamente se teme y se desea, y que de modo perpetuo se repliega como *mysterium fascinans* y *mysterium tremendum*. Bajo esta perspectiva, las formas de la experiencia religiosa y la forma de la experiencia artística se configuran

intentando participar, enlazarse, con ese sentido numinoso. Tanto las formaciones devocionales del culto a las divinidades como las manifestaciones estéticas del arte se encuentran, así, configuradas y determinadas de manera histórica, pero fundamentalmente abiertas y auráticas o lejanía de lo numinoso sagrado; que trasciende y al mismo tiempo atraviesa la experiencia humana.¹

Lo sagrado, por ello, es una fuerza frágil –fortaleza vulnerable– porque siempre se sitúa en los márgenes entre aquello que se manifiesta y se oculta; expresa el poder, pero también el peligro, permanece ante el cambio, pero el cambio puede disolver lo sagrado. Esta fuerza frágil se resguarda en lo distante, en lo separado. Lo sagrado permanece expresado como una fuerza plástica porque construye los símbolos de las culturas y permite el vigor de todos los significados que cobran sentido en ellas, en otras palabras, lo sagrado es lo *distinto* de cada cultura. Pero, al mismo tiempo, es vulnerable o frágil porque los símbolos corren el peligro de atrofiarse, descomponerse, perecer y perder su significado, es decir, diluirse en el olvido, justamente por ser lo distinto y separado –el secreto–; incluso el olvido puede llevar al símbolo a su muerte al dar un giro meramente utilitario de la existencia, esto es esconder el símbolo en el signo.² Lo sagrado se oculta en lo invisible para volverse visible, hace visible una lejanía por cercana que pueda estar como explica Benjamin su concepto de Aura. Y, a través de esta mutación de lo no visible en visible es que adquiere una imagen estética que se expresa, desde luego, visualmente a través de la pintura y la escultura, al igual

¹ Cfr. Otto 2012

² Martin Heidegger puso en evidencia este problema en su célebre conferencia *El origen de la obra de arte*, puesto que el arte, en tanto obra distinta y separada de su contemplador desvela el secreto de lo ente, en contraposición a la reducción cientificista y calculadora donde los entes se desgastan en su uso y consumo. Así, frente a la obra de arte, «El utensilio singular se usa y consume, pero al mismo tiempo también el propio uso cae en el desgaste, pierde sus perfiles y se torna corriente», más adelante afirmará que: «El color luce y sólo quiere lucir [en tanto que es obra de arte]. Si por medio de sabias mediciones lo descomponemos en un número de vibraciones, habrá desaparecido. Sólo se muestra cuando permanece sin descubrir y sin explicar. (...) [La naturaleza misma del color] Convierte en destrucción toda curiosa penetración calculadora. Por mucho que dicha intromisión pueda adoptar la apariencia del dominio y el progreso, bajo la forma de la objetivación técnico-científica de la naturaleza, con todo, tal dominio no es más que una impotencia del querer.» (Heidegger: 2005: 24 y 33)

que acústicamente por medio de la música y la danza, sin olvidar la poesía de toda palabra que expresa lo simbólico. Como se puede intuir, las artes sólo pueden ser apreciables a la distancia justa, no hay obra pictórica, musical o poética que se pueda entender sin la distinción que la separa del resto de las obras.

Así, las imágenes artísticas muestran lo simbólico, pues son el panorama donde se presenta sensiblemente lo sagrado. Tanto las religiones como las artes son eslabones fundamentales de la cultura; ambas juegan un papel principal en el resguardo de esta fuerza frágil que es lo sagrado. Ante la vulnerabilidad de lo sagrado, tanto las creencias religiosas como las manifestaciones artísticas –que resguardan lo distinto– son susceptibles de encontrarse en decadencia y poner en peligro la supervivencia de lo sagrado propio de esas culturas. Ahora bien, ¿hasta qué punto se vuelve evidente lo sagrado únicamente ante su ausencia, en los tiempos de decadencia y en las crisis culturales? Quizá la respuesta se encuentra en el vacío mismo de la ausencia, cuando no queda más que el vano de las ruinas, en este sentido Didi-Huberman escribe que si algo sagrado sobrevive «lo habrá sido para obligarnos a reconocer la evidencia: es delante del vacío, o más bien del vaciamiento, como mejor se accede a lo sagrado. (...) Nos conduce a la inmanencia del ausente, nos acompaña a la rara experiencia de su figurabilidad» (Didi-Huberman, 2014-2: 48).

A lo largo de esta tesis sugiero que el Occidente contemporáneo se encuentra en una etapa decadente que pone en peligro su sistema de imágenes simbólico-sagradas. Para ponerlo en términos de Max Weber, esta investigación asume que el Occidente contemporáneo vive en un *mundo desencantado* producto de la secularización de las creencias cristianas. Pero también observa el intento de las artes plásticas de *salvar* lo sagrado *superviviente* de Occidente. Así, este escrito busca mostrar una estética de lo sagrado en una cultura desencantada. Esto lleva al problema central de este proyecto doctoral, a saber, ¿de qué manera lo sagrado sobrevive en el Occidente tras su decadencia cultural? Esta pregunta se intenta resolver en los diversos

capítulos que dan cuerpo a este trabajo. Por esta razón es relevante mostrar un resumen de aquello que el lector encontrará en cada capítulo.

El primer capítulo, *Los avatares de la imagen*, condensa diferentes episodios por los que ha transitado la imagen en Occidente. Este capítulo gira, principalmente, en torno a dos temas: Por una parte, la forma en la que lo invisible deviene en visible y, por otra parte, la construcción del concepto de *tecnología de la observación*. Para tratar estos dos temas, se plantea la pregunta: ¿Cómo se encarna o adquiere forma la imagen para Occidente? A través de esta pregunta indago el recorrido de la sentencia del pintor Paul Klee, según la cual la tarea de la pintura –y cabría decir de la imagen en general– es *hacer visible lo invisible*, en otras palabras crear lo *visual*. El lector percibirá que dicha frase de Klee hace resonancia con diversos momentos –o avatares– de la imagen en Occidente, como son el surgimiento del concepto de *punto*, que influye en las matemáticas de Euclides –pero también en el quehacer visionario de la anacoreta de Norwich y en la pintura del propio Klee. También influye en la relación del ver y el escribir, pues a través de la visión y la escritura se construye la imagen. De igual forma, se hace mención al problema de la memoria desde un pasaje de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust pues la memoria vuelve visible un presencia perdida, en otras palabras, a través de la construcción literaria de Proust *el tiempo perdido* que es invisible, se vuelve visual al recuperarse en la memoria. El concepto indagado en este capítulo es el de *tecnología de la observación*. Con él se hace referencia a las maneras en las que la percepción se transforma a lo largo de la historia, gracias a las tecnologías de la observación que es posible observar dentro de un marco histórico. La genealogía del concepto de *tecnología de la observación* nace de la lectura de Walter Benjamin quien afirma que «La manera en que opera la percepción, el medio en el que se produce, dependen no sólo de la naturaleza humana sino de los condicionamientos históricos». (Benjamin 2015: 17). Es decir, lo visual sólo es posible gracias a las técnicas específicas de cada época.

El segundo capítulo, *Trayectorias de la filosofía de la historia del arte*, trata de desentrañar la inherente relación entre filosofía e historia del arte. Para indagar en esta relación se plantea la pregunta: ¿Qué presupuestos filosóficos subyacen en el historiar de las artes? Para observar esta relación y responder la pregunta, el capítulo muestra tres elementos de *trayectoria*: Un preámbulo, un tránsito y un destino. En el preámbulo están en juego los temas de la temporalidad y de la traducción. Aquí está en juego el concepto de *supervivencia* –tomado de la lectura que hace Didi-Huberman de Aby Warburg– que intenta mostrar cómo determinadas capas históricas, determinados gestos y *síntomas visuales* de un pasado *anacrónico* sobreviven en el presente. Por otra parte, el preámbulo observa también la forma en la que se *traduce* la imagen para hacerla legible, pues la imagen, en tanto que es una supervivencia de tiempos pasados tiene un lenguaje que, para entenderlo, es necesario traducirlo; dicha traducción sugiere el capítulo es la labor de la historia del arte. Ahora bien, si la historia del arte requiere traducir, surge el problema sobre, ¿qué modelos del tiempo están en juego en la historia del arte? Para responder dicha pregunta se plantea un tránsito. En el *tránsito* están en juego tanto el modelo hegeliano del tiempo, como el modelo nietzscheano. El modelo hegeliano busca una secularización de la mirada, esto es una temporalidad *teleológica* anclada a una estética iconoclasta; este modelo plantea que la imagen pierde su poder –como plantearía David Freedberg– en tanto que se estudia un objeto del pasado, es decir, un objeto que ha perdido su vitalidad. Por otra parte, el modelo nietzscheano del tiempo plantea una *intemporalidad del arte*, aquí el papel del tiempo es mostrar cómo sobreviven las fuerzas sagradas de la antigüedad en el presente; a diferencia de la secularización de la imagen que despoja al arte de lo sagrado, la mirada nietzscheana del tiempo busca reincorporar la sacralidad del arte a través de una vitalidad *póstuma*. Ahora bien, ¿cuál fue el destino de la historia del arte posterior a Nietzsche y a Hegel? Para ello se plantea un destino. En el *destino* se plantea la vitalidad póstuma de las imágenes. Si las imágenes sobreviven no es porque se *adaptan* a la actualidad sino porque muestran *los síntomas* de una presencia del pasado, una manera de no querer

morir, un pasado que se niega a perecer; los síntomas son lo que llama ver las imágenes –o en términos de Benjamin, su *aura*–.

El tercer capítulo, *Las maneras estético-sagradas de la mirada a través de «La moral del juguete» de Charles Baudelaire*, rastrea a partir de la lectura de un breve ensayo de Baudelaire la manera en la que las tendencias estético-sagradas crean una posición ante las imágenes. Las preguntas principales que se plantean son: ¿Qué genealogías de la espiritualidad hacen viables las artes? y, ¿De qué manera las artes rescatan lo sagrado en la imagen ante su pasado religioso? Las tres maneras de la mirada aquí analizadas son: la manera idólatra que encierra la imagen en la adoración restringiéndose a un soporte meramente óptico; la manera iconoclasta que puede leerse como rechazo a la imagen pues supone un peligro inherente a la imagen –es destacable que estas dos primeras maneras de la imagen siempre sitúan a la imagen como peligro, de ahí su rechazo al registro háptico–; finalmente, la manera apofática *abre* la imagen a los registros de lo inefable, aquí el registro óptico y háptico libera a la imagen en lo *in-visual*.

El cuarto capítulo, *Aproximaciones a una estética de lo sagrado en la era de la imagen medieval*, investiga los elementos supervivientes de la imagen medieval en la imagen del arte contemporáneo. Para lograr este propósito, el capítulo retoma la postura estética de la visionaria Juliana de Norwich –quien pese a ser pocas veces interpretada de manera estética– cuyo texto *Visiones y revelaciones* enfatiza los devenires-color del rostro de Cristo y a partir de ahí construye una estética visionaria. Aquí la pregunta tratada es: ¿Cómo persiste el cristianismo en su ocaso a través del arte?

El quinto capítulo, *Supervivencias de lo sagrado en la era del arte contemporáneo*, trata sobre dos exposiciones que se presentaron en el MUAC de nuestra universidad entre los años 2016 y 2017; la pregunta que guía este capítulo es:

¿Cómo se encarna la presencia de una ausencia, es decir, un cuerpo *borrado*? Para responder esta pregunta el texto trabaja sobre la relación que mantiene la estética apofática con las artes plásticas, es decir, la estética que encarna la ausencia y presenta lo *invisual*. También pone en juego el concepto de *Unción-Ungüento* como elemento superviviente del cristianismo en esta estética apofática presente en el arte contemporáneo. El capítulo finaliza con la posibilidad de encerrar la experiencia estética en la melancolía, sin embargo, permite intuir que ante la melancolía surge la sublevación, que es el tema del siguiente capítulo.

El sexto y último capítulo, *Melancolía y sublevación ante la pérdida de Dios*, trata sobre la forma en la que la *pérdida de dios* en la experiencia atea transforma las formas en las que son apreciadas determinadas obras de arte, la pregunta central de este capítulo es: ¿Cómo la experiencia de lo sagrado ante la pérdida de Dios puede transferirse en arte? Para dar respuesta a la pregunta se aborda el concepto de melancolía desde la descripción que hace Freud de ella y la manera en la que Judith Butler la interpreta desde el género, el *twist* que da este capítulo ante el concepto de melancolía es intentar aplicar la interpretación *queer* de Butler en la lectura del arte contemporáneo. Cabe mencionar que tras la melancolía surge una revuelta o una sublevación, es decir, la posibilidad de transformar la pérdida de Dios en representación artística.

A través de estos capítulos, se espera mostrar los fundamentos para una estética de lo sagrado, donde a pesar de la vivencia *post-cristiana*, se muestre cómo el latir del pasado cristiano sigue marcando nuestra experiencia de mirar.

Capítulo I:

Los avatares de la imagen en Occidente

La imagen occidental ha transitado por diferentes momentos históricos de configuración que han convertido a lo visual en el eje fundamental de su constitución de mundo.² Lo que se ve y las formas en lo que lo visual se presenta se instituyen en un núcleo de debates en torno a la producción, recepción e interpretación de las imágenes que recorren campos tan variados que van desde la religión, la matemática, la filosofía e, indudablemente, las artes.³ El propósito de este capítulo es capturar algunos momentos de este tránsito, a ellos se les denomina aquí como *avatares*. La palabra avatar tiene dos sentidos que aquí adquieren un valor compartido, por una parte, *avatar* significa cambio, transformación, por lo que cuando se habla de *avatares de la imagen* se está refiriendo a algunas transformaciones que han acontecido en la forma en la que se entienden las imágenes visuales en Occidente; por otra parte la palabra *avatar* cuyo origen etimológico proviene del sanscrito significa *encarnación de una deidad*, en este último sentido, la imagen en Occidente encarna toda la potencialidad visual de lo sagrado.

Entre transformaciones y encarnaciones, la imagen ha estado problematizada por más de dos mil quinientos años; aunque es desde que el cristianismo se instaura como religión romana cuando la imagen es problematizada a gran profundidad. El modo en que el observador se enfrenta ante la imagen implica el entendimiento de

²La imagen trasporta y transita a lo largo de la historia de Occidente como la forma de una archivación de la mirada que se instaura en momentos de crisis de la cultura. Por ejemplo la crisis iconoclasta en Bizancio muestra la polaridad entre aquello que se puede y no representar (Cfr. Schönborn 1994); o también la pérdida de poder de imágenes al pasar del culto a la exhibición artística y a la aceleración de imágenes que se enfrenta el mundo actualmente (Cfr. Freedberg 1991) e incluso, en el devenir de la imagen del culto a la imagen del arte y de esta última a la era después del arte (Cfr. Belting 2012 y Danto 1997)

³Gilles Deleuze y Félix Guattari observan en su *¿Qué es la filosofía?* que tanto arte, ciencia y filosofía son disciplinas que buscan comprender el cosmos, no como una búsqueda de tranquilidad sino como ímpetu de situarse en el límite con el caos (Cfr. Deleuze y Guattari 2012: 202-220)

aquello que se entiende por *encarnación*. Tres tendencias entrecruzan la mirada de imágenes en Occidente: la tendencia iconoclasta, la tendencia idólatra y la tendencia apofática⁴; de estas tres tendencias en este momento sólo se ofrece un esbozo –pues son el tema a desarrollar en el capítulo tercero de este escrito–. La tendencia iconoclasta tiende a prohibir la representación de la encarnación de la divinidad, codificada en el texto veterotestamentario, pues en el fondo es imposible representar el rostro de un Dios invisible; la tendencia idólatra confunde la representación de la encarnación con la encarnación misma, es decir, supone que entre el objeto representado y la representación no existe una distancia que los separe, es decir, la imagen se identifica con un supuesto *real*; finalmente, la tendencia apofática, tiende a afirmar –por medio de la negación– el inacabamiento de la representación de la encarnación, para esta tendencia, la imagen no es suficiente pero es el preámbulo necesario para abismarse en la visualidad de lo sagrado.

Sin más que advertir, paso a desarrollar los siguientes avatares de la imagen.

Primer avatar de la imagen:

El punto y la visión

En el siglo III a. de C., Euclides planteó en sus *Elementos* como primera definición de la geometría el concepto de *punto*. El matemático definió: «*Un punto (sēmeion) es lo que no tiene partes*» (Euclides 1991: Libro I, def. 1). En tanto concepto fundador para la geometría es indispensable, desde luego, en toda construcción gráfica; así también para la *aparición* de la imagen en el contexto de la visión sagrada del cristianismo, como se verá más adelante. El punto es un concepto nuclear que no puede

⁴ La tendencia iconoclasta y la idólatra tienen sobre todo un fin de prohibición política o teológica; en cambio la tendencia apofática busca una apertura de lo que la imagen muestra, es decir, la posibilidad de mostrar una imagen crítica que busca cimbrar nuestras maneras de ver; esto es, frente a la prohibición de la mirada iconoclasta e idólatra, la mirada apofática es *sublevación* de la prohibición político-teológica.

ser presentado directamente a la percepción, supone el paso a su *re-presentación*, es decir, a su construcción visual en este espacio de representación, el punto aparece como fundador de lo visible sin embargo, en un punto está contenida toda posible imagen bidimensional y tridimensional, igualmente en la tradición visionaria, «*en un punto se contempla toda la creación*» (Juliana de Norwich 2013: Cap. XI). De esta manera, ¿qué es un punto si no una *presencia ausente* que radica en el origen propio de las matemáticas, de la geometría? Es decir, es un fundamento invisible que no posee consistencia empírica inmediata; pero que sostiene toda posible visión de líneas, planos, dimensiones y volúmenes. El fundamento visual, entonces se sumerge en el punto invisible, como con Klee, *lo invisible hace posible lo visible*, pues el corazón de los artistas se hunde hacia el fondo original (Cfr. Klee 2008: 31), justamente «Porque no reproducen lo visible con más o menos temperamento, sino que vuelven visible una visión secreta» (Klee 2008: 31). Visionarios y pintores, la religión y la pintura componen un dispositivo de la visión cuyo territorio es la *inefabilidad* de lo invisible, es decir, en el mismo territorio del mundo visual, tratan de hacer presente lo invisible en un soporte gráfico; de esta manera, el punto es apertura de lo visible y, a la vez, puente hacia lo invisible.

Al igual que Klee, Juliana de Norwich –en el siglo XIV, en el contexto de las anacoretas inglesas– menciona en el libro de *Visiones* que contempló la inmensidad de la creación en una «*pequeña nada*» (Juliana de Norwich 2013:47); y terminó por contemplar a Dios mismo en su *inefable* unidimensionalidad: «Vi a Dios en un *punto*» (Juliana de Norwich 2013: 62), ¿no es este «punto» una apertura a lo invisible, a lo apofático? Juliana de Norwich propone, junto con una larga tradición que va desde el Pseudo-Dionisio Areopagita, pasando por Maestro Eckahart y culminando con los pintores abstractos, que la visión de lo sagrado nace de un fundamento *imposible de ver*. La tradición visual de Occidente, entonces transita por una obsesión o un síntoma que se presenta en la búsqueda de *lo invisible en la imagen*; este trayecto más que manifestarse en el mundo contemporáneo como una continuidad en flor, late

superviviendo, justamente, porque sus latidos no son sino los rechazos colectivos (Cfr. Didi-Huberman 2013: 248-254), es decir, aquello que se niega a perecer, incluso ante la *muerte de Dios* que comienza con Hegel y culmina Nietzsche (Cfr. Löwith 1964). Del Dios cristiano ahora sólo quedan vestigios –y lo que aquí se investiga son los rastros de la visualidad de lo sagrado occidental–, esta supervivencia, de lo invisible en la imagen, es una intemporalidad que cruza capas históricas como síntoma que late en la cultura.

La imagen de lo sagrado arranca en la visualidad imposible e impenetrable del punto. Finalmente, el modo de visión que se investiga aquí *desfigura* lo invisible, por medio de la construcción de lo visual y después deshace la imagen para que se desarrolle la visión de lo imposible de ver. Es decir, una vez visto el semblante sagrado –ya sea visionario o pictórico– se prosigue un camino que descarga las potencias de la luz y el color en la imagen. Y, por ello, la imagen ciega al visionario o al pintor en espera de lo inefable, es decir, la visión del *punto*. Ahora bien, ¿en qué medida los dispositivos visionarios devienen en arte abstracto?, ¿qué supervivencias atraviesa la visión apofática para irrumpir en el arte abstracto del siglo XX?, ¿qué elementos construyen la posibilidad de *ver* lo inefable?, y, finalmente, ¿cómo es posible escribir hoy sobre el ver ante la imagen de lo sagrado?

Segundo avatar de la imagen:

Escribir sobre el ver: el rostro

Escribir sobre lo estético y lo sagrado, el arte y la religión, ¿qué suscita tal escritura en tanto que arte y religión son dos eslabones fundamentales para comprender Occidente? Por otra parte, *escribir* sobre el *ver*, como si palabra y mirada, en sus acciones, se tramaran necesariamente en una tecnología que permiten la observación. Pues bien, las tecnologías de la observación crean los entramados que construye el

deseo de mirar. Por ello, la escritura sobre el ver, no es sino un paso para teorizar cómo la observación está tejida entre la palabra y la imagen.

Pero, ¿cómo se compone la palabra y la mirada a través del deseo que provoca *la imagen*? Es importante, partir del interrogante mismo del concepto *imagen*, ya que posee una historia problemática tanto para el campo de lo visual como al de la escritura ¿Qué es una imagen?, y, ¿en qué media el concepto *imagen* no es sino condición de posibilidad para traducir lo visual y lo lingüístico? Mieke Bal al comentar sobre el problema del *concepto «imagen»* propone retomar el «trabajo del traductor» de Walter Benjamin, pues es importante traducir la experiencia de la mirada con la experiencia de la escritura, especialmente porque la *palabra imagen* denota tanto un sentido meramente visual y un sentido específicamente lingüístico:⁵

Imagen: algo para ver, visible en sus particularidades. Imagen: una figura de comparación, tipo de metáfora, explícitamente presentada en cuanto tal. Dos sentidos básicos de la palabra imagen convergen mezclados, se transforman en un *no-concepto*, aunque tienen un sentido muy conocido en su uso cotidiano,

⁵ Bal identifica de manera muy certera la confusión que suele existir entre pensar que la *palabra* que designa un concepto es lo mismo que el concepto. También, en tanto *concepto* dentro de las humanidades es importante recalcar que un mismo concepto puede significar formas de comprender distintas, es importante, pues trazar el *trayecto del concepto*, para no caer en el estrechamiento reduccionista del concepto, como mera proposición formal, general y referencial propia de las ciencias exactas. (Cfr. Bal 2002: Chp. I).

Por otra parte, es importante rescatar la precisión que hace Juan David Garcia-Bacca en torno a lo visual en el mundo presocrático; en el comentario A I.5 que hace a su traducción del Poema de Jenófanes menciona que: «El heleno, precisamente por ser visual nato, distinguió cuidadosamente entre *ojear* (*óran*), ver (*idein*) y saber-de-vista (*eidénai*). Ojear es percibir con los ojos tal cual actúan en su función inmediata y vital; ver es hacer funcionar los ojos de tal modo que perciban los aspectos eidéticos, puramente visuales, dejando lo demás (aspectos de excitabilidad apetitiva, de utilidad, de cosas o índice sexual [...]). Ver era, para el heleno, ver perfiles, límites, contornos típicos... Se ojea un objeto rastreándolo, siguiéndole el rastro concreto, lo que de apetitivo tenga para el gusto, olfato vida sexual, práctica. [...] Finalmente *eidénai* es *saber-de-vista*, dando a esta frase un sentido contrapuesto a *saber de oídas*. Saber de vista es saber por haber visto, y por estar viendo lo visible, las ideas de las cosas; no hay un saber-de-ojos, aunque se posible un conocer-de-ojos, un conocer fundido y confundido con las exigencias vitales e inmediatas de los ojos en funcionamiento vital. Los helenos construyeron un *saber* a base de un saber-de-vista, de un saber eidético; otras épocas históricas llegarán a *saber*, sin limitarse a saber-de-vista exclusivamente. Husserl todavía asentará el saber sobre un cierto *saber-de-vista*, Descartes y Kant fundamentarán el saber sobre el *saber-de-sí*.»

pero no muy trabajado en su sentido conceptual. [...] Uno «ve» formas y texturas, incluso si se mira bien implica otros sentidos, como el olfato o el tacto; lo visual, entonces, es un tipo de visión no-pura, no sin acentos táctiles. Y por supuesto con interpretaciones para el lenguaje. (Bal 2002: 57).

De tal forma, la interpretación de imágenes requiere un análisis de la propia tecnología visual que *provoca* la mirada ante un objeto determinado. Es decir, observar la tensión entre la escritura y la experiencia visual, y las formas de deseo que provoca la imagen. ¿Cómo escribir sobre el ver si no es a través de la experiencia de lectura que enlaza la filosofía con la historia del arte y con el análisis literario? Es decir, no es posible desligar los análisis de la filosofía y la historia del arte al tratar del concepto de *imagen*. Así, Bal concluye que:

En una concepción anti-instrumentalista de la teoría, encuentro que la relación entre filosofía, estudios literarios e historia del arte es mejor re-encuadrada (*reframed*) como una relación entre historia y teoría —ambos aspectos de la filosofía, historia del arte y estudios literarios—, este re-encuadre figura por su relación entre objeto y análisis. [...] La interpretación histórica de los objetos de las Artes Visuales requiere una tensión fluctuante, en movimiento irreductible entre el pasado y el presente, entre teoría e historia. [...] La interpretación histórica es, por definición, una actividad filosófica. [Por ello, una imagen es] algo que se mira y tiene un sentido, que deriva, finalmente, en una conexión estética y una caracterización formal. (Bal 2002: 61).

Finalmente, en Occidente, palabra e imagen van a estar componiendo un núcleo de deseo específico que lo distingue de otros sistemas culturales: el rostro, pues en él se significa la imagen y la escritura. Por ello, no es vano que el siguiente capítulo de esta tesis hable de los fundamentos para una filosofía de la historia del arte, pues sólo a

través de esa relación entre teoría e historia es posible caracterizar la relación compleja entre imagen y escritura.

Retomando el tema del rostro, ¿qué sistema lingüístico hace aparecer la composición visual del rostro? Tanto la imagen visual como la imagen lingüística componen el *rostro del sujeto* y su aparición en el mundo. Sin embargo, el rostro no es un sistema universal, es un sistema específicamente cristiano-occidental, el rostro no es universal (Cfr. Deleuze y Guattari 2008: 181), por ello, no todos los sistemas culturales componen rostros, otros componen cabezas, por tanto, «rostro» y «cabeza» no son lo mismo, es decir, no se construyen de la misma manera. La composición del rostro, según Deleuze y Guattari es una invención del cristianismo; para ellos, el cristianismo inventa el rostro. En la historia de la pintura cristiana, entonces, se podrá encontrar el problema del rostro:

De la Edad Media al Renacimiento, se produce una gran exaltación en la pintura a este respecto, algo así como una libertad desenfrenada. Cristo no sólo preside la rostrificación de todo el cuerpo (su propio cuerpo), la paisajización de todos los medios (sus propios medios), sino que compone todos los rostros elementales, y utiliza todas las variaciones: Cristo contorsionista, Cristo manierista homosexual, Cristo negro, o cuando menos Virgen negra fuera de la pared. A través del código católico, el lienzo se puebla de las mayores locuras. Pongamos un único ejemplo entre otros muchos: sobre fondo blanco de paisaje, y agujero azul-negro del cielo, Cristo Crucificado, devenido máquina cometa, envía mediante rayos estigmas a San Francisco; los estigmas efectúan la rostrificación del cuerpo del santo, a imagen del de Cristo; pero también los rayos que aportan los estigmas al santo son los hilos mediante los cuales éste mueve el cometa divino. Bajo el signo de la cruz se ha logrado pulverizar el rostro en todos los sentidos, y los procesos de rostrificación. (Deleuze y Guattari 2008: 183) (Ver imagen 1 de este capítulo).

Justamente porque en Cristo palabra e imagen adquieren la significación de *rostrificación* y entonces todo deseo de ver, en Occidente, se concreta en intuir el rostro de aquel *cuerpo ausente*, pero no solamente traerlo a la *representación pictórica*, sino en su saturación llegar a *deshacerlo* o *pulverizarlo*, tal como escriben Deleuze y Guattari, «Deshacer el rostro es lo mismo que traspasar la pared del significante, salir del agujero negro de la subjetividad» (Deleuze y Guattari 2008: 192), en otras palabras, poder entrar en lo apofático, en el abismo de lo pictórico presente desde las mandorlas medievales hasta el arte contemporáneo más fisiológico de un Bacon, de un Kapoor... de ahí que la estética de lo sagrado que aquí se propone sea una estética apofática que, como afirma Cacciari, conoce su origen inefable; así dirá el filósofo italiano que:

«La pintura representa imágenes, sueños, sombras, pero esta empresa no es vana puesto que conoce su origen, puesto que se conoce. Este origen, en su pureza, es absolutamente inaccesible. En relación con este origen la obra constituye siempre un fracaso. Sin embargo, es a través de este fracaso auténtico que nos *salva*.» (Cacciari, 2000: 88).

Por ello, Escribir sobre el ver implica analizar el sentido que tiene la imagen-rostro para Occidente. En este sentido, Manuel Lavaniegos observa la importancia de la imagen y palabra como una profunda co-implicación entre lo presente y lo ausente, escribe que:

Los seres humanos tenemos constitutivamente necesidad de mediaciones, de representaciones, que nos lleven más allá de la inmediatez, que nos distancien de la mera percepción sensorial actual, para poder aprehender nuestra peculiar consistencia temporalizada de haber sido, estar siendo y dejando de ser. [Los hombres tienen que] *dar forma, dar cuerpo* o representar, a través de sus lenguajes –aunque siempre sea de una manera fragmentaria y provisional–

aquello que inevitablemente se ausenta, se fuga y se deteriora con el incontenible paso del tiempo; intentos por configurar *lo que ya no es* y *lo que aún no es*. [...] dirigiéndonos hacia lo indecible, lo invisible, lo inefable que nos trasciende, es que buscamos representarnos, a través de las imágenes y las palabras, las dimensiones/potencias del Pasado, hasta su trans fondo más remoto –enigmático/originario– en dirección protológica; y las del Futuro, con su trans fondo también enigmático [...] en tensión escatológica. (Lavaniegos 2016: 28-29)

Y justamente es el rostro lo que parece mantener la tensión del tiempo, pues en sus arrugas está presente su pasado trágico de llanto y la alegría de la risa; el sistema del rostro instauro, en Occidente, la plasticidad del sujeto y la tensión crítica del tiempo como muestran los rostros al óleo de Francis Bacon (ver imagen 2 de este capítulo).

La dialéctica del rostro oscila entre la escritura y la imagen, y pone en disputa la herencia judía con la griega. En Occidente el problema de la visión, y el poder de la imagen (Cfr. Freedberg 1991: 54-81), arranca con la prohibición bíblica heredada de la cosmovisión judía y su choque con el uso de la imagen en la cultura grecorromana. La imagen sagrada se enfrenta con la prohibición bíblica de ver a Dios; es posible escuchar al Dios hebreo, pero es un Dios invisible, celoso de su semblante; coetáneamente la cultura helénica observaba en la representación de los dioses el poder polimorfo de la imagen, donde parecería que la palabra sólo se articula en un lenguaje visual que, al heredar conceptos de la vista, puede desarrollar su pensamiento filosófico.

Entre estas dos cosmovisiones contrapuestas se gesta el carácter agónico de la imagen en la cultura cristiana, es decir, una imagen que continuamente estará en disputa

y en la legitimación, condena o validez que tiene la representación de lo sagrado⁶. El cristianismo quiere ver como los griegos el *Icono*, pero teme que esa imagen sea imposible y termine representando meros *ídolos*; la cultura cristiana es, entonces, un sistema de la *palabra* (la herencia monoteísta) que se enfrenta ante un sistema de la *mirada* (herencia pagana), ¿no es en esta doble herencia donde la imagen se vuelve el problema del cristianismo? Más aún esta doble herencia obsesionada por el deseo de *ver la imagen imposible* se pregunta, ¿es posible pensar en ver lo invisible? Si el cristianismo parte de la revelación de Dios en la tierra, haciéndose hombre, entonces cabría decir que se esculpió una imagen de Sí en Cristo, pero ¿esa imagen circunscribe a Dios o sólo es un semblante humano y por tanto susceptible a la idolatría?, ahora bien si se parte del supuesto de que es posible representar el rostro de Jesucristo, ¿bajo qué técnicas es posible representar la imagen de Dios?, y finalmente, ¿cómo representar un cuerpo ausente, un cuerpo que se escapa y no se deja atrapar?

El rostro de lo sagrado, en tanto fuerza y resistencia, es paradójico: se escapa y se niega en sus imágenes concretas, pero también regresa y se afirma, es caótico y a la vez ordena: hace *rizoma*. Pero, ¿quién se encuentra con lo sagrado?, ¿cómo se atestigua la experiencia de lo inefable? De esta manera el papel del sujeto que busca *ver* el rostro de lo sagrado, como trasfondo de toda pulsión escópica, se sitúa ante una paradoja ineluctable: *ver lo invisible*. Es decir, ver una imagen que inevitablemente esta pérdida, o bien, una imagen que se vuelve inevitable ante la pérdida, por ello: «una superficie que sólo es plana para disimular y al mismo tiempo indicar la profundidad que la habita, que la mueve, [...] cuando ver es perder. Todo está allí.» (Didi-Huberman 2014: 16-17). Paradoja que desgarrar la territorialidad de lo sagrado, que hace pasar del territorio de la religión al territorio del arte y viceversa; de la palabra a la mirada; canto oscilante

⁶ Para Schönborn, el problema de la imagen es sobre todo un tema religioso, ahora bien, esto religioso debe entenderse como una tensión entre lo sagrado y lo profano, y por tanto, ante el *poder de la imagen*. Escribe Schönborn: *La controversia del icono es primeramente un fenómeno religioso: es una disputa sobre la «religión verdadera», la pureza de la Iglesia, la «adoración en el espíritu y en la verdad»*. (Cfr. Schönborn 1994: 140)

en un *ritornelo* de la diferencia de lo singular y grito desesperado de la supervivencia de lo sagrado en lo estético.

En la pintura de Klee la *forma* es una presentación de lo invisible, de lo sagrado: «*El arte no reproduce lo visible; vuelve visible*»⁷ (Klee 2008: 35). Por ello: «el misterio último del arte subsiste más allá de nuestros conocimientos más detallados; y a ese nivel, las luces del intelecto se desvanecen penosamente. [...] El arte atraviesa las *cosas*, lleva más allá de lo real tanto como de lo imaginario» (Klee 2008: 42). Atravesar el rostro de lo sagrado es deshacerlo, desfigurarlos: es hacer patente su supervivencia en el arte. Lo sagrado, dado lo anterior, es una *potencia* de lo invisible que subyace en lo visual y en la escritura, cuyo terreno propio es la imagen –desde el cristianismo bizantino que pinta iconos hasta el territorio abstracto del arte de Klee. No obstante, lo sagrado permanece oculto –si bien se encuentra ahí— como presencia *ausente*; lo sagrado se escapa, no se deja atrapar; en tanto zona de intensidades construye un «Cuerpo sin Órganos», campo inmanente más que trascendente, lo sagrado son las fuerzas, son las líneas de fuga, los trazos, los planos, las dimensiones ¿cómo una fuerza sería visible si en sí misma es invisible? Lo sagrado es escurridizo, su forma líquida le permite atravesar estratos: de la religión al arte, del cristianismo a la modernidad secular... A partir de esta condición escurridiza de la imagen sagrada, el papel de la estética que se investiga aquí reside en analizar las condiciones de posibilidad que permiten que ciertos sujetos videntes, visionarios, pintores y espectadores, escritores y filósofos logren contemplar esa luz que al mismo tiempo solicita lo visual, pero se niega a ser vista.

La imagen cristiana busca revolucionar la política de la divinidad monoteísta; la imagen se enfrenta ante la pura evocación auditiva de la palabra en el mundo judío; para esta primera cosmovisión monoteísta el soporte de lo sagrado es meramente

⁷ El subrayado es mío

verbal. Frente a la palabra y el predominio auditivo del primer monoteísmo, la imagen visual subsume lo sagrado de lo auditivo, para devenir en una política de la visión que sujeta a lo sagrado en un nuevo soporte: lo audiovisual, es decir, la posibilidad de evocar (y convocar) lo sagrado por medio de la palabra y de la vista; escritura e imagen. A partir de este soporte de lo sagrado surgen nuevas preguntas: ¿Qué problemas plantea este nuevo acceso ante lo sagrado?, ¿qué permite y qué limita la imagen de lo sagrado?, ¿cómo replantea el estatus de lo sagrado el uso de la imagen? Por ello, cuando la imagen se hace un culto sancionado concretamente por una dogmática adquiere dimensiones políticas, es decir, al momento en que adquiere un estatus jurídico y con ello un Rostro (Política Molar) lo estético, en lo sagrado, emprenderá la búsqueda de *desfigurar* ese Rostro (Política molecular) para así acercarse al *Icono* invisible. Entonces, la imagen comienza sus avatares con la querrela iconoclasta, lugar que termina por legitimar el Rostro de Cristo, pero que culminaría con el no-ver de la mística apofática. La mística sobrecargada de imagen pierde la visión para restaurar el problema estético de lo sagrado: ¿qué se ve cuando la imagen se desgasta o se consume en sí misma?⁸, ¿qué construcciones religiosas son necesarias instalar para posibilitar la imagen sagrada que se desvanece?, ¿por qué esta pérdida de la visión nos lleva a pensar en la literatura y el arte abstracto del siglo XX?

El propósito que esta tesis plantea es pensar cómo la imagen y la palabra se *inscriben* en las maneras de mirar en la cristiandad. Es decir, ¿cómo se construyen las tecnologías de la observación que *permiten* ver en *Occidente*? La labor de esta estética cuestiona las *maneras de ver* a sabiendas que juzgar sobre la visión es juzgar sobre los fundamentos de la cultura, ¿qué significa *ver* en el Occidente cristiano?, ¿qué se puede ver?, ¿qué está permitido ver?, ¿por qué la visión tiene antropológicamente tanta

⁸ Resulta interesante notar que la imagen de culto, en la Edad Media, usaba modos de expresión diferentes a los del arte, un aspecto importante era la posibilidad de *tocar* la imagen, es decir, que ésta se desgataba con el proceso ritual que permitía que los partícipes de los rituales desgastaran las imágenes; la imagen puede tocarse porque *ejerce* un poder sobre quien la toca, la imagen respondía de alguna manera a quien la tocaba. (Cfr. Walker-Bynum 2011: 38)

importancia en esta cultura?, ¿qué dice del devenir histórico el privilegio de la mirada?, ¿qué tecnologías de la visión permiten el deseo de vislumbrar lo sagrado?, ¿bajo qué dispositivos se puede hablar de iconoclastas y de iconóduos ante el problema del *ver*?, finalmente, ¿qué devenir sobrevive entre la imagen de *culto* y la imagen del *arte*?, es decir, ¿cómo se articulan diversos agenciamientos en lo sagrado?, ¿cómo se da el paso de lo sagrado que parte de la religión para transformarse, en la modernidad, en el mundo del Arte? Así la importancia del ver radica en la posibilidad de construir un espacio de cercanía y lejanía, de ausencia y presencia que solo por medio de la *inscripción de la palabra* se hace visible.

Por otra parte, pensar la imagen y la palabra ante lo sagrado es pensar en un «*montaje del tiempo*» (Didi-Huberman 2013: 202), es decir, de aquello que atraviesa los cuerpos y sus significantes –por ejemplo, los rostros–. Lo sagrado permanece plasmado y esculpido provisoriamente sólo en momentos determinados de manera histórica. Lo sagrado convulsiona el tiempo, palpa el tiempo, late en él. Los transeúntes de la visión y lo sagrado –de la visión de lo sagrado– se estacionan en formas acaecidas e instituidas en un *montaje temporal* para volver a emprender su fuga y escapar de nuevo. Por ejemplo, la institución cristiana que posibilita la imagen del Dios invisible; después, con la tendencia hacia la secularización, la imagen, será en la institución del arte la que encontrará los vestigios de lo invisible en la pintura y en la literatura. ¿Por qué la imagen?, ¿qué poder convocan los trazos que permiten la visión? Ver lo sagrado en Occidente constituye un *peligro* que es importante subrayar y que explica también las hostilidades desatadas contra lo visual. La imagen, específicamente la imagen sagrada y la demoníaca, oculta una dialéctica que oscila entre la *pureza* y la *impureza*,⁹ entre el Ícono y el Ídolo y con este vaivén se afirma el *poder de la imagen* (Cfr. Freedberg 1991); es decir esa capacidad de las imágenes de provocar una *respuesta* en

⁹ Con la pureza me refiero a una dialéctica entre la pureza de la imagen tanto como su impureza. Un estudio detallado sobre el tema (Cfr. Douglas 1973).

los sujetos que vislumbran la imagen, porque ver es, de modo ineludible, responder ante la imagen. Este *peligro de la imagen* permea más de un aspecto de nuestra cultura, D.H. Lawrence hacía referencia a la imagen *literaria* de la flor que oculta el sexo (Cfr. Lawrence 2003); lo que está oculto está precisamente oculto a la vista; Goya en su grabado «Ahí viene el Coco» manifiesta la sensación terrible que convoca toda imagen que, preferiríamos oculta, se manifiesta y nos envuelve en el terror (Cfr. Rosset 2013: 53-64). Clément Rosset observa, en *El objeto singular*, el terror que en Occidente se tiene por la imagen oculta; el deseo de Occidente consiste en descifrar lo visual, sacarlo, exponerlo a la luz.

Finalmente, ¿qué se propone con hablar sobre los *avatares* de la imagen? significa hablar de las transformaciones del uso y sentido que se da a la imagen en Occidente. Al mismo tiempo observar que en estas transformaciones permanecen rasgos fundamentales que sobreviven, como si algo *anacrónico* y singular subsistiera en la imagen. Finalmente, comprender que esta imagen se construye con los rasgos propios de una determinada tecnología de la observación.

Tercer avatar de la imagen:

Presencia, pérdida (y recuperación) de lo que vemos en lo que nos mira: un caso literario

En tanto que el interés general de este escrito es analizar las travesías de la visión y lo sagrado es importante detenerse a pensar en cómo la presencia de la imagen sagrada se recupera ante la pérdida de su rostro. Para ello es importante tomar en cuenta que estos trayectos apofáticos *de lo sagrado* son plásticos y visuales, se transforman, permutan... y despedazados, en fragmentos, sobreviven; ante este semblante es importante interrogar si en la literatura acontece de igual forma que en la plástica una estética apofática de la supervivencia. Es decir, lo sagrado, incluso en el apogeo de la secularización actual, quisiera seguir *mirándonos* en aquello que vemos –lo sagrado

difícilmente se estratifica. Sin embargo, estas travesías construyen únicamente en *contextos* definidos, casi efímeros: Lo sagrado atraviesa una visión mística hasta llegar a una pintura abstracta, de una idea literaria a un concepto filosófico. Atraviesa acontecimientos fugaces antes de partir a uno nuevo... Por ello la imagen *sagrada* necesariamente está «en crisis» y por ello es una *imagen crítica*; es decir, una imagen que al ser mirada cuestiona la manera en que es observada (Cfr. Didi-Huberman 2014: 111-135).

El problema es: ¿Cómo criticar una imagen que al hacerlo nos está criticando a nosotros mismos? Este es el problema principal que se enfrenta el investigador de las imágenes, ya sea desde la *Estética*, la *Filosofía de las Religiones*, la *Historia del Arte* y la *Hermenéutica*. Justamente, porque en estas tres disciplinas está en juego una tecnología de observar que critica la forma en la que se comprenden los objetos específicos de estos campos: en *Filosofía de las Religiones*, el problema de qué suscita la imagen sagrada en el culto; en *Estética*, en qué medida una imagen puede cuestionar las maneras de ver; y, finalmente, en *Historia del Arte*, cómo ha acontecido la supervivencia de la imagen y de la observación de las imágenes. Por ello, en tanto que la imagen sagrada es una *forma* de la «imagen en crisis» se puede sostener con Didi-Huberman que: «Una imagen en crisis, [es] una imagen que critica la imagen —capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica—, y por eso mismo *una imagen que critica nuestras maneras de verla* en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente. *Y a escribir esa misma mirada, no para «transcribirla» sino ciertamente para construirla.*» (Didi-Huberman 2014: 113).

En efecto, los *avatares de la imagen* construyen contextos que el investigador de imágenes debe entrever en la creación; en otras palabras, la posibilidad de ver un problema que «nos mira, nos concierne, nos asedia» (Didi-Huberman 2014: 16) para criticarlo, en tanto la imagen critica a la teoría, es decir, una imagen que no se deja atrapar, que se *escapa*... ¿Cómo analizar lo que nos mira, siempre invisible, siempre

en tanto aura de las cosas, si no es como una presentación de lo invisible en los soportes más simbólicos y sintomáticos de la cultura: pintura, escultura, literatura? En tanto Cuerpo sin Órganos, la imagen se *escapa por*, es una presencia ausente; la imagen oscila entre una dialéctica del *ver* y el *perder*, entre lo que *está* y lo que *ya no es* (o nunca fue), por ello:

... por lo menos una cosa [se necesita] para ver que, por más próxima que esté [una imagen], se repliega en la alta soledad de su forma y, en consecuencia, mediante esta simple fenomenología de la retirada, nos mantiene a distancia, nos impone respeto frente a ella. Entonces es cuando nos mira, entonces es cuando permanecemos en el umbral de dos mociones contradictorias: entre «ver» y «perder», entre captar ópticamente la forma y sentir táctilmente —en su presentación misma— que se nos escapa, que sigue destinada a la ausencia. (Didi-Huberman 2014: 156).

La imposibilidad de tocar la imagen, no implica que no tenga una dimensión *háptica*; es la función deseante de la imagen la que pide ser tocada. Así, según Walker Bynum en el siglo XV:

[L]as devotas no sólo meditan con imágenes del Cristo crucificado, las *tarjetas de oración* que usaban en las meditaciones a veces tenían figuras en relieve (parecidas al Braille), de tal forma que esas meditaciones eran más táctiles que visuales. [...] Incluso en las representaciones de la crucifixión, las descripciones medievales eran más táctiles que visuales. [...] Respondían más a ser tocadas, que ha ser vistas. De hecho, es característico de las imágenes medievales que los artesanos emplearan materiales en tanto tales más que buscaran crear una ilusión, o una descripción naturalista con ellos. (Walker-Bynum 2011: 38)

En el contexto medieval, el problema era el *deseo de tocar*, el problema radicaba en cómo un objeto inanimado podía sostener un cuerpo, es decir, *materia* viviente (Cfr. Walker-Bynum 2011: 82). La imagen podía deslavarse y se desgastaba; sin embargo, tocar el material no significa que se pueda tocar aquello que *nos mira*, ese último estrato de lo visual es imposible, incluso para el tacto y, sin embargo, las descripciones apofáticas de las visionarias medievales implicaban ciertas materialidades, por ejemplo crucifijos frente a ellas que detonan la experiencia de la visión de lo inefable, por ello, según Walker Bynum:

Sobre todo, en la teoría contemplativa de fuerte carga apofática, las descripciones visuales están saturadas de objetos concretos. Especialmente a lo que refiere a mujeres visionarias; lo sagrado [...] no solamente se entendía y se imaginaba, también se meditaba a través de lo que nosotros, los modernos, llamaríamos objetos inanimados. Así, estas visiones, tan usadas recientemente como evidencia o ejemplos de las teorías medievales de la mirada o de lo visual son, de hecho, hechos textuales en forma y materiales en contenido. (Walker-Bynum 2011: 41)

Ahora bien, ¿qué hace falta entre el ver (o tocar) y el perder? El problema está en aquello que se recupera.

Es decir, un elemento hace falta en esta *moción contradictoria entre el ver y el perder* que propone Georges Didi-Huberman, justamente falta el análisis del *entre*. El elemento que Didi-Huberman no propone, pero que se podría intuir en su lectura, es el de *recuperar* (*retrouver*), que no es lo mismo que superación (*Aufhebung*). Es decir, aquello que se «construye» entre el ver y el perder es el *recuperar*, ello no quiere decir que se «integran los contrarios» sino que ante la imposibilidad de lo ausente se da una recuperación en lo presente, en otras palabras *recuperar* es un rescate instaurado con cierta pérdida; por tanto, un rescate en un tiempo que es *anacrónico*. Pero, ¿qué

recupera la imagen? Cuando se ve una imagen se abre la posibilidad de comprender su sentido en tanto *intensidad recuperada*. Esto es, existe un elemento dentro de toda imagen que presenta una pérdida; no obstante, ver una imagen regresa, ineluctablemente, una mirada. Así ante la ausencia que presenta la imagen, la recuperación anacrónica de esta dialéctica entre el ver y el perder se da en la memoria:

Pues el anacronismo esencial implicado por esta dialéctica hace de la memoria, no una instancia que retiene —que sabe lo que atesora—, sino una instancia que pierde: juega porque sabe en primer lugar que nunca sabrá por completo lo que atesora. Se convierte por eso en la operación misma de un deseo, es decir una puesta en juego perpetua, viviente (quiero decir inquieta) de la pérdida. [...] es decir, un monumento para compactar el hecho de que la pérdida siempre vuelve, nos vuelve. (Didi-Huberman 2014: 76)

Así, solamente viendo la imagen, ésta nos mira; así la imagen recupera su sentido y su valor; su vista o su tacto. Este punto es sumamente relevante pues sólo se recupera lo perdido (no lo superado o integrado) aunque sea en imagen, en una mera *memoria que nos vuelve*, ¿en este sentido no sería una *memoria involuntaria*? El primer nombre en venir a la mente para este tema es Marcel Proust.

En la última «escena» de *El tiempo recuperado*, Proust «construye» toda su obra a partir de una mirada que le critica ante una *presencia ausente* (y ante la posible risa de lo que le mira: ¡los *wattmen* que le miran caer!). Por ello, para Proust recuperar el tiempo perdido es una *imagen crítica*. La imagen detona al tropezar ante una baldosa de pavimento en la entrada del *Hotel de Guermantes*. Imagen ineluctable por no ser querida y, como todo tropiezo, siempre involuntaria:

... en el momento en que todo nos parece perdido, llega la señal que puede salvarnos; hemos llamado a todas las puertas que no dan a ningún sitio, y la

única por la que podemos entrar y que habríamos buscado en vano durante cien años, tropezamos con ella sin saberlo y se nos abre. [...] entré en el patio del hotel de Guermantes, y en mi distracción no pude ver un coche que avanzaba [...], y retrocedí lo bastante para chocar sin querer contra el pavimento bastante desigual tras el cual estaba la cochera. Pero en el momento en que, rehaciéndome, puse el pie en una losa un poco menos alta que la anterior, todo mi desaliento se esfumó ante la misma felicidad que, en diversas épocas de mi vida, me dio la vista de los árboles que creí reconocer en un paseo en coche alrededor de Balbec, la vista de los campanarios de Martinville, el sabor de una magdalena mojada en una infusión, tantas otras sensaciones de las que he hablado [...] Sin haber hecho ningún razonamiento nuevo, sin haber encontrado ningún argumento decisivo, las dificultades, insolubles un momento antes, perdieron toda importancia. [...] La felicidad que acababa de sentir era, en efecto, la misma que la que sintiera comiendo la magdalena y cuyas causas profundas dejé de buscar entonces. *La diferencia, puramente material, radicaba en las imágenes evocadas; un azur profundo me embriagaba los ojos, unas impresiones de frescor, de luz deslumbradora, giraban junto a mí y, en mi deseo de apresarlas, sin atreverme a moverme, como cuando saboreaba la magdalena intentando captar de nuevo lo que me recordaba, seguía titubeando, a riesgo de hacer reír a la innumerable multitud de los wattmen, como hacía un momento, un pie sobre la losa más alta, otro sobre la losa más baja. Cada vez que daba sólo materialmente este mismo paso, resultaba inútil; pero si, olvidando la fiesta de Guermantes, lograba revivir lo que había sentido al posar así los pies, de nuevo me rozaba la visión deslumbrante e indistinta, como diciéndome: «Cógeme al paso si eres capaz de ello y procura resolver el enigma de felicidad que te propongo».* Y casi inmediatamente la reconocí: era Venecia, de la que nada me habían dicho nunca mis esfuerzos por describirla y las supuestas instantáneas tomadas por mi memoria, y ahora me la devolvía la sensación experimentada tiempo atrás en dos losas desiguales del bautisterio de

San Marcos, con todas las demás sensaciones unidas aquel día a esta sensación y que habían permanecido en la espera, en su lugar, en la serie de los días olvidados, de donde las hizo salir imperiosamente un brusco azar. De la misma manera el sabor de la pequeña magdalena me recordó Combray. Mas *¿por qué, en uno y en otro momento, las imágenes de Combray y de Venecia me dieron un goce parecido a una certidumbre y suficiente, sin más pruebas, para que la muerte no me importara?* (Proust 2011: 233-235).

¿Esta imagen involuntaria, no buscada pero recuperada y liberadora no es la visión de antaño de los místicos?, ¿no es la mirada de un Kandinsky o un Rothko ante el lienzo? Pienso de nuevo en Juliana de Norwich, la visión ocurre ante la enfermedad, cuando ya todo está perdido y, en ese momento deviene la imagen colorista del Cristo (Cfr. Juliana de Norwich 2002: Octava revelación). Así, el detonante de esa «imagen en crisis» es el tropezar y mirar *involuntariamente* el tiempo perdido (pasado y porvenir). Entre el ver y el perder está la recuperación de la imagen. Por ello: «El gran tema del tiempo recobrado es este: la búsqueda de la verdad es la aventura propia de lo involuntario. El pensamiento no es nada sin algo que fuerce a pensar, sin algo que lo violente. [...] El *leitmotiv* del Tiempo reencontrado, es la palabra *forzar*: *impresiones que nos fuerzan a mirar, encuentros que nos fuerzan a interpretar, expresiones que nos fuerzan a pensar.*» (Deleuze 1995: 178-179). Involuntariamente, por fuerza inconsciente, la imagen *se impone*, a pesar de escaparse, de perderse, de ausentarse. De esta manera, la escritura de Proust abre hacia la mirada de la *recuperación de la imagen*; la imagen en Proust no es mental, es una intensificación del cuerpo atravesado por un sinnúmero de fuerzas.

Cuarto avatar de la imagen:

El concepto de tecnología de la observación:

«La tentación de lo visual en tres casos de mirada: el terror, la abstracción, lo sagrado»

La «visión» en tanto proceso perceptivo, pero también deseante, racional, imaginario y nunca ausente de la memoria y del lenguaje se determina por *modos o maneras* de «ver», que acaecen históricamente y poseen una tecnología de observación, que diferencia las épocas en las que lo visual se da ante los ojos. Lo visual se desprende de una especie de *alteración* de la mirada, de su variación continua, que dispone a los cuerpos a mirar y ser afectados por la imagen. Michel de Certeau pensó, por ejemplo, en la *alteración de la lengua*, es decir, en los «modos de hablar» o en las variaciones que hacía de la lengua el agenciamiento de la *Mística*. Ahora bien, ¿cómo esos *lugares del lenguaje* que analiza Michel de Certeau pueden ayudar a esclarecer los *lugares de la imagen*? La construcción de la imagen, de aquello que es visible, pero también de lo que es invisible designa una *tecnología de la observación* que, en cada caso histórico, está marcada por agenciamientos o disposiciones históricas que posibilitan *ver* en un contexto dado, pero, al mismo tiempo, limitan otras maneras de observar.¹⁰

Un posible cuestionamiento al concepto de *Tecnología de la observación* radica en la diferencia entre tecnología y técnicas. La distinción se encuentra en que el concepto de tecnología no trata de cómo se representa, sino de aquello que permite que algo sea representable. El concepto de *técnica*, por ello, resulta en este escrito insuficiente, pues se agota en la manera en que se representa. Más bien es importante

¹⁰ Un agenciamiento es un marco de posibilidad que permite que un lenguaje *disponga* de una forma de comprender objetos; en él influyen rasgos económicos, perceptivos, políticos, religiosos...

pensar que una técnica es parte de una tecnología dada. En otras palabras, la tecnología busca analizar qué es lo que permite que se construya la posibilidad de representar en una época.

Finalmente una *tecnología de la observación* construye sus propios objetos visibles e invisibles, es decir, genera el campo de lo visual. ¿Cómo una tecnología de la observación produce objetos invisibles? Es importante aclarar que no se trata de la existencia o inexistencia del objeto, sino en cómo éste se vuelve visible allende su existencia material (o materializada). Una tecnología de la observación entendida como modalidad de la *poiesis* del *arte* –en tanto *tekné*– busca *hacer visible lo invisible*, por ello, finalmente crea lo visual en la imagen. Un ejemplo de tecnología de la observación es la escritura: es imposible la lectura si ese signo que veo no lo comprendo; fuera de la comprensión por más que se vea el *pixel* en la pantalla o la mancha impresa en un papel, su sentido permanece invisible e ininteligible. Ahora bien, en las imágenes la visión ocurre un tanto distinto a la tecnología de la escritura, en la imagen algo invisible queda, como si algo en la mera representación fuera por sí mismo invisible, la tecnología de la visión de imágenes se encuentra en una tensión entre la presencia y la ausencia; la imagen se compone en la paradoja de una *presencia ausente*, es decir, eso que está ahí representado no es lo «único» que está ahí; Con Didi-Huberman pienso que esa *presencia ausente* es aquello que *nos mira* en las imágenes, como ya se ha tratado en el avatar anterior, hay ahí un irreductible excedente de sentido.

Didi-Huberman pensará que es *ineluctable* que la imagen nos mire, según este autor es la forma constitutiva de la imagen; incluso cuando una imagen pretende agotarse en sí misma tendría la imposibilidad de acabarse (Cfr. Didi-Huberman 2014: agregar páginas); sin embargo, es importante preguntar si ¿realmente toda imagen nos mira?, ¿cómo podríamos ser mirados cuando la intención de la obra es sólo ver el

objeto?¹¹ Se verá más adelante que quizá la imagen que se agota a sí misma en sus formas pertenece a una estética *iconoclasta* o *idolátrica*, mientras que la imagen que no se agota a sí misma muestra una estética *apofática*. La distinción entre estas tres estéticas hace manifiesto el problema de lo invisible, ¿se niega lo invisible? Entonces se hace una iconoclasia de la imagen; ¿se afirma lo invisible sin más? Se hace, en este caso, una idolatría de la imagen; ¿se afirma la visualidad de lo invisible? Entonces la imagen deviene apofática. Esta distinción aparentemente superficial cobra relevancia cuando se legitima la posibilidad del ver en Occidente. Estudiar las tecnologías de la visión, entonces es un tema importante tanto al campo de la Estética como al campo de la Filosofía de la Religión, pues ambas áreas tienen como objeto de reflexión el conflicto con la representación de la *presencia ausente*. Finalmente, es un problema de Historia del Arte, es decir, de la forma en la que lo visual se ha ido transformando a través del tiempo.

¿Qué es lo que permite comprender el concepto de tecnología de la observación en relación con las imágenes? El problema radica en la visualidad. Las imágenes sólo se visualizan por una tecnología que las haga aprehensibles para los ojos de quien las desea observar; ahora bien, el observador se encuentra cargado de supuestos históricos, de un *background* pedagógico y de un marco tecnológico que adiestra y transforma la manera en que se observan los objetos visuales. Por supuesto, también, están, de por medio, los códigos visuales de la luz, de la forma y del espacio, y, de igual forma, el tiempo –no únicamente en el que se hizo la obra, también en el cual se contempla—; y, principalmente, las imágenes se hacen visibles por el deseo que abre la mirada ante lo que nos mira en ellas (Cfr. Didi-Huberman 2014: 13-18). Entonces se trata de una

¹¹ Por ejemplo, la prohibición calvinista de la imagen implicaba que es un objeto *muerto*, irrelevante para presentar lo sagrado, es decir solo es una representación sin ningún poder, pensarla demoníaca implicaría ya una especie de idolatría y pensar que *oculta* y *presenta* al Dios también caería en idolatría; por tanto, no se trata de destruir la imagen, sino de observarla como un objeto meramente secular. De igual forma, algunos artistas del *minimal art*, específicamente Frank Stella al plantear que «Sólo se encuentra en la imagen lo que puede ser visto» está negando toda posibilidad de una presencia ausente en su imagen. (Cfr. Belting 2009 y Didi-Huberman 2014).

apertura sensorial en movimiento, que abarca todo el campo de la *aistésis*, y que atañe a toda la corporalidad. Por tanto, el concepto de tecnología de la observación permite comprender que la imagen es forma, es tiempo y está abierta al deseo de la mirada que la observa.

La imagen entrelaza lo visual y lo táctil como elementos fundamentales del deseo. Que la imagen esté abierta al deseo implica, paradójicamente, que permanecen ciertos elementos inaprehensibles de la imagen, por ejemplo, la imposibilidad de *tocar* las imágenes en un museo. Por ello, la mirada *no toca a la imagen*, pues la imagen se escapa en el *tránsito del tiempo*, en lo efímero del instante en que el observador se sitúa ante la imagen; el espacio existente entre el objeto y el observador es infranqueable, este espacio es el deseo. Sin embargo, el tacto permanece en estado de latencia, es decir, el *tocar* es el síntoma de la imagen, la tentación de la mirada. El observador se encuentra ante una frontera insuperable que lo aleja del objeto; sin embargo, al verlo, el objeto le mira. Por ello, el observador se enfrenta con lo ineluctable del volumen de los cuerpos (Cfr. Didi-Huberman 2014: 14), es decir, ante objetos que pueden ser tocados, es posible tocar una escultura, una pintura o una fotografía... lo visual está ante el sujeto y, aunque la visión no pueda tocar, es importante pensar la experiencia del *ver* a partir de la experiencia del tacto (Cfr. Didi-Huberman 2014: 14).

De esta manera, en relación con las artes plásticas, toda tecnología de la observación conjunta *elementos del tiempo, de la forma, de la mirada* y, especialmente, *del deseo*. A partir de estos elementos, los modos de observación son el lugar en el que «la mirada compone la forma con el tiempo» (Cfr. Didi-Huberman 2014: 188) ante una imagen que suscita el deseo. *¿Cómo acercarse a la imagen?* Esa es la pregunta que propone desentrañar toda tecnología de la observación. En tanto que existe una relación con la distancia entre el observador y el objeto, el plano de la mirada es deseante. Cuando Didi-Huberman comenta el ciclo de las *Ninfas* –desde una lectura de Aby Warburg– observa que la intensificación del deseo deviene en tragedia: «Hay que

comprender [...] que con la desmesura llega lo dionisiaco y, con éste, lo trágico. Hay que comprender que, con lo trágico, llega el combate de los seres entre sí, el conflicto de los seres en sí mismos, el debate íntimo del deseo y del dolor.» (Didi-Huberman 2013: 239).

La imagen posee al igual que Venus una doble naturaleza: «Aérea pero esencialmente encarnada, inaprehensible pero esencialmente táctil» (Didi-Huberman 2013: 232). Es decir, «La carne es únicamente el revelador que desaparece en lo que revela» (Deleuze y Guattari: 2012: 185). Por otra parte –en la tradición cristiana– la esencia de Cristo consiste en ser carne que *se escapa*, que *deviene imperceptible* una vez que se revela.¹² Por ello, Las maneras en las el observador se acerca a la imagen despliegan la inmanencia del deseo (por ejemplo, el deseo de Tomás, en Juan 20:24-26, es *ver* y *tocar*, se podría pensar que la historia de la pintura sigue obsesionada por esta tentación ante la carne). Finalmente, los cuerpos visuales se escapan por las luces que se precipitan ante los ojos. La herencia pagana (Venus) y cristiana (la Carne) caminan por los senderos del deseo de hacer visible una imagen táctil.

Esta imbricación que compone la fuerza de la imagen que conjuga el deseo con la mirada, lo óptico con lo táctil, lo pagano con lo cristiano es lo que dispone al observador en la interpretación de las artes plásticas. Y esta disposición es, justamente, una tecnología de la observación, es decir, una manera contextual en la cual un observador está situado ante el deseo de lo visual. Así, lo que permite la existencia de observadores de imágenes es la presencia anacrónica de una historia que conjuga el pasado de lo visual con el presente del observador. Por ello, toda imagen es una *imagen del tiempo* que implica verse en ella, *mirarse* en la mirada de la imagen –y no es lo mismo, por tanto, la mirada contemporánea y las miradas anteriores. Los dispositivos de observación del presente cambian la manera en que miramos imágenes: el templo,

¹² Juan, 20:29: «Porque me has visto has creído? ¡Bienaventurados los que creen sin haber visto!».

la galería, las pantallas, el cine, lo virtual, la velocidad (que se lentifica o se acelera en las fotografías en movimiento o en la rapidez del automóvil); estos dispositivos hacen que la mirada sea siempre distinta dependiendo de los contextos históricos. Entonces, ¿qué vemos cuando miramos una imagen del pasado?, ¿de qué formas disponemos de nuestros cuerpos ante una imagen sagrada o una imagen del arte? Y, finalmente, ¿cómo la mirada se construye a través de la tecnología?¹³

Que la mirada se construye por medio de la tecnología, por supuesto, no es un problema nuevo, por el contrario, cada momento histórico posee su forma particular de mirar las imágenes; de aquí que el concepto de «tecnología de la observación» haga caso a las siguientes palabras de Walter Benjamin: «En los largos períodos históricos, junto con las modalidades generales de la existencia de las colectividades humanas, cambian también los modos de percepción. La manera en que opera la percepción, el medio en el que se produce, dependen no sólo de la naturaleza humana sino de los condicionamientos históricos.» (Benjamin 2015: 17). La historia, en este sentido, produce la diferencia específica de la mirada en cada tecnología de la observación. Además, muestra cómo toda imagen está abierta al tiempo, como tensión del pasado con el presente. Observar no es una disposición únicamente biológica, pues depende de los medios históricos bajo los cuales el ojo, como dispositivo tecnológico fisiológico, cultural, es decir perceptual e histórico, en constante transformación.

Para ejemplificar el concepto de tecnología de la observación en este avatar propongo tres casos de mirada donde lo visible se entreteje con el deseo: *la mirada ante lo terrorífico*, *la mirada ante el arte abstracto* y *la mirada ante las imágenes de lo sagrado*; cabe decir que las tres miradas mencionadas se conectan entre sí; algo de terror atraviesa lo sagrado, así como algo de abstracto transita en el terror.¹⁴

¹³ Cfr. De la Garza, Amanda. «Prefacio» pág. 8. En *William Kentridge: Fortuna*. MUAC-UNAM, 2015

¹⁴ No pensar que las tecnologías de la observación se reducen a estas tres miradas.

a. *El caso de la mirada ante lo terrorífico*

En el terror, la tecnología de la observación implica una mirada que se precipita ante el deseo de tocar y la angustia de lo que está por ser visto: en ese momento acontece el devenir háptico de la mirada pues el observador está dispuesto ante el terror y frente al deseo de acceder ante aquello que se oculta en toda imagen del terror; el observador es arrastrado, en el máximo momento, por las fuerzas empatadas de la atracción y la repulsión: a la vez, huída y choque. El tacto como sensación imposible para el ojo se constituye como momento de apertura al tránsito del tiempo y del movimiento que posee la imagen.

¿Cómo adquiere movimiento la imagen de terror?, ¿qué constituye el elemento del tiempo que provoca el deseo del observador? Para estas cuestiones resulta conveniente retomar las siguientes palabras de Goethe al comentar la escultura de *Laocoonte y sus hijos* (Ver imagen 3 de este capítulo): «Para que una obra de arte plástica se anime verdaderamente cuando se la contempla es necesario elegir un momento transitorio; un poco antes ninguna parte del Todo debe encontrarse en esta postura, un poco después cada parte debe verse forzada a abandonarla.» (J.W. Goethe, *Écrits sur l'art*, 169-170. Citado en Didi-Huberman 2013: 187-188). Lo que Goethe sugiere para «contemplar» la escultura es comprender una doble función del cuerpo. Por una parte, el cuerpo de Laocoonte y sus hijos que se encuentran en perfecto *agon* de pasiones –en este caso, la agonía, se presenta como terror ante las serpientes que se desplazan por los cuerpos de Laocoonte y sus hijos–. Por otra parte, el cuerpo del espectador que *funciona* como una *máquina que desea proyectarse a sí mismo*, como una especie de «voyeur» de lo agónico situado en el tiempo oportuno: su cuerpo debe sostener la eternidad de un gesto efímero, es decir, el observador toma una postura con respecto de la imagen *que le mira*, aquí la mirada es háptica pues sostenerse en el tiempo implica un querer tocar con la mirada. El observador está deseoso de mirar el

terror en la imagen. Goethe prosigue su análisis donde el cuerpo deviene en tecnología de observación: «Para comprender bien el propósito del Laocoonte, lo mejor es situarse ante él, a una distancia conveniente y con los ojos cerrados.» (J.W. Goethe, *Écrits sur l'art*, 169-170. Citado en Didi-Huberman 2013: 88).

La vivencia que propone Goethe en la cita anterior implica una doble disposición del cuerpo para poder ver la escultura: por una parte, una disposición en el espacio en la cual se transita una distancia; y, por otra parte, una disposición del cuerpo ante el tiempo: los ojos deben estar cerrados para poder entrar en la escultura que se desea ver. Así, Goethe construye la escena terrorífica *par excellence*: el observador –a una distancia que conviene a su deseo de ver– debe emprender la visión con *los ojos bien cerrados*. Aquí, entonces, se manifiesta un primer elemento de la tecnología de la observación: el deseo; pues el cuerpo se sitúa ante lo mirado a una distancia conveniente, en este caso el deseo es devenir-terror. Prosigue Goethe: «Ábranse en seguida los ojos, para volver a cerrarlos inmediatamente, y se verá el mármol entero en movimiento; temeremos encontrar que el grupo ha cambiado cuando volvamos a abrirlos.» (J.W. Goethe, *Écrits sur l'art*, 169-170. Citado en Didi-Huberman 2013: 188). La mirada ahora está en juego ante el tiempo, el deseo es devenir-tiempo, el movimiento se vuelve un acceso ante lo plástico y el deseo. Por otra parte, se teme perdido *cuando volvamos a abrir los ojos*. Entonces, Goethe culmina: «Yo diría que tal y como se presenta actualmente es un relámpago inmovilizado, una ola petrificada en el momento en que llega a la orilla. El mismo efecto se produce cuando se ve el grupo de noche, iluminado por una antorcha.» (J.W. Goethe, *Écrits sur l'art*, 169-170. Citado en Didi-Huberman 2013: 187-188). La mirada *corre*, se precipita ante el tocar, la obra se presenta como un *relámpago inmovilizado*. Aquí, entonces se presentó un ejemplo de tecnología de la observación que abre lo deseante ante el tiempo y el terror. Extraña tecnología de la observación que hace del terror, el deseo de la mirada y donde cabe preguntar: En la actualidad, ¿cómo enfrentarse a esta imagen sin relacionarla con el terror cinematográfico? La imagen *inmóvil* se abre ante la paradoja del movimiento,

«más que una *escultura del movimiento*, [el Laocoonte] deviene lo impensable de todo mármol, es decir, una *escultura en movimiento*.» (Didi-Huberman 2013: 189).

Un caso distinto del terror se puede ver en el grabado de Goya titulado *Que viene el coco* (Ver imagen 4 de este capítulo). En este caso la causa del terror permanece oculta al observador. Como bien menciona Clément Rosset, el *coco* es invisible para quien mira el grabado porque no existe, sin embargo, los personajes del grabado: una madre y sus dos hijos, ven lo *invisible* (Cfr. Rosset 2013: 53-64), se sitúan ante el *coco*, pues lo terrorífico surge ante la mirada de lo imposible: «pues si lo escasamente visual asusta, lo invisible puede asustar aún más» (Rosset 2013: 54). El terror es la angustia ante lo invisible, pero que está presente en la imagen: el rostro del *Coco*. El terror es visible, justamente por los rostros de la madre y sus hijos –elemento del cual se ha hablado como fundamental en la construcción de la mirada occidental–; los niños y la madre del grabado en aguafuerte hacen visible el rostro invisible para los espectadores del *Coco*.

b. El caso del arte abstracto o no figurativo

La pintura ha tenido que romper con los tópicos, con el cliché pictórico, para perseverar en lo creativo, esta liberación lleva de lo figurativo a lo abstracto: la imagen está en proceso de deshacerse o hendirse, también rasgarse, ser tachada, incluso corre el riesgo de perderse en el caos (Cfr. Deleuze y Guattari 2013: 202-206), pero, ¿por qué este movimiento de lo visual que va de lo figurativo hacia lo abstracto? Este movimiento surge como respuesta ante el problema de saber mirar, es decir, de hacer presente lo visual, para restaurar el valor de lo pictórico; al respecto, Deleuze y Guattari mencionan lo siguiente: «Siempre harán falta otros artistas para hacer otras rasgaduras [a los tópicos visuales o cliché pictórico], llevar a cabo destrucciones necesarias, quizá cada vez mayores, y volver a dar así a sus antecesores la incomunicable novedad que ya no se sabía ver.» (Cfr. Deleuze y Guattari 2013: 205).

Según Deleuze y Guattari restablecer lo visual necesita un saber de la mirada, es decir, una tecnología de la observación que *salve* a la historia de la pintura – incluyendo la figurativa– de caer en la opinión acrítica sobre las obras de arte. La tecnología de la observación que necesita la pintura abstracta necesita despejar la figura para que devenga lo visual, por ello, el artista: «no pinta sobre una tela virgen, ni el escritor escribe una página en blanco, sino que la página o la tela están ya tan cubiertas de tópicos preexistentes, preestablecidos, que hay primero que tachar, limpiar, laminar, incluso desmenuzar para hacer que pase una corriente de aire surgida del caos que nos aporte la visión.» (Cfr. Deleuze y Guattari 2013: 205). En este caso, el arte pictórico debe permitir que el observador acceda a aquello que no puede verse más; no ya como la huida de la mirada ante el terror, sino como una apertura a poder ver de nuevo, es decir, como una recuperación del tiempo que se da al recuperar el saber de la mirada.

Finalmente, la abstracción permite introducirse en el color, en el tema, en las formas, en las fugas pictóricas e incluso en las fisuras mismas de lo visual que desgarran el lienzo: «Cuando Fontana corta el lienzo coloreado de un navajazo, no es el color lo que hiende de este modo, al contrario, nos hace ver el color liso del color puro a través de la hendidura» (Ver imagen 5 de este capítulo) (Cfr. Deleuze y Guattari 2013: 205). Esta visión que transita por la hendidura es una manera apofática de mirar, es decir, una forma negativa de acercarse a lo visual que hiende al sujeto. Por otra parte, una mirada *recuperada* que sobrevive a pesar de ser negado su poder, es decir, hendir la imagen es una supervivencia de la imagen medieval en la imagen abstracta; así cuando se observa un lienzo de Lucio Fontana, parece que se está mirando una herida de Cristo de los manuscritos medievales habitados por imágenes apofáticas.

Ante la abstracción, lo imposible deviene como visualidad apofática, así pues, ¿no es lo imposible el rasgo característico del lenguaje cuando traducimos lo que vemos?, ¿no corresponde a la fragilidad de la luz una supremacía sobre la *tentación* de

la piel?, ¿es imposible que lo óptico devenga háptico? Tocar lo visual, colocar líneas, extender intensidades, medir magnitudes de fuerza, trayectorias: la mirada deviene háptica; tal es el estudio pictórico que propone Klee (Cfr. Klee 2008: 71-121). La mirada que propone este artista busca liberar la visión del soporte exclusivo de lo óptico; en *Vías diversas en el estudio de la naturaleza*, Paul Klee describe la tecnología de la observación que su propuesta artística pone en juego:

El credo artístico de ayer y el estudio de la naturaleza ligado a él consistían en lo que bien puede llamarse un estudio arduamente detallado de las apariencias [ópticas]. [...] Un arte puramente óptico se elabora así hasta la perfección, *mientras que el arte de contemplar y de volver visibles impresiones no físicas permanece dejado de lado*. [...] la sola vía óptica ya no responde enteramente a las necesidades de hoy, del mismo modo que ella sola no satisfacía las de antaño. [...] Anatómico [entiéndase estructural] antes, el punto de vista se hace ahora más fisiológico [entiéndase funcional]. [...] Todos los caminos se encuentran en el ojo, en el punto de unión desde donde se convierten en Forma para desembocar en la síntesis de la mirada exterior y de la visión interior. [...] *superando el esquematismo de lo que se desea demasiado, estas formas alcanzan una nueva naturalidad, la naturalidad de la obra*. Así el artista crea obras [cabe decir, maneras de observar], o participación en la creación de obras que son a imagen de la obra de Dios. (Klee 2008: 43-46).¹⁵

Más que crear obras, los artistas crean *formas o plasticidades del ver*: «El arte conserva, y es lo único en el mundo que se conserva» (Deleuze y Guattari 2012: 164). Entonces: «Lo que se conserva, la cosa o la obra de arte, es *un bloque de sensaciones, es decir, un compuesto de perceptos y de afectos*.» (Deleuze y Guattari 2012: 164). Klee intenta enseñar a ver las fuerzas –que él nombra lo no físico– y sus estudios pictóricos indagan

¹⁵ Los subrayados son míos.

en las parábolas o trayectorias que recorren los objetos al ser lanzados al vacío (Ver imagen 6 de este capítulo).

Es importante retomar la cuestión que desarrolla Klee: ¿Cómo más *superar el esquematismo de lo que se desea demasiado*? Quizá Klee resulte demasiado maniqueo al clasificar el arte del ayer como *anatómico* y el arte de hoy como *fisiológico*, ¿no resulta más esclarecedor hablar de maneras distintas de observar, una manera anatómica y una manera fisiológica, que incluso se invocan y convocan? Un análisis de la supervivencia podría hacer notar que lo funcional y lo estructural converge en lo visual; a veces el acento es estructural, en otras ocasiones funcional. Lo que Klee *desea* es poder traer a la visión las *formas funcionales invisibles del deseo*. En suma, lo que presenta la *tecnología de la observación* de lo visual abstracto es la supervivencia de las formas y hendiduras del deseo. Didi-Huberman comentando a Aby Warburg dirá que la *supervivencia* de las imágenes se encuentra en las *fórmulas que adquiere el pathos* en una obra, y, también, en el *síntoma* y en el *fantasma* (Cfr. Didi-Huberman 2013). Lo visual en la imagen, de esta manera, construye –y deconstruye– por medio de las tecnologías de la observación que permiten «ver» la ineluctable apertura de la imagen. Por esta razón, las tecnologías de la observación transforman la mirada a partir del *deseo visual de lo invisible*.

c. *El caso de las imágenes sagradas*

Lo sagrado en la imagen es una presencia visual que desgarrar la mirada habitual de los objetos para restituir la vida propia de la experiencia visual. Así, las imágenes de lo sagrado aparecen con la inscripción de un abismo visual, en el cual, el observador intenta adentrarse. El problema con lo sagrado tiene que ver, sin embargo, con su posibilidad misma de contemplación, es decir, con la legitimidad que tiene o carece la imagen en un sistema religioso o artístico dado. Por supuesto, lo sagrado en la imagen no se limita a las representaciones pictóricas de índole religiosa; lo sagrado es un

elemento que permite que la imagen tenga cierta vida, cierta *aura* y cierta supervivencia anacrónica. Son pensables ejemplos que tienen un carácter estrictamente religioso como la legitimación de los iconos en el cristianismo bizantino, y también casos del arte contemporáneo como ocurre con las representaciones pictóricas del holocausto de Y. Jusidman, por ejemplo, en su exposición titulada *Azul de Prusia*; entonces, lo sagrado recorre grandes períodos en la historia de la imagen. Desde la representación pictórica surge la pregunta: ¿en qué elementos de la pintura y escultura deviene lo visual?, y, ¿cómo son susceptibles de ser mirados si están presentes en la imagen?

Ahora bien, cada sistema cultural posee sus propios problemas sobre la presentación visual de lo sagrado, por ejemplo, las religiones politeístas suelen tener una gran cantidad de imágenes que detonan *poderes* de lo sagrado y donde parecería que no es problemático representarlos visualmente. Sin embargo, las imágenes de lo sagrado en Occidente entrelazan, en el núcleo de la cristiandad, la herencia politeísta y monoteísta. Por ello, la imagen cristiana está relacionada con determinados criterios de visualización de lo sagrado, que tienen que ver, principalmente, con disputas sobre legitimación teológica como legitimación política y artística. A través de las disputas sobre la imagen cristiana es cuestionada la posibilidad y las maneras en las que se puede acceder a lo sagrado desde los soportes visuales; este acceso entrelaza: una teología cristológica, una política de la representación del poder y una legitimación de cómo representar visualmente, el entrecruce de estos tres elementos forman: las maneras del ver de lo sagrado. A raíz de ello, la tecnología de la observación en el cristianismo cuestiona: ¿Qué validez tiene la imagen para la constitución religiosa de Occidente? Y, en consecuencia, ¿qué está permitido ver y bajo qué maneras lo visual sagrado puede representarse?

El sistema de creencias del cristianismo nace de la proclamación de la encarnación de la divinidad y, en consecuencia, de la presencia visible, tangible y carnal de Dios mientras éste tuvo vida humana. Ante la problemática de la encarnación

surge el problema de la presencia visual, ¿cómo debe representarse esta presencia?, y, ¿en qué medida representar la imagen de Dios podría corromper lo sagrado mismo? La primer pregunta cuestiona el papel mismo de la presencia de lo sagrado, pues lo sagrado o bien estuvo presente en el cuerpo físico de Jesucristo o bien, era un cuerpo humano cualquiera que no presenta ningún elemento del rostro en sí de Dios; y en este sentido, la segunda pregunta debate la representación, pues si lo sagrado no es representable visualmente, entonces toda imagen de Dios rompe con lo sagrado. Estas preguntas intentan poner en juego el papel de la visión de lo sagrado en Occidente.

El problema radica en el valor y relación entre el *original* y la *copia*; que Cristo haya sido visible no significa que pueda ser copiado su semblante, pues al fin es un rostro absolutamente singular, es decir, un rostro que por su singularidad no podría ser representado:

En tal sentido, la noción de modelo (o de original) ya implica en sí misma una paradoja, puesto que no existe ninguna copia a partir de la cual uno se pueda representar un modelo. De modo que el modelo es lo inimaginable mismo. Aquello que no se puede imaginar en absoluto es al mismo tiempo, como se sabe, lo que Kant consideraba como lo sublime. Pero, ¿qué hay más sublime que Dios? Nada ni nadie, sin duda; pero también nada es menos imaginable. Por ese motivo, la idea de un retrato de Dios, cuyo encargo al parecer Salvador Dalí pretendía que había hecho, constituye el reto más difícil de afrontar [porque como el pintor afirma:] *al contrario de lo que se suele pensar, Dios es pequeño*. (Rosset 2013: 40).

Esta aparente *iconoclasia* estética pretende pensar la inefabilidad de lo sagrado como representación visual, sin embargo, la pequeñez, lo imperceptible, adquiere su carácter visual cuando la imagen es negada y se abre un abismo estético-apofático. Por ello,

incansablemente la cristiandad ha intentado representar la imagen de su Dios, incluso, el género pictórico del retrato no es sino una deriva de esta obsesión:

Si el retrato suscita y retiene en él esta llamada y esta anticipación –esta promesa deceptiva y receptiva– de una presencia equivalente a su ausencia, ello se debe a que es el depósito y el agente, del vuelco de lo divino en la ausencia que forma el corazón del monoteísmo [...] que habrá tenido en «Occidente» su trayecto. Cada retrato juega en singular el imposible retrato de Dios, su retiro y su atractivo. En efecto, el monoteísmo se caracteriza no tanto por la unicidad del Dios [...] como por la propiedad esencial de esta unicidad –aquella que, a decir verdad, la funda como unidad– a saber: la invisibilidad. [...] El arte del politeísmo proporciona la visión de los dioses, y el del monoteísmo llama a la invisibilidad del Dios retirado en su unicidad. (Nancy 2012: 65).

El problema de la legitimación tanto teológica como política se describe de forma adecuada en las disputas de la imagen que recorren los monoteísmos: «De ahí [...] el rechazo judeo-islámico de la representación y muy en particular del retrato, y también, paralela y consecuentemente a la vez, la enorme importancia del debate intracristiano en torno a las imágenes, desde el concilio de Nicea hasta la contrarreforma.» (Nancy 2012: 67).

Por tal motivo, la Reforma juega un papel importante en la creación de la tecnología de la observación que recorre lo sagrado, pues en su debate teológico hace surgir –sin ser muy consciente de ello, pero a efecto de su voluntad iconoclasta-religiosa– el mundo del arte; en la medida en que se hace posible la secularización de la imagen: «El arte del ícono es el arte de una teología negativa [...] Es un arte que niega presentar lo que presenta. El ícono expone lo invisible: él mismo no es, en suma, propiamente visible, sino presencia de lo invisible» (Nancy 2012: 68). Finalmente, lo que la tecnología de la observación en el cristianismo ha transformado es, pues, la

consagración de una transgresión de lo invisible, donde ello adquiere un carácter visual; en este sentido la imagen en occidente surge de la presentación de la ausencia del Rostro de Cristo.

Imágenes del capítulo I



Imagen 1. Giotto, *San Francisco recibiendo los estigmas* (1295). Retablo al temple.

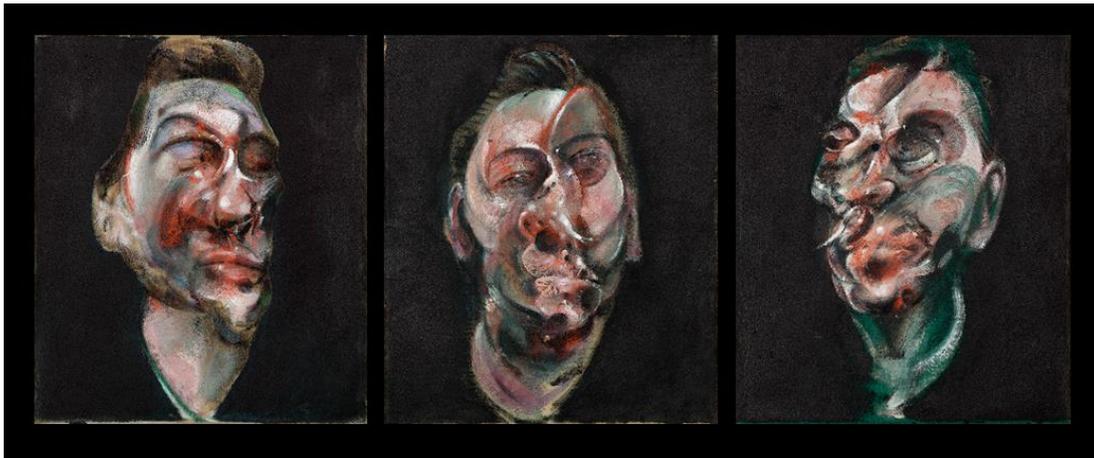


Imagen 2. Francis Bacon, *Tres estudios para un retrato de George Dyer* (1963). Óleo sobre lienzo



Imagen 3. Escuela de Rodas, *Laocoonte y sus hijos* (Principio del siglo I)

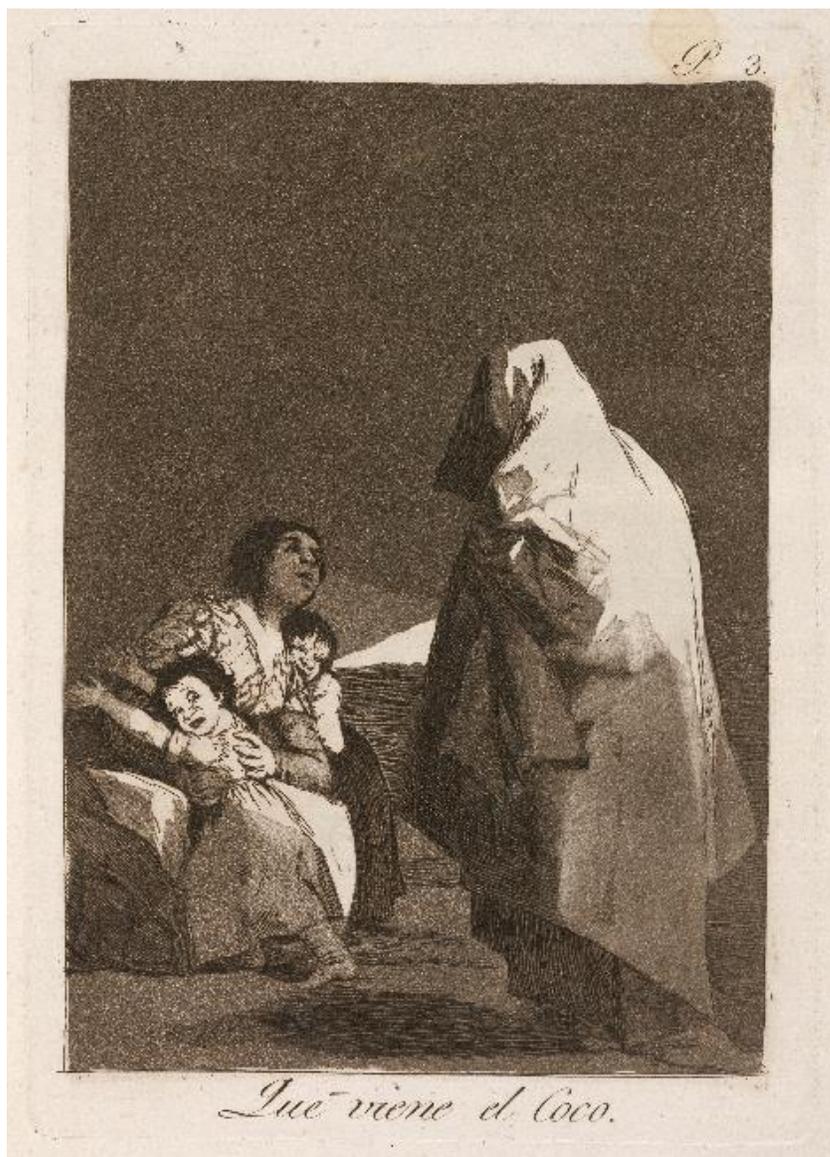


Imagen 4. Francisco de Goya. *Que viene el Coco* (1799). Grabado de la serie de *Los Caprichos*.



Imagen 5.

Lucio Fontana, *Concepto espacial* (1960).
Hendedura en lienzo

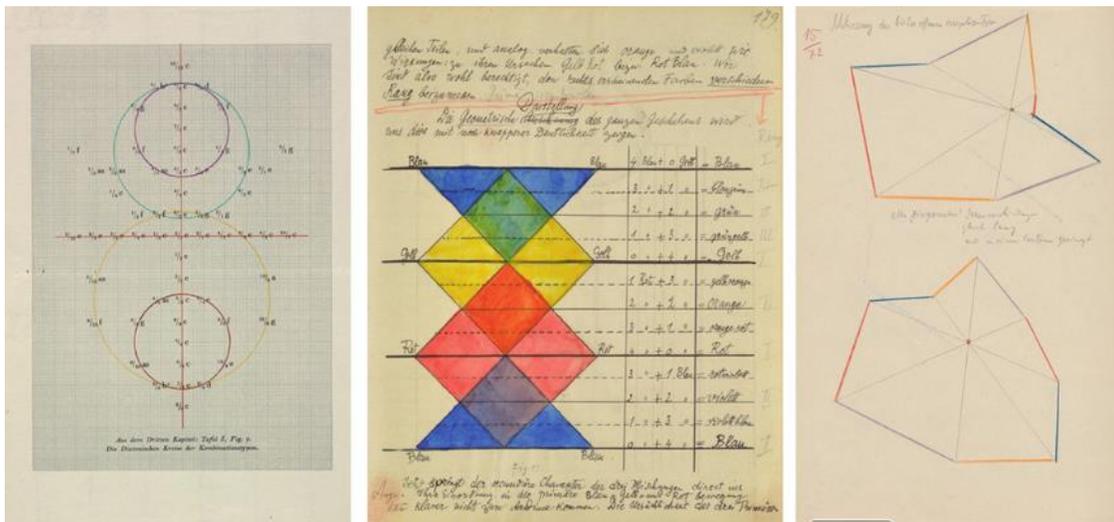


Imagen 6. Paul Klee, *Notas de Diario*. (Zentrum Paul Klee)

Capítulo II

Trayectorias para una filosofía de la historia del arte: *Modelo estético para los tiempos en el arte*

Preámbulo:

Historia del arte como sintomática del tiempo y desplazamiento de lenguajes

La historia del arte es una disciplina cuyo objeto de estudio se encuentra en el centro de la cultura occidental; en esta disciplina histórica el corazón de la cultura late ante las *arritmias* del tiempo. Los flujos culturales palpitan en nuestras maneras de leer, de escuchar, de mirar y de tocar. Así, nuestras *maneras de percibir*, a lo largo del tiempo, están en juego en esta disciplina, en tanto que entrelazan las distintas *tecnologías* en las que ha acontecido la percepción en este devenir cultural. En este sentido, las tecnologías de la percepción son el conjunto técnico y del saber que permiten acercarse a los objetos estéticos en un contexto histórico determinado.

Por otra parte, ¿qué subyace en la forma de historiar las artes? La historicidad de las artes muestra los *sedimentos* que *sobreviven* en el presente de los territorios estéticos del pasado. Sedimentos de supervivencias porque las imágenes de las artes son una apertura a las *capas genealógicas del tiempo latente* que, con el devenir, cambian de territorios, se transforman, mutan... ¿No es justo la *supervivencia* un modo de latencia de la irregularidad, de lo anacrónico y de las *arritmias* del tiempo? Lo *superviviente*, aquí, son los síntomas de la *presencia* del pasado; sin embargo, estas presencias se *disfrazan* de esa peculiar capacidad de *olvidar*, que según Nietzsche permiten vivir: «Es posible vivir casi sin recuerdos, e incluso vivir feliz, [...] pero es completamente imposible vivir en general sin olvidar» (Nietzsche 2013: 43). El olvido convoca involuntariamente a la historia y la presenta; y el arte muestra en ciertos detalles, cómo ha sobrevivido nuestra experiencia olvidada siempre oscilante y tejida de memorias, repeticiones, omisiones y olvidos.

Lo olvidado permanece *latente* y nunca irremediablemente perdido. Resulta más eficaz pensar en el olvido como un *entre-tiempo* construido entre las capas tectónicas del propio tiempo, es decir, persiste en estado de latencia¹⁷ en tanto *anacrónico* o *intemporal* (*das Unzeitgemäße*). Nietzsche pensará en un «ininterrumpido haber sido, algo que vive negándose, consumiéndose y contradiciéndose continuamente» (Nietzsche 2013: Ídem.). En suma, las artes y su historiografía deambulan por la obsesión de: «Algo o alguien que no se puede olvidar pero que es imposible reconocer con claridad» (Didi-Huberman 2013: 26), en tanto que algo no es reconocido, incluso rechazado o reprimido: lo ausente, pero que su presencia ejerce cierto poder. La historia del arte en tanto sintomática del tiempo, es comprendida como un *diagnóstico* de las *latencias* del pasado en el presente –e incluso en el porvenir, pues los archivos están abiertos cierta *mesiandisidad* (Cfr. Derrida 1997: 41-89). Sólo con un conocimiento de las *fuerzas plásticas* del pasado, es posible reflexionar sobre las patologías del tiempo actual y por-venir.

Sin embargo, «diagnosticar» no es el único movimiento que realiza la historia del arte, un segundo movimiento consiste en el *desplazamiento* o *traducción* de lenguajes, es decir, en el acto de *traducir* lo que hemos visto (y escuchado) en lenguaje escrito. En este sentido, es posible cuestionar, ¿cómo lo que *hemos visto* está sujeto al momento histórico en que se mira una obra de arte?, ¿podemos decir que vemos *lo mismo* al contemplar las miniaturas brillantes que iluminan un libro de horas en la actualidad que aquello que miraba la nobleza medieval?, ¿qué ha cambiado de esa mirada, qué *sobrevive* a ella?, y, ¿cómo se traduce la mirada del arte en la actualidad? A través del desplazamiento de los soportes (la escritura sobre lo que se ve o se escucha) o traducción que realiza la historia del arte es posible trazar las líneas que

¹⁷ El sentido biológico de la palabra tiene la siguiente acepción, según RAE: Tiempo que transcurre entre un estímulo y la respuesta que produce, y, en particular, lapso entre el momento en que se contrae una enfermedad y la aparición de los primeros síntomas.

construyen una cultura perceptiva, esto es, algo en los soportes artísticos *se traduce, se desplaza* para sobrevivir al devenir de la historia. El concepto de *traducción* que Mieke Bal toma de Benjamin atraviesa:

la frontera o diferencia. La traducción puede ser reconocida en la obra de Benjamin como liberación, transformación y renovación, en tanto complemento que produce el original más que como un apéndice de él. [...] Como consecuencia de esta filosofía de la traducción que pretendo sea considerada, también, para la interpretación histórica de los objetos visuales, como imágenes [...]. El elemento central, aquí, de nuevo, es el de viaje: movimiento, desplazamiento. Y, al desplazarnos nos guiamos por los terrenos de la estética, la traducción, para ayudarnos a definir los objetos y liberarlos de su confinamiento, descentrarlos tanto como a sus lectores. Pienso que, a través del desplazamiento, tenemos una pintura más clara de lo que una imagen hace. (Bal 2002: 64).

Un fundamento que define a la filosofía de la historia del arte aquí propuesta es la labor de traducción, es decir, ¿de qué manera se desplaza la obra de arte a través de la traducción de la historia y la filosofía? A través de la filosofía de la historia del arte, se observa un proceso de varias traducciones: Los soportes están en constante desplazamiento. El soporte artístico es *conservado*, archivado y clasificado según los códigos específicos de la teoría de la historia del arte en turno que traducen los elementos específicos de la obra de arte. Aquí ocurre un desplazamiento que evita una *lectura en lengua propia* por quien está enfrentándose ante una imagen en un espacio artístico como es un museo o una galería aunque, por otra parte, ¿cómo enfrentarse ante una obra de arte si no es por esta traducción? Así, pues, la museografía e historiografía del arte se imponen como una maquinaria de traducción que *agencia* el sentido de la obra de arte: el curador encamina por el sendero en la cual la exposición debe verse, la luz que debe caer sobre una pintura en la sala de arte, la clasificación de las obras

(según, una época, un estilo o una región), los vecinos de la obra y el lugar protagónico o secundario que ocupa en la sala en relación al resto de las obras expuestas, todo ello no es en vano y –sabiéndolo o no, por parte del curador– tras de sí subyace una teoría estética y una cierta filosofía de la historia. Justamente, los presupuestos estéticos de una filosofía del arte serían una traducción previa a la hecha por el curador, donde se reconocen los valores estéticos por sí mismos: el *pathos* de la obra, la funcionalidad del arte y del museo, y las modalidades de la temporalidad que pueden ser usadas para *traducir* la obra de arte. Para poder ser mirada, la imagen debe desplazarse ante el observador.

No obstante, cabría preguntar, ¿en qué consiste el proceso de traducción? Toda traducción es un acceso de y a lo extranjero y por ello, siempre resulta un tanto inquietante-inhabitable (*unheimlich*)¹⁸ pues algo extraño a la lengua propia *se imprime* en la forma en la que se nombran los objetos y acciones. En la traducción lo materno – el terruño, el hogar– se desplaza ante la *otredad*; lo extranjero –en tanto traducido– es un enfrentamiento tecnológico; ya que los modos del lenguaje propio se enfrentan ante lo artificial de aprender el lenguaje extranjero –por ejemplo, mi letra «*doble erre*» se desplaza al forzarla para devenir en *erre* alemana–; aprender una lengua extranjera es propiamente, una tecnología del cuerpo y del pensamiento que permite un acceso *artificial* de lo propio a lo extranjero. Finalmente, la traducción se podría pensar como un *metasoporte* de lo extranjero, de lo *Unheimliche*. En tanto *metasoporte*, la traducción, permite entender los entramados –o soportes– materiales que atraviesan los objetos, entre ellos, claro está, las obras de arte (pues la obra de arte no puede desligarse de sus soportes materiales). Esto es, los objetos tienen ciertas formas de *impresión*, de «quedar», de «salvarse» –guardarse, *to sabe* (Cfr. Derrida 1997: 34).

¹⁸ Si bien una noción que intenta desentrañar esta tesis es el concepto de *Unheimliche* como «lo inhabitable» es importante notar que Eugenio Trías rastrea una acepción similar a «lo inhabitable», a saber, «lo inhóspito». (Cfr. Trías 2009: 110)

Derrida será consciente del problema de las tecnologías que atraviesan tanto las traducciones como los archivos –puesto que traducir es, de algún modo, una forma de archivar– cuando se pregunta, a propósito del archivo de Freud, qué cambiaría si Freud hubiese conocido los ordenadores dado que los elementos de supresión, represión, modelos de registro e impresión tendrían un acceso distinto, una manera de salvarse-guardarse distinta (Cfr. Derrida 1997: 33). La experiencia de Derrida ante el soporte tecnológico del ordenador que permite *salvar* su escrito de forma distinta, por ejemplo, de la máquina de escribir o de la escritura a mano en una libreta, le lleva a decir lo siguiente:

De buenas a primeras les he hablado de mi ordenador, del pequeño *Macintosh* en el que comencé a escribir [*Mal de archivo*]. Ya que él no ha sido tan sólo el primer soporte que soportara todas estas palabras. Un buen día, en California, hace algunas semanas, me hice cierta pregunta entre tantas otras sin poder darle respuesta [...] mientras tecleaba en mi ordenador. Me preguntaba cuál sería el momento *propio* del archivo, si es que hay uno, el instante de la archivación *stricto sensu* que [...] no es la memoria llamada viva o espontánea (*mnémé* o *anámnésis*), sino una cierta experiencia hipomnémica y protética del soporte técnico. ¿No era el instante en el que habiendo escrito esto o aquello sobre la pantalla, quedando las letras como suspendidas y flotando aún en la superficie de un elemento líquido, presionaba cierta tecla para registrar, para «salvar» (save) un texto indemne, de modo duro y duradero, para poner unas marcas al abrigo de la borradura, con el fin de asegurar así salvación e indemnidad, de almacenar, de acumular y, lo que es a la vez la misma cosa y otra distinta, de tornar así la frase disponible para la impresión y la reimpresión, para la reproducción? (Derrida 1997: 32-33).

Siempre habría, para Derrida, «una cierta *tecnología impresora* de la archivación» (Derrida 1997: 16). Es decir, una manera propia en la que los objetos estén *en el mundo resguardados*, salvados y, a pesar de ello, estar abiertos a ser tachados o *suprimidos (deleted)*.

La traducción, por ello, es una *manera* tecnológica de mirar que permite acceder a la obra de arte, que de otra manera quedaría perdida. En el *oficio del traductor*, menciona Benjamin que:

La traducción es ante todo una *manera*¹⁹. Para comprenderla de este modo es precioso volver al original, ya que en él está contenida su ley, así como su posibilidad de traducción. El problema de la traducibilidad de una obra tiene una doble significación. Puede significar en primer término que entre el conjunto de sus lectores, la obra encuentre un traductor adecuado. Y *puede significar, también* –con mayor propiedad– *que la obra en su esencia, consiste en traducción y, por consiguiente, la exige, de acuerdo a la significación de su manera* (Form). [...] Si la traducción es una manera, la traducibilidad de ciertas obras debería ser esencial. (Benjamin 2010: 110-111).

¿Cómo interpretar el lenguaje de los griegos clásicos sin el proceso de traducción?, ¿cómo hacer posible la modernidad sin la tecnología de la traducción que permitió a Lutero traducir y difundir las Escrituras en lengua alemana?, de igual forma, ¿cómo traducir el pasaje de la imagen de culto a la imagen del arte? La traducción es ante todo la *tecnología* de las *diferencias*; por traducción es posible referirse, por tanto, a la apertura de la imagen. Por ello el *oficio del traductor* es, sin duda, aplicable a la labor de la historia del arte y de la filosofía al interpretar objetos visuales: «De acuerdo a

¹⁹ La traducción del texto que estoy citando aquí, traduce el sustantivo *die Form* como «forma», sin embargo, en alemán es importante resaltar que la palabra *die Form* aplicada al arte tiene el sentido de *manera* que, por otra parte, es igualmente cercano al de forma.

Benjamin, la historia, incluyendo la historia del arte, no es ni una reconstrucción del pasado, ni una identificación con él. Es, más bien, una manera de traducción.» (Bal 2002: 64). Sin embargo, es cierto que en la traducción nos enfrentamos ante una *variación* del lenguaje, ante una creación, un producto cultural distinto; a través de estos problemas, ¿qué permanece en la traducción, en este movimiento de desplazamiento de la obra? De nuevo, al igual que con el síntoma, un concepto fundamental es el de *supervivencia*, es decir, cierto sentido del original sobrevive en la traducción, pero, en tanto variación y cambio, sobrevive cierto sentido, pero también ya es *otro*, ya es diferencia.

Este doble movimiento de la historia del arte como interpretación de *síntomas* y *desplazamientos-traduccion*es, atraviesa nuestra mirada ante las imágenes del arte. Por ejemplo, piénsese en las miniaturas al margen de los salterios que se desterritorializan y sobreviven hasta el mundo secular en la imagen-terror de Hitchcock; ahí está latente un proceso de traducción, de desplazamiento de la imagen sagrada a la imagen secular. Por ello, ¿cómo comprender estos desplazamientos de otro modo que *supervivencias*? De esta manera, el concepto clave para comprender las resonancias entre cómo la filosofía y la historia del arte *traducen* puede surgir por la vía de Aby Warburg; este *fundador de la ciencia sin nombre*, como solía llamar a su historia del arte, acuñó el concepto de «supervivencia» (*Nachleben*). La supervivencia permite que la imagen hable un lenguaje, sin embargo, este lenguaje siempre es un lenguaje *extranjero, minorizado, abismado, hundido en el síntoma del tiempo*.

En síntesis, la manera de representar, de archivar y de acceder al arte son motivos suficientes para pensar críticamente su historicidad. Pues, la historia, en tanto proceso del acontecer del tiempo, es una forma de resguardo de la memoria. Y, ¿en qué lugar de la cultura occidental, de la cristiandad contemporánea, está resguardada la memoria si no es en las imágenes plásticas que agencia la pintura, la escultura y el

cine?, ¿en qué medida es responsabilidad de la filosofía *pensar* el historiar de las imágenes del arte?

Finalmente, es importante cuestionar los conceptos mismos que se resguardan en el sustantivo *Historia del arte* (*Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft*). Por una parte, la historia como proceso cargado de fuerzas propias y por otro, las artes y esa *actualidad intemporal* que caracterizan a la *creación* de obras artísticas. En Benjamin se leen las siguientes palabras a propósito del *Angelus Novus* de Klee: «La verdadera imagen del pasado pasa *súbitamente*. Sólo en la imagen, que *relampaguea* de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el tiempo.» (Benjamin 2010: 61). Si las palabras de Benjamin suscitan a la provocación es porque la interrogación filosófica, en este autor, asume el riesgo de conjuntar las fuerzas temporales de la historia y las fuerzas supervivientes de la actualidad intemporal de las artes. El *relampaguear* no es sino la visibilidad de las fuerzas *intemporales* que adquieren una manera, una *imagen*, en la historia. Y los relámpagos repiten la *herida* de los tiempos pasados, esos extranjeros que perviven siempre en la memoria.

Este impulso también se lee en la *filosofía de la historia del arte* que Didi-Huberman despliega: «No hay historia del arte sin una filosofía de la historia –aunque sea espontánea, impensada— y sin una cierta elección de *modelos temporales*; no hay historia del arte sin una filosofía del arte y sin una cierta elección de *modelos estéticos*.» (Didi-Huberman 2013: 13). El ímpetu de las palabras de Didi-Huberman resuena con las siguientes cuestiones, ¿es posible la construcción de una filosofía de la historia del arte?, ¿no es posible conjuntar en un solo análisis *modelos temporales* y *modelos estéticos*? Es decir, si la filosofía de la historia «crea» modelos temporales y la filosofía del arte «crea» modelos estéticos, se podría pensar en un *modelo estético para los tiempos en el arte*. A partir de lo anterior se justifica una filosofía de la historia del arte como una filosofía de la imagen que acontece (relampaguea) *intemporalmente*. «Si existe entre filosofía e historia del arte una relación, ésta debe tomar la forma de una

filosofía del arte. Una filosofía de este tipo se interesará únicamente —para el presente, como su propio problema— en reconocer los objetos de sus investigaciones que *relampaguean* en pequeños instantes.» (Bal 2002: 63). Para proseguir con este análisis es importante comenzar por pensar en diferentes *modelos temporales*.

Tránsito:

Modelos del tiempo: el modelo hegeliano y el modelo nietzscheano

En el escrito de Karl Löwith, *Von Hegel zu Nietzsche* (Löwith 1964), el problema central es el puesto que ocupa el pensamiento de la historia en el siglo XIX. Aquí Löwith encuentra una tensión entre los diferentes modelos del tiempo que se juegan en las diferentes concepciones de la historia por parte de los principales herederos de Hegel, y describe, de esta forma, una era convulsiva en el trascurso del siglo XIX. Para el problema de la filosofía de la historia del arte resulta nuclear analizar los modelos del tiempo que se gestaron entre el modelo hegeliano y el modelo nietzscheano. A través de estos dos modelos, el sendero de la historia del arte sigue caminos muy distintos. Por el lado de Hegel, el tiempo, es pensado como *superación* (*Aufhebung*); y por el lado de Nietzsche, la temporalidad, es entendida como *fuerza plástica*. En lo sucesivo se pensará, ¿qué consecuencias tiene pensar la historia del arte a la luz de estos dos modelos del tiempo?

a. Modelo de la temporalidad hegeliana: la secularización de la mirada

Para Hegel el despliegue del espíritu en la historia se entiende como un proceso dialéctico de superación de contrarios y, por tanto, de *consumación* (*Vollendung*). Es decir, los procesos *superados* están contenidos en el levantamiento dialéctico que construye el tiempo del presente. Este proceso o movimiento es, de fondo, teleológico ya que tiene como fin el desarrollo y reconocimiento progresivo del Espíritu en el

tiempo. Por tanto, un movimiento cuya finalidad se cumple en la *racionalidad* del Espíritu a través de la historia.

Para lograr la *racionalidad «teleológica»* es necesaria una cierta abolición del pasado para el devenir del presente. El pasado —en este modelo temporal— si bien vive *superado*, su sentido mismo queda fracturado por el tiempo presente. De esta forma se comprende la consumación de los tres momentos culturales que comprenden la cima del Espíritu, según la lectura de Hegel que realiza Karl Löwith: «El principio de consumación domina la naturaleza de las tres formas absolutas del espíritu (*drei absoluten Formen des Geistes*): el arte, la religión y la filosofía» (Löwith 1964: 49; trad. ing. 36).

El arte, en resumen, es uno de los momentos supremos del espíritu para conocerse a sí mismo, ocupa el tercer peldaño de las formas de autoconciencia espiritual, sólo por detrás de la religión y la filosofía, en este sentido Hegel afirma que:

del arte se progresa hasta la religión, o que para la religión es el arte sólo uno de los aspectos (*die Religion ist die Kunst nur die eine Seite*); éste expone de modo sensible la verdad, el espíritu, aquella [es decir, la religión] añade la interioridad de ese intuir, la devoción. La devoción no pertenece al arte como tal, sino que lo ofrecido en el arte objetivamente en su exterioridad, y que se identifica con el ánimo, es el fruto de la religión. [...] Lo tercero es la filosofía. (Hegel 2015: 113).

La modalidad de la temporalidad hegeliana radica en cómo los aspectos del espíritu, poco a poco emprenden la marcha de la historia; las carreras atléticas de relevos funcionan de esta forma, pues, si bien, el último relevo es el corredor más rápido no implica que el primer corredor no tenga importancia, ya que todos compiten por el mismo objetivo: obtener la medalla.

Ante este panorama de los momentos culturales del espíritu, el arte –al igual que la religión y la filosofía–: «es un modo de expresión de lo divino. Es una epifanía sensible» (Besançon 2003: 256). En estos espacios de la cultura, la modulación del tiempo es la superación (*Aufhebung*); el espíritu se modula temporalmente en tres sentidos: primero como modulación objetiva, que tiene un modo sensible en el arte; después como una modulación subjetiva del espíritu en la devoción religiosa; finalmente como una modulación *conceptual* del espíritu en la filosofía: «Afirma Hegel con solemnidad, «es Dios, es el ideal el que constituye el centro [del espíritu]». No existe lo bello o el arte verdadero que no se manifieste en una adecuación sensible a la verdad divina. Y cuando ya no es posible, como es el caso de nuestros días, ya no existe el arte.» (Besançon 2002: 258). Por tanto, la modulación del tiempo, para Hegel, es la *superación* del arte en el concepto filosófico, pues en la filosofía está presente tanto lo objetivo artístico como lo subjetivo religioso.

Con esto en mente, la postura hegeliana se presenta como una *consumación* iconoclasta, pues es necesario traspasar lo estético, la aparición sensible, para llegar al núcleo conceptual. ¿En qué consiste su *iconoclasia*? Para Hegel, una vez que el *arte* ha tomado la impronta del *espíritu*, en tanto modo sensible de la verdad queda superado y deviene en Historia del arte (*Kunst-Wissenschaft*, literalmente «ciencia del arte») (Cfr. Löwith 1964: 51). Es decir, en el modo último de la verdad: el pensamiento (Cfr. Hegel 2015:115). Por ello, si bien en el arte se da la *manifestación sensible de lo divino* (Cfr. Hegel 2015: Ídem.), no es menos cierto que en la *ciencia del arte* (*Kunst-Wissenschaft*) está presente una manifestación más clara de la esencia de lo divino, es decir, el concepto. Pues su devenir sensible da paso al devenir subjetivo y, éste, al pensamiento; de tal forma que una vez que se ha dado la superación de la religión en la filosofía es cuando:

[E]l contenido divino está en su suprema forma verdadera, el pensamiento, la raíz del espíritu, está en el elemento del pensamiento. [...] *Aquí radica entonces el fundamento determinado [la razón precisa] de por qué el arte ya no tiene en nosotros el interés absoluto para sí.* Ha sido en parte el cristianismo en general, en parte el protestantismo, los que han reducido el contenido de la divinidad hasta su verdad, hasta su espiritualidad, y han llevado a una conciencia más fuerte de la inadecuación del elemento sensible. (Hegel 2015: Ídem.).²⁰

Es decir, el arte deviene en un estudio secularizado y academizado, donde los objetos del arte son verdaderos en tanto pueden significar un elemento superado en el concepto. En este sentido, es que para Hegel el arte ya no tiene interés para el europeo protestante y ciudadano moderno, principalmente se podría decir con Freedberg que la imagen parece perder su poder, pero que, más bien obtiene nuevas significaciones, porque justamente «amamos y odiamos el arte, porque conocemos sus poderes» (Freedberg 1991: cap. *De iconoclasia e idolatría*). Por ello, la modulación del tiempo, en tanto *superación*, es una modulación secularizada, una modulación del tiempo que ejerce un dominio conceptual, un juicio racional, sobre lo que se representa en el arte.

En Hegel, la historia del arte será el estudio de un objeto *muerto*, incapaz de sobrevivir, mismo destino que tendrá el segundo momento de autoconciencia del Espíritu, es decir, la religión:

Así como la reflexión crítica irrumpe en el arte, así también irrumpe en la religión. [El pensamiento hegeliano] es un modelo de pensamiento que no puede ser detenido y debe ser llevado hasta su realización última, porque es el «juez absoluto» ante el cual la verdad de la religión debe demostrar su valía. Así como el arte deviene en «historia del arte» (*Kunst-Wissenschaft*), así

²⁰ Las cursivas son mías.

también la religión deviene «filosofía de la religión» (*Religions-Philosophie*), la racionalidad del espíritu ha pasado el momento de la fe inmediata y del mero entendimiento ilustrado. La subsunción de la religión a filosofía de la religión es también una manera de refugiarse: la religión se refugia en la filosofía. (Löwith 1964: 51. Trad. ing. 38).

De igual forma, una *microdialéctica* opera en la forma del espíritu que es el arte: «En correspondencia con las tres épocas de la historia del mundo existen tres formas en el arte (*Kunstformen*): el simbólico, el clásico y el cristiano-romántico» (Löwith 1964: 49).

El modelo temporal de Hegel es una manera de mirar que concierne a una *tecnología de la observación* de carácter autoritario, jerarquizante e irreversible, esto es, desde la mirada culminante del *concepto*, donde la imagen pierde su valor cultural y su poder sagrado, es decir, una tecnología producto de secularización de la religión y de las imágenes plásticas. Desde este punto de vista, Hegel es claramente iconoclasta-reformista:

«No importa qué tan excelentes seguimos viendo las imágenes de los dioses griegos, no importa qué tan estimables y perfectas sean a nuestros ojos las representaciones de Dios Padre, Cristo y María, ya no ayudan; no nos arrodillamos más ante ellas.» (G.W.F. Hegel, *Filosofía del arte o Estética*, 132 en K. Löwith 1964: trad. ing. 36).

Queda claro que el arte, desde la postura de Hegel, entra en el programa de la secularización provocado por la Reforma (no olvidar que Hegel fue luterano). En este programa el arte pierde la función *cultural* para devenir objeto de arte, es decir, objeto de colección, sujeto a las normas del mercado y los códigos de los críticos de arte que deciden la valía de las obras. En este sentido, la imagen entra en un nuevo modelo del

tiempo: frente al modelo cultural del tiempo donde la imagen estaba a la mano del contemplador, la imagen entra en el modelo secularizado-moderno del tiempo donde la imagen sólo se presta a una mirada *ilustrada* que mantiene la pureza de la obra al no tocarla; de alguna forma la imagen pierde el poder cultural para ganar el valor del autor, de la firma.

En suma, el modelo temporal del arte en Hegel es secular. En esta postura, que se puede nombrar como *iconoclasia* de la modernidad, ya no se queman las imágenes, sino que se exponen en museos como si *fuesen objetos sin vida o monumentos nostálgicos de un pasado perdido y nunca recuperable*. Muertas las pinturas y las esculturas, la museografía clásica tiene más parecido con la limpieza que se espera de un hospital que con los ecos que se despliegan en una catedral. Entonces, desde una postura *reformista-hegeliana*, los museos se convierten en los cementerios más bellos de Occidente:

Según Lutero [las imágenes, más que considerarlas como un objeto prohibido] deben perder su función [sagrada]. Al fin y al cabo, lo que el observador hace con la imagen es cosa suya, no de la propia imagen. [...] En las colecciones de arte, las imágenes que habían perdido su función adquieren nuevas funciones en la representación del arte. [...] La línea divisoria en modo alguno se encuentra entre la imagen religiosa y la profana. Éste no es más un caso especial en las iglesias reformadas; más bien separa una concepción antigua de la imagen de una nueva. [...] En el ámbito católico no hubo condena de las imágenes que eran objeto de veneración, pero a pesar de ello tampoco se puede frenar la metamorfosis hacia la obra de arte. (Belting 2009: 607-608).

El paso de la *via antiqua* a una *via moderna* implica el deterioro de la función sagrada de las imágenes –que se puede entender como una especie de golpe *nominalista* ante la imagen. La función sagrada sólo es recuperada en la mirada de la pintura abstracta y

la escultura contemporánea que se fundamenta en una modulación *apofática* de la mirada; la estética de lo sagrado en el arte contemporáneo subvierte los valores estéticos desgarrando las maneras de percibir las imágenes, en esta recuperación del tiempo late una supervivencia apenas perceptible de lo sagrado en el arte, ¿qué significa entonces la recuperación de lo sagrado en el arte contemporáneo? Lo que se busca recuperar es un sujeto capaz de padecer la imagen, de por tanto ser criticado por ella, es decir, frente a la opción pulida (Cfr. Han 2016: 29-38) que ofrece Frank Stella, plantear una materia que padece, como pueden ser las esculturas de A. Kapoor. Pero más específicamente, ¿qué posibilita este cambio de función? Transforma el orden de los objetos pues las tecnologías como la cámara oscura, el desarrollo de nuevos pigmentos como el azul de Prusia y el desarrollo de la imprenta cambian la rapidez y eficacia de los objetos visuales; por ello la imagen no se puede desligar de los soportes materiales que la permiten, pues no solo permiten su representación sino la forma misma en la que pueden ser percibidas.

Ahora bien, realmente el concepto de consumación del tiempo, ¿puede explicar la actualidad del arte?, ¿podemos pensar el arte como un proceso de superación?, finalmente, ¿en qué medida la superación (*Aufhebung*) niega la supervivencia (*Nachleben*) de las formas del arte? La explicación hegeliana de la *Kunstform* no es satisfactoria para entender el arte moderno, piénsese, por ejemplo, en la supervivencia de lo sagrado en el arte abstracto o en el cubismo de Picasso (Cfr. Cirlot 2010: 76-78); las formas del arte sobreviven porque no pertenecen a un esquema que descarne su genealogía sagrada, más bien, dentro del arte subyace una *fuera plástica* capaz de supervivir a los embates de la visión secularizada del modelo temporal hegeliano.

b. *Modelo de la temporalidad nietzscheana: supervivencia de las fuerzas sagradas de la antigüedad*

En la Segunda Intempestiva, Nietzsche presenta los modos de historiar en tanto sirvan o perjudiquen a la vida. En este texto, la modulación del tiempo en Nietzsche se relaciona no con una superación dialéctica, sino con una intensificación de las fuerzas plásticas de la vida, es un modelo vitalista y ontológico. El problema de la historia del arte que aquí se propone es entendido como un problema de *fuerzas plásticas* (*plastische Kraft*). El modelo de temporalidad de Nietzsche se relaciona con las *fuerzas sagradas de la antigüedad*, es decir, con las fuerzas de la tragedia griega: las fuerzas apolíneas y a las fuerzas dionisiacas. Por otro lado, las fuerzas del arte son modelos del pathos –en sentido warburgiano (*Pathosformeln*)– es decir, en tanto manifestaciones de la vitalidad. En tanto el tema es la *vitalidad*, Nietzsche observa que la historia ha dejado de funcionar como un sistema que permite una significación para la vida al convertirse en un saber objetivo, en el sentido hegeliano.

La historia, en el modelo nietzscheano, no se subordina a las ciencias positivas, más bien debe tomar su modelo de las artes. Éstas, para Nietzsche, son entendidas como un *saber intempestivo* o *transhistórico*, de ahí que la historia debe tomar su modelo en las fuerzas creativas del arte:

Un mero interés archivístico en el pasado no puede serle fiel a ese pasado mismo, que para poder llegar a comprenderlo no se puede perder de vista la problemática presente. [...] El saber objetivo, para el cual todos los monumentos históricos investigados son igual de importantes, es decir, igual de indiferentes, está ciego tanto respecto al pasado vivo como respecto a todo lo sobretemporal. [...] En la cultura trágica, la historia se encuentra más cerca del arte que de la ciencia, es una fuerza creativa, porque «el pasado es siempre un

oráculo» que sólo se puede comprender mediante un acto creativo. (Kouba 2009: 33-34).

De esta manera, en el *Ensayo de autocrítica*,²¹ escribe Nietzsche lo que será para él una nueva jerarquía transvalorativa que debe tomar la ciencia histórica: «*ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...*» (Nietzsche 2012: 35). Si se da esta subordinación de la historia ante el arte y del arte ante la vida, lo importante será notar con qué grado de historia es posible vivir, es decir, ¿qué tanta plasticidad puede soportar lo vital antes de ser desgarrado y sofocado por el peso del conocimiento histórico? Lo importante es, pues, que la historia no codifique la vida en un sistema indiferente o anónimo-represivo. Para poder determinar este grado, Nietzsche propone el concepto de *fuerza plástica*:

«Para determinar este grado, y, sobre este fundamento, los límites en los que el pasado ha de olvidarse para no convertirse en sepulturero del presente, se tendría que conocer exactamente el grado de *fuerza plástica* [...] quiero decir: esa fuerza para crecer por sí misma, ese poder de transformar y asimilar lo pasado y extraño, de sanar las heridas, de reemplazar lo perdido, de regenerar las formas destruidas.» (Nietzsche 2013: 43).

El problema de este modelo de modulación del tiempo radica en integrar las fuerzas *no-históricas* con las fuerzas *históricas*, es decir, con la capacidad de olvidar y de recordar. De aquí la importancia que el otorga a la medida apolínea y la violencia dionisiaca.

²¹ Servirá a Nietzsche como «prólogo o epílogo» del *Nacimiento de la tragedia*. (Cfr. Nietzsche 2012: 31)

Si se une la visión de la historia, como integración de fuerzas, y la visión del arte, como manifestación de lo apolíneo y dionisiaco, el problema de la *historia del arte* en Nietzsche consistiría en el exponerse a fuerzas opuestas que entrecruza la obra de arte. Nietzsche distingue en la música estas dos fuerzas, pero también debería trazarse una línea que transite por las artes plásticas; así la historia del arte en Nietzsche se podría comprender a la luz del siguiente pasaje sobre la música apolínea y dionisiaca:

Si bien, según parece, la música era conocida ya como un arte apolíneo, lo era, hablando con rigor, tan sólo como oleaje del ritmo, cuya fuerza figurativa fue desarrollada hasta convertirla en exposición de estados apolíneos. La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisiaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo completamente incomparable de la armonía. En el ditirambo dionisiaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza. (Nietzsche 2012: 60).

Entonces, ¿cómo sobrevive la violencia dionisiaca en las artes plásticas? Desde una lectura muy literal de Nietzsche, las artes plásticas están integradas por meras luces apolíneas. Sin embargo, es posible comprender una cierta supervivencia de lo dionisiaco en lo apolíneo, por ejemplo, cuando el propio Nietzsche escribe que: «no hay una superficie bella sin una profundidad espantosa» (Friedrich Nietzsche, 1869-1872 (fragmentos VIII-89-91). Citado en Didi-Huberman 2013: 132). En la escultura de *Laocoonte y sus hijos* es observable cómo la escultura griega integra la tensión de las fuerzas apolíneas y dionisiacas a través *trasfondo estético*. De esta forma, la música y la plástica dibujan un diagrama sonoro para modular una *imagen del tiempo*, esto es,

una imagen que fusiona las potencias destructoras dionisiacas, con la medida apolínea, sin esta fusión, ¿cómo podría sobrevivir y sobrevenir el arte?

Por tanto, la modulación del tiempo artístico en Nietzsche, a diferencia de Hegel, no es una modulación del tiempo cronológica, tampoco cristiana y en consecuencia tampoco ilustrada. La modulación del arte en Nietzsche es *trágica*, a partir de esta manera de comprender las artes, no se pueden apreciar si no es de manera *anacrónica-intemporal*. Y a partir de la tragedia es que se puede comprender la historia del arte como el análisis de las fuerzas que entrecruzan una obra de arte. Así, el espanto, la embriaguez y lo erótico, pero, también, de modo indisociable, la luz, el ritmo, la armonía y la belleza componen el entramado temporal del arte en Nietzsche. Un pliegue de las vestimentas manifiesta un poder embriagador, o bien, el movimiento de un cabello desordenado en una obra plástica, pueden *revitalizar* el trasfondo de fuerzas embriagadoras, a pesar de una óptica apolínea general; tal es el caso, por ejemplo, del ciclo, *Nacimiento de Venus* (ver figs. 5y 6).

Su modulación del tiempo es, pues, una integración de fuerzas, que no es meramente dialéctica; las fuerzas para Nietzsche son un punto muy delicado, de alto riesgo, porque posibilitan, pero también desgarran el núcleo de la vida. Gilles Deleuze observa esta relación de la siguiente manera:

En Nietzsche la relación esencial de una fuerza con otra nunca se concibe como un elemento negativo en la esencia. En su relación con la otra, la fuerza que se hace obedecer no niega la otra o lo que no es, afirma su propia diferencia y goza de esta diferencia. Lo negativo no está presente en la esencia como aquello de donde la fuerza extrae su actividad: al contrario, resulta de esta actividad, de la existencia de una fuerza activa y de la afirmación de su diferencia. Lo negativo es un producto de la propia existencia: la agresividad necesariamente asociada a una existencia activa, la agresividad de una afirmación. (Deleuze 2002: 17).

Concluirá Deleuze que mientras la postura hegeliana es un trabajo, la postura nietzscheana es un placer, y prosigue:

Y, ¿quién se atreve a decir que hay más pensamiento en un trabajo que en un placer? La diferencia es el objeto de una afirmación práctica inseparable de la esencia y constitutiva de la existencia. El «sí» de Nietzsche se opone al «no» dialéctico; la afirmación a la negación dialéctica; la diferencia a la contradicción dialéctica; la alegría, el placer, al trabajo dialéctico; la ligereza, la danza, a la pesadez dialéctica; la hermosa irresponsabilidad a las responsabilidades dialécticas. El sentimiento empírico de la diferencia, en resumen, la jerarquía, es el motor esencial del concepto más eficaz y más profundo que todo el pensamiento de la contradicción. (Deleuze 2002: 18).

En *historia*, esto implica que fuerzas activas, pueden generar fuerzas reactivas; en *historia del arte*, por su parte, significa que el sentido apolíneo se teje con el dionisiaco garantizando una mirada que reconoce la vitalidad de las obras de arte.

El método que propone Nietzsche dista de comprender su vitalismo desde una manera de síntesis dialéctica. Así, cuando el autor de la *Segunda intempestiva*, observa los peligros de la *Historia anticuaria*, acentúa el poder de lo nuevo, justamente, porque su mirada no es *nostálgica* (como fue el caso de Hegel, donde opera una combinación entre lo anticuario crepuscular y lo monumental triunfal desde la culminación de lo actual), sino *intemporal*:

Pero aunque no acontezca esta petrificación, aunque la historia anticuaria no pierda el fundamento sobre el que pueda enraizarse para la salud vital, siempre acechará el peligro en el caso de que logre dominar e invadir los otros modos de considerar la historia. [...] De este modo no hace sino obstaculizar ese

impulso poderoso hacia lo nuevo, llegando a paralizar al hombre de acción, quien, como tal, no tendrá más remedio que violar ciertas devociones. (Nietzsche 2013: 64).

Así, se abren las siguientes cuestiones: ¿Qué es lo nuevo si no es la supervivencia de lo antiguo?, ¿de qué forma la historia del arte debe comprender las fuerzas que se cristalizan en las imágenes del arte?, ¿de qué forma la historia del arte permite observar el trasfondo espantoso y sintomático de las artes plásticas?, ¿cómo la historia del arte permite pensar en las discontinuidades del tiempo, de aquello, inconsciente que sobrevive en el presente? La modulación del tiempo en Nietzsche, al igual que en Benjamin, *relampaguea*. Finalmente, ¿qué museografía propone la mirada *intempestiva* de Nietzsche, mezcla de un punto de vista supra-temporal e intemporal? ¿Bajo qué ritmos se construye un tiempo vivo de la imagen? Y, ¿cómo la imagen muestra la vitalidad de los tiempos pasados? Desde esta óptica, la historia del arte será entendida como una composición de fuerzas plásticas intemporales que asume la creación dionisiaca con la conservación apolínea.

Tras la impronta nietzscheana, las artes y sus historias comienzan a transmutar el campo estético. Las imágenes del arte recobran cierta vitalidad perdida que había sido olvidada en la perspectiva hegeliana que lleva al arte más a la taxonomía científica que a la experiencia de la obra. Y justamente, tras las perspectivas hegeliana y nietzscheana surgen los nombres de Aby Warburg y Walter Benjamin. A través de estos dos nuevos pensadores, la reflexión sobre las artes y sus historias transforman, de nuevo, el acercamiento a las imágenes. El tema será, ahora, si las imágenes son vivientes, ¿de qué tipo de vitalidad están impregnadas? Pues parece que su vitalidad es muy frágil: los períodos históricos *legitiman* ciertas maneras de ver y, en este sentido, se legisla sobre las formas de percibir y la vitalidad de la imagen o su *aura* se pone en juego. Por ello, más que pensar en una vitalidad a plena luz del día, será mejor pensar la vitalidad póstuma o superviviente (*Nachleben*) de la imagen ante la luz

relampagueante de las tormentas nocturnas. Por ello, el siguiente apartado será analizar estas dos perspectivas a la luz de la interpretación realizada por Didi-Huberman de estos dos autores.

Destino:

La historia del arte, la vitalidad póstuma y aura de las imágenes: Aby Warburg y

Walter Benjamin a través de Georges Didi-Huberman

Tras el transitar entre los modelos del tiempo hegeliano –que seculariza la imagen– y el modelo nietzscheano –que recupera las fuerzas sagradas de la antigüedad– queda aún por recorrer la manera en que estos modelos adquieren forma en la disciplina específica que es la *historia del arte*. Para ello, este apartado se enfoca en responder: ¿Qué fundamentos filosóficos subyacen en la historia del arte que plantean tanto Warburg como Benjamin? Para Warburg, es el concepto de *supervivencia* o *vitalidad póstuma* –como está escrito en el título de este apartado–; por su parte, para Benjamin, el concepto fundamental es el de *aura*. Entonces, si la imagen en la actualidad está atravesada por una tecnología de la mirada secular que –de una u otra manera– atenta contra el aura de las imágenes, también es cierto que convive con otra tendencia, *a contracorriente*, de la mirada que *sacraliza*²² la imagen; así pues, la vida actual de arte atraviesa, por así decirlo, una historia *bizantina* que se puede constatar, esta vez no en los hacedores de imágenes, sino en los observadores de las mismas.

La secularización conceptual de la imagen se constató en este capítulo a través de Hegel, sin embargo, una postura tan distinta a la hegeliana como la de Winckelmann tiende hacia el mismo supuesto. Según Didi-Huberman lo que distingue a Warburg de

²² En dos sentidos, como una idolatría reverencial que conserva la imagen con el fin de extraer y controlar los poderes inherentes a ella, y como una apofática estética que reconoce *algo abismal inefable* y no eliminable que recorre lo visual de la imagen. Estas tendencias son tratadas con detenimiento en el siguiente capítulo.

la historia del arte clásica de Winckelmann radica en establecer qué tipo de objeto es «el objeto» artístico, es decir, ¿bajo qué condiciones de posibilidad de estar en el mundo se encuentran los objetos artísticos? Para Winckelmann el objeto de arte es principalmente conmemorativo, es decir, que la imagen principalmente obedece a una función mimética –o imitadora–, en otras palabras: La obra artística se sumerge en la producción de lo repetible, pues siempre podría existir una mejor imitación que la anterior en referencia a un canon insuperable ya perdido.

La *mimesis de la imagen* se traduce, en el caso de Winckelmann, no tanto como armonía entre el observador y la obra –a la manera de la *Poética* de Aristóteles–, sino como una imitación entre el objeto y su representación plástica. Así pues, el objeto artístico se reduce a su objetualidad representativa, es decir, a un objeto que no *evoca* por sí mismo, sino por el *ideal* de lo que representa. Didi-Huberman, cita las siguientes palabras de Winckelmann: «[En la historia del arte] nos encontramos a menudo en el caso de quienes persuadidos por la existencia de los espectros (*Gesperanter*), imaginan ver algo donde no hay nada» (Didi-Huberman 2013: 14). Si bien, Winckelmann parecería dar existencia a espectros, es decir, a objetos con *vida póstuma*, en el siguiente nexo de su enunciado culmina con objetiva racionalidad: todos aquellos que piensan en una vida póstuma de las imágenes no están cuerdos, pues en esas imágenes no existe ninguna vida, ocurre que ven algo donde no hay nada (wo Nichts ist). Por ello, en Winckelmann se presenta una secularización de la imagen, es decir, una extracción de los poderes *sagrados* de las imágenes por una imagen cuya fuerza quedó irremediablemente perdida:

Esta historia comienza, revela su primera necesidad, en el momento mismo que su objeto es pensado como objeto muerto. Una historia semejante será, pues, vivida como un trabajo de duelo [...] y como una evocación sin esperanzas de lo perdido. [...] [Los fantasmas de Winckelmann] no serán jamás «convocados» o «invocados» como potencias activas. Serán simplemente evocados como

potencias pasadas. No serán el equivalente de nada existente o actual. No representan más que nuestra ilusión óptica, el tiempo vivido de nuestro duelo. Su existencia (aunque sea espectral), su supervivencia o su resurrección ni tan siquiera se plantearán. (Didi-Huberman 2013: 14-15).

De esta manera, Didi-Huberman abre su escrito de *La imagen superviviente*. Y se confronta con lo que él llama *potencias activas* de la imagen que sobreviven en el presente, en contraste con las *potencias pasadas* de objetos evocados; ante Winckelmann surge la figura de Warburg.

Entonces, ¿qué se entiende por *supervivencia* de las imágenes? Para comprender esta categoría de historia del arte será importante entenderla como un engranaje que permite visualizar las *Pathosformeln* que atraviesa cada imagen. A su vez, el concepto de *supervivencia* implica también una temporalidad *anacrónica*. Por tanto, la historia del arte de Warburg analiza las *supervivencias anacrónicas* presentes en las *Pathosformeln* (o fórmulas de pathos o tensiones patéticas) que constituyen las imágenes. Como se puede entrever, los conceptos de *Pathosformeln*, *supervivencia* –o *Nachleben*– y *anacronismo* implican un entramado conceptual *vitalista*, es decir, que toma la imagen como un *modelo de duración* en tanto tiempo experiencial; según Didi-Huberman, al igual que para Burckhardt, en Warburg el arte y la historia es una cuestión de vida:

Del mismo modo, la historia no era para él una simple cuestión cronológica, sino un remolino, un debate de la «vida» en la larga duración de las culturas. La historia de las imágenes fue, pues, para Warburg lo que ya había sido para Burckhardt [...] una «cuestión de vida» y –puesto que en esta «vida» la muerte está omnipresente-- de «sobrevivencias», supervivencias. Esbochemos una caracterización de esta enigmática «vida»: puede entenderse a la vez como un juego de funciones (que exige una aproximación antropológica), como un juego

de formas (que exige una aproximación morfológica) y como un juego de fuerzas (que exige una aproximación dinámica o energética). (Didi-Huberman 2013: 92-93).

Es así que en Warburg, como en Nietzsche, está presente una concepción de la historia como fuerzas vitales que a traviesan las capas históricas para resguardar en las imágenes las formas que sobreviven a pasados, tanto lejanos como próximos.

La pregunta que antecede se plantea de la siguiente forma: ¿Qué pone en juego la supervivencia que plantea Didi-Huberman en su lectura de Warburg²³? Aquí está en juego un *modelo del tiempo de vida* como categoría fundamental para esta filosofía de la historia del arte. En tanto tal, el *tiempo de vida* hace referencia a la cualidad de mortalidad de todo lo vivo; que la imagen atraviesa un *tiempo de vida* significa que ciertos elementos visuales de las imágenes se niegan a morir: «Tal es el sentido de la palabra *Nachleben*, ese término de «vivir-después»: un ser del pasado no termina de morir. En un momento dado, su retorno a nuestra memoria se convierte en la urgencia misma, la urgencia anacrónica de lo que Nietzsche llamó lo inactual o lo intempestivo.» (Didi-Huberman 2013: 29). De esta manera, las imágenes *perviven* o sobreviven a la secularización que las impone como objeto *inanimado*. Como se observa, el modelo del tiempo de Warburg hace referencias a lo *intempestivo* de Nietzsche y con ello a cierta inactualidad de lo sagrado en la imagen. Lo intempestivo representa la inactualidad de las imágenes del pasado que perviven en el presente y escapan al orden *cronológico*; se presentan como un tiempo «fuerte» u «oportuno». La supervivencia de las imágenes es un acontecimiento que se expresa como un seguir *latiendo* de lo sagrado en su fragilidad de únicamente estar *perviviendo*.

²³ El concepto de supervivencia es realmente muy poco usado por Warburg, sin embargo, cuando lo utiliza es en lugares importantes de su actividad intelectual. No obstante, es Didi-Huberman quien lo desarrolla con más detenimiento. Cfr. Mariela Vargas, La vida después de la vida. El concepto de «Nachleben» en Benjamin y Warburg, *Revista Thémata*, Núm. 49, pág. 318

El concepto de supervivencia no se expone ni como un concepto *evolutivo*, ni como un concepto teleológico. No es una *sobrevivencia* adaptativa, ni de un mejoramiento progresivo, al contrario, lo que sobrevive es lo sintomático, «*las voces de desaparecidos, voces ocultas, replegadas*» (Didi-Huberman 2013: 36)... voces fantasmales que perviven a pesar de estar más muertas que vivas y, sin embargo, resisten. Los espectros de lo sagrado se manifiestan en las artes, y por supuesto, en su modulación histórica, pues la voz del arte es la historia del arte: «Las imágenes mismas serán consideradas como lo que sobrevive de una dinámica y una sedimentación antropológicas que han devenido parciales, virtuales, porque en gran medida han sido destruidas por el tiempo. [...] [La imagen es considerada] como *lo que sobrevive de un pueblo de fantasmas*. Fantasmas cuyas huellas son apenas visibles» Didi-Huberman 2013: Ídem.) ...huellas casi *insignificantes*, o más que nada *sintomáticas*: encontradas en el detalle, como enunciada el proverbio místico utilizado por Warburg: *Der liebe Gott steckt im Detail*.²⁴ La supervivencia de la imagen no sólo habla del pasado, también llama al presente, pues, el modelo del tiempo, de nuevo es *anacrónico-intempestivo*. Esto quiere decir que lo sagrado se niega a perecer, tomando el riesgo de cambiar de espacios: lo sagrado una vez manifestado en las catedrales vira hacia los museos y galerías de arte, justamente porque el símbolo de la imagen es más fuerte que el espacio que lo contiene y por ello: «La supervivencia y la empatía son constitutivas de los símbolos en cuanto tales: su «inadecuación», su «ambigüedad» –pero también su variedad, su exuberancia– no serían más que el indicio de *residuos vitales* incorporados, que harán siempre de ellos signos manchados, signos en clarooscuro.» (Didi-Huberman 2013: 377).

El magnetismo de la imagen, lo que mueve cada imagen, es su posición superviviente. Esto quiere decir que aquellos símbolos del pasado –que si bien

²⁴ *El amado Dios está en el detalle.*

transformados y cambiados de espacio— ejercen una posición *empática* entre los sentidos y el cuerpo de quien observa una imagen:

«Aquello que cada imagen —aunque sea «libre», «artística», «moderna»— nos *cautiva* empáticamente no sería otra cosa que una fuerza de atracción venida de su *oscuridad* misma, es decir, de la larga duración de los símbolos que trabajan en ella. [...] ya que los símbolos no tienden [...] más que a *conferir un alma* a las cosas inorgánicas. ¿Acaso no es la *Madona Sixtina* de Rafael, después de todo, un simple trozo de tela sin vida? Pero el carácter *vital* de su eficacia simbólica emerge en la conjunción de una *Einfühlung*, o sea, de una experiencia estética vivida en el presente, y una *Nachleben*, o sea, un retorno de lo inmemorial» (Didi-Huberman 2013: 377-378).

La empatía (*Einfühlung*) conjuga la fuerza presente con «*las fuerzas supervivientes de los símbolos.*» (Didi-Huberman 2013: 378). La temporalidad de la supervivencia al modular el presente con el pasado garantiza el *latir de los símbolos*, su posibilidad misma de permanecer en el reino de los vivos y no desintegrarse en la bruma de los tiempos perdidos.

Lo intempestivo en la imagen que conjuga una supervivencia del pasado con una *empatía* vivida en el presente desborda síntomas del tiempo. Los símbolos, que muchas veces se olvidan o se rechazan, permanecen latentes a la espera de nuevas *fórmulas del pathos* (*Pathosformeln*) que identifiquen los *síntomas del tiempo*; lo que hace el síntoma es conectar simpatéticamente diversos cuerpos y diversos tiempos —los cuerpos y tiempos de la imagen y del observador; los síntomas irrumpen como fuerzas del pasado que se presentan, que se experimentan: «Una formación de síntoma es [...] una supervivencia que toma cuerpo. Cuerpo agitado por conflictos, por movimientos contradictorios: cuerpo agitado por los remolinos del tiempo. *Cuerpo del que surge repentinamente una imagen rechazada*» (Didi-Huberman 2013: 279). Ocurre como

con Proust, la búsqueda del tiempo perdido es la confrontación con símbolos del pasado infantil bajo los cuales explota toda una *supervivencia* del pasado que se expresa en la superficie misma del cuerpo. Recuperar el tiempo implica dar imagen a los rechazos, a los olvidos, a las latencias (Cfr. Didi-Huberman 2013: Ídem.) y pasiones que transcurren en la vida –de las imágenes y de los sujetos–. Por otro lado, en las imágenes pictóricas y escultóricas los gestos permanecen inmovilizados. Lo inmóvil deviene en marca del acontecer de una pasión, como se vio con el Laocoonte de Goethe; por ello, las imágenes presentan *fórmulas de las pasiones*, es decir, gestos pasajeros detenidos en la intemporalidad que garantiza su soporte material: lienzo, mármol, fotografía...

A través de lo intempestivo y las tecnologías gráficas que atraviesan el siglo XIX y XX Walter Benjamin hará una reflexión en torno al *aura* de las imágenes. Para Benjamin el aura es sobre todo una intersección de temporalidades, por una parte presenta el pasado y la tradición, y por otra parte, el presente y la novedad. En palabras del propio autor:

¿Qué es propiamente el aura? Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: aparecimiento único de una lejanía, por cercana que pueda estar. Reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre el que reposa, eso quiere decir respirar el aura de estas montañas, de esta rama. (Walter Benjamin 2015: 31)

De esta manera el aura se muestra como una separación infranqueable entre el observador y la imagen, por ello, el aura se presenta como una lejanía a pesar de la cercanía entre quien contempla y lo contemplado. Si los ejemplos que pone Benjamin remiten a un recuerdo visual de la naturaleza –la línea de una montaña, la sombra de la rama, en una tarde de verano– se podría extender incluso al sabor y aroma que remite una hoja de té a los campos de la lejana China... o bien como lo hace Abbas Kiarostami

en su obra maestra, al mostrar en un seria conversación entre el vivir y el suicidio al preguntar ¿estarías dispuesto a olvidar el sabor de las cerezas?

En este sentido el aura abre al observador la posibilidad de experimentar la unicidad presente en la obra de arte. El aura es, justamente, la autenticidad de la obra porque es aquello no reproducible mecánicamente y, por ello, mismo no representable en sí mismo a las masas.²⁵ Benjamin pensará que la autenticidad es a la obra de arte, lo que el ritual a la imagen de culto (Cfr. Benjamin 2015: 35-39). Sin embargo, la reproducción técnica de imágenes que en tiempos de Benjamin, tenía su apogeo en el cine y en las revistas, ha terminado por *secularizar* el valor de autenticidad de las obras de arte, pues la reproducción es una cercanía que abole la diferencia de la lejanía que puede existir entre observador e imagen. Así, en la tercera versión del texto clásico «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», señala que:

En la medida en que el valor de culto de la imagen se seculariza, las ideas acerca del sustrato de su unicidad se vuelven cada vez más imprecisas. Cada vez más la unicidad del apareamiento que actúa desde la imagen de culto va siendo desplazada en la imaginación del receptor por la unicidad empírica del hacedor de la imagen o de su rendimiento como artista plástico. *Pero nunca sin que algo quede:*²⁶ el concepto de autenticidad no cesa nunca en su tendencia a rebasar al de la adjudicación de autenticidad. [...] con la secularización del arte, la autenticidad entra en el lugar del valor de culto. (Benjamin, 2015: 34, nota 19)

De esta forma, la autenticidad es el *remanente* de un pasado perdido, es lo que *queda* tras la secularización de las imágenes. Este *remanente sintomático* del tiempo muestra

²⁵ En este sentido parece que Walter Benjamin dialoga sobre todo con S. Kierkegaard; porque el aura se muestra al individuo que en su propio ser dialoga lo finito y lo infinito, es decir un sujeto que busca comprenderse en la ironía de la existencia.

²⁶ Las cursivas son mías.

una imagen en una crisis profunda, porque más que en ninguna otra época la copia puede ser espejo del original y con dicha copia el original se pierde. Menciona Benjamin que:

En efecto, cuando aparece la fotografía, el primer método de reproducción verdaderamente revolucionario (simultáneo a la irrupción del socialismo), mueve al arte a detectar la cercanía de la crisis, que pasado otros cien años se ha vuelto imposible de ignorar, y a reaccionar con la doctrina del *l'art pour l'art*, que es una teología del arte. De esta derivó entonces directamente una teología negativa, representada por la idea de un arte puro [...] (Benjamin, 2015: 34)

¿Dónde encontrar, pues, el *remante aurático* en el arte contemporáneo? La pista que deja Benjamin es el arte apofático –derivado de aquella teología negativa del arte– en el cual la imagen hunde al observador en un abismo pictórico puro, la obra pictórica paradigmática de esta tendencia es la *Rothko Chapel* incrustada en el distrito artístico y universitario de la ciudad de Houston. La obra pictórica apofática pide silencio e iluminación natural –para permitir el devenir lento del tiempo– y de esa forma hacer presente el aura pictórica:

Para las masas, la obra de arte sería una ocasión de entretenimiento, para el amante del arte ella es un objeto de su devoción. En este punto es necesario mirar las cosas más de cerca. Diversión y recogimiento están en una contraposición que puede formularse de la siguiente manera: quien se recoge ante una obra de arte, se hunde en ella; entra en la obra, como en la leyenda del pintor chino que contempla su obra terminada. La masa, en cambio, cuando se distrae, hace que la obra de arte se hunda en ella; la baña con su oleaje, la envuelve en su marea. Esto sucede de la manera más evidente en los edificios. La arquitectura ha sido desde siempre el prototipo de una obra de arte cuya

recepción tiene lugar en medio de la distracción y por parte de un colectivo.
(Benjamin 2015: 64).

Por lo pronto, y para lo que aquí interesa, la exploración de esta doble vía contrapuesta y superpuesta entre recogimiento contemplativo del individuo y diversión perceptual de las masas será, como es sabido, el centro de las preocupaciones filosóficas y políticas de Benjamin. Por ello, lo que Benjamin y Warburg heredan a la recepción de imágenes artísticas es la persistencia de lo sagrado que si bien es un latir en declive, su pervivencia está aún presente en los rincones auráticos que abren las obras de arte en y para su unicidad.

Epílogo:

La persistencia de lo sagrado

Las resonancias sagradas en el arte contemporáneo no deben ser comprendidas meramente como una continuación teleológica del tiempo cristiano, nuestra postura está lejos de afirmar tal cosa. Más bien, pensamos que la persistencia de lo sagrado no es un mero desenlace lógico del sentimiento religioso secularizado que cobra forma en la institución del arte homologable a una institución eclesial; sino que, lo sagrado es un sintomático conglomerado –inclusive a menudo como un caótico amasijo– de símbolos que *sobrevive* en el arte como escondite contemporáneo ante la mirada de una modernidad racionalmente desencantada.

Que lo sagrado *sobreviva* en el arte significa que se niega a morir pero que está en un estado de latencia, vive como síntoma del tiempo. Lo sagrado, antes que la teología, es lo rechazado, y aparece como ese *viejo jorobado pequeño y feo que no debe dejarse ver* (Cfr. Benjamin 2010). El problema no es sólo por qué lo sagrado se esconde hoy en día, sino ¿cómo lo sagrado se ha escondido a través del tiempo? La razón se encuentra en que lo sagrado siempre se ha escondido de los peligros mismos de lo

político, de las instituciones de poder que tienden a idolatrar o rechazar las imágenes. Sin embargo, el arte es su última guarida, pues una fuerza vital, vivificante e irreductible, aún recorre las paredes de museos o las vibraciones sonoras en las salas de música. Y, no obstante, el peligro se avista, pues lo sagrado sobreviviente, ¿puede perecer en el mundo secular? O ¿siempre ha sido un moribundo que en su agonía se niega a suspirar su último aliento?, ¿se aproxima el fin hegeliano del arte?, ¿hace ya mucho que ha pasado? O bien, ¿no ha sido sino un espantajo?

Si en el Renacimiento aconteció un rescate de las formas paganas –tanto apolíneas, pero especialmente dionisiacas– en la actualidad se rescatan *los símbolos* cristianos, por lo general de modo inconsciente y aunque cambien de contenidos significativos. En el arte contemporáneo prosiguen presentes las formas cristianas del sufrimiento, el padecimiento, la compasión, el abismo, lo apofático:

Es fácil comprender que la *supervivencia*, la tenacidad de las formas en el tiempo vaya acompañada de una esencial *plasticidad* de la materia simbólica gracias a la cual se puede establecer relaciones y montajes rizomáticos entre presente, tiempo histórico («hace tiempo») y tiempo mítico («hace mucho tiempo»). [...] El *símbolo*, en suma, no revela su propia fuerza y su genealogía –su complejidad temporal, su espesor de supervivencias, su anclaje corporal– más que retornando, en la historia, como síntoma. (Didi-Huberman 2013: 388-389).

El elemento simbólico se niega a perecer, porque es parte de la trama ontológica de la existencia, pero no permanece *idéntico*: la plasticidad de su fuerza implica retornar en tanto diferencia, diseminándose según variaciones.

... cada hombre tiene una imagen por la que renunciaría al mundo, ¿cuántos no la buscarían en una vieja caja de juguetes? Walter Benjamin, Juguetes y juego

Capítulo III:
Las maneras estético-sagradas de la mirada a través de «La moral del juguete»
de Charles Baudelaire

Una vista al MOCA de Los Ángeles

Entre el 12 marzo y el 11 de julio del 2016 se exhibió una serie de instalaciones titulada «*Don't Look Back: The 1990s*» en *The Geffen Contemporary* del *The Museum of Contemporary Art* en la ciudad de Los Ángeles. En ella, llamaba la atención diversas imágenes sobre la década de los noventa; particularmente, para los propósitos de esta tesis, resultó interesante la instalación de «*When Dinosaurs Ruled the Earth (Toys 'R U.S.)*» del artista americano Mark Dion (Ver imagen 1 de este capítulo). En ella se presenta un cuarto típico de un niño de los años noventa; la moda infantil de aquella época –por no decir fiebre– fueron los dinosaurios: películas como *Jurassic Park* o *Los Picapiedras* –e incluso ciertas resonancias, también, en los videojuegos como *Pokémon*– hacían notar esta fiebre por estos animales extintos.

Lo importante es cómo acercarse a esa instalación, qué es lo que miramos en ella y qué miraban los niños de los noventa como sus *objetos* identitarios. Inmediatamente recordé las formas de jugar y de coleccionar figurillas y estampas de dinosaurios que los niños de los noventa teníamos; existía cierta idolatría ante esas

figurillas que se alejaban de las manos de los niños para instalarse en una repisa del cuarto para no volver a ser tocadas jamás: devenían en objetos meramente visuales como piezas o trofeos de colección. De ahí recordé un breve ensayo de Charles Baudelaire sobre los juguetes y la forma en que los niños usan estos objetos. Estas formas o tendencias de la mirada son las que a continuación daré cuenta y cómo estas tendencias rebasan el mundo infantil para ser parte constitutiva de la manera en que los *adultos* miran imágenes artísticas.

En las obras completas de Charles Baudelaire editadas actualmente por Gallimard, el autor del *Esplín de París* realiza un breve, pero fascinante ensayo titulado *Morale du joujou* (Baudelaire 1975: 581-587). Este escrito, publicado originalmente en 1853 en *Le Monde littéraire*, menciona lo siguiente:

Todos los niños hablan a sus juguetes; los juguetes se convierten en actores en el gran drama de la vida [...] Los niños revelan con sus juegos su gran facultad de abstracción y su elevado poder imaginativo. [...] Esta facilidad para contentar su imaginación manifiesta la *espiritualidad de la infancia* en sus *concepciones artísticas*. El juguete es la primera iniciación del niño al arte, o, mejor dicho, es para él la primera realización artística y, una vez llegada la madurez, las realizaciones perfeccionadas no darán a su espíritu el mismo calor, ni los mismos entusiasmos, ni la misma creencia (Baudelaire 2014: 45 y 48).²⁷

Baudelaire observa que si en verdad existe una dimensión sagrada en lo humano, ésta se manifiesta desde la niñez. Interroga, así, por el sentido de lo sagrado en la vida infantil, como si una obsesión por el origen de lo sagrado se apoderara de su palpitante

²⁷ Las cursivas son mías.

pluma. Y si profundiza en la espiritualidad de los niños es para indagar en la relación intrínseca de lo sagrado en las artes, pues en ellas parece sobrevivir *el pathos* latente de los tiempos perdidos: el tiempo de la infancia y el tiempo del pasado cultural. Ante este semblante, ¿qué genealogías de la espiritualidad hacen viables las artes? Y, de esta forma, ¿cómo las artes expresan lo sagrado?

Ahora bien, la manera en que las artes hacen posible la visión de lo sagrado *desgarra la imagen*, y ante esta violencia aquello que (nos) mira en la obra de arte, se esconde; porque el elemento sagrado en las artes —como en los juguetes— es escurridizo, se oculta y escapa; al fugarse, la imagen, disuelve su *presencia* y queda abierta ante la *ausencia*, es decir, ante una apertura que muestra una *herida en la imagen*. En este sentido menciona Didi-Huberman lo siguiente:

Cuando un niño pequeño al que se ha dejado solo observa ante él los pocos objetos que pueblan su soledad —por ejemplo una muñeca, una bobina, un cubo o simplemente la sábana de su cama—, ¿qué ve exactamente o, mejor, cómo ve? [...] Lo imagino en la expectativa: ve en el entorpecimiento de esperar, sobre el fondo de la ausencia materna. Hasta el momento en que lo que *ve* se abra de improviso, alcanzado por algo que, en el fondo —o *desde el fondo*, me refiero a ese mismo fondo de ausencia—, lo hiende, lo *mira*. Algo de lo cual, finalmente, hará una *imagen*. La imagen más simple, sin duda: pura acometida, pura herida visual (Didi-Huberman 2014: 49).

Lo que mira al niño, al igual que al observador de imágenes artísticas, es lo sagrado que se *refugia* en la *exterioridad* de los materiales *burdos* que hacen posibles las obras plásticas. Por ejemplo, en David Hammons, el refugio queda expuesto a través del desgarramiento de lo material para vislumbrar —o presentar— los colores *interiores* de lo sagrado que se derraman (Ver imagen 2 de este capítulo). Así, pues, el problema del arte desde Baudelaire, a través del ensayo de la *Moral del juguete*, resulta nuclear para

comprender cómo acontece lo *espiritual y lo sagrado* en el arte contemporáneo. Con Baudelaire surgen las preguntas: ¿Cómo se visualiza la interioridad en la exterioridad material?, ¿qué tendencias estéticas *modulan* la visión para desgarrar la imagen?, ¿qué es necesario hacer para que la imagen, finalmente *nos mire* desde su interior, desde su herida?

En la postura que mantiene Baudelaire subyace *una economía de la imagen* que recorre la vida del observador —o acaso sujeto— que está delante de *imágenes*. Por *economía de la imagen* debe entenderse «una forma peculiar de *disposición* de la *imaginación* que permite *estar ante* las imágenes» (Mondzain 2005:13)²⁸ —ante aquello que nos mira en la imagen. Para Jean-Luc Nancy lo que *mira* en la pintura —en específico en los retratos— es un «cara a cara» o un *egon* que desafía lo visual: «*No puedo mirar sin que eso me mire, me incumba* [me regarde]. Lo que el retrato presenta es siempre esa guarda de sí; y junto con ella, esto: de qué manera el *sí* se guarda porque se extravía» (Nancy 2012: 74).²⁹ Pero, ¿qué *guarda* la imagen sino la presencia de una *inefabilidad inscrita en la materia*, es decir, de lo sagrado en la interioridad de la mirada?

La «economía de la imagen» en *La moral del juguete* revela una *disposición* del niño para mirar el alma y, al mismo tiempo, el deseo de ser mirados por esos objetos

²⁸ Mondzain indaga en la polivalencia de la palabra de *Oikonomia* (donde uno de sus múltiples sentidos es la traducción al latín como *Dipositio*) que fue de vital importancia en el desarrollo político y teológico de las disputas del *Icono* en Bizancio. Mondzain observa que el concepto de *Oikonomia* era el elemento central para afirmar la pertinencia de los iconos, pues, los iconódulos sostenían que gracias a la economía (como disposición) existía traslado de lo visible y de lo invisible, de lo profano y lo sagrado, de la realidad intangible a la realidad empírica, etc. es decir, que la *economía* transfiere o funciona como intermedio entre dos realidades, es decir, la humana y la divina (Mondzain 2005: 14; 11-66), por ello para la autora: la economía de la imagen sagrada «tiene que ver con un organismo o una disposición interna cuya visibilidad se hace accesible a nosotros» (Mondzain 2005: 21). Es de esta manera que el concepto de economía es entendido aquí como un espacio «intermedio» entre la imagen que se observa y la manera en la que el observador puede componer una relación con la imagen; así en este artículo se observan tres disposiciones o economías ante la imagen: la idólatra, la iconoclasta y la apofática.

²⁹ Las cursivas son mías.

imaginarios-imaginantes. Se podría decir con Marie-José Mondzain que aquí se juega un *intercambio escópico* (es decir, el deseo de mirar y de ser mirado) que, según la autora de *Imagen, Icono, Economía: los orígenes bizantinos del imaginario contemporáneo* es una disposición corporal ante lo sagrado:

where the body only allows Itself to be seen gloriously and miraculously. There is no more contact between the divine prototype and its icon than between the icon and its human model. In any case, what is called the incarnation is neither an immersion in the flesh nor an idealization of matter, but rather something like the gaze's imitation of itself when it is haunted by the desire to be seen. *To become flesh is here nothing other than the obtaining of a certain gaze in the empty space where he who accedes to existence when he enters the field of what constitutes him for the gaze of another is incarnated*. Being in possession of the existence of his flesh only by virtue of the sole fact of another gaze requires that that gaze be endowed with an infinite thirst for imagining. Such is the thirst of God, a pure image given to the thirst of the humans whom he consigns to his imitation. The imaginal relation gives birth to the flesh of being. The symbol is, strictly speaking, imaginary. (Mondzain 2005: 177)³⁰

El juguete es el símbolo o primer imaginario ante el que se enfrenta el niño. Del infante depende hacer del juguete ya sea un *ídolo* que lucha entre ser adorado o destruido, o

³⁰ ... donde el cuerpo sólo se deja ver de manera gloriosa y milagrosa. No hay más contacto entre el prototipo divino y su icono que entre el icono y su modelo humano. En cualquier caso, lo que se llama *encarnación* no es ni una inmersión en la carne ni una idealización de la materia, sino que es, más bien, una especie de imitación que la propia mirada realiza cuando está hechizada por el deseo de ser mirada. *Devenir carne no es aquí otra cosa que la obtención de una cierta mirada en el espacio vacío donde aquel que accede a la existencia se encarna cuando entra en el campo de aquello que lo constituye para la mirada del otro*. Estar en posesión de la existencia de la propia carne por el solo hecho de la mirada del otro requiere que esta mirada esté dotada con una infinita sed de imaginar. Esta es la sed de Dios, imagen pura ofrecida a la sed de los hombres, a los que él entrega a su imitación. La relación imaginal da a luz a la carne del ser. El símbolo es, estrictamente hablando, imaginario. La traducción es mía.

un *rostro vestigial* (Nancy 2012: 78)³¹ en tanto centro significante abierto al abismo y vestigio que se borra en el tiempo.

¿Cómo afecta al desarrollo posterior de los niños esta *relación imaginal* que es suscitada ante los *ojos* del juguete? Baudelaire escribe lo siguiente: «Creo que en general los niños actúan sobre sus juguetes [...] su elección está dirigida por disposiciones y deseos, vagos, es cierto, no formulados, pero muy reales. No obstante, no me atrevería a afirmar que lo contrario no suceda, es decir, que los juguetes actúan sobre el niño, sobre todo en el caso de la predestinación artística o literaria» (Baudelaire 2014: 51-52). ¿Hasta qué punto es en la niñez donde la creencia cobra su verdadera vivacidad? también, ¿en qué medida es en la niñez donde la visión (esa técnica de nuestros cuerpos que idealiza la materia), todavía no educada, desea mirar el alma de lo sagrado, en este caso desde los juguetes?

La mirada, ante este panorama, se vislumbra en una *economía de la imagen* que es, a la vez, estética y sagrada ¿Bajo qué criterios el arte y los juegos de los niños – dicho de otra forma, lo lúdico— atraviesan por los mismos senderos de lo sagrado que la religión? Una respuesta tentativa radica en que por lo estético y lo sagrado se *juega toda relación ante lo otro*. Finalmente, esta economía *enfrenta* a la imagen desde tres maneras de mirar que se contraponen entre sí: La manera *idólatra* que *conserva* la imagen pero no ve su mirada; la manera *iconoclasta* que *destruye* la imagen porque teme su mirada; y la manera *apofática* que *abre* la imagen ante el vacío y, desde ahí, en su inefabilidad, nos mira. A continuación se explican estas tres maneras o tendencias según se observan al final del ensayo de Baudelaire.

³¹ « [Los rostros vestigiales] ya no tienen abertura en su centro y son ellas mismas lo abierto del cuadro [o para nuestro caso de la imagen].» De esta manera un *Icono* es, justamente, un rostro vestigial pues su verdad es una presencia que se ausenta, una inefabilidad *inscrita en la materia*.

a. *La manera idólatra.*

Esta «economía de la imagen» se explica a partir de en una frase muy escuchada en el mundo infantil; con un ejercicio de memoria quizá el lector podrá escuchar el resonar de la siguiente y terrible sentencia ante una situación cotidiana en la vida de los niños: Cuando un niño se presentaba con un juguete nuevo, reluciente, brillante, colorido, imponente como un coloso a pesar de su diminuto tamaño, los compañeros de juego pedían tocar ese objeto, entonces el poseedor del juguete sentenciaba: *puedes ver, pero no tocar*; este privilegio de la visión sobre la manipulación táctil muestra la lógica del funcionamiento de la manera idólatra de la mirada.

Entonces, ¿a qué remite esta economía de la visión? La manera idólatra remite a la pura *opticidad* del objeto, pero restringe el poder *háptico* (Cfr. Riegl 1992: 38-74; Deleuze 2007: 199-236)³² del juguete; la mirada idólatra crea un espacio insalvable de lejanía entre el niño que desea *más que mirar el juguete* y el juguete mismo, por ello, las *superficies* táctiles quedan ajenas a la mirada idólatra. Es decir, la idolatría impide la relación del tacto que abre la disposición del objeto para la mirada y una relación personal con dicho objeto. Restringido a la distancia óptica, el niño que no posee el juguete, prescinde del contacto con un objeto que convoca a un *más que a mirar*.

Baudelaire explica esta tendencia de adoración de los juguetes de la siguiente forma: «Hay niños [que adoran sus juguetes]: no utilizan sus juguetes, los economizan, los ponen en orden, hacen con ellos bibliotecas y museos, y los muestran de vez en

³² Desde la teoría perceptiva de la imagen según Alois Riegl (Riegl 1992) se observan dos regímenes visuales, uno de lejanía y otro de cercanía (Riegl., 1992: 38), al régimen de lejanía se le nombra como espacio *óptico* y al de cercanía como espacio *háptico*. El espacio óptico, entonces, tiende a alejar el objeto del observador, de tal forma que la visión *ve* en perspectiva; por otra parte, en el espacio háptico existe una proximidad entre el objeto y el observador donde el ojo *deviene* en tacto, la visión aquí no ve en perspectiva, más de forma plana. Gilles Deleuze comentando a Riegl dirá lo siguiente: «Es extraño, pero literalmente es un ojo que se comporta como tacto. Es un ojo táctil. [...] Es el ojo como tal el que se comporta como un tacto» (Deleuze 2007: 204).

cuando a sus amiguitos rogándoles que *no los toquen*. Yo desconfiaría instintivamente de esos *niños-hombres*» (Baudelaire 2014: 56).

La desconfianza de Baudelaire en estos niños radica en el temor que el Cristianismo ha desatado en torno al problema que relaciona al ídolo y al ícono. En efecto, las disputas bizantinas en torno a las imágenes no han dejado de reaparecer una y otra vez en el imaginario cristiano y occidental. En las disputas *iconoclastas* del Cristianismo Bizantino, el problema de la imagen indagaba en la distinción teológica entre *veneración* (*proskynêsis*) y *adoración* (*latreia*) (Cfr. Schönborn 1998: 148 y 198.; Freedberg 1991: 393). Juan Damasceno explica esta distinción de la siguiente forma: «Aquel que *venera* la imagen distingue entre el soporte representativo y lo representado, y quien *adora* la imagen confunde el soporte con lo representado» (Otero 2012: 12.). Por medio de esta distinción bizantina, la *manera idólatra* es *conservadora* porque el núcleo de atención de la mirada del idólatra devine en *adoración*, es decir, se confunde el signo con el símbolo.

Con la idolatría, el poder sagrado de la imagen se restringe al sujeto que ostenta el dominio del objeto. Al idólatra le preocupa que el poder de la imagen se gaste ante la manipulación, también le inquieta que el ídolo se manche o se altere, el idólatra busca mantener una *pureza radical de la mirada* frente a la *impureza del tacto*. Sin embargo, ante la adoración idólatra, ¿es posible que la imagen devuelva una mirada?, ¿no se pierde el poder de la imagen cuando la representación no corresponde a lo invisible o aura de los objetos? Con estas dos preguntas que quedan abiertas, se atenderá la segunda manera lúdico-religiosa que nos presenta Charles Baudelaire en su ensayo sobre los juguetes.

b. *La manera iconoclasta*

Si la idolatría *conserva la imagen*, la tendencia iconoclasta la *destruye* o, en el mejor de los casos, la ignora. En esta segunda manera de enfrentarse a los objetos visuales se presenta la imposibilidad de comprender un fenómeno invisible dentro de lo visible. La tendencia iconoclasta niega la posibilidad de pensar que la imagen sea algo más que una imagen, por ello, no puede ser ni símbolo, ni síntoma del tiempo (Cfr. Didi-Huberman 2013: 274-275 y 389). La tendencia iconoclasta *borra* –o, mejor dicho, pretende borrar— toda relación entre el sujeto y la imagen. La tendencia iconoclasta, como afirma Freedberg, es un problema de represión porque se teme el poder de la imagen (Freedberg 1994: 11).

Por esto, aunque la iconoclasia aparenta ser una postura contraria a la idolatría, es, sin embargo, complementaria en tanto que ambas se presentan como una especie de *desmesura* de la mirada ante las imágenes, por ello:

... ambas posturas, la idolatría y la iconoclasia, están realizando una grotesca *hybris* complementaria respecto a las humanas representaciones de lo sagrado. [...] Ambas distorsiones se hallan realizando, en su fondo, un mismo círculo hermenéutico idolátrico. [Ambas maneras] incurren en la bifronte senda típica de la «desmesura». (Lavaniegos 2016: 49)

La *hybris* o desmesura en la que incurren ambas maneras es, justamente, el enfrentamiento ante la imagen como: *adoración de la imagen*. El problema de la iconoclasia tiene como fundamento la destrucción de la imagen porque no deben adorarse los objetos materiales o visuales, y, ¿por qué no deben adorarse? Porque las imágenes por sí mismas –pensarían los iconoclastas— no ejercen ningún poder; quien *adora* una imagen cae en la superstición. Baudelaire describirá esta tendencia en los niños de la siguiente forma: «Hay [niños] que rompen enseguida el juguete apenas lo

han puesto en sus manos, apenas lo han examinado; y en cuanto a éstos [niños], confieso que ignoro el sentimiento misterioso que les hace actuar. ¿Son presa de una cólera supersticiosa contra esos menudos objetos que imitan a la humanidad, o bien les hacen pasar una especie de prueba masónica antes de introducirlos en la vida infantil? – *Puzzling question!*» (Baudelaire 2014: 57). Para la economía iconoclasta, la imagen no *dispone* de ninguna apertura sagrada. Para esta postura, la imagen no es sagrada porque es imposible que la materia *inanimada nos mire*. Para los iconoclastas, las imágenes son objetos cerrados, pura materialidad, como si los materiales no expresaran lo sagrado.

Sin embargo, es de subrayar que la tendencia iconoclasta ha jugado un papel predominante en la construcción del mundo del arte en la modernidad. Hans Belting en su monumental obra titulada *Imagen y Culto* describe el paso de la *era de la imagen a la era del Arte*. Según Belting, tras la Reforma de Martín Lutero, se transforma la función de la imagen medieval –de hecho deja de ser imagen para transformarse en arte—. Dicha transformación consiste en la pérdida de *peligro* de las imágenes, es decir, el riesgo de caer en la *idolatría*. Desde la época de Lutero adorar estatuillas o telas será propio de *iletrados*, no de hombres cultivados en la verdad, la modernidad de la Reforma Luterana consiste en *desacralizar* la imagen. Esta es una extraña iconoclasia que no destruye la representación, sino la función religiosa de la imagen. Así, pues, las imágenes desde la época de la Reforma –o era de la invención del arte— pasan a un nuevo espacio que esté lejano al templo y, por tanto, alejado de lo sagrado; en palabras de Belting:

Según Lutero, [las imágenes] [...] deben perder su función. Al fin y al cabo, lo que el observador hace con la imagen [, para Lutero,] es cosa suya, no de la propia imagen. [...] En las colecciones de arte las imágenes que habían perdido su función en las iglesias adquieren nuevas funciones en la representación del arte [...] separa una concepción antigua de la imagen de una nueva. [...] En el

ámbito católico no hubo condena de las imágenes que eran objeto de veneración, pero a pesar de ello, tampoco se pudo frenar la metamorfosis hacia la obra de arte. (Belting: 2009: 607 y ss.)

La disposición del *poder de la imagen* se ve modificada en toda la cristiandad, pues incluso el catolicismo transformará su manera de observar; justamente porque el observador moderno ya no es el mismo que el participante de los ritos litúrgicos. Por ello, «la iconoclastia [moderna] inauguró un cambio [...] fundamental en la balanza del poder –de la imagen a la palabra. El protestantismo materializó el lenguaje como el medio de comunicación entre el hombre y Dios, y así, en lugar de las imágenes pintadas de las iglesias, se colocaron los textos de la biblia [que prohíben las imágenes]» (Camille 2000: 364).

Las transformaciones tecnológicas acontecidas en el siglo XVI cambiaron la disposición de la mirada occidental: la imagen, finalmente, dejó de ser el soporte cognitivo –y con ello se transforma la función de la cultura visual—, a cambió de un soporte cognitivo que privilegie la escucha y la palabra escrita; Lutero afirma que: «*El reino de Dios es un reino de la escucha, no un reino de la vista. (...) La palabra de Dios entendida correctamente es la base de la fe, quien la tiene pura y sin falsificar, puede triunfar en el combate contra todas las puertas del infierno*» (Martín Lutero, citado en Belting 2009: 616). Ante la cita anterior, las palabras de Walter Benjamin resultan muy atinadas cuando afirma que: «*En los largos períodos históricos, junto con las modalidades generales de existencia de las colectividades humanas, cambian también los modos de percepción. La manera en que opera la percepción, el medio en el que se produce, dependen no sólo de la naturaleza humana sino de los condicionamientos históricos*» (Benjamin 2015: 17). ¿Cómo mirar una imagen que ha abandonado –o sido abandonada— del culto para instalarse en el museo?, ¿cómo puede esta imagen mirar(nos) al cambiar de espacio?, ¿cómo logra la imagen *sobrevivir* ante esta profanación, ante este desencantamiento?

En la época de Reformas, la imagen se *seculariza*, sin importar en qué parte de la cristiandad se esté el valor del museo, de la galería o las colecciones de pintura ganan terreno sobre el *poder* de la imagen de culto. También la reforma calvinista supuso una disputa ante el poder de la imagen, según Alain Besançon: «Lo que cambia con Calvino no es la idea de Dios, sino la idea del mundo. Éste se des-diviniza. Antes incluso de que se plantee la cuestión de las imágenes, no es posible ver de antemano cómo un elemento del mundo creado que no fuera el alma humana, que conoce a Dios por *viva experiencia*, podría servir de soporte a una imagen divina» (Besançon 2003: 235). El mundo del arte que se inaugura en la modernidad es por principio iconoclasta, no es de extrañar que con el tiempo se *pierda el aura del arte* (Cfr. Benjamin 2015: 9-34).³³ En la nota 8 del ensayo de *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*, Benjamin afirma que «a medida que la imagen cultural se seculariza, la noción de unicidad se torna más difusa. [...] con la secularización del arte, la autenticidad va sustituyendo el valor cultural» (Benjamin 2015: 21, nota 8). No obstante, en la obra de arte sobrevive una tendencia que evita pensar las imágenes como un objeto meramente profano:

El espíritu calvinista, al tiempo que impone la iconoclasia, deja que la luz icónica bañe las imágenes seculares, que tolera, o más bien autoriza, debido a su preocupación por dejar que se extienda y se cumpla el trabajo del hombre, santificando y ejerciéndose *solamente para gloria de Dios*. [...] Por lo tanto, lo divino en la obra ya no procede de lo representado, sino de quien representa: el

³³ El concepto de *Aura* le sirve a W. Benjamin para hacer notar una disposición distinta ante los objetos en la era de *reproductibilidad mecánica* y la *tradición* (Benjamin 2015: 16). La transferencia que existe entre el objeto y el observador se ve modificada porque el *aura* se pierde al existir la posibilidad de copiar la obra o de reproducirla en un espacio que no le es propio, por ejemplo, existe una diferencia entre escuchar música en el tráfico a escucharla en una sala de música. Por otra parte, el aura comienza a desgastarse primero con la pérdida de sacralidad de la imagen, después con la facilidad para reproducirla mecánicamente, ante esta situación *recuperar* el aura de los objetos implica desarrollar una nueva economía o disposición tanto del objeto como del observador contemporáneo.

artista. [...] [Calvino] abre una puerta a la divinización del artista. Inesperadamente, la luz sobrenatural sigue brillando sobre el arte desacralizado y alimenta una idolatría distinta de la que Calvino habría querido arrancar de cuajo, pero que le hubiera horrorizado aún más. (Besançon 2003: 238 y ss.)

Por supuesto, iconoclasia e idolatría se complementan como dos caras de una moneda, ambas desean atentar ante el aura de la imagen. No obstante, la *luz icónica* de las imágenes (nos) sigue mirando; un semblante interno a la imagen se niega a perecer y sobrevive aún en el arte moderno; disfrazado de *síntoma*, el *símbolo* late en la era del arte; justamente porque la supervivencia –y la memoria— trabaja en los símbolos; es decir como una plasticidad oscilatoria y pulsante del tiempo: del presente y del pasado (tiempo histórico y tiempo mítico): «El *símbolo*, en suma, no revela su propia fuerza y su genealogía –su complejidad temporal, su espesor de supervivencias, su anclaje corporal— más que retornando, en la historia, como síntoma» (Didi-Huberman 2013: 389).

Pero, ¿cómo puede el observador contemporáneo adentrar en el aura de la imagen, es decir, a la mirada de la imagen? Para poder penetrar en lo simbólico latente en la imagen es necesario plantear una tercera *economía*, siguiendo la teoría de Baudelaire, la tercera tendencia puede ser denominada *apofática*.

c. *La manera apofática.*

Si la manera idólatra conserva la imagen y la iconoclasta la destruye, la manera apofática es una *disposición* de la mirada que *abre la imagen*, pero que, paradójicamente, desdibuja la visión a través del desgarre de lo visual. Se desgarran la frontera que divide lo posible de lo imposible, lo visible de lo invisible, finalmente, la mirada del observador ante la mirada *ineluctable* –Como afirma Didi-Huberman— de

la imagen. Para explicar esta última tendencia en la espiritualidad de la niñez, Baudelaire escribe las siguientes palabras:

La mayoría de los críos quieren sobre todo *ver el alma* [de su juguete], unos al cabo de algún tiempo de ejercicio, otros *enseguida*. La invasión más o menos rápida de este deseo es lo que determina la longevidad más o menos grande del juguete. No tengo valor para censurar esta manía infantil: es una primera tendencia metafísica. Cuando este deseo se ha metido en la médula cerebral del niño, llena sus dedos y sus uñas de una agilidad y una fuerza singulares. El niño da vueltas y más vueltas a su juguete, lo rasca, lo sacude, lo golpea contra la pared, lo arroja al suelo. De vez en cuando le hace volver a empezar sus movimientos mecánicos, a veces en sentido inverso. La vida maravillosa se detiene. El niño [...] hace un supremo esfuerzo; finalmente lo entreabre, él es el más fuerte. Pero, *¿dónde está el alma?* Aquí es donde comienza *l'hébétement* (aturdimiento, deslumbramiento, entontecimiento) y la tristeza. (Baudelaire 2014: 56-57)

La materialidad se sitúa como zona intermedia entre la luz y la noche, entre ruido y el silencio, la tristeza de ver cómo lo sagrado se escapa en nuestras manos. La luz de la materialidad, por sí misma, no es suficiente pero sin ella toda posibilidad que desprenda un espacio-sagrado luminoso de un espacio-secular sería imposible. La materialidad, por tanto, no es del todo extraña a la *vida sagrada*, es la zona intermedia necesaria y condicionante del *aparecer sagrado* (Cfr. Cirlot 2010: 63-83), ¿cómo podría un espíritu sin carne, realmente ser un espíritu?, ¿cómo sería posible su videncia y su evidencia? La visión se desdibuja, lo visible deviene inefable.

Como imagen abierta, tanto la imagen religiosa, como la imagen en la era del arte presentan un interior inaccesible, pues desborda los medio mismos de la visión, sin embargo, la imagen no deja de mirar(nos). Es interesante y paradójico que toda

mirada de la imagen, que toda aura que emana de la obra de arte no sea más que una presencia ausente. Así en palabras de Amador Vega: «La vía apofática no hace sino afirmar, desde la negación, la realidad invisible de Dios al modo en que lo profano puede revelar la naturaleza de lo sagrado oculta en él. [...] [En] tanto símbolo inconfundible de lo sagrado, el contexto profano se presenta, paradójicamente, como el mejor refugio de aquello que debía ser, precisamente, preservador de lo que no es santo» (Vega 2005: 30). Entonces aparece el arte como resguardo último —en su sentido de actual— de lo sagrado, si bien la secularización desterritorializó lo sagrado de la religión, se reterritorializó en el mundo del arte. Pues justamente, la naturaleza de lo sagrado es profundamente ambigua: «se manifiesta tanto en la luz como en las tinieblas, nos permite aventurar nuevos caminos para detectar su acción y su pervivencia aún en su aparente ausencia. Pues lo que desaparece con la modernidad [...] no es tanto lo sagrado como su representación religiosa. [...] Pero lo sagrado, gracias a su ausencia determinada de forma, a su modo caótico de ser, puede transformarse y devenir todas las cosas» (Vega 2005: 31).

Por ello, cuando Charles Baudelaire observa que el niño penetra en su juguete es cuando logra por fin *ver en su interior* y la crisis se apodera del niño, como lo hace, por otra parte, la imagen que nos mira; así lo describe Didi-Huberman: «Una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen [...] y por eso mismo *una imagen que critica nuestras maneras de verla* en el momento en que al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente. Y a escribir esa misma mirada, no para *transcribirla* sino ciertamente para construirla» (Didi-Huberman: 2014: 113). Pero, ¿qué vemos de la imagen o del alma del juguete si no es su ausencia? La materialidad del objeto, del arte, nos presenta una imagen que se nos ha escapado, un fenómeno destinado a la ausencia, al silencio o a las mutaciones (como John Cage habla de su música). La presencia de la mirada ante la imagen de arte es la clandestinidad que se escapa. De nuevo, en Didi-Huberman:

Por lo menos una cosa para ver que [la imagen], por más próxima que esté, se repliega en la alta soledad de su forma y, en consecuencia, mediante esta simple fenomenología de la retirada, nos mantiene a distancia, nos impone respeto frente a ella. Entonces es cuando nos mira, entonces es cuando permanecemos en el umbral de dos mociones contradictorias: entre *ver* y *perder*, entre captar ópticamente la forma y sentir táctilmente —en su presentación misma— que se nos escapa, que sigue destinada a la ausencia. (Didi-Huberman 2014: 156)

¿Qué es en definitiva lo que nos mira? Y ¿cómo construir una economía apofática de la imagen que se vacía de sí? La mirada de la imagen no nos regresa un reflejo de nosotros mismos, sería una mirada demasiado narcisista, idólatra; más bien, la mirada del arte pictórico es una mirada de la ausencia; por ello, menciona Jean-Luc Nancy que: «En la pintura no hay *objeto*: nada es *ob-yectado* ante nosotros. En este sentido, el cuadro no está nunca ante nosotros. No está *frente*, sino más bien *adelante*, en el sentido que yo estoy detrás o dentro del cuadro, en su presencia. [...] El reflejo [del espejo] no tiene lugar más que *en presentia*, el retrato es *in absentia*: por esencia, y en todos los sentidos está expuesto a la ausencia» (Nancy 2012: 30).

Finalmente, lo sagrado y lo artístico componen un montaje material de lo imaginario abierto a la mirada de los observadores. Dicho montaje se engarza a través de la tensión existente entre la presencia y la ausencia que transita por las imágenes. Así, en la pintura de David Hammons, la presencia de lo sagrado dentro de un soporte plástico es posible por el desgarramiento de una lona; la imagen aquí, nos introduce a lo sagrado. Este montaje material de lo imaginario hace presente lo sagrado de dos formas: ópticamente en tanto que las imágenes son para la vista y hápticamente ya que las imágenes manipulan la manera en la que son percibidas. En los niños lo sagrado descansa en el deseo escópico de *ver y ser mirados por el alma del juguete*, es decir, en la manipulación del juguete hasta quebrarlo; porque justo ahí, en el destrozo del objeto, subyace la posibilidad de ser mirados. De igual forma, el observador puede

aproximarse a la supervivencia de lo sagrado en la imagen cuando se adentra en ella como un niño; sin embargo, una última advertencia: la presencia de lo sagrado en la imagen es abismal, al mirarla evapora su presencia, enigmáticamente se abre ante lo inefable... lo sagrado, tanto como a la naturaleza, –tomando presentadas unas palabras de Heráclito– le agrada ocultarse (García-Bacca 2004: 249).

Imágenes del capítulo III



Imagen 1. Mark Dion, *When Dinosaurs Ruled the Earth (Toys 'R U.S.)* (1994).
Instalación en el MOCA de Los Ángeles en el año 2016



Imagen 2.

David Hammons, *Sin título* (2010). Acrílico sobre lienzo y lona.

Capítulo IV

Aproximaciones a una estética de lo sagrado en la era de la imagen medieval: las modulaciones de la visión en Juliana de Norwich y la vida póstuma de la imagen medieval en el arte contemporáneo

Deslumbramiento: la era de la imagen en la era del arte

La imagen medieval se resiste a perecer pese a las idolatrías e iconoclasias palpitantes en la cultura occidental actual. Pese a todo, la «era de la imagen medieval» ha logrado *sobrevivir* hasta nuestros días en plena *modernidad tardía* a través de ciertas manifestaciones contemporáneas de las artes plásticas. No obstante, el tiempo de la época del arte ha asumido –o pretende asumir– el completo declive del cristianismo como un momento superado en la historia del arte y, por ello, es pertinente preguntar ¿cómo persiste el cristianismo en su ocaso a través del arte?

En nuestra época secularizada, por medio de una estética iconoclasta que termina por «desencantar el mundo» a través de un sujeto *impermeabilizado* o liso, persiste, no obstante, un ímpetu que busca recuperar la sacralidad de las cosas y la naturaleza.³⁴ En este tiempo se respira, entonces, la atmósfera de un sepelio —la inhumación del dios de Occidente— y, como en todo acto fúnebre donde aún no se alcanza a comprender lo perdido, florecen los gestos a menudo sobreactuados de un

³⁴ Cfr. Taylor 2007: 300 y 302: «La ética de la libertad y el orden ha surgido en una cultura que se focaliza en un sujeto impermeabilizado (buffered self). Este concepto, que he estado usando, tiene un significado complejo. El fenómeno tiene, por así decirlo, un lado objetivo y un lado subjetivo. Ser un sujeto impermeabilizado significa haber cerrado las fronteras porosas entre lo interior (el pensamiento) y lo exterior (la naturaleza, lo físico) es en parte un problema de vivir en un mundo desencantado. [...] [Por ejemplo] la sustitución de un cosmos de espíritus y fuerzas por un universo mecanicista, el desvanecimiento de tiempos más elevados, la recensión de un sentido de complementariedad, que encuentra expresión, por ejemplo, en el Carnaval. Culmina Taylor con lo siguiente: Pienso en un sentido mucho más amplio del malestar en el mundo desencantado; un sentido que es liso, vacío, una búsqueda multiforme de algo interior, o trascendente, que puede compensar el sentido perdido de la trascendencia; y esto no solo como una característica de aquel tiempo [los tiempos del desenvolvimiento del pietismo], también una característica que continúa en nuestro tiempo.»

pathos excesivamente religioso. Para «re-encantar el mundo» y revitalizar lo sagrado, Occidente invoca una *espiritualidad de supermercado* que vincula al cristianismo con cierta interpretación descontextualizada de la espiritualidad oriental (en su forma de Budismo o hinduismo), o bien, de la espiritualidad del Medio Oriente (Kabala, Islam), o de lo pagano³⁵ para configurar una experiencia religiosa construida por elementos heterogéneos donde confluyen diversos y contradictorios credos religiosos reunidos bajo el término *New Age*...³⁶ Así, por muy moderno que sea Occidente o por muy secularizado que sea el tiempo presente, siempre se retorna a la antigüedad, porque, como dice Didi-Huberman: «la antigüedad –pagana, judía, cristiana– inventó gestos de los que somos, a menudo sin saberlo, aún los actores» (Didi-Huberman 2017: 44). Empero, el adverbio *aun* empleado por Didi-Huberman implica la caducidad de dichos gestos, el *aún* se sitúa en la descomposición de esta antigüedad –que todavía *nos* pertenece–; por ello, se puede agregar a la cita de Didi-Huberman la siguiente de Cioran: «Una civilización comienza con el mito, pero culmina con la duda».³⁷

La vitalidad cristiana de Occidente, entonces, se encuentra aún en agonía. Por ello, resulta pertinente preguntar, ¿en qué espacio de la cultura es posible encontrar los gestos supervivientes que se niegan perecer del pasado cristiano en Occidente?, ¿bajo qué formas y en qué lugares del pasado podemos rastrear una *estética cristiana* tras el triunfo pagano de la belleza en el arte renacentista, tras la crisis iconoclasta de la Reforma luterana –y su consiguiente estética hegeliana– y el aparente triunfo de la banalidad en el arte contemporáneo tras las latas en serie de Andy Warhol y Piero Manzoni? Frente a estos tres estratos: la fascinante belleza renacentista, la pulcritud lúgubre luterano-hegeliana y la banalidad del arte contemporáneo es, por lo menos, que

³⁵ Por ejemplo el rito «vikingo» de los islandeses que tanto fascinó a los europeos en la Eurocopa celebrada en el verano de 2016

³⁶ Cfr. Lavaniegos 2016: 137. Donde se resalta la siguiente pregunta: «¿estamos condenados a desfigurarlo [a Dios], ahora más que nunca, sumergidos en el ambiente fetichista Pseudo-sagrado de la imagería *new age*, en el gran “mercado de las ofertas gnósticas”?».

³⁷ E.M. Cioran, *La Chute dans le temps*,... «Une civilisation débute par le mythe et finit par le doute.»

se debe situar la crisis de la estética cristiana, de sus gestos y de sus procesos artísticos (Ver imágenes 1 a 4 de este capítulo).

Frente a este panorama en remolino de los imaginarios contemporáneos, tanto religiosos como artísticos, la imagen medieval sobrevive en ciertos artistas del siglo XX y del siglo actual. Por ejemplo, sobreviven las catedrales (en forma de museos), sobreviven los manuscritos medievales ilustrados con miniaturas *iluminadas con colores preciosos* (a través de varias obras pictóricas y escultóricas) y, sobre todo, sobreviven los escritos visionarios y místicos que parecen reactualizarse (en forma de poesía y de historia del arte); son imaginarios que aún perduran. La imagen medieval sobrevive como un *fantasma* –como explicaba Aby Warburg de toda obra visual– y, por ello, *la historia del arte no es sino una historia de fantasmas para adultos*, es decir, una historia tanto de posesos como visionarios, de posesiones y visiones, tal como es el caso de la *estética visionaria* que presenta la anacoreta inglesa, Juliana de Norwich, que abordaremos en este capítulo.

Y no es sólo Warburg quien afirma una *turbación* fantasmagórica de los imaginarios que sobreviven ante la mirada y los espectadores; también Louis Marin, en su magnífica obra *Destruir la pintura*³⁸ (Marin 2015), habla sobre esa lectura extranjera –puesto que leer la mirada a partir de la palabra es una especie de dislocación del lenguaje visual tanto como del lingüístico– que permite comprender el *ruido visual de la imagen*, en sus palabras, la labor estética implica:

Transcribir esa especie de rumor que tengo, que tienen ustedes, en la cabeza, cuando yo (ustedes) miro cuadros, ese «ruido» que arrastra un pedazo de poema, un fragmento de historia, un trozo de artículo, una referencia interrumpida, un

³⁸ En esta obra, Marin confronta dos de sus obsesiones pictóricas: Poussin y Caravaggio, principalmente, pero al hablar de ellos, resuena toda la historia de la pintura que se enmarca en esos dos «Maestros».

eco de conversación, un recuerdo de imprevisto, etc., un ruido que solo está presente para suavizar el sufrimiento que es indisolublemente el placer de ver [...] formas y colores reunidos en una tela. O incluso ese «ruido visual» [de las imágenes] [...] y que sin embargo la turban: fantasmas, esas explosiones de constelaciones de estrellas que aparecen cuando se presionan con las manos los párpados cerrados y el ojo, pese a la oscuridad, ve su propio brillo. (Marin 2015: 36-37).

Marin, por ello, pone en tela de juicio el placer de mirar (que al mismo tiempo es sufrimiento, ¡para mirar he de oprimir mis ojos con el fin de mirar esas estrellitas solo visibles cuando daño mis ojos!). Este sufrimiento y placer, que podemos llamar *goce*, (Cfr. Marin 2015, Ídem.) presentan el deseo de *ver* Julianiano, que lleva a esta visionaria a padecer una enfermedad con el fin de conocer el semblante divino de Cristo —que, por otro lado, es una obsesión de la estética medieval femenina—. En este sentido, se pueden interpretar las palabras de Macavoy, al afirmar que:

Sentimos que somos testigos en la aproximación de la unión espiritual de la anacoreta con Cristo, cuando la oscuridad física se apodera del claustro y la consciencia de la visionaria se fusiona con el crucifijo iluminado. [...] La mujer [visionaria] sostiene un lugar central en el drama de su enfermedad y el espacio físico donde se desenvuelve, pues la proximidad de la muerte disminuye su visión y paraliza su cuerpo. (Macavoy 2004: 64)³⁹

Ser testigo, es justamente, la cualidad del observador de arte y del lector; el goce estético radica en la interpretación de la visión tanto mística como artística.⁴⁰

³⁹ La traducción es mía.

⁴⁰ Cfr. Marla Carlson 2010: 100-101; especialmente importante cuando menciona que: *El dolor ha sido una fuente de empoderamiento y garante de autenticidad para el cuerpo tanto de artistas como de las místicas*. Es decir, tanto para las artistas que realizan *performances* como para el drama visionario, el dolor ejerce el *placer del ver*, del que, por otro lado, se ha mencionado con Louis Marin.

Ahora bien, al retomar a ese *fantasma* medieval en su supervivencia –o mejor aún en su vida póstuma (*Nachleben*)– se nos presenta como un pasado anacrónico, pero latente y se muestra como síntoma de la cultura occidental. Ahora bien, este fantasma tiene nombre: el *cuerpo de Cristo*, que no es sino la cuestión en sí misma de la representación del cuerpo en Occidente:

La cuestión del cuerpo de Cristo siempre ha afectado a la cuestión de la imagen, pues en las imágenes se decidía la manera en que ese cuerpo era visto, y despertaba dudas acerca de si era posible plasmarlo de manera tal que su imagen se distinguiera de las imágenes de otros cuerpos, y que transmitiera la noción de que en este caso la paradoja de la fe contradecía a su *indicidad*. Así pues, la historia europea de las imágenes, que durante tanto estuvo centrada en las imágenes de Jesús y de su madre humana María, es también una historia de los conceptos del cuerpo y de su fijación en la noción de persona. (Belting 2011: 51)

De tal forma, que el transcurso (antropológico) de la imagen, presupuesto en la *era de la imagen*, palpita aún, en la *era del arte*, en ciertas experiencias visuales: sobrevive en obras de arte como la pintura no figurativa (Klee, y Malévich), en lo figural de Francis Bacon y, más recientemente, en la escultura *pictórica* de Anish Kapoor (ver imágenes 5 a 9 de este capítulo); pues la importancia del cristianismo para la teoría estética radica en que «el arte cristiano dejó abierta la pregunta acerca de qué es lo que realmente vemos cuando vemos el cuerpo de Cristo» (Belting 2011: 53); y más aún, qué vemos con la materialidad pictórica misma cuando se instala en un espacio *intocable*: tanto el museo, como el templo. Por ello, estos artistas contemporáneos retoman, de una u otra manera, el imaginario medieval, lo transgreden, lo reinterpretan, lo tuercen y lo desfiguran pues la cuestión de la encarnación –unión del espíritu con la materia– aun ronda entre los pasillos de los museos y, de esta manera, bajo las superficies del arte

subyace intacta la mandorla medieval de la era de la imagen; es decir, un arte del espíritu y de la materia. La poesía de Paul Celan expresa la fascinación por el símbolo cristiano de la herida del costado en su poema titulado *Mandorla*, que discurre sobre el no-lugar de la epifanía cristiana en nuestra cultura visual:

En la almendra – ¿qué se tiene en la almendra?

La nada.

La nada se tiene en la almendra.

Allí se tiene y se tiene.

[...]

Y tu ojo – ¿hacia dónde se tiene tu ojo?

Tu ojo se tiene cara a la almendra.

Tu ojo, cara a la almendra.

Tu ojo, cara a la nada se tiene.

Se tiene para el rey.

Así se tiene y se tiene. (Celan 2007: 173)

Para poder comprender la supervivencia de la imagen medieval en la era del arte contemporáneo es necesario retomar la postura *estético-sagrada* que permitió este devenir del arte. Una figura paradigmática y, que al mismo tiempo, no es la postura dominante es, sin duda, Juliana de Norwich. La visionaria inglesa plantea en sus escritos una estética *cristiana* –aunque más específicamente *crística* y podríamos añadir, *heterodoxa*– que rara vez ha sido leída para fines artísticos, pero, es fundamental, sobre todo, para poder comprender cómo transita la vida póstuma de una tradición artística como la cristiana. En el presente capítulo desarrollaré de esta manera los siguientes dos problemas suscitados por la estética julianana: ¿Qué significa *ver* desde la estética visionaria que presenta Juliana de Norwich?, y, ¿qué elementos

constituyen las modulaciones de la visión que atraviesa la estética de lo sagrado en Juliana de Norwich previa a la era del arte?

El problema de la visión en el contexto de Juliana de Norwich

Para comenzar con este problema es posible partir del célebre ensayo de Walter Benjamin titulado *La obra de arte en la época de la reproductividad técnica*. A partir de este escrito, Benjamin explica que la experiencia perceptiva se transforma a través de las distintas capas de la historia:

Dentro de largos períodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción sensorial. El modo en que se organiza la percepción humana –el medio en que se lleva acabo– no solo está condicionado de manera natural sino también histórica. (Benjamin 2015b: 31)

De tal forma que la experiencia visual queda modificada gracias a las diferentes tecnologías de la mirada focalizadas en un contexto determinado. Por tanto, el propósito de este apartado es profundizar en los elementos culturales que permitieron que Juliana de Norwich escribiese su experiencia visionaria. Resulta pertinente, preguntar: ¿qué vectores contextuales atraviesa Juliana de Norwich para hilvanar una estética a través de un texto visionario?

La experiencia visionaria en Juliana de Norwich está formada por tres vectores contextuales que la misma narrativa de sus *Visiones* hacen patente. El primer vector lo denomino como *La iletrada iluminada*, el segundo vector como *Una producción medieval del deseo* y el último vector como *La enfermedad como zona de intensidades*. Finalmente, estos tres vectores hacen posible *La tecnología visionaria de la mirada* y, a través de un entramado *filosófico-histórico*, cuestionan ¿Cómo la *iletrada* deviene en

iluminada? ¿De qué manera el deseo *produce* la visión? Y ¿Cómo la enfermedad se articula en elemento inmanente del dispositivo visionario? De esta forma, el supuesto de Walter Benjamin según el cual la percepción se determina históricamente adquiere validez al pensar las técnicas de la visión que padece Juliana de Norwich.

a. *Primer vector: La iletrada iluminada*

Juliana se considera a sí misma como una mujer *iletrada*, de la que cabría añadir el adjetivo de *iluminada*. La visionaria abre su escrito con las siguientes palabras: «Esta revelación fue concedida a una criatura simple e iletrada, viviendo en carne mortal, en el año de nuestro Señor de 1373, el decimotercer día del mes de mayo [...]» (Juliana de Norwich 2013: Rev. I, Cap 1.) Ahora bien, ¿qué significado tiene el sustantivo «iletrada» el día 13 de mayo de 1373 en Norwich? La *condición iletrada* en la época de Juliana tiene que ver con no tener educación en latín; sin embargo, la iletrada, podía leer en lengua vernáculas.⁴¹ Así, nuestra autora se convertirá en la primera mujer en escribir en inglés.

Escribir como iletrada conlleva un uso distinto del *Lenguaje religioso* que en el contexto de Juliana se contrapone con el Latín dominante entre los círculos intelectuales masculinos. Por ello, el lenguaje religioso adquiere un uso *vernáculo* que proviene de las calles y de una sensibilidad distinta de los «letrados» universitarios, Grace Jantzen en el magnífico recorrido que realiza del contexto de Juliana menciona que:

⁴¹ (Cfr. Jantzen 2011: 16): First, 'unlettered' or 'illiterate' in the Middle Ages did not necessarily mean the inability to read and write, but rather not having had a classical education and therefore not having formal training in Latin. There was a whole class of such 'iliterati' who were not unlettered in the modern sense, but who wrote in the vernacular -- as of course Julian herself did. It is likely, therefore, that her comments about not being a teacher and being an ignorant, unlettered woman, should be taken in the context of her time to indicate the lack of formal education such as would have been available to men in monastic or cathedral schools and universities. We need not take these terms literally in their modern sense, but neither need we say that she was telling a 'palpable truth'.

Ser «no letrado» o «iletrado» en la Edad Media no significaba necesariamente la imposibilidad de leer y escribir, designaba, más bien, no tener una educación clásica, y por tanto, no tener un entrenamiento formal en lengua latina. Era una clasificación que englobaba mucho, esta de los «Illiterati», es decir, no eran sujetos *no letrados* en el sentido moderno, pues sí podían escribir en lenguas vernáculas –como, por supuesto, Juliana hizo–. (Jantzen 2011: 16).

Por otra parte, el famoso historiador jesuita, Michel de Certeau llama a estos personajes como «el iletrado iluminado» haciendo referencia a un tipo de *ilustración* que no obedece a la razón científica, sino a una racionalidad poética:

Por ese «lenguaje» no sólo hay que entender la sintaxis y el vocabulario de una lengua, es decir, la combinación de entradas y cierres que determina las posibilidades de comprender, sino también los códigos de reconocimiento, la organización de lo imaginario, las jerarquizaciones sensoriales donde predominan el olfato o la vista, la constelación fija de las instituciones o las referencias doctrinales, etc. Así, hay un régimen rural o un régimen urbano de la experiencia. Hay épocas caracterizadas por las desorbitaciones del ojo y una atrofia olfativa; otras, por la hipertrofia de la oreja o del tacto. (Certeau 2007: 360).

La época de Juliana suscita una producción eminentemente visual. Las iletradas que no podían comprender los textos en latín, podían, no obstante, «ser afectadas» por lo sagrado, es decir, entrar en una disposición estética con las imágenes que colgaban en templos o bien, en sus libros de horas. La *iletrada* usa los medios visuales a su alcance para *ilustrar* lo que su razón poética dicta. Esta razón poética es entendida como *zona intermedia* entre el uso discursivo y lógico del escrito, al mismo tiempo que el uso

imaginativo, deseante y «vivo» de la experiencia. En este sentido, Edgar de Bruyne, en su *Estética Medieval* al explicar el tema de la estética mística llega a la conclusión que:

Si el éxtasis inefable es el estado supremo donde se ensalza la contemplación de lo Bello y , si, por otra parte, éste se inicia en nivel inferior de la intuición de formas materiales, ¿no tenemos derecho a suponer que, incluso en el placer estético de las cosas sensibles, pueda aparecer un elemento estético en el que el límite del espíritu vibrará de amor y atención, en tanto que la sensibilidad en su totalidad se sentirá inundada de gozo vital –impresiones de perfumes, sabores y caricias– y a la vez espiritual –visiones de imágenes y percepción de melodías? (Bruyne 2010: 130).

En el caso de Juliana la visión de la Belleza se hilvana con la visión de la materia en su devenir mismo: es decir, la descomposición, pues el rostro de Cristo se transforma de la vida en la muerte y a su vez, en la redención. Por ello, la anacoreta de Norwich desarrolla un lenguaje *vernáculo* del Rostro –*pictórico*– de Cristo que es influenciado por el imaginario cultural del Velo de Verónica; la palabra escrita en las visiones julianianas, es una palabra de la imagen, o mejor dicho, una imagen devenida palabra:

Eso me hizo pensar en el velo santo de Verónica, en Roma, que [Jesucristo] imprimió con su rostro ensangrentado, durante su cruel pasión, cuando iba voluntariamente a la muerte; su rostro afligido y consumido cambió a menudo de color, pasando del pardo al negro. (Juliana de Norwich 2013: Rev. II, cap. 10)

La *letrada iluminada* libera la experiencia de Dios de la mera demostración racional filosófico-teológica; en cambio, para la *iletrada iluminada*, lo divino es un problema de experimentación, de sensación, de estética; a dicha sensación se le podría incorporar las siguientes palabras de Pierre Férida:

Se diría entonces que lo que se llama *imagen* es, *un instante*, el efecto producido por el lenguaje en su brusco ensordecimiento. Saber esto sería saber que, en la crítica estética tanto como en el psicoanálisis, la imagen está *suspendida sobre el lenguaje*, es el instante abismal de la palabra. [...] Extraña *técnica* de transposición que comportaría así la imagen: producir en lo más oscuro la vista plástica esclarecedora, efectuar una superficie del fondo. (Fédida 2006: 193).

Para Juliana, lo sagrado, está atado en un sentido específicamente estético, ya que para ella, la imagen que es Cristo funciona, justamente, como esa imagen suspendida sobre el lenguaje que permite vislumbrar el fondo mismo de lo sagrado sujetado a un soporte material, es decir, a un soporte abierto a la visión corporal.

La iletrada *ve* más allá del latín, en el caso de Juliana, se instala en la lengua inglesa y logra, a partir de esta *lengua menor*, situarse ante la religión dominada por el Latín masculino. De esta forma, frente al latín, las lenguas *profanas* comienzan a hablar de lo sagrado. La religión comenzó a «ilustrarse» con la nueva producción visual detonada por lenguajes no oficiales.

b. Segundo vector: Una producción del deseo medieval

De la juventud de Juliana sólo sabemos que *deseó*. Y su deseo fue tripartito⁴², por un lado deseaba *contemplar intensamente la pasión de Cristo*⁴³, por otra parte,

⁴² Contrario a la idea de que Juliana tuvo tres deseos, sostengo que Juliana tuvo un único deseo pero tripartito. Ella no menciona tres deseos, sino tres «gracias» o tres «dones»; las tres gracias pertenecen pues, a un mismo deseo. (Juliana de Norwich 2006: 1° Sect. del ST) Dice: I° desirede thre graces be the gifte of God. Y en el segundo capítulo del LT: Which creature desired before thre giftes by the grace of God.

⁴³ Traduzco *minde of Cristes passion* tomando en cuenta la traducción que proponen Nicholas Watson y Jacqueline Jenkins: *minde of Cristes passion* intense recollection of Christ's Passion. Although Julian takes it in idiosyncratic directions, this was a common desire among the late medieval devout: to submerge the self in the details of Christ's suffering, scene by scene from his arrest to his death.

padecer una enfermedad corporal, y finalmente, *recibir tres heridas*.⁴⁴ Juliana de Norwich narra, de esta manera, una producción deseante; esta producción implica una *aisthesis* como «capacidad de ser afectado».

El sentido del deseo en Juliana es corporal, que al igual que el lenguaje vernáculo es una transgresión –en esta vez– a la concepción puritana del deseo como una carencia del *espíritu*. Su manera de desear y sus visiones mismas se centran en la *producción de un Cuerpo-intesidad*, es decir, de un cuerpo sujeto a la pasión, al deseo, al dolor y al gozo. La construcción corporal del deseo en la visionaria de Norwich es un conjunto de prácticas que *deconstruyen* el cuerpo organizado en un cuerpo intensivo. Así se pueden leer las palabras de Bauerschmidt: «En los tres deseos siempre existe un comienzo físico, un deseo manifestado en la visión de los cuerpos como materia maleable, como realidades transformables, en la visión de Juliana se *desdibuja* la línea que separa el alma del cuerpo.» (Bauerschmidt 1999: 37).

En Juliana, la espiritualidad es la *materialidad* en tanto cuerpo, aquí radica el punto de partida de la contemplación de Cristo. La intensidad corporal, permite la visión por medio del deseo: «Esto lo vi corporal, dolorosa y obscuramente; y Desea más luz corporal para verlo de forma más clara.»⁴⁵

⁴⁴ (Cfr. Julian of Norwich 2006: ST, section, 1) Dice Juliana textualmente: I° desirede thre graces be the gifte of God. The first was to have minde of Cristes° passion. The seconde was bodelye sykenes. And the thrid was to have of Goddesgifte thre woundes.

⁴⁵ (Julian of Norwich 2006: LT, Ch. 10) La traducción es mía. En el original: This saw I bodely, swemly, and darkely, and I desired mor bodely light to have seen more clerly. M. Tabuyo (Juliana de Norwich 2013) opta por traducir de la siguiente manera: *Todo esto lo vi en visión corporal, de manera espantosa y oscura. Deseaba más luz, para ver con mayor claridad*. Siguiendo la traducción de Colledge y Walsh, aunque ellos traducen «mor bodely light» como «more of the light of day» dando el énfasis a la visión corporal que en la traducción de Tabuyo se pierde. Por su parte, el Padre John Julian, OJN, traduce siguiendo un sentido más literal y del cual yo sigo; él traduce así: *This I saw physically, sorrowfully and obscurely, and I desired more physical light in order to have seen more clearly*. Por tanto, traduzco «luz corporal» puesto que conlleva una relación *física*, la luz que desea Juliana no es del orden espiritual y se podría entender de tal forma si no se hace la precisión como tradujo Tabuyo; esta luz corporal se refiere a la luz del día, la luz física.

El deseo abre la visión de la *iletrada iluminada*; sólo un lenguaje visual puede brindar luz sobre la obscuridad de la que escapa Juliana. ¿No existirá una supervivencia del deseo visionario en los claro-oscuros que Vermeer pintará en el siglo XVII por medio del uso de la óptica, la perspectiva y la luz que en el caso de Juliana se comprenden por medio a una *hermenéutica de la visión*?, ¿de qué manera se expresa una producción estética de lo pictórico a partir del deseo en Juliana de Norwich?

La intensidad que pasa por el cuerpo de Juliana a través de las *presentaciones inmanentes* (Cfr. Jantzen 2011: 129-130) de lo divino afecta a un cuerpo deseoso de ver. La praxis anacoreta tiende a eliminar las *fronteras* entre lo corporal y lo espiritual, así Gunn afirma que: «La vida de las anacoretas es espiritual, pero las imágenes que usan para expresarla son físicas: Las anacoretas consumen a Cristo en la Hostia, lo abrazan como a un amante y, en su imaginación, entran en las heridas del cuerpo de su amante [...]» (Gunn 2008: 53). Estas características expuestas por Gunn hacen, desde la experiencia de Juliana, que realice lo visual, justamente como una expresión inmanente y erotizada de lo sagrado. Así, en el comienzo de este capítulo hacía referencia a la supervivencia del símbolo de las mandorlas en el arte contemporáneo, en Juliana de Norwich, el tema herida almendrada es fundamental en el desarrollo de su travesía estético-espiritual; con ella se expresa la dimensión sensible del Cristo, su *parte* humana que se abre como posibilidad de lo trascendente. La mandorla es un símbolo que permite, entonces, a la anacoreta experimentar corporalmente la pasión de Cristo por medio de la meditación (*Bodily seeing* –en el lenguaje Julianiano). Adentrarse en la mandorla, en el contexto de nuestra Anacoreta, significa *estar afectado por lo sagrado*; una estética, pues, del *padecimiento* donde la *aisthesis* deviene en el *pathos* de lo Otro o de lo Ausente. Por esta razón, dentro de la Eremita de la iglesia de *Saint Julian* en Norwich su anacoreta pone en juego una estética de la religión para atravesarse en un *punto de fuga* hacia lo sagrado bajo el influjo del símbolo de la mandorla la experiencia visionaria de Juliana la llevó a decir que:

La madre puede estrechar tiernamente a su hijo contra su pecho, pero nuestra tierna Madre Jesús puede introducirnos fácilmente en su santo pecho, a través del costado abierto y mostrarnos allí una parte de la divinidad y de las alegrías del cielo, con la certeza interior de la felicidad infinita. (Juliana de Norwich 2013: Rev. XIV, cap. 60)

De esta forma el vector del deseo *conecta* con el vector de la *iletrada iluminada*: solo desde un acontecimiento estético –perceptual, sensible, pasional, tan conceptual como imaginario, tan psíquico como corporal– es posible declarar de *Jesús* como *Madre*, cuestión que la teología dominante tendía a olvidar. Así, la variación del lenguaje en Juliana permite que la visión penetre en la herida de Cristo, herida que pintada verticalmente hace *metonimia* con el sexo femenino, deviniendo en una apertura vaginal: al mismo tiempo es carne desgarrada y carne que gesta vida, como todo símbolo anclado a la fertilidad de la *tierra* y la consecuencia trágica de todos los vivientes:

Esta lectura particular de la herida de Cristo ha tomado, de alguna manera, un análisis polarizado de lo que se debe entender por mística femenina. Con respecto a las intersecciones entre el cuerpo femenino, el sufrimiento corporal y el erotismo en el discurso místico [...] [En el caso de las] visiones de Juliana, esto significa reconocer «alegóricamente los propios temores sexuales y los aterradores deseos que hablan, a través de Juliana, de imágenes fuertes sobre el Cuerpo de Cristo perforado, desgarrado, arrancado y penetrado», a pesar del énfasis de Juliana en el cuerpo de Cristo como un lugar de gestación y nacimiento. (Miller 2010: 123).

El deseo en Juliana se conforma en cuerpo-intensidad, es decir, en un cuerpo capaz de ser afectado: en lugar de gestación y nacimiento, tanto como lugar de desfiguración y desgarre. La modulación de la mirada en Juliana hace del cuerpo intensivo de Cristo

un devenir de flujos de sangre –como el pintor Francis Bacon– hace que el crucificado sea lugar de desgarramiento y perforación; el lenguaje visual de Juliana le hace decir que:

... cuando miré, vi el cuerpo [de Cristo] sangrando copiosamente a consecuencia de la flagelación, y era así. La hermosa piel estaba profundamente lacerada en la carne tierna por los atroces golpes asestados por todo el cuerpo. La sangre caliente corría tan abundantemente que ni la piel ni las heridas podían verse, pues todo parecía ser sangre. Y cuando descendía hasta donde debía haber caído, desaparecía. Sin embargo, la sangre siguió derramándose por un tiempo, como para que fuera observada atentamente. Yo la veía tan abundante que me pareció que si realmente y en substancia aquello hubiera sucedido allí, la cama y todo lo que estaba alrededor habría quedado empapado en sangre. (Juliana de Norwich 2013: Rev. IV, cap. 12).

El deseo, para Juliana es –como en general para la *piedad afectiva*– una *presencia* que nace a partir de materiales burdos devenidos en sagrados: madera devenida crucifijo, lienzos devenidos en *Mandylliones*, piedras hechas catedrales; no en vano la experiencia de Juliana arranca ante un crucifijo que sostenían frente a sus ojos. (Juliana de Norwich 2013: Rev. I, cap. 3). Una vez que Juliana centra su mirada en el crucifijo toda su revelación ocurre súbitamente (de repente [sodeynly]); los dolores que sentirá Juliana serán los dolores de Cristo mismo y no los suyos, así pues una *ex-posición* estética, es decir, un padecer que sale de sí, para devenir en la *otredad*, en la *ausencia* y deseo, que sin embargo, es presencia súbita y padecimiento estético... La presencia súbita es una pasividad, un dejarse llevar por el deseo corporal del poder de lo sagrado.

El deseo, en Juliana, no es una categoría *metafísica* como en Platón, sino una experiencia estética, es decir, que se padece, que late en el cuerpo mismo de quien ve, ¿no acontece de igual forma cuando nuestra mirada se posa ante las obras de arte

apofáticas: imposibles por su presencia de *ausencia*? Así, la pregunta que surge es ¿qué usos da Juliana al deseo? El deseo en Juliana *produce* un Cristo *pictórico* supurando sangre en la visión, al mismo tiempo que produce la materialidad sagrada del cuerpo místico de *nuestra* Madre Cristo. Juliana produce a partir de los objetos materiales al Cristo *en pintura*. A pesar de la ausencia del cuerpo de Cristo, Juliana intensifica su propio cuerpo para *lograr* el encuentro con el cuerpo *ausente*, con *lo místico*, con *lo apofático de Cristo*. Por tanto, esta ausencia no tiene que ver con un orden metafísico, sino con un orden *físico*, telúrico, estético y, a su vez, sagrado; su propio cuerpo prestado a la Pasión.

Finalmente, lo visionario en Juliana gira en torno a la forma en la que se produce socialmente la *materialidad cristiana* y con el deseo como *producción* de la visión. El deseo en la piedad femenina pone de manifiesto una presencia intensiva. Esta presencia del deseo conlleva un control sobre el cuerpo de las anacoretas; es decir, sobre lo que *hacen las visionarias sobre sus cuerpos*, pero también las reglas masculinas que imponen un tipo de cuerpo y hasta dónde puede llegar una ascética y un uso deseante del sufrimiento en la piedad femenina, en efecto, hace resonancia con *lo que el cuerpo femenino e iletrado escribe y padece* —y aún así, palpita el *punto de fuga* de lo sagrado.

c. *Tercer vector: La enfermedad como espacio intensivo*

Finalmente, el último vector de Juliana es atravesar una enfermedad corporal, justamente, la enfermedad deseada se transforma en conciencia de sí y visión de lo divino; en palabras de la anacoreta de Norwich: «Y cuando tenía treinta años y medio de edad, Dios me envió una enfermedad corporal en la que estuve durante tres días y tres noches; la tercera recibí todos los ritos de la santa Iglesia, pues no esperaba vivir hasta el día siguiente.» (Juliana de Norwich 2013: Rev. I cap. 2). Vino, repentinamente y con gran contrición un «*deseo ardiente de tener un don de Dios bajo una enfermedad*

corporal» (Juliana de Norwich 2013: Rev. I, cap. 2)⁴⁶. Ésta ocurrió cuando Juliana tenía treinta años y medio (Cfr. Juliana de Norwich 2013: Rev. I, cap.3). La enfermedad que describe la anacoreta de Norwich era tan fuerte que todos aquellos que la vieron pensaban que estaba a punto de morir (Juliana de Norwich 2013: Rev. I, cap. 3). El cuerpo se vuelve presencia y padecimiento, gozo y síntoma, pecado y redención, finalmente *intensidad* estético-sagrada.

La enfermedad y la intensidad visionaria van de la mano. El cuerpo enfermo es un *topos* de intensidad que cruza el contexto bajo el cual Juliana desarrolla su *técnica visionaria*. La enfermedad en la visionaria de Norwich funciona como un espacio de intensidades que vuelve inmanente su experiencia de lo sagrado, es decir, padecida en su cuerpo.

La enfermedad en Juliana es un espacio de intensidades, pues a la vez que el *cuerpo* enferma, la *expresión visionaria* es posibilitada por la enfermedad. El ojo se ve afectado por la presencia de la cruz, las intensidades estéticas transitan tanto el cuerpo de Juliana como el Cristo visible en la experiencia de la crucifixión. Por otra parte, la acción de enfermar modifica la percepción en visión *háptica*. Y, por tanto, el vector del deseo, arriba analizado, tiene una relación intrínseca con el vector de la enfermedad. La intensidad de la enfermedad posibilita el deseo que permite la variación del lenguaje de la *iletrada iluminada*.

En Juliana de Norwich, La enfermedad está presente siempre dentro de lo concreto del cuerpo, es inmanente a él, *la enfermedad hace al cuerpo-intensidad*. En la enfermedad hay un entendimiento del cuerpo que apela a mecanismos de *control*; que, a su vez, lo sitúan como un cuerpo *físico* que sólo funciona dentro de un cuerpo social:

⁴⁶ (Cfr. Juliana de Norwich 2006): *a wilful desire to have of Gods gifte a bodily sicknes*.

El cuerpo social restringe la forma en que el cuerpo físico es percibido. La experiencia física del cuerpo, siempre, es modificada por las categorías sociales que lo producen y que sustentan una visión particular de la sociedad. Existe un intercambio continuo de significados entre las dos formas de experiencia corporal, de tal forma que cada una refuerza las categorías de la otra. Como resultado de esta interacción, el cuerpo por sí mismo está altamente restringido como medio de expresión. (Douglas 1996: 69).

El cuerpo está inscrito en una *economía simbólica*. Un *uso*, especialmente dentro de las sociedades que tienen una cosmovisión eminentemente *sagrada*, corre por el delirio y la enfermedad. Es un peligro cuando una posesión demoníaca invade al sujeto bajo la forma de una enfermedad: *Tan pronto como caí dormida, me pareció que el diablo se colocaba en mi garganta, poniendo su rostro junto al mío*. (Juliana de Norwich 2013: Rev. XVI, cap. 67). Y la visionaria de Norwich prosigue:

El diablo volvió con su calor y su pestilencia, y me tuvo muy ocupada. La peste era hedionda y nauseabunda, y el calor físico, espantoso y opresivo; también pude escuchar en mis oídos una conversación, como si estuvieran hablando dos personas; parecía que hablaban al mismo tiempo, como si tuvieran una discusión confusa, y todo era como un gruñido sordo. (Juliana de Norwich 2013: Rev. XVI, cap. 69).

Sin embargo, también la enfermedad es un medio liberador, pues posibilita la visión; frente al poder *diabólico*, también se encuentra un poder simbólico de la enfermedad: «Mi mayor dolor era la brevedad de mi aliento y la disminución de mi vida. Verdaderamente creí entonces que estaba a punto de morir. Y súbitamente, en aquel momento todo mi dolor desapareció [...]» (Juliana de Norwich 2013: Rev. I, cap. 3). La

enfermedad detona la visión de la Pasión, pues después de la descripción anterior, Juliana comienza contar cómo vio dicho suceso.

Ahora bien, este cuerpo que enferma, *disminuye o aumenta la visión –es decir, la modula y la produce– paraliza el cuerpo y lo contorsiona*. Luego, es un cuerpo de intensidades. ¿Qué son estas disminuciones y parálisis si no la forma en la que se instalan las intensidades en un cuerpo? La visión disminuida transforma la luz en color, lo óptico en háptico, se crea un entorno propicio para una experiencia estética; la enfermedad posibilita un *espacio intensivo* en el cual Juliana recibe la visión.

Este *espacio intensivo*, que es el cuerpo enfermo, funciona en el ámbito de lo sagrado como un peligro. La enfermedad es un límite del campo social; y en tanto tal juega con las potencias del deseo y la represión, de lo puro y lo impuro, de lo laico y lo religioso.⁴⁷ El cuerpo enfermo de Juliana irrumpe en un espacio sagrado –mejor dicho, lo produce, sale del tiempo fijo y cronológico para instalarse en un tiempo de intensidad, de fuerza, de expresión. En este contexto Juliana de Norwich desea *ver* lo invisible para el ojo «sano»; aquí radica una influencia que el arte de A. Artaud a Kapoor toman como elemento superviviente de Occidente como un *contagio estético*. Juliana de Norwich desea, por medio de la presencia, traer la ausencia del cuerpo cristiano: el Cristo crucificado, dolorífico, intenso, pero también el Cristo glorioso, salvador.

Por otra parte, la enfermedad cuestiona el estatuto del cuerpo. La pregunta de fondo con la enfermedad es: ¿cómo condiciona estéticamente la enfermedad al cuerpo? Un cuerpo, siguiendo a Mary Douglas, es también una imagen de lo social, el cuerpo es un conglomerado de prácticas. Aunado a Douglas, el cuerpo *político*, según afirma

⁴⁷ Lo laico no se entiende en el sentido actual que suele hacer notar la diferencia entre *no creyente* y *creyente*, sino en un sentido más básico de pertenecer o no a una orden religiosa.

Beckwith, es aquel que: «Abarca los mecanismos de regulación por los cuales el cuerpo es controlado (la sexualidad, la reproducción, el trabajo, la enfermedad)» (Beckwith 1996: 28). Por ello, los cuerpos no están ajenos a un uso que se les otorga; hay un mecanismo regulatorio sobre la *técnica de la visión*, ¿cómo se ve?, ¿qué usos da la visionaria a la enfermedad? La enfermedad regula el orden social, pero también la disposición del cuerpo, la percepción cambia, una lentitud invade al cuerpo que enferma; *la visión se nubla*, afirma Juliana de Norwich...

Asimismo, la enfermedad (como espacio intensivo del cuerpo) es vista en la piedad afectiva como una *práctica de la imitatio Christi*. Ésta, más que imitación, es una invención del Cristo. La invención radica en el *uso* de la enfermedad, la piedad afectiva cuando intenta hacer presente a Cristo, lo construye y lo inventa imaginativamente:

Juliana desea que su sufrimiento sea el mismo que el de Cristo, que lo pueda vivenciar como propio en sus visiones. La enfermedad de Juliana, también funciona como un proceso de escritura que da nacimiento tanto a la experiencia visionaria como al análisis de dicha experiencia. *Ella es agente de su propio sufrimiento corporal, también lectora de los signos corporales de su enfermedad, y traductora del sentido de su experiencia a través de la palabra escrita*. Juliana transita de la lectura de su propio cuerpo a la lectura del cuerpo de Cristo. Esta textualidad del cuerpo humano –tanto del cuerpo de la visionaria como el de Cristo reconfigurado por el sufrimiento– es carne y sangra, para hablar, desde la hermenéutica de Juliana. (Miller 2010: 103).

Si bien Miller interpreta el *cuerpo enfermo* como un *texto*. Éste debe ser entendido como un *texto visual*; la imagen y la letra se unen en un espacio háptico, devocional, afectivo. Por ello, el cuerpo que enferma, dentro de la pasión afectiva y en Juliana en particular, detona la experiencia visionaria. Miller, además, afirma que la enfermedad,

en Juliana, se relaciona directamente con el *cuerpo maternal*. El Cristo de Juliana transgrede la sexualidad; Juliana *ve* tanto un cuerpo masculino en Cristo, como un cuerpo femenino. Y es en este último que se instala la enfermedad como intensidad: el cuerpo femenino de Cristo es una morada, un lugar abierto y una zona del *pathos*. La enfermedad en Juliana es así, a la vez, una *práctica discursiva y pictórica*.

*Las modulaciones estéticas de la visión en Juliana de Norwich:
Esa edad media in-conclusa que nos pertenece*

A través de los vectores contextuales se puede observar una problemática estética desde la articulación escrita de las visiones de Juliana de Norwich. La estética que propone esta anacoreta plantea dos modulaciones de visión: la Visión corporal y la Visión Espiritual. Además, frente a las visiones que se le *muestran* (*Show*), la escritora inglesa también hace referencia a una revelación en el entendimiento que se le representa como «palabras formadas en [su] entendimiento» (Juliana de Norwich 2013: Rev I, cap. 9).

Este proceso *estético-trinitario* recorre, entonces, tres caminos en la experiencia de la visión narrada en las *Visiones y Revelaciones*:⁴⁸ El primer sendero discurre ante la visión corporal que genera un *pathos* artístico –como performance de la enfermedad–; el segundo trayecto, hace énfasis en las palabras formadas en el entendimiento para *comprender* la experiencia corporal; y, el último camino constituye una especie de hermenéutica de Cristo, aquí, la visión espiritual expresa la historicidad misma de lo *apofático* como expresión de lo *poético-sagrado* que se escapa, evanescente, en el reino del goce y de la vulnerabilidad, de la experiencia pura de la religión y el arte. En Juliana

⁴⁸ En este escrito se analizan solamente las visiones –que tienen un cariz estético– y se dejará, para un momento más oportuno, las revelaciones –que enfatiza más en elementos teológicos, específicamente crísticos–.

de Norwich, *aisthesis* y *religio* son elementos correlativos que se funden en la experiencia humana, demasiado humana de confrontarse ante *otredad misma*, ante lo sagrado.

La visión corporal en Juliana deviene en estética del color, pues el rostro de Cristo se transforma visualmente, se desfigura, se crispa, se derrama y finalmente se vuelve imperceptible. Sobre lo imperceptible, en Juliana, se relaciona con la visión espiritual o apofática, en ella, lo visual se difumina en la contemplación misma; la visionaria y lo visto se fusionan en un solo trazo, la dimensionalidad pictórica se vuelve inefable, justo como acontece en los artistas contemporáneos que transitan con la visión de lo *imposible*, por ejemplo, Mark Rothko y sus lienzos *oscuros* que imponen *horror sagrado* en la Capilla Rothko de Houston, Texas (Ver imagen 5 del capítulo VI).

La estética visionaria de Juliana tiene un sentido tanto *patético como emotivo* que queda englobado en el concepto de *Aisthesis* como *una capacidad de ser afectado*. Justamente, el ser afectado, se vuelve la experiencia de *padecer* lo sagrado, de una *experiencia* específica que ocurre ante la mirada que penetra en lo divino, de esta manera se configura como una estética de la vulnerabilidad. No en vano, se le ha llamado a este tipo de mística, con el nombre de *Piedad afectiva* o *piedad femenina* (Donde destacan otras místicas y visionarias como Ángela de Foligno, Hildegard von Bingen y Teresa de Ávila, ya en el Renacimiento). Según este tipo de vivencia de lo sagrado, la compenetración del cuerpo femenino con el cuerpo de Cristo resulta fundamental, desde este trayecto afirma J. Hamburger que:

La Piedad Eucarística fue el apoyo principal de la piedad femenina, tanto es así que el deseo de las mujeres enclaustradas para ver, tocar y probar el cuerpo de Cristo fue estrictamente controlado y restringido. Las imágenes de la Verónica pueden haberse sustituido por una presencia sacramental. Si la sugerencia suena descabellada, uno debe recordar que, en ausencia de sacerdotes, las monjas

podían confiar en el proceso de auto-inducción de la comunión espiritual, que, en determinadas circunstancias, se consideraba no menos eficaz que su contraparte física, corpórea. (Hamburger 1998: 344-345).

Por otra parte, el concepto de *aisthesis* trazado aquí, tiene *ecos* de la filosofía de Gilles Deleuze, donde, el autor francés entiende al Cuerpo sin órganos como un campo de intensidad que tiene como característica principal afectar y ser afectado; ante ello, la crítica de Deleuze, Anne Sauvagnargues menciona que:

Deleuze recoge así el proyecto de Nietzsche «definir el cuerpo en devenir, en intensidad, como poder de afectar y de ser afectado, es decir, como Voluntad de potencia». Pero Deleuze sustituye la actividad de la voluntad por la intensidad metamórfica del cuerpo sin órganos, «cuerpo afectivo, intensivo», que sólo «comprende polos, zonas, umbrales y gradientes». (Sauvagnargues 2006: 51).

Leer a la mística desde Deleuze –y éste desde los escritos visionarios– resulta provechoso porque permite contextualizar el escrito visionario desde una perspectiva contemporánea y con ello permite la supervivencia del texto visionario, resulta importante la compenetración de los contextos (del autor visionario y sus lectores) porque ello permite una resonancia con el texto, en palabras de Alois M. Hass:

En todas las dimensiones de cómo pueden ser referidas o enseñadas las experiencias místicas en los textos, se pone en marcha una dinámica de brotes de interpretación y de sentido que tanto en el nivel de la *Poiesis* (la creación) como el de la *Aisthesis* (la recepción del texto) y la *Catarsis* (la comunicación) es eficaz y activa. El contexto que se crea a partir de ahí, siempre nuevo, es inevitable y no se puede impedir de ningún modo. (Alois M. Haas, en Cirlot y Vega 2006: 84).

El cuerpo visionario, es pues, un cuerpo de intensidad; y no es, por tanto, un cuerpo como sustancia, lo importante es el cuerpo en su danza y delirio, es su figurabilidad y en su desfiguración pictórica, en su poder de afectar y ser afectado. En los textos visionarios existe esta potencia de la afección (afectar y ser afectado) a partir del éxtasis y de la enfermedad que muestran esta capacidad de la visionaria por ser afectada. De esta forma, acontece, desde la mística visionaria de Juliana de Norwich un cuerpo en delirio visionario a través de la afectación visual del cuerpo sagrado-divino de Cristo.

Imágenes del capítulo IV



Imagen 1. Sandro Botticelli, *El nacimiento de Venus* (1482-85). Temple sobre lienzo



Imagen 2.

Caspar David Friedrich, *Mar del norte bajo la luz de la luna* (1823-24). Óleo sobre lienzo.

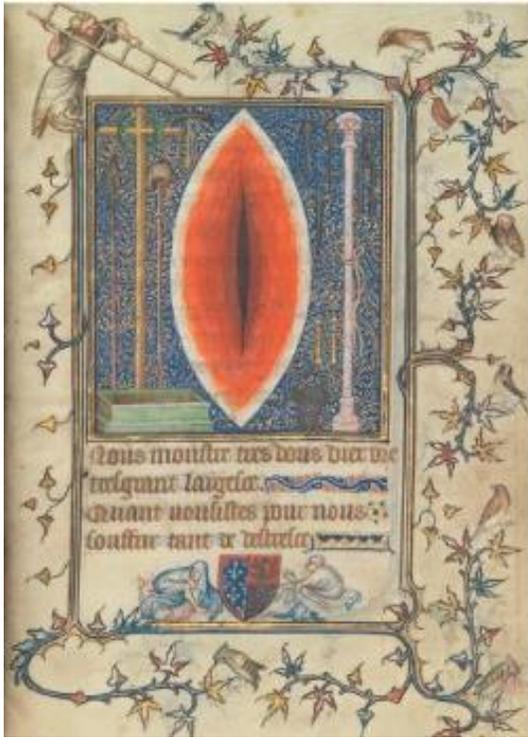


Imagen 5.

Jean Le Noir (Atribuido). *Salterio de Bonne de Luxemburgo, Mandorla (Herida de Cristo)* (antes de 1349). Témpera, grisalia, tinta y oro sobre vitela.



Imagen 6.

Kazimir Malevich. *Suprematismo místico (Cruz negra sobre óvalo rojo)* (1920-22). Óleo sobre lienzo.



Imagen 7.

Paul Klee, *Angelus Novus* (1920).
Monoprint.



Imagen 8.

Francis Bacon, *Fragmento de una crucifixión* (1950). Óleo y lana de algodón sobre lienzo.



Imagen 9.

Anish Kapoor, *Arqueología y Biología*
(2007). Cera sobre yeso.

*So sehr einfältig aber die Bilder, so sehr heilig sind die, daß
man wirklich oft fürchtet, die zu beschreiben.*⁴⁹

Friedrich Hölderlin, *Im lieblicher Bläue*

Capítulo V

Supervivencias de lo sagrado en la era del arte contemporáneo: A propósito de dos exposiciones en el MUAC

De lo sagrado en la imagen: apofática de la pintura

En el museo de San Marcos de Florencia, el observador contemplará el fresco de Fra Angélico titulado *La Anunciación*; el muro pintado por el artista del cuatrocento expresa la apófasis de lo sagrado, su inefabilidad, o bien, lo sagrado en tanto retirada, manifestación de su soledad absoluta, pero, ¿Cómo se expresa lo santo-solemne (das *Heilig*), es decir, aquello separado, suelto de sí, que tiene su propia esfera, y esa esfera, además, es lo *invisible*? En la pintura del toscano, lo sagrado no es el Ángel que anuncia ni, naturalmente, la *madona* que venera, tampoco es la representación que se hace del texto bíblico –aunque sin el texto, lo sagrado no aparecería–; más bien lo sagrado es lo que *está-en-ausencia*, secreto y al mismo tiempo visible para todo observador, al menos potencialmente. Didi-Huberman pensará que la pintura de Fra Angélico funda sobre todo lo *visual* en tanto que lo sagrado se presenta en la misma materia que conforma el fresco:

⁴⁹ La lectura del poema *En amoroso azul* surgió a propósito del capítulo que Jean-Luc Marion dedica a Hölderlin en su libro *El ídolo y la distancia*; Los traductores de Marion traducen de forma distinta a la mía, mi traducción sería: *Son las imágenes tan inocentes, pero tan intactas* [los traductores de Marion hacen énfasis en que lo santo, *das Heilig* puede entenderse también como lo intacto], *que uno con frecuencia se siente invadido por el espanto al describirlas*. El poema entero se puede consultar en: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/19Jh/Hoelderlin/hoel_0801.html

Miremos: no es que no haya nada, puesto que está el blanco. Nada no es, puesto que nos llega sin que podamos captarlo y puesto que nos envuelve sin que podamos, a nuestra vez, cogerlo en las redes de una definición. No es *visible* en el sentido de un objeto exhibido o encuadrado; pero tampoco es invisible, puesto que impresiona el ojo e incluso hace mucho más que esto. Es materia. Es un mar de partículas luminosas en un caso, una lluvia de partículas calcáreas en el otro. Es un componente esencial y masivo en la presentación pictórica de la obra. Decimos que es *visual*. [...] «hay blanco», sencillamente, ahí ante nosotros, antes incluso que ese blanco pueda ser pensado como el atributo de un elemento representativo. [...] Es el fenómeno de algo que no aparece con claridad. No es un signo articulado, no es legible como tal. (Didi-Huberman 2010: 28-29).

Para Fra Angélico, lo sagrado es la distancia inquebrantable que separa al ángel de la Madona; ausencia, casi imperceptible porque el pintor la presenta con la pura iluminación del fondo, porque, ¿dónde más estaría la presencia de una ausencia si no en un *fondo*? (Ver imagen 1 del capítulo V)⁵⁰

Lo sagrado, en el fresco del pintor dominico, es lo *retirado*; luz que no se ve, pero que ilumina lo visible. Lo sagrado no es la seguridad del anuncio, es el temblor y el temor *de lo que vemos en lo que nos mira*⁵¹, y eso que nos mira es la blanquitud del muro. Por otra parte, lo sagrado, no es el otro que reconozco en un lugar extraño, al contrario, es lo extraño que habita en casa porque guarda un secreto.⁵² Y todo secreto es un misterio (*Un-heimlich*)⁵³ que se expresa en la intensidad de la extrañeza, no en el

⁵⁰ Para un análisis más profundo sobre las diferentes *Anunciaciones* de Fra Angélico y el modo de figurar lo *infigurable* Cfr. Georges Didi-Huberman 1995: 114-123

⁵¹ Título de un libro de Georges Didi-Huberman (Didi-Huberman 2014).

⁵² La morada de la madona, y el útero de la madona como morada misma del dios hecho hombre, que al mismo tiempo es la morada de la cultura de Occidente.

⁵³ Cfr. Sigmund Freud 2012 y la conclusión de esta tesis.

lugar de lo extraño, pues, ¿qué otra forma de intensidad puede expresar un pintor si no es el *puro* color en su fondo mismo, allende las figuras? Lo sagrado es lo que está a distancia, como el Dios *invisible* oculto tras el icono (*La anunciación*) puesto que: «*Los colores desde lo visible, son signo de lo irreductible invisible que se trata de producir, de promover en lo visible en tanto que invisible. El icono manifiesta propiamente la distancia nupcial que casa, sin confundirlos, lo visible y lo invisible, es decir, lo divino y lo humano.*» (Cfr. Marion 1999: 21-22).

En la imagen, lo sagrado, se expresa como vestigio visible de lo invisible: «desnudos, a rostro descubierto ante el Dios sin rostro, ya no le miramos en una cara idolátricamente privilegiada, sino que en primer lugar él nos mira y nos guarda bajo su mirada invisible. La mirada invisible de Dios nos convoca a ver su invisibilidad misma.» (Marion 1999: 34-35). Las palabras de Marion, aquí citadas, resuenan cuando se piensa en la genealogía mitológica de la pintura occidental (y no sólo en *La Anunciación* de Fra Angélico) que pretende recoger la mirada invisible de lo ausente, es decir, en *guardar* aquello que se extraña, lo persistente de una anunciación o lo sobreviviente de una despedida: lo sagrado. Esta genealogía se remonta a dos episodios, uno griego y uno cristiano: primero, cuando *La doncella de Corinto* que traza, en una pared, el perfil del amado que se marcha de la patria (grabando la extrañeza de lo familiar, *das Unheimlich*); y, segundo, el archivo pictórico que *retrata* San Lucas –patrono de los pintores– de lo invisible, al pintar el rostro de la virgen María antes de marcharse a lo celeste invisible.⁵⁴ (Ver imágenes 2 y 3 de este capítulo).

Así, los orígenes mitológicos de la pintura occidental concuerdan en la máxima de Klee: hacer presente lo invisible y, también, con la presencia ausente del Fresco del museo de San Marcos donde lo sagrado es el fondo blanco. Por ello, en el color que usa todo pintor se cierra el círculo, donde lo sagrado, en su extrañeza invisible deviene

⁵⁴ Sobre el origen griego Cfr. Plinio 2001: 78-85

luz y forma: imagen. Imaginar-trazar es la puesta del aparecer de *lo Otro ausentado, distante, separado*. Nancy dirá que

La imagen siempre es sagrada [...] De hecho, el significado de lo «sagrado» no debe ser confundido con el de lo «religioso». Porque la religión es la observancia de un rito que forma y mantiene un lazo o unión. [...] Lo sagrado, por su parte, significa lo que separa, lo que se pone a distancia, se remueve o se corta. [...] lo sagrado es lo que es sólo a través de su separación y no hay lazo con ello. [...] Lo sagrado es lo que, por sí, queda separado, a distancia, y con lo que nadie forma un lazo (o sólo uno muy paradójico). Es lo que uno no puede tocar (o puede ser solo tocado sin contacto). (Nancy 2005: 1).

El arte pictórico –más que la religión– atraviesa por el abismo de lo sagrado porque en la pintura se expresa el lazo paradójico de ser tocado sin contacto: lo pictórico aparece intacto al tocar la vista de quien le convoca, «la pintura mira en lo que vemos» –de nuevo citando la fórmula de Didi-Huberman–. Por ello, si por sagrado se entiende lo separado o lo intacto, entonces, el arte más que la religión implica la soledad del observador ante un espacio infranqueable, el estar ante una imagen...⁵⁵ desde el icono más inmóvil de Rublev, pasando por los nenúfares más bellos de Monet, hasta los lienzos más oscuros de Rothko, todos ellos atraviesan la mirada para «expresar el *surgimiento* de lo invisible a la visibilidad, sin que el espanto aureole lo visible» (Marion 1999: 93).

⁵⁵ (Cfr. Eugenio Trías: 2015: 117): «El orden simbólico permitiría al arte hacer manifiesto y sensible el orden *nouménico* del ser y de lo divino, o propiciaría una manifestación sensible del gran misterio del ser y de lo sagrado».

Lo sagrado hace aparecer a lo otro en su ausencia –y en su ausencia permanece indeterminado⁵⁶. Por ello, cabe preguntar, ¿cómo *lo sagrado hace aparecer lo ausente*? La *apariencia* de lo sagrado toma una forma *singular* de ser: lo sagrado aparece como imagen. Las imágenes, en tanto sagradas, en tanto distantes, fascinan porque:

La fascinación es la mirada de la soledad, la mirada de lo incesante y de lo interminable donde la ceguera todavía es visión, visión que ya no es posibilidad de ver sino imposibilidad de no ver, la imposibilidad que se hace ver, que persevera –siempre y siempre– en una visión que no termina: mirada muerta, mirada convertida en el fantasma de una visión eterna. (Maurice Blanchot 2015: 26).

No sólo muertos o fantasmas, la fascinación es la mirada de la vida póstuma, cuya eternidad late, paradójicamente, en sus supervivencias; en este sentido hablará Trías sobre la supervivencia del símbolo en la arquitectura de Le Corbusier:

... en su pertinaz remisión a algo ajeno en relación al cerco del aparecer, o en su remisión a una fuente emisora ubicada más allá de toda experiencia del mundo, ha quedado [el símbolo] desvirtuado y destruido. [...] Y sin embargo el símbolo insiste y resiste en el arte moderno, como lo testimonia Le Corbusier. El símbolo insiste como esa figura (lógico-lingüística) que no puede ser reducida a la «infinita circulación» del juego semiológico del signo, del representante y su interprete, o de su reconducción a una enciclopedia intramundana. (Trías 2015: 188-119).

⁵⁶ Indeterminado porque las mutaciones de lo sagrado que acontece en las diferentes religiones presenta rostros diversos, divergentes: los rostros de las divinidades orientales ocultan lo que ilumina la presencia divina occidental; se co-implica, pues, lo oculto y lo presente de un sistema cultural a otro.

En este sentido la arquitectura de Le Corbusier –o más recientemente de Peter Zumthor– va contra el postulado del *minimal art* que interpele al espectador a la fórmula de Frank Stella y Donald Judd (ver imágenes 4 a 7 de este capítulo): *what you see is what you see*. Sin embargo Blanchot escribirá que cuando alguien está fascinado: «no ve eso que ve, pero eso lo toca en una proximidad inmediata, se apodera de él y lo acapara, aunque lo deja absolutamente a distancia [...] ausencia que se ve porque ciega» (Blanchot 2015: 27) ,de nuevo, ¿dónde está lo sagrado de *La Anunciación* sino en la blanquitud de su fondo? Ahí no hay ni laminillas de oro –como solía usar Fra Angélico–, ni azules provenientes de lapislázuli, lo sagrado es la mera austeridad, la pureza abstracta (pero concreta) del fondo blanco, su inocencia, su sencillez porque «ese fondo [...] esboza el lugar del padre [que] permanece como abismo, de igual modo que el cielo sostiene las imágenes que se figuran de él».⁵⁷ (Marion 1999: 95).

Por otra parte, la fascinación de la imagen se vincula con la extrañeza de la presencia de la imagen, pues en la imagen está en juego lo presente y lo ausente: «la imagen está ligada a la extrañeza elemental y a la informe pesadez del ser presente en la ausencia» (Marion 1999: 247). De esta manera, tras la cita de Blanchot, la función que poseen las imágenes, lo que buscan hacer visible, es hacer aparecer un *objeto singular* (Cfr. Rosset 2013) en su soledad: en un espacio aislado que expone las cualidades materiales de lo que ese objeto en su auténtico aislamiento «es», porque: «[el arte] es lo que habla cuando todo ha sido dicho». (Blanchot 2015: 20). Finalmente, culmina Blanchot subrayando que:

... la categoría del arte está ligada a la posibilidad que tienen los objetos de «aparecer», es decir, de abandonarse a la pura y simple semejanza detrás de la que no hay nada más que [la soledad] del ser. Sólo aparece lo que se ha

⁵⁷ Las cursivas son mías.

entregado a la imagen, y todo lo que aparece es, en este sentido, imaginario.
(Blanchot 2015: 247).

Ahora bien, para que la imagen aparezca en la distancia y en la extrañeza, la imagen de culto debe transformarse en imagen de arte, ¿cómo se genera dicho proceso?

Contemplación y observación: el tránsito de la imagen en la cultura de la secularización

¿En qué consiste el proceso de secularización de las imágenes? La secularización de las imágenes consiste en la pérdida de eficacia de las imágenes de culto dentro del espacio sagrado dedicado para la comunión de la creencia; por otra parte, la imagen comienza a cobrar un *aura* en el naciente espacio de colecciones de arte:

Otra consecuencia es que las expectativas sobre la imagen sagrada se basa cada vez más en la personalidad individual del artista. [...] Es el pintor quien decide acentuar en su efigie lo humano o lo divino. [...] Pero también aumentaba el prestigio del artista, que se convierte en mediador de devociones. A partir de ese momento, su nombre es célebre. (Besançon 2003: 214).

También es importante mencionar que la imagen comenzará a dejar de ser contemplada, para ser expuesta –como escribió Benjamin– y dejará el anonimato de quien pinta, para dar paso a la firma del artista. Este proceso de una cultura secular comienza con la Reforma luterana en el siglo XVI; en este contexto histórico inicia un cambio en la manera en que son miradas las imágenes de la cristiandad.⁵⁸

⁵⁸Para un análisis más detallado en relación al paso de la imagen cultural a la artística es importante notar el influjo que tuvo la reforma de Martín Lutero. Cfr. David Freedberg 1991: 368-369 y Hans Belting 2009: 609-615.

Previo a la Reforma –que trajo consigo una mirada iconoclasta–, las imágenes dependían de normas teológicas, de maneras de representar que subordinaban las imágenes a la *religión*, es decir, a los ritos y al espacio específico donde eran eficaces para una práctica común: a saber, en el templo; las imágenes implicaban, por ello, una manera específica de mirar: la con-templación, sólo se puede con-templar cuando se mira *dentro del* espacio sagrado, es decir, en el templo; mirada cuyos miramientos tiene en el centro a un rito y no una imagen en sí misma. Y, a pesar que dentro del templo católico siguen exponiéndose imágenes, el poder inherente a ellas se ha perdido paulatinamente, pues dejan de ser *contempladas*, para devenir en meros entes decorativos, para la mayoría de los creyentes que, sabiéndolo o no, su mirada se ha dispuesto de una manera secularizada.⁵⁹ El valor de las imágenes ya no radica en la eficacia que éstas tengan ante la mirada de los feligreses, sino en la firma del artista que legitima el culto a las obras de arte.⁶⁰ Por otra parte, la iconoclasia de la Reforma luterana no destruye, como es sabido, las imágenes, más bien, «destruye su función de eficacia contemplativa» para dar paso, de la con-templación a la observación moderna de obras de arte en el espacio *secular* como son los museos y las galerías de arte. Por tanto, secularizar la imagen implica la pérdida paulatina de las funciones de la imagen de culto y la obtención de nuevos significados culturales que estarán anclados en el mundo del arte.

La tecnología de mirar imágenes a partir de la *contemplación* deviene en la secularización en *observación*. Justamente, observar es diferente a contemplar en tanto modo de mirar, pues el prefijo *con* implica la unión, mientras que el prefijo *ob* hace referencia a *lo que está delante*, lo que delante de quien mira se guarda (*ob-servare*) en

⁵⁹ Existen, por supuesto, imágenes que siguen respondiendo al culto en lugar del arte, la más paradigmática en México, sería, sin duda, la imagen de la Virgen de Guadalupe; en este caso, se va a la basílica a contemplar, no a observar.

⁶⁰ Ver, por ejemplo, la pintura *Ecce Homo* de Elías García Martínez (Siglo XIX) en el Santuario de la Misericordia en Borja, España que sufrió una restauración por Cecilia Giménez (agosto 2012), una feligresa.

una distancia infranqueable. La contemplación implica que la imagen ejerce un poder religioso sobre quien la mira, pues la imagen es común a todos, es eficaz para todos los que tienen acceso a su sentido profundo; en cambio, la observación conlleva una mirada que es solo para quien mira, en este sentido la imagen ya no es pública, es privada, es decir, miro la imagen porque merece la pena de ser guardada, tras esta especie de *archivación de la mirada* se esconde el aura o lo sagrado, que no se muestra en la comunión sino en la distancia. La pregunta que surge en este punto es, ¿cómo el museo hace presente lo sagrado en la imagen?, ¿de qué manera el museo puede dar un estatuto sagrado a la imagen? Lo sagrado de la imagen en el museo se instala, justamente, en lo propio sagrado, en la distancia, en lo distinto, en lo infranqueable; la secularización no previó que lo sagrado se instalaría fuera del templo, sin embargo, lo imaginario debe recorrer espacios insospechados para mantener su aura, su sacralidad (Cfr. Besançon 2003: 239); lo sagrado llega al arte para refugiarse de su posible pérdida, pues como se ha insistido en esta tesis, lo sagrado, *apenas*, sobrevive en el arte. La exposición de imágenes en el templo y en el museo es distinta porque dentro del templo la imagen tiene una eficacia pública, dentro del museo la imagen se expone para ser guardada, esto es, para sostener la mirada del observador.

De lo sagrado en la imagen de Cristo: unción y unguento

Lo sagrado, entonces, en la cultura de la secularización de la imagen surge una vez que todo ha sido dicho y donde queda sólo el recuerdo de palabras religiosas. Si bien la palabra fue el origen, las imágenes son los vestigios que sobreviven de ese origen, porque sólo hay arte tras el ocaso de los dioses. Trías escribe que:

Lo sagrado y lo santo no se destruyen en la modernidad; simplemente se ocultan y se inhiben. [...] no queda destruido; mucho menos aniquilado; queda, eso sí, inhibido [...] Subsiste en el inconsciente cultura e histórico. Y como todo lo que se inhibe, se halla siempre presto a retomar, si bien de forma desplazada: por la

vía de la per-versión, o de una presentación manifiesta transportada a un terreno que no es el que parece pertinente. [...] la simbolización de lo sagrado se desplaza del plano pertinente de la *religión* [...] al arte y a la estética. (Trías 2015: 32).

Ahora bien, dentro de todas las imágenes, cuya vida póstuma está frente a los que miran, la más potente sigue siendo, *a pesar de todo*, Cristo probablemente porque es la imagen de la resurrección en sí misma e imagen que presentada en el mundo del arte revela la supervivencia de lo simbólico (Cfr. Trías 2015: 110). Por su parte, *Cristo* significa «ser el ungido» y, por extensión del campo semántico, al mismo tiempo es el unguento que *nos* toca cuando miramos imágenes, pero como toda luz, al iluminar permanece invisible. De alguna manera, la importancia del «a pesar de todo» es que sigue configurando la experiencia estético-imaginaria de Occidente, por ello, *lo cristiano pervive en la era del arte secular* y se manifiesta como síntoma de la muerte de Dios proclamada por Nietzsche en siglo XIX –que, como piensa Jean Luc Marion, no terminó con el *ausente* y con la *distancia* sino con el ídolo conceptual o catafático de lo que entendemos por Dios– (Cfr. Marion 1999: 69). El germen de esta problemática tiene una fuerte paradoja que consiste en *salvar o archivar*, por medio de ciertas obras de arte, lo sagrado (lo distante, lo que separa) de una religión (lo que enlaza) que atraviesa una profunda crisis, o, que al menos se encuentra en estado decadente producto de la secularización cultural de las imágenes.

A pesar de la secularización –es importante insistir– las imágenes cristianas no se han olvidado del todo; éstas más bien se han *sublevado*, es decir, han devenido en imágenes para ser observadas no veneradas ni contempladas. En algunas obras artísticas sobreviven ciertos rasgos de las imágenes religiosas, aunque de forma sintomática, es decir, en crisis, así pues, es relevante preguntar ¿Qué se entiende por la supervivencia y los síntomas de la imagen religiosa en el arte contemporáneo?

Supervivencia y síntomas de la religión en la era del arte: la imagen-apertura

El arte cristiano fue un deseo *evangélico*. La profundidad de tal anhelo tenía como fundamento *adentrarse en la imagen del «logos»*, es decir, buscar una apertura ante un *logos*, pero no ante el Verbo en su Pureza inmaterial y descarnada. Al contrario, el deseo de la plástica cristiana era abrir el *logos* en la carne, encarnarlo, es decir, un arte que pudiera *imaginar*, o, dicho de otro modo, hacer imagen de la Palabra Encarnada⁶¹. Pero, qué es una palabra encarnada, sino una que adquiere una debilidad *patética* gracias a un síntoma divino, a saber: una carne abierta, sufriente, una carne que exigía padecer una apertura al mundo visible; por ello Didi-Huberman dirá que:

Antes de la obra de arte visible, estuvo la exigencia de una «apertura» del mundo visible, que no sólo entregaba formas, sino también furores visuales, actuados, escritos o cantados; no sólo claves iconográficas, sino también los síntomas o las huellas de un misterio. (Didi-Huberman 2010: 71), (Ver imágenes 8 y 9 de este capítulo).

Finalmente, –con Didi-Huberman nos atrevemos a decir que– el arte contemporáneo, que parece alejarse de sus orígenes cristiano-religiosos termina por *abrir y penetrar* el misterio de la visualidad cristiano-occidental; pues, todo arte contemporáneo que pretenda *abrir o escindir la imagen* es heredero de este síntoma, del deseo de abrir la carne y exponer su debilidad, su otredad, su diferencia y su distancia.

Lo sintomático de la experiencia de lo sagrado es pensable, como un elemento que *se abisma* en las fronteras de lo visual. Es importante recordar que «*symptoma*» significa *lo que cae fortuitamente* y que acontece para perturbar el orden de las cosas (Cfr. Didi-Huberman 2010: 69). Es decir, lo sagrado está en los márgenes que detienen

⁶¹ Cfr. Evangelio según san Juan 1

el tiempo cronológico para expresar un tiempo que irrumpe ante la rutina, que disloca o desarticula. En este sentido, lo sagrado se manifiesta en tanto debilidad que abre o desgarrar la *otredad* en las imágenes.

El concepto de *síntoma* de Didi-Huberman permite observar los puntos críticos de los imaginarios occidentales, es decir, aquellos puntos de desgarradura, donde la imagen abre, simbólicamente, un pasado que late en el presente. Lo sintomático de los símbolos se presentan como *un indicio visual ante un tiempo perdido*, que ya no nos pertenece del todo, pero, que sigue latiendo de manera anacrónica en nuestra cultura; es así que tenemos que presentarlo para darle una forma, una *imagen*. Didi-Huberman explica de la siguiente manera:

Seguimos teniendo algunos monumentos, pero ya no sabemos el mundo que los exigía; seguimos teniendo algunas palabras, pero ya no sabemos la enunciación que sostenían; seguimos teniendo algunas imágenes, pero ya no sabemos las miradas que les daban cuerpo; tenemos la descripción de los ritos, pero ya no sabemos su fenomenología, ni su exacto valor de eficacia. ¿Qué quiere decir? Que todo pasado es definitivamente *anacrónico*: no existe o consiste sino a través de las figuras que nos hacemos de él; sólo existe, por lo tanto, en las operaciones de un «presente reminiscente», un pasado dotado de la potencia admirable o peligrosa del *presentarlo*, precisamente, y, después de esa presentación, elaborarlo, representarlo. (Didi-Huberman 2010: 54).

Tal como explica D-H en la cita anterior, es posible entrever que ante el síntoma se encuentra una imagen crítica (Ver imagen 10 de este capítulo): más específicamente una imagen que critica la manera en que la miramos –cabría decir, en el cómo la observamos-. Las imágenes críticas están marcadas por visualidades que desgarran la mirada de quien las observa: «el síntoma sólo se da a través del desgarrar y la

desfiguración parciales que le hace padecer al medio en el cual advine» (Didi-Huberman 2010: 208). Culmina Didi-Huberman:

[El síntoma] nos expresa [...] el movimiento anadiómeno⁶² de lo visual en lo visible y de la presencia en la representación. Nos expresa la insistencia y el retorno de lo singular en lo regular, nos expresa el tejido que se desgarrar, la ruptura de equilibrio y el equilibrio nuevo, el equilibrio inaudito que pronto va a volver a romperse. [...] Nos pone ante su potencia visual como ante la emergencia del procedimiento mismo de figurabilidad. (Didi-Huberman 2010: 213), (Ver imagen 11 de este capítulo).

Finalmente, podemos decir, que lo sagrado se presenta como un síntoma sobreviviente de un tiempo escondido en las fibras anómalas del arte occidental. Las imágenes-apertura son imágenes que se imponen por la fuerza simbólica que las construye y, por supuesto, de las deconstrucciones por las que ha pasado el símbolo que las forma: desde las ermitas donde monjes o monjas oraban y contemplaban las imágenes, hasta llegar a las galerías de los museos y exponerse ante la observación y *flashes* de las cámaras de los turistas; la extrañeza de lo sagrado es esconderse para unos pocos, al exponerse ante miles ojos-cámara que difícilmente saben mirar las imágenes con sus ojos encarnados.⁶³

Por último, el cuestionamiento que surge en torno a la crisis de la religiosidad y la sublevación secularizada de la imagen es, ¿cómo se relaciona el aparecer de lo sagrado en el arte contemporáneo y en el declive de la religiosidad occidental? Para lograr este propósito es necesario partir de obras de arte concretas. Así, lo que se intenta

⁶² Que surge del agua, como la Venus.

⁶³ (Cfr. Juhani Pallasmaa 2018: 20-21) Sobre todo la cita que toma de Joseph Brodsky, *On grief and reason: Propiamente nuestro recuerdo no es de un lugar, sino de una postal*. Esta cita recuerda el poco «lugar» dado al «espacio existencial» en virtud de vivir en un mero *espacio fotográfico*.

rescatar es la noción cristiana de *Unción* en las artes plásticas. Ante este tema, es importante adentrarse ante dos estéticas de la ausencia a través del síntoma de la unción. El síntoma de lo cristiano que se expresa como abismo y ausencia aparece como unguento que se derrama, por ejemplo, en la cera de las esculturas pictóricas de Anish Kapoor y la absorción de óleo en los lienzos, tablas y trapos de Yishai Jusidman⁶⁴. Estos dos artistas muestran cómo la apariencia de lo sagrado en la imagen se muestra como un síntoma específico: la unción de pigmentos; también es importante mencionar que las exposiciones que se analizarán a continuación fueron presentadas recientemente en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) en esta universidad.

Estéticas que encarnan la ausencia a través del síntoma de la unción

«Arqueología-Biología», fue una exposición temporal en el MUAC que se presentó de agosto a diciembre de 2016. Era adecuado decir que se *entraba* en la exposición, porque la apuesta de Kapoor mostraba la desgarradura de lo visual. En la primera sala se encontraba una serie de espejos que distorsionaban los cuerpos de los observadores, podríamos decir, que hacían un *síntoma-visual* pues mostraban una diferencia: un cuerpo encarnándose en soledad y ante una distancia infranqueable.

Al proseguir el andar en la exposición, la mirada entraba en un abismo en la obra *Sin Título* de 1992 (Ver imagen 12 de este capítulo), donde Kapoor desfiguraba la materialidad de la arenisca, hasta descomponerla en un pigmento azul oscuro que focalizaba nuestra mirada en una materia-negativa o apofática, es decir, en tanto síntoma de una materia que se niega a atribuirse un valor visual afirmativo; desde esta

⁶⁴ Sintomático, por supuesto, también que ambos pintores pertenezcan a las periferias de Occidente: Kapoor pintor Indio radicado en Londres; Jusidman pintor mexicano radicado en Los Ángeles.

obra se puede ver cómo Kapoor, parafraseando a Didi-Huberman, abre la escultura al motivo de la Encarnación (Cfr. Didi-Huberman 2010: 41). Justamente:

Porque lo «imposible» de las paradojas encarnacionales, al amparo de la trascendencia divina, tocaba en el corazón mismo de la inmanencia [...] de esa capacidad humana para inventar cuerpos imposibles..., para conocer algo de la carne real, nuestra misteriosa, nuestra incomprensible carne. Esa capacidad se llama precisamente el poder de la *figurabilidad*-. (Cfr. Didi-Huberman 2010: 41).

Y, sin embargo, al profundizar dentro de los salones del MUAC, la carne misma se desfiguraba en la cera; aquí acaecía la unción en tanto tal: Cristo devenido cera y puesto como Mandorla monumental que engañaba a la visión con un clásico trampantojo. El punto culminante de la sinfonía de pigmentos que proponía Kapoor, para todos los visitantes del museo, era una sala repleta de ceras teñidas en tonos rojizos, donde incluso, en el ambiente se respiraba la carne transformada en cera y en la obra «Mi patria roja» mostraba el proceso de descomposición paulatina que *Chronos* ejerce sobre los vivientes.

Así, la exposición *Arqueología-biología*, desenterraba, desde la materia misma, la descomposición biológica y la agonía de la carne como objeto de lo sagrado, es decir, como objeto de lo *separado* y de la distancia. Por ello, no es un acto vano leer su obra escultórica en clave *cristiana* –donde por cristiano quiero decir, el síntoma visual de lo *ungido*-. Así pues, ¿qué es ungir en las obras plásticas?, ¿cómo la unción afecta nuestras miradas ante lo visual de herencia cristiana?

Por ungir debemos entender el acto de proyectar un líquido, es decir de untarlo; sea este líquido: cera, aceite, perfume, lágrimas y, por supuesto, colores y al untar

intentamos modificar el estatus simbólico de lo ungido (Cfr. Didi-Huberman 2010: 261). Por ello, ungir:

Es un rito de paso: untamos a los recién nacidos para bautizarlos, untamos a los muertos para mandarlos a alguna *vida* más allá. Untamos también los altares que consagran y regamos con agua bendita los iconos para hacerlos más eficaces. (Didi-Huberman 2010: 261-262).

Ungir es el acto de una travesía de lo sagrado; donde el ungido y el *ungente* se *atravesan* cual cuerpo sin órganos; pues ungir es, también, la acción de atravesar y ser atravesados; incluso, ungir es estar expuestos a la mirada de la otredad. En arte, es Cristo lo que atravesamos por las grietas de sus heridas, por ello, lo que se atraviesa en la imagen-apertura es la encarnación misma, pero, ¿qué atraviesa la mirada sino una distancia infinita, latente, superviviente, sintomática? Allí sobrevive, pese al declive y decadencia, lo cristiano occidental; ya no como un valor teológico, ahora, adquiere una vida póstuma como valor estético —es decir, ¡qué se hace carne, que adquiere sensibilidad! El misterio último de Occidente: *un dios encarnado*, perviviendo en el aura de obras artísticas que abren las heridas de la cultura para mostrar el síntoma que la produjo, y que reniega de sus orígenes monoteístas. Concluye Didi-Huberman que *la imagen-apertura*: «Sólo existe sobre la base del dato encarnacional: supone que la palabra pueda encarnarse y que su abstracta potencia sepa devenir palpable como una carne o como un pigmento.» (Didi-Huberman 2010: 262).

Pese a todo, es decir, pese a la secularización que trajo como consecuencia —sin quererlo, es cierto—, el ateísmo al punto central de la cristiandad, lo cristiano se *derrama* y *hiere nuestros ojos encarnados gracias a la plástica apofática*. En la liturgia oriental, de donde proviene el síntoma de la imagen-apertura, manifiesta el poder *estético* del Logos encarnado de la siguiente forma:

El sacerdote [...] hace la señal de la cruz en el pan y, de este modo, significa la manera en la que se cumplió el sacrificio, es decir, en la cruz. Luego, agujerea el pan en la parte derecha, mostrando mediante esta herida del pan la herida del costado del Señor. Por eso, llama *lanza* al objeto de hierro con el cual golpea y ese objeto tiene forma de lanza, para evocar aquella lanza (de Longinos). (Didi-Huberman 2010: 263).

En Kapoor, observamos la presencia de la carne en el silencio mismo de lo visual. La carne se abre como abismo *infinitamente perdido*; desgarrar los ojos encarnados de quien se atreve a mirar más allá del souvenir fotográfico. Y, ante todo, Anish Kapoor manifiesta la profunda soledad de la carne que somos, pues en sus esculturas, la carne muestra la ausencia de sí misma; convoca un aura, que no puede ser de otra manera más que sagrado.

Lo que incomoda en las ceras de Kapoor es la forma en la que nuestro tiempo queda contrariado; incomodados por la presencia del fantasma que dio forma a la cultura occidental. La crítica escultórica de Kapoor cuestiona, también, la sobremodernidad que vivimos: Al presentarnos *la carne sin el cuerpo* –podríamos decir, al exponernos la arqueología de nuestra Biología– ya no podemos por derecho decirnos, sin más *cuerpo sin órganos* –como pretendía Artaud– pues, de hecho, la apuesta contemporánea es pensarnos como cuerpo sin carne, desencarnados o lisos (Cfr. Han 2016: 53-54). Es decir, cuerpos que se pretenden puros, que rehúyen del sufrimiento y, en consecuencia, de las pasiones, entonces ¿aún somos frágiles, aún somos carne?

Lejos se encuentra la cultura de un verso radicalmente encarnado como el teresiano: *muero porque no muero*, ante el cual nuestro cuerpo –siempre pensado en tanto tercera persona– vive porque no vive. Kapoor muestra nuestro más profundo deseo: ser carne; a través de un síntoma: la ausencia de sentirnos encarnados, el

misterio último que nos queda del cristianismo se nos puede escapar, y, ante tal incertidumbre, ¿dónde quedará lo sagrado?, ¿dónde encontrará su última morada si es que la encuentra?

Ahora bien, ¿qué ocurre cuando la carne ya ni siquiera nos muestra sus vestigios, cuando es mera ausencia, cuando la carne está des-solada e inhabitada? Lo que se presenta pictóricamente es la representación de esa *falta*, una imagen que encarna la ausencia de carne y, con ello, la ausencia de lo sagrado. «Azul de Prusia» de Yishai Jusidman intenta inquietar nuestra mirada con la exposición que mostró el pintor en el MUAC mostrando lo sagrado que se escapa ante el genocidio porque: «Dios y sus imágenes –ambiguas y contradictorias, tan opacas como transparentes, tan fascinantes como terribles– también han acompañado a sus portadores a los *campos de muerte*» (Lavaniegos 2016:138). En este sentido, se debe subrayar, de nuevo, que las imágenes sintomáticas son imágenes que critican la manera en que miramos a la *otredad ausentada*. Las pinturas de Azul de Prusia son imágenes que toman un lugar específico al implicarnos necesariamente cuando, en realidad, las miramos. Ocurre con Jusidman lo que sucede con la realidad del mal en *El Guernica*, según interpreta Trías (ver imágenes 13 a 16 de este capítulo):

Entre tanto asoma, aquí y allá, como aquello que no puede sublimarse en símbolo. Es el lugar ciego y opaco que, en su patencia y presencia, no toloera ninguna suerte de sublimación imaginativa o simbólica: allí se destruye toda posibilidad de juego entre las miradas o de circulación entre los signos; verdadero vertedero del sentido: Auschwitz, Basora, Bagdad, Bangladesh, guerra sucia, guerra limpia, guerra tecnológica, peste, enfermedad, locura, con sus agentes de muerte y de dolor; emisiones o manifestaciones de un único y poderoso agente capaz de desfigurar todo *lógos*, todo sentido, toda posible configuración. O que solo por vía indirecta [cabría decir apofática], por

sustracción o desfiguración, puede ser sublimado y configurado (así *El Guernica* de Picasso). (Trías 2015: 101)

Por otra parte, la cuestión de la pintura de Jusidman es ¿cómo representar pictóricamente el holocausto cristianamente –es decir, en imágenes encarnadas– y no atender, una vez más, contra el judaísmo? Frente a la idolatría Hollywoodense que enmarca el holocausto como un *espectáculo*, parecería que sólo nos queda el silencio, callar, como Jusidman dice de su propia obra, retomando a Wittgenstein: «de lo que no se puede hablar hay que callar». Pero, ¿qué imagen puede tomar el silencio? Si la imagen cierra a la imagen, esto es, si caemos en una tendencia iconoclasta, –donde la única imagen que tenemos, es la ausencia de imágenes– no es que el silencio tome la palabra, más bien, deviene el escándalo que ensordece la memoria; por eso es importante tener una memoria visual –y, por tanto, material del holocausto–.

La elección de Jusidman, por su parte, no es ni idólatra, ni iconoclasta, su elección pictórica es apofática (ver Imagen 17 de este capítulo), en el sentido de una estética que se encarna a través de la negación –que no es lo mismo que abolir–, así pues, edifica una pintura negativa. El trabajo de la encarnación en la pintura de Jusidman presenta al Logos en tanto *Sars*, es decir, como carne que padece y, sin embargo, ninguna *presencia* está en lo que enmarca Jusidman; lo único que queda es el azul ungido como reminiscencia del sufrimiento humano, queda como un trapo que ha absorbido lo sagrado y que se apaga ante la desesperanza. La carne, no obstante, pervive en la ausencia de Carne. Ante la catástrofe, ante el genocidio, sólo queda el silencio de una apofática visual; por ello, ante esos cuadros que diluyen el Azul de Prusia, nos sentimos mirados por la nada que se encarna. Nos encontramos ante la ausencia de lo sagrado que nos abandona –que radicalmente desfigura–, pero que deja *su aura* en el síntoma de la imagen-apertura: el abismo se abre ante lo inefable, la melancolía de un dios que ha muerto nos carcome; la distancia se desliga, ¿habrá una ligadura que pueda atar de nuevo la tensión de una distancia?

Imágenes del capítulo V



Imagen 1. Fra Angélico, *La anunciación* (1440-1441). Fresco



Imagen 2.

David Allan, *El origen de la pintura (la doncella de Corinto)* (1775). Óleo sobre tabla.



Imagen 3.

Doménikos Theotokópoulos (El Greco). *San Lucas* (1602-1607). Óleo sobre lienzo.



Imagen 4.

Le Corbusier, *Interior de Sainte Marie de la Tourette* (1960)



Imagen 5. Peter Zumthor, *Bruder Klaus Field Chapel* (2007)



Imagen 6.

Donald Judd, *Sin título* (1967). Doce cajas de metal rectangulares.

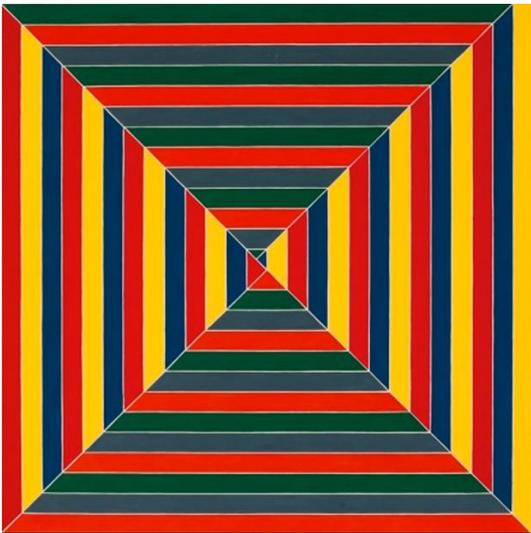


Imagen 7.

Frank Stella, *Les indes galantes* (1973)



Imagen 8.

Sin autor. *San Bernardo abrazando la cruz*.
Colonia, Schnütgen Museum, Inv. -Nr. 340
(Fotografía: Rheinisches Bildarchiv,
Cologne).



Imagen 9

Anish Kapoor. *The fold I* (2014).
Gravado enmarcado a partir de dos hojas.



Imagen 10. Anish Kapoor. *Ascensión* (2011). Columna de humo.



Imagen 11.

Yishai Jusidman, *Trapo #9* (2013). Trapo con manchas de óleo.



Imagen 12.

Anish Kapoor, *Sin título* (1992). Arenisca y pigmento azul oscuro.



Imagen 13. Pablo Picasso, *Guernica* (1937). Óleo sobre lienzo.



Imágenes 14-16. De Izquierda a Derecha. Yishai Jusidman, *Haus der Kunst* (2012) óleo sobre lienzo; *Auschwitz* (2011) óleo sobre lienzo; *Mauthausen* (2011-2012) óleo sobre lienzo.

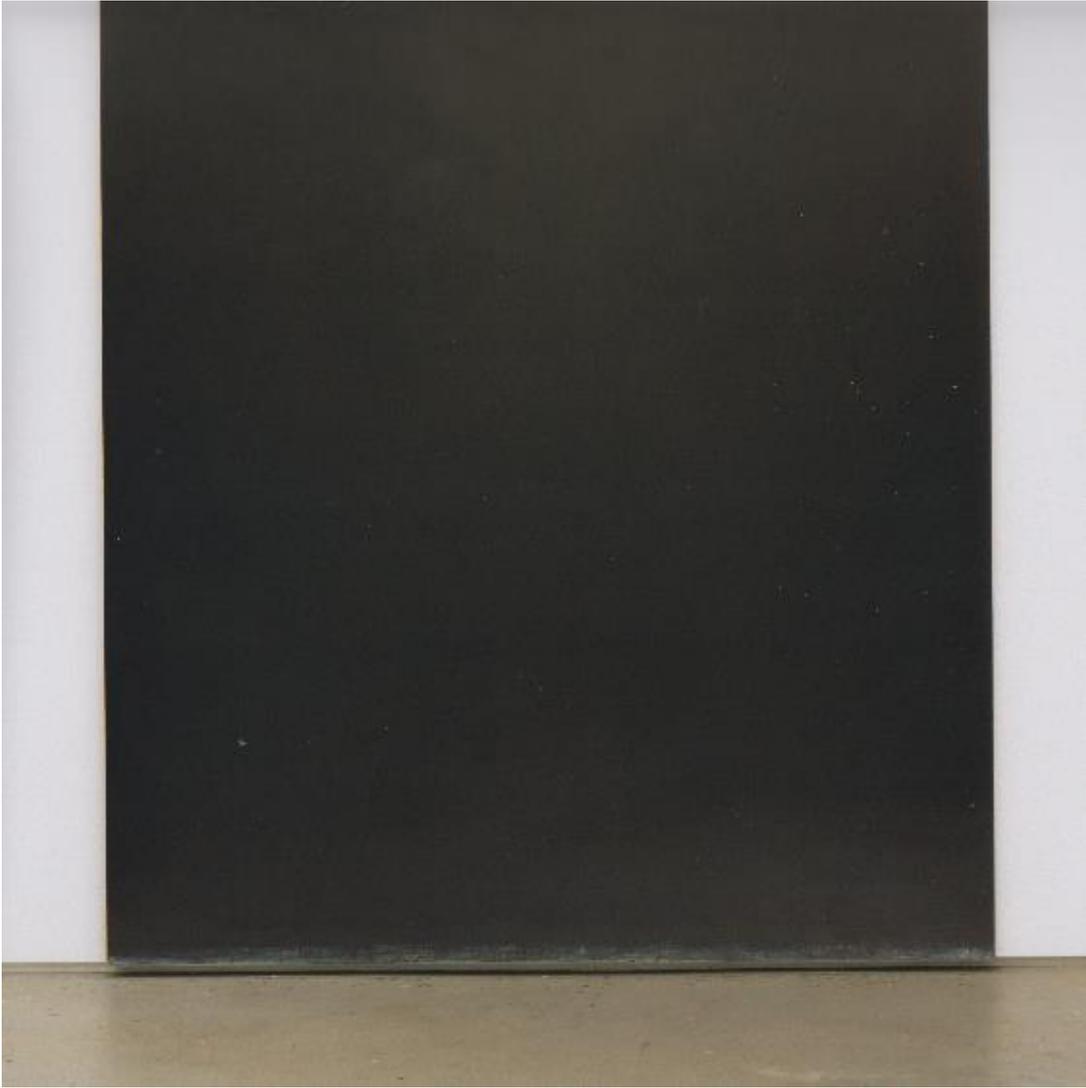


Imagen 17. Yishai Jusidman, *Azul de Prusia y tierra de Cassel* (2014-2015)

*¿Qué son estos templos sino los
sepulcros y los monumentos
funerarios de Dios? Friedrich
Nietzsche, La gaya ciencia
... for art is made by the alone for
the alone.
Cyril Connolly The unquiet grave*

Capítulo VI

Melancolía y sublevación ante la pérdida de Dios: la vida póstuma de lo divino en las artes plásticas

Un problema fundamental de lo religioso en el mundo contemporáneo es el ateísmo; en Occidente la tendencia atea es creciente especialmente en los países con economías más desarrolladas, Charles Taylor señala, en este sentido que: «The measurable, external results are as we might expect: first, a rise in the number of those who state themselves to be atheists, agnostics, or to have no religion, in many countries, including Britain, France, the U.S., and Australia.» (Taylor 2007: 513). Ahora bien, lo que no menciona Taylor es la manera en la que el ateo se enfrenta existencialmente a la ausencia de Dios y, por otra parte, cabría mencionar que la experiencia atea no es exclusiva de los países del *primer mundo*. Así, el enfrentamiento existencial del ateo transfiere el sentido de lo sagrado a otro campo cultural –como puede ser el arte– o bien lo pierde por completo ante una supuesta superación de lo misterioso en el mundo; este es, pues, el dilema principal de este capítulo. Ante ello cabe preguntar, ¿en qué medida la experiencia de lo sagrado ante la pérdida de Dios y lo simbólico puede transferirse en el arte? Ante esta interrogante, es posible rastrear, al menos, dos formas de pensar la vivencia atea en el horizonte contemporáneo: Primero, como un ateísmo triunfante y, en segundo lugar, como un ateísmo que se enfrenta a una pérdida no superada, es decir, un ateísmo melancólico; sin embargo, pese a ser melancólico, este tipo de ateísmo, se

subleva en el arte. Por ello, el tema de este capítulo es la vivencia de la pérdida de Dios en el ateísmo melancólico y la sublevación en las artes plásticas.

Sobre el ateísmo triunfante

Antes de entrar con detenimiento en la problemática suscitada por el ateísmo melancólico es pertinente reflexionar ante *otro* camino del ateísmo que se contrapone a la *pérdida de Dios*, es decir, el ateísmo triunfante. Este ateísmo es denominado *triunfante* porque parte de una supuesta liberación del dispositivo religioso en la integridad de la vivencia humana, ya sea, de forma psicológica, sociológica e, incluso, política. Esta supuesta *liberación* parte de argumentar sobre *la inexistencia de Dios*. La temática central de este ateísmo es la vieja querrela sobre la demostración de Dios. Por lo mismo, es un problema que poco tiene que ver con la *vivencia existencial* del individuo que se enfrenta ante lo sagrado que culturalmente se oculta tras la imagen de Dios u otras posibles figuras de lo *sagrado*. El ateísmo triunfante afronta el problema de Dios como una disputa de lógica de test epistemológico y no de un problema de experiencia o de confrontación del individuo con lo *otro* –incluso con lo absurdo como se intuye en la postura cristiano-existencial de Kierkegaard–.

La respuesta que se da desde el ateísmo triunfante es, naturalmente, que no existe ninguna *prueba científica* para demostrar a Dios; a lo sumo se podría decir que es un problema donde lo humano refleja sus virtudes más valiosas en una entidad trascendente, en lugar de asumirlos como meramente humanos. Por lo tanto, sostener una vivencia de Dios, para este ateísmo, es un absurdo racional.

Una postura filosófica de este tipo, es rastreable en la izquierda Hegeliana, específicamente en Feuerbach (2013) y en Max Stirner (2014). Feuerbach sostiene que la esencia de Dios es un reflejo de la esencia del hombre, pero sublimada, llevada de la materialidad misma a la abstracción y, de esta forma, destituyendo lo propio del hombre; su prueba muestra que no es pensable un ser *especial* desde una

prueba empírica, y a partir de ahí, de la mera lógica es justificada la negación de Dios, en palabras de este pensador:

La existencia de Dios posee la esencia de una existencia empírica o sensible [esto es, la esencia del hombre], sin poseer los signos de la misma; en sí es un hecho de la experiencia y, sin embargo, no es un objeto de la experiencia en la realidad. Exige del hombre que la busque en la realidad; lo satura con pretensiones y representaciones sensibles; de tal manera que cuando éstas no son satisfechas y cuando encuentran que la experiencia contradice más bien estas representaciones, se cree enteramente justificado para negar esta existencia. (Feuerbach 2013: 246).

Su ateísmo es triunfante porque sostiene que la justificación de la negación de la existencia de Dios libera al hombre de los meros ideales que refleja hipostasiados en una entidad abstracta. Para él, la creencia en Dios es la creencia en el milagro, en un mundo encantado; fiel a un espíritu ilustrado no observa la importancia del propio encantamiento del mundo, es, ante ello, un ateísmo confiado en la razón que no se pregunta por el problema de la pérdida, concluye que:

La creencia en la existencia de Dios es la creencia en una existencia especial, distinta de la existencia del hombre y de la naturaleza. Una existencia especial sólo puede manifestarse de una manera especial. Esta esencia es sólo verdadera, viviente, cuando se cree en acciones especiales, en manifestaciones inmediatas de Dios, en milagros. [...] [Con el ateísmo] La creencia en Dios se ha roto, ha encallado en la creencia del mundo, en la creencia de los efectos naturales como los únicos reales; del mismo modo, en la creencia en los milagros es sólo una creencia en milagros históricos y pasados, así también la existencia de Dios es una representación histórica y en sí misma atea. (Feuerbach 2013: 248-249).

Por su parte, en *El único y su propiedad*, Max Stirner sostiene que lo divino es la misma voluntad del *único*, es decir, la proyección de su querer, sin embargo, una vez liberado de este deseo fantasioso el sujeto se afirma en su total libertad.

Ver las cosas justamente es sencillamente hacer de ellas lo que se quiere (por cosas, entiendo aquí todos los objetos en general: Dios, nuestros compañeros en humanidad, una querida, un libro, un animal, etc.) [...] De esto nace la consideración de que todo juicio que formamos sobre un objeto es una obra, la creación de mi voluntad; estoy por eso advertido de no perderme en la creatura, que es mi juicio, sino quedar siendo el creador que juzga y que siempre crea de nuevo. Todos los predicados de los objetos son mis afirmaciones, mis juicios, mis criaturas. [...] Dios, Jesucristo, la Moralidad, el Bien, etcétera, son de esas criaturas, de las que no debo sólo permitirme decir que son verdaderas, sino que debo permitirme exactamente también decir que son ilusiones. Si yo, en un momento dado, he querido y decretado su existencia, preciso es igualmente que pueda, en otro momento, querer y decretar su no existencia. [Si me privo de negar su existencia] Caería así bajo el yugo del principio de estabilidad, del principio vital por excelencia de la religión, que toma a pecho crear «santuarios inviolables», «verdades eternas», un «sacrosanto», en una palabra, y despojar a cada uno de lo que es de él. (Stirner 2014: 421-422).

La ausencia de Dios es, para Stirner, la muestra de la liberación total del individuo que, por fin solo, puede hacer lo que desee. Su ateísmo es triunfante, porque una vez que se encuentra que Dios es una mera representación de la voluntad, y no una existencia en sí, es fácil asumir la propia libertad del *único*. Al igual que en Feuerbach un ateísmo así no pierde nada al desechar la idea Dios; de esta manera no es una vivencia de una *pérdida*, sino la vivencia de una ganancia, de una liberación, cabría preguntar ¿es posible un ateísmo que pierde con la ausencia de Dios en lugar de un ateísmo que gana ante dicha ausencia?

Antes de confrontar esta pregunta con el ateísmo melancólico es importante mencionar que, más recientemente y en el mundo anglosajón, con pretensiones ancladas en una interpretación de las ciencias naturales, está la postura sostenida por el biólogo Richard Dawkins quien parte de la misma idea de liberación que Feuerbach y Stirner ante la no existencia de Dios. Para este pensador, ser ateo es una propiedad del sujeto saludable. Por tanto, el ateísmo es incapaz de enfrentarse ante la pérdida de Dios, pues, no hay pérdida, sino liberación:

Ser ateo no es un motivo para disculparse. Por el contrario, ser un ateo es motivo de orgullo, de mantenerse firme frente al horizonte lejano pues, el ateísmo, casi siempre indica una saludable independencia de la mente y, de hecho, una mente sana. Hay muchas personas que saben de corazón que son ateas, pero no se atreven a admitirlo a sus familias o incluso, en algunos casos, a sí mismos. (Dawkins 2006: 3)

Salud, voluntad y razón instrumental son los elementos fundamentales de una vivencia atea triunfante con tintes neoliberales, incluso, se puede ser ateo sin ser consciente de ello, se trata pues, de llevar una cierta interpretación de la ilustración a sus últimas consecuencias. Los resultados de este ateísmo son mostrar los beneficios de una vida atea que no pierde nada ante la ausencia de Dios, pues ¿cuál muerte si de antemano nunca ha existido dicha idea? Sin embargo, este ateísmo no niegan, directamente, la vivencia de Dios, sólo rechazan su demostración racional y con ella toda posibilidad de lo trascendente y espiritual. El ateísmo triunfante parte, por ello, no de la posibilidad del Dios vivo, sino de la imagen conceptual de Dios.

Finalmente, el ateísmo triunfante nunca se pregunta ¿cómo se vive la presencia o ausencia de Dios? Es triunfante, justamente, porque clama una victoria como si de una justa deportiva se tratara. El ateísmo triunfante no asume la pérdida de lo divino, ya que no ve ahí una pérdida; ve una *ganancia* al rechazar toda prueba teológica de Dios. Por otra parte, este ateísmo da por sentado, que la fe de los creyentes es un sinsentido del cual, la burla y la lástima por esos crédulos es la

única respuesta; es un ateísmo que se viste de seriedad, pero que oculta un simple bufón. El ateísmo triunfante se instala en una lectura forzada de la ciencia y la tecnología que idolatra el *progreso* y muestra, como las teologías de antaño, pruebas, esta vez, del no-Dios desde una *interpretación de la ciencia*.⁶⁵ Al ser una postura anclada en su interpretación de las ciencias, y al negar despreciativamente toda posible vivencia o enfrentamiento ante Dios, no tiene resonancias estéticas. Su problema no es la vitalidad de lo divino, sino la argumentación tecno-científica que pruebe o desmienta el problema de Dios.

Ateísmo melancólico

Frente al optimismo del ateísmo triunfante es posible situar un ateísmo melancólico que asume el problema de Dios no como un problema de demostración lógica, sino como un tema de vivencia existencial. Un pensador tan ligado a la Filosofía de la Religión como Franz Rosenzweig sostenía que con el ateísmo de Nietzsche, el problema de Dios adquirió un significado muy distinto al ateísmo tradicional y, con ello, una dimensión que no era en principio demostrativa, sino vivencial. En *La Estrella de la Redención* escribe:

Nietzsche no es que renuncie a Dios [como el resto de la tradición filosófica], sino que propia y verdaderamente [...] lo maldice. Porque la célebre frase «si Dios existiera, ¿cómo soportaría yo no ser Dios?» quiere decir una maldición. [...] El primer verdadero hombre entre los filósofos fue también el primero que vio a Dios cara a cara, aunque sólo para negarlo. Pues esa frase es la primera negación filosófica [...] [del] Dios vivo, [que] le aparece al hombre vivo. (Rosenzweig 1921: 26-27; cast. 58-59).

⁶⁵ Esta interpretación, a mi parecer, es errónea, porque Dios no es un ente físico u objeto empírico, por lo tanto, por demostraciones de ciencias naturales es imposible argumentar sobre un ente, que por sí nunca ha pertenecido a dicho orden. Sería como argumentar que el basquetbol no es un deporte, porque el futbol, que sí es un deporte, se juega con los pies, y tocar el balón con las manos es una falta salvo que la toque el portero, pero como en basquetbol todos juegan con las manos, entonces, no puede ser un deporte.

Si bien Nietzsche maldice a Dios, como afirma Rosenzweig, su experiencia es radicalmente *sagrada*, porque Nietzsche parte de la experiencia de *pérdida* de Dios, es decir, de una afectación antropológica integral de padecer un duelo. Nietzsche, al escribir sobre la pérdida de Dios, expresa un padecimiento, una gran crisis, ante aquello que se ha perdido. Para Nietzsche, *Dios ha muerto* y, desde ahí, su vivencia es un duelo irresoluto que lo lleva a la melancolía atea y la búsqueda de una sublevación artística que es, la respuesta enfrentada no a la creencia en Dios en sí, sino al ateísmo triunfante. Esta respuesta se puede leer en el aforismo 125 de la *Gaya Ciencia*, donde el oriundo de Röcken afirma –en voz de un personaje estilo Diógenes *el cínico*– lo siguiente:

¡Busco a Dios! ¡Busco a Dios! Como estaban presentes muchos que no creían en Dios, sus gritos provocaron risa. ¿Se te ha extraviado? –decía uno–. ¿Se ha perdido como un niño? –preguntaba otro. ¿Se ha escondido?, ¿tiene miedo de nosotros?, ¿se ha embarcado?, ¿ha emigrado? [...] El loco se encaró con ellos y, clavándoles la mirada, exclamó: Os lo voy a decir. Le hemos matado; vosotros y yo, todos nosotros somos sus asesinos. [...] Los dioses también se descomponen. ¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece muerto! ¡Y nosotros le dimos muerte! [...] Lo más sagrado, lo más poderoso que había hasta ahora en el mundo ha teñido con su sangre nuestro cuchillo. [...] Jamás hubo una acción más grandiosa, y los que nazcan después de nosotros pertenecerán, a causa de ella, a una historia más elevada que lo que fue nunca historia alguna. Al llegar a este punto, calló el loco y volvió a mirar a sus oyentes; también ellos callaron mirándole con asombro. Luego tiró al suelo la linterna, de modo que se apagó y se hizo pedazos. (Nietzsche 2003: aforismo 125)

Entonces, desde Nietzsche es pensable un ateísmo *melancólico*: aquí se transita en las repercusiones de la pérdida de Dios; por una parte el clamor triste por una pérdida, por otro la esperanza de una historia nueva, es decir, ambivalencia ante la pérdida –elemento fundamental de la melancolía. El ateísmo melancólico se

pregunta, ¿existe aún un escondite para lo divino o para lo sagrado? Es decir, ¿es posible un ateísmo que no sea banal, bruto, optimista? Si para vivir la presencia de Dios siempre se idearon imágenes –ya sean conceptuales o estéticas–; para vivir su ausencia son necesarias, de igual modo, imágenes de la ausencia de Dios (ver imágenes del capítulo VI 1 a 3). Finalmente, esto pretende mostrar que la pérdida de lo divino hace referencia de forma auténtica al trayecto entre el hombre y Dios. Porque, justamente, el lugar de dios, vacío o no, siempre es una distancia y qué es la distancia sino aquello *separado* o *sagrado*⁶⁶.

Ante este problema abierto por Nietzsche, aquí, se busca reflexionar el tema de la pérdida de Dios y la resonancia de dicha pérdida en las artes para el ateísmo melancólico, es decir, para la vivencia atea de la pérdida de Dios que se refugia en el mundo de las artes. Por ello, resulta pertinente preguntar desde la filosofía de la religión a la estética: ¿cuáles respuestas pueden suscitar la pérdida de Dios en las artes? Esta pérdida se puede vivir, al menos, como melancolía y sublevación que serán las formas que se explorarán a continuación.

Las condiciones de la melancolía: pérdida, ambivalencia y regresión

La vivencia melancólica de la pérdida de Dios implica la ambigüedad entre el deseo de recobrar lo perdido y la posibilidad de superarlo. Sin embargo, la recuperación no puede darse más en la religión –dado que el melancólico parte de la vivencia de la muerte de Dios y la crisis de los valores religiosos, a los cuales, el ateo, no atribuye *idealidad* alguna. Por esta razón, el reencuentro con esta pérdida solo podrá ser en otro campo cultural que permita vivenciar sensiblemente el problema de la pérdida de Dios; así pues, lo más plausible es que sea un encuentro artístico y, por tanto, estético. Ahora bien, ¿qué transferencias son necesarias para hacer posible que lo divino perdido, antes instaurado en el campo de la religión,

⁶⁶ Así pues, Jean Luc Marion en su *Ídolo y la distancia*, muestra el camino de una experiencia religiosa contemporánea, aquí, busco mostrar la otra vereda, a saber, la distancia ante dios, en su pérdida y su sublevación en el arte. Cfr. Jean Luc Marion 1999.

sobreviva en el arte a través de esta disposición estético-sintomática llamada melancolía? Sin embargo, es pertinente empezar con otra pregunta, a saber, ¿qué se entiende por *melancolía*? El concepto de *melancolía* que aquí se investiga parte de la descripción que hace Sigmund Freud y, a través de él, Judith Butler. Para Freud:

La melancolía [como cuadro patológico] se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo. (Freud 1992: 242).⁶⁷

Observa Freud, en *Trauer und Melancholie* (Freud 1949: 427-446), además del cuadro anterior que la melancolía posee tres *condiciones (drei Voraussetzungen)* que la caracterizan: pérdida del objeto, ambivalencia y regresión de la libido al Yo (*Verlust des Objekts, Ambivalenz und Regression der Libido ins Ich*, respectivamente) (Freud 1949: 446). A continuación se explican las tres condiciones.

a. *La Pérdida del objeto*

Esta primera condición emparenta a la melancolía con el duelo. Todo duelo implica una pérdida del objeto de deseo que generalmente es una persona amada (*geliebten Person*), pero también puede ser un *ideal* –La patria o la libertad (Cfr. Freud 1949: 428-429). Ante esta condición, surge el singular problema sobre la temática de la pérdida de Dios, ¿qué es Dios o quién es Dios para el ateo?, ¿representa una persona o un ideal? Responder a estas preguntas puede ser vano; sin embargo, lo que no es vacío es que Dios funge, para el ateo melancólico, como

⁶⁷ En su mayor parte, para las citas que aparecen a continuación de este autor, utilizo la traducción de las *Obras Completas* de Sigmund Freud de ed. Amorrortu (Volumen XIV, 234-255), salvo en las excepciones indicadas.

un *objeto perdido* desde el vocabulario de Freud. En esta primera condición, Dios es el *objeto* de deseo perdido; un objeto que se identifica, claro está, con ciertos ideales culturales que son estructurantes de las creencias religiosas, pero también con una persona con la que se suscita un diálogo, así, *el loco* que plantea Nietzsche puede *buscar a Dios*; o el padre puede maldecir a Dios en presencia del pequeño Søren Kierkegaard. Ante ello, la melancolía atea asume la pérdida de Dios, pero no sabe bien qué ha perdido con ello (Cfr. Freud 1949: 431).

b. La Ambivalencia

Esta segunda condición muestra la existencia de un conflicto con el objeto de deseo perdido. Está en juego, por una parte, una posición de añoranza y, por otra, una posición de rechazo por el objeto. Es decir, la ambivalencia es un amor hacia aquello que se ha perdido y, al mismo tiempo, rechazo al ideal que representa dicho objeto. En palabras de Freud:

Pero la melancolía, como hemos llegado a saber, contiene algo más que el duelo normal. La relación con el objeto no es en ella simple; la complica el conflicto de ambivalencia. Esta es o bien constitucional, es decir, inherente a todo vínculo de amor de este yo, o nace precisamente de las vivencias que conllevan la amenaza de la pérdida del objeto. Por eso la melancolía puede surgir en una gama más vasta de ocasiones que el duelo, que por regla general sólo es desencadenado por la pérdida real, la muerte del objeto. En la melancolía se urde una multitud de batallas parciales por el objeto; en ellas se enfrentan el odio y el amor, el primero pugna por desatar la libido del objeto, y el otro por salvar del asalto esa posición libidinal. (Freud 1992: 253).

La melancolía atea ante este problema quisiera recuperar a Dios —o a lo sagrado— y, al mismo tiempo, rechazar los ideales culturales que representa mantener la creencia en lo divino y lo sagrado. El problema de la ambivalencia es legible en la

melancolía atea de Nietzsche. En el aforismo titulado *De la séptima soledad*, en su libro *La gaya ciencia*, escribe:

Un día el caminante cerro una puerta tras de sí violentamente, se quedó parado y se puso a llorar. Después dijo: ¡Esta inclinación y este impulso hacia lo verdadero, real, no aparente, cierto! ¡Con qué malos ojos lo veo! ¡Por qué me sigue precisamente *a mí* este ojeador tétrico y apasionado! Me gustaría descansar, pero él no me lo permite. ¡Cuántas cosas me seducen a quedarme! [...] ¡Y por ello siempre nuevos desgarramientos y nuevas amarguras del corazón! (Nietzsche 2003: Aforismo 309).

La melancolía nietzscheana habla, por esta razón, de la lucha ambivalente entre la seducción y el rechazo, la ambivalencia conlleva, por ello, desgarramientos y amarguras... la ambivalencia melancólica es el conflicto de experimentar la ausencia de Dios.

c. *La Regresión de la libido al Yo*

Esta última condición de la melancolía *incorpora* al objeto de Deseo en el sujeto; aquí se manifiesta una *sujeción* (es decir, límite y poder).⁶⁸ Esto es, el objeto difiere de lo que era; se *aliena* en el yo; queda pues como una capa superviviente de lo perdido, que pervive como síntoma. Esta condición conlleva la interiorización de Dios en el ateo melancólico; por supuesto, la interiorización implica la lucha previa de la ambivalencia, donde el sujeto interioriza el conflicto consigo mismo. Por ello, como menciona Judith Butler «el sujeto se convierte en garante de su propia resistencia y oposición» (Butler 2017: 25). Incluso, Butler pensará que esta tercera condición de la melancolía es fundamental para la construcción de la noción

⁶⁸ (Cfr. Judith Butler 2017: 12-13) En estas páginas inaugurales del libro, la filósofa explica el proceso de sujeción de la siguiente forma: *La «sujeción» es el proceso de devenir subordinado al poder, así como el proceso de devenir sujeto. [...] Si la sumisión es una condición de la sujeción, resulta pertinente preguntar: ¿Cuál es la forma psíquica que adopta el poder? [...] el poder que en un principio aparece como externo, presionado sobre el sujeto, presionando al sujeto a la subordinación, asume una forma psíquica que constituye la identidad del sujeto.*

contemporánea de *sujeto* –que se puede rastrear desde Hegel hasta Foucault, pasando por Althusser, Marx y Nietzsche (Cfr. Butler 2017)–, porque

La reiteración del poder no sólo temporaliza las condiciones de subordinación, sino que muestra que éstas no son estructuras estáticas, sino temporalizadas, es decir, activas y productivas. La temporalización provocada [por la regresión de la libido] [...] señala el camino por el cual se modifica e invierte la apariencia del poder, pasando de ser algo que está siempre actuando sobre nosotros desde fuera y desde el principio a convertirse en lo que confiere sentido de la potencia a nuestros actos presentes y al alcance futurario de sus efectos. (Butler 2017: 27).

Así, la sujeción se arraiga en el ateo melancólico, sin posibilidad de escapar del gran Otro perdido. Ocurre como en la *conciencia desventurada de Hegel*, donde: «El «terror» que embarga al esclavo ante el reconocimiento de su libertad parece culminar en la simultánea fabricación de normas éticas y censura de la condición corpórea de su propia vida.» (Butler 2017: 44-45).

Dadas estas tres condiciones, se puede definir a la melancolía como una disposición que no puede superar un duelo y cómo síntoma que incorpora lo perdido en el sujeto. Butler consolida la definición aquí dada al escribir que: «*La melancolía es un vínculo que sustituye a un vínculo que se ha roto, ha desaparecido o es imposible; por otro lado, continúa, por así decir, la tradición de imposibilidad inherente al vínculo al cual sustituye.*»⁶⁹ (Butler 2017: 35).

⁶⁹ Las cursivas son mías.

Lo anterior nos lleva, a declarar la fórmula concluyente de Freud según la cual:

[El melancólico] sabe *a quién* perdió, pero no *lo que* perdió en él. Esto nos llevaría a referir de algún modo la melancolía a una pérdida de objeto sustraída de la conciencia, a diferencia del duelo, en el cual no hay nada inconsciente en lo que atañe a la pérdida. (Freud 1992: 243).

Esta incertidumbre por el «qué» causa una herida ante el objeto perdido. Hilado a ello, Butler prosigue que:

En la melancolía el [sujeto] no sólo substituye al objeto, sino que este acto de sustitución lo *instituye* como respuesta necesaria a la pérdida o como «defensa» contra ella. En la medida en que el [sujeto] «es el precipitado de los objetos de carga abandonados», constituye una historia de pérdidas, la sedimentación de diversas relaciones de sustitución a través del tiempo [.]. (Butler 2017: 183).

En la melancolía atea se da un empobrecimiento, porque se sabe a quién perdió, pero no las consecuencias de esta pérdida –que quizá es ausencia de sentido, pérdida de valores, nihilismo, etc.... Sin embargo, al constituirse como una historia de pérdidas y de sustituciones a través del tiempo, la melancolía misma subleva la pérdida. Por eso, de nuevo menciona Butler que: «El objeto se pierde y el [sujeto] lo retrae a sí mismo. El «objeto» así retraído es ya mágico, una huella de algún tipo, un representante del objeto, pero no el objeto mismo, el cual, al fin de cuentas, ya no está.» (Butler 2017: 194).

Subelevación y melancolía: el retorno de lo diferido y la imagen negativa

En *Trauer und Melancholie* cabe destacar que Freud utilizará la palabra *die Auflehnung*⁷⁰ –sublevación– para explicar que el duelo *melancólico* toma una postura de rebelión ante la pérdida; la melancolía se vuelve una disposición ante el deseo y el rechazo suscitado por la ambivalencia del objeto perdido. Por ello la melancolía debe, también, sublevarse ante sí misma, como afirma Butler:

La ruptura con la melancolía implica *sublevarse* [turning against] ante la agresión ya *retornada* [turned back] que constituye la conciencia. La supervivencia, no se opone precisamente a la melancolía, sino a lo que la melancolía pone en suspenso. Entonces, requiere redirigir la lucha contra el otro perdido, profanando la santidad de los muertos con los propósitos de la vida, sublevarse ante los muertos para no unirse a ellos. (Butler 1997: 193).⁷¹

Por este motivo, la sublevación implica instaurar una *vida póstuma* del objeto perdido; busca que lo perdido *difiera de sí*, se transfiera. Por ejemplo, en el caso de lo sagrado, de la religión al arte; en este sentido se pueden leer las siguientes palabras de Eugenio Trías:

El objeto artístico moderno debe ser un producto secularizador que, sin embargo, clama su sed en ese manantial (sagrado) que, sin embargo, porfía por cegar o por sellar.

Las mejores intervenciones artísticas modernas inscriben en sus carnes esa paradoja: son enervantes autopsias de un mundo sin hechizo (que, sin embargo, suele revestirse de formas vicarias de lo sagrado). [...] Y es que el arte, sin ese referente (sin la compleja presencia/ausencia de lo sagrado), no puede desplegar su vocación y su designio: el de bañar con una aureola de resplandor aquello en lo cual interviene. (Trías, 2015: 107).

⁷⁰ Del verbo *sich auflehnen*. Cfr. Sigmund Freud 1949: 435 (En la traducción castellana traducen por «revuelta»).

⁷¹ La traducción es mía; Cfr. Judith Butler 2017: 207)

El «mundo sin hechizo» del que habla aquí Trías justamente está saturado de una melancolía cuya pérdida es el sentido de lo sagrado. Y lo sagrado sólo puede sobrevivir, en la vivencia del ateo melancólico, como sublevación artística, es decir, como vida póstuma de lo divino.

Por esta razón, la melancolía atea deambulará entre un mundo desencantado –que provoca hastío– y la sublevación *mágica* en arte ¿Cómo se da esta sublevación? Si bien, la descripción freudiana muestra una difícil resolución del duelo para el melancólico, porque lo perdido se interioriza, no obstante, cabe pensar en la posibilidad de *un retorno de lo diferido*. Con ello, quiero decir que lo interiorizado es transferido, de nuevo, a lo exterior –en otras palabras, vuelto contra sí, sublevado–. En lo diferido, lo antes ideal tendrá una transferencia material, lo antes conceptual, finalmente, se estetizará. En este sentido, el proceso de *retorno de lo diferido* es la sublevación atea ante la pérdida de Dios. Por tanto, el proceso melancólico provoca que el sujeto busque *fundar* un nuevo orden *transferido* o diferido (ver imagen 4 de este capítulo).

Entonces, si la melancolía por sí sola genera un duelo que no se puede resolver tras saber que su deseo se instala en un objeto perdido, es posible que exista una *sublevación* de la pérdida *diferida de la religión al arte*. Esta transferencia de la pérdida religiosa que transita hacia el arte hace visible la abismalidad de la pérdida, del vacío que ha dejado Dios en la crisis espiritual que atraviesa Occidente (Cfr. Mark Taylor 2011: 391-403). Pero, para hacer posible la *transferencia*, la melancolía debe generar su propia sublevación que trae consigo una vida póstuma de lo sagrado. Esto es, el dios deviene en mera *energía de lo sagrado*, un dios rebelde de su invisibilidad que se hace posible en las imágenes *negativas* para mostrar su propia *invisibilidad*. De tal forma, lo sagrado que subyace en las imágenes de Dios o la religión se sublevan ante su propia muerte, «con los propósitos de la vida».

Acabo de mencionar que lo sagrado toma la forma de imágenes negativas en la melancolía atea, pero, ¿qué es lo que se entiende por imágenes negativas? Si la melancolía difiere al objeto de deseo perdido en una ambivalencia o lucha interior, la imagen no puede nombrar más lo que fue; más bien, buscará diferirlo, volviéndolo en *in-visualizable* y en indecible; así Butler explica que:

Se puede «perder» a otro o un ideal volviéndolo indecible, es decir, perdiéndolo mediante la prohibición y el repudio: indecible, imposible de declarar, pero emergido en la queja indirecta y en los juicios exacerbados de la conciencia. Contenido dentro de la topografía psíquica de la ambivalencia, el gastado texto social exige un tipo de genealogía distinto de la formación del sujeto, que tome en cuenta cómo lo que permanece indeciblemente ausente habita la voz psíquica del que permanece. (Butler 2017: 210).

Como es sabido, el proceso de Butler ante la melancolía explica las relaciones de género, donde, por ejemplo, lo heterosexual vuelve indecible lo *homosexual*, justamente a través de negar la otredad que habita en el propio sujeto. De igual forma, la melancolía atea niega lo divino porque lo ha vuelto inefable; pero, a través de la inefabilidad, la imagen *retorna diferida* a lo sagrado como negatividad.

Así, la tendencia melancólica es sublevada en arte al transferir lo interior a lo exterior, lo invisible en *invisibilidad*. Y, a esta tendencia estética, como se ha seguido a lo largo de la tesis, es llamada *negativa* o *apofática*, porque la idea de Dios se transfiere al arte como la experiencia de una presencia ausente, negada o borrada, algo innombrado o, nunca mejor dicho, *in-visual*. Por otra parte, la vivencia de la sublevación implica la rebeldía de lo sagrado, un retorno de lo diferente, una especie de levantamiento por o ante Dios. Surge, así, una usurpación del lugar de lo divino que está vacío, la sublevación *exterioriza* el lugar ausente, el lugar inhabitable dentro del hogar (der *Unheimliche-Heimat*). El arte subversivo

muestra que lo *sagrado* está en la carencia, en la otredad; para esta postura lo grandilocuente es vanidad.

Un caso de imágenes negativas son los lienzos sostenidos en la capilla *laica* de Houston Texas, la capilla Rothko; en ella el vacío y el silencio se respira en un espacio destinado a callar y donde la vista in-visualiza, porque en lugar de obtener reposo, la visión, es contrariada por los lienzos que varían de tonos entre azul oscuro, gris y negro. Este arte es negativo porque observa un abandono, una ausencia, una pérdida. Rothko, asiduo lector de Nietzsche, subleva la mera melancolía en la materialidad de la pintura, hace patente una *invisualidad* de lo perdido. En las palabras que dedica a la abstracción pictórica, Mark Rothko, refleja una melancolía atea, el pintor escribe que:

Como fue el Viejo ideal de Dios, la abstracción en su desnudez nunca es aprehensible directamente para nosotros. Al igual que en el caso de Dios, en la abstracción podemos conocer las manifestaciones solo a través de obras que, aunque nunca revelan completamente la abstracción total que las circunda, se simboliza por la manifestación de rostros diferentes de sí en las obras de arte. Por tanto, sentir lo bello es participar en la abstracción a través de una disposición particular. En cierto sentido, esto es un reflejo de la infinitud de realidad. Porque si conociéramos la apariencia de la abstracción en sí misma, solo podríamos reproducir constantemente su imagen. (Rothko 2004: 64-65).⁷²

En otras palabras, no se puede reproducir la imagen de la mera abstracción, porque la negatividad es invisible, pero sí se puede apreciar su *diferencia*, esto es su *invisualidad*. Finalmente, en el caso de Rothko, la abstracción es la sublevación del *viejo ideal de Dios*. Por ello, si el ideal de Dios nunca se agotó en sus acciones, de igual forma, su sublevación, es decir, la abstracción tampoco puede agotarse

⁷² La traducción es mía.

sensiblemente. Por su parte, Barnett Newman, a la entrada de la capilla Rothko, simboliza, de igual forma, un arte que subleva la melancolía, pues su «*Obelisco fracturado*» representa la pérdida de lo divino que agoniza ante su propia base. Es una escultura de lo imposible, pues lo antes vuelto a lo celeste, queda suspendido y diferido al sublevarse ante lo transparente del agua; el azul aéreo difiere en el reflejo del espejo líquido. (Ver imágenes 4 y 5 de este capítulo).

Afrontar una pérdida, por lo tanto, nunca es una vivencia fácil y no lo es porque la pérdida no se olvida. Por el contrario, la pérdida permanece presente en la memoria de quien pierde, mientras que olvidar es *ya no tener presente*. La pérdida de Dios, además, genera la controversia de saber cuál es el lugar de lo sagrado en un mundo que se acerca a lo *post-cristiano* o ateo. La respuesta que se presentó en este capítulo es que se da una *sublevación de lo sagrado* a través de un diferir melancólico. Difiere, por ejemplo, el espacio *del templo* a otros espacios culturales, como puede ser el *museo de arte contemporáneo* o una capilla sin culto. Algo cambia, sin duda, en lo diferido, pues ya no se vive la *presencia de lo sagrado*, sino la *presencia* de esa pérdida consumada en el tránsito del valor de culto al valor de exhibición de la imagen.⁷³ En este sentido se pueden entender las palabras que Mark Rothko dedica al arte después del ateísmo:

Sin monstruos ni dioses, el arte no puede representar el drama: los episodios más profundos del arte expresan tal frustración. Cuando se desecharon por

⁷³ Walter Benjamin observa el tránsito que lleva a la imagen del culto a la exposición como un remanente secularizado de la imagen. El palabras del autor: *Sería posible exponer la historia del arte como una disputa entre dos polaridades dentro de la propia obra de arte [...] Estos dos polos son: su valor ritual y su valor de exhibición. La producción artística comienza con imágenes que están al servicio de la magia. Lo importante de estas imágenes está en el hecho de que existan, y no en que sean vistas. [...] El valor ritual prácticamente exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto. «Con la emancipación, que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos.» [...] En efecto, así como en los tiempos prehistóricos la obra de arte fue ante todo un instrumento de la magia, en virtud del peso absoluto que recaía en su valor ritual [...], así ahora, cuando el peso absoluto recae en su valor de exhibición, la obra de arte se ha convertido en una creación dotada de funciones completamente nuevas, entre las cuales destaca la que nos es conocida, la función artística.* Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* en 2015b: 35-36.

ser supersticiones insostenibles, el arte se hundió en la melancolía. (Rothko 2015: 102).

Por ello, la presencia de la pérdida de Dios es vivenciada como la supervivencia de lo sagrado; un retorno de lo diferido para comprender nuestra humanidad –nuestra tragedia, o nuestro drama en palabras del pintor de los grandes lienzos de la capilla de Houston.

Por otra parte, para Gilles Deleuze lo que conforma el acto de pintar es el *desplazamiento* y el rompimiento con la *opinión* o *cliché*;⁷⁴ estos elementos permiten comprender el retorno de lo diferido en la sublevación pictórica. El pintor, para Deleuze, debe luchar con una especie de memoria que convierte al espacio y al tiempo pictórico en mera repetición. Por ello, el acto de pintar no es, meramente, romper con el pasado, es más bien hacer habitable el pasado de forma diferida. El acto pictórico implica ritmo y caos, catástrofe y diagrama, estas oscilaciones son las que hacen posible lo visual en pintura.

Si bien el acto de pintar siempre es desplazamiento; el acto, constantemente oscila entre un *antes de* y un *después de*: La histeria de pintar... Todo está, ya, en el lienzo antes de comenzar el acto de pintar incluso antes del propio pintor. Por ello, el trabajo del pintor es desplazado de golpe y solo retorna, *después de*: La tarea manual, de cuyo origen emerge la figura a la vista... (Deleuze 2003: 80).

Desplazar es, sobre todo, borrar o romper con la angustia del lienzo que está cubierto de temas, de clichés. De alguna manera, el desplazamiento que propone Deleuze es una sublevación, es decir, un retorno de lo diferido, pues todo desplazamiento convoca anacronismos, retornos del pasado: hacer visible las

⁷⁴ (Cfr. Gilles Deleuze y Félix Guattari 2013: 177-178) y más específicamente sobre la plástica pictórica: Gilles Deleuze 2007: 49-88.

fuerzas es, ante todo, presentar aquellas formas que laten anacrónicamente y, no obstante, rítmicamente en la experiencia visual:

Resumiendo, el color liso vibra, se estrecha o se hiende, porque es portador de fuerzas vislumbradas. Y eso es lo que hacía la pintura abstracta para empezar: convocar fuerzas, llenar el color liso de las fuerzas que contiene, mostrar en sí mismas las fuerzas invisibles, erigir figuras de apariencia geométrica, pero que ya sólo serían fuerzas, fuerzas de gravitación, de gravedad, de rotación, de torbellino, de explosión, de expansión, de germinación, *fuerza del tiempo*. [...] El objeto eterno de la pintura: pintar fuerzas. (Deleuze y Guattari 2008: 183-184).

Deleuze y Guattari retoman aquí la pintura de Klee y su teoría sobre las fuerzas que mueven sus líneas pictóricas (Cfr. Klee 2008: 71-121), pero lo que mueve a pintar a Klee, sobre todo la sublevación de lo sagrado:

Partiendo de la abstracción de los elementos plásticos, pasando por las combinaciones que hacen de ellos seres concretos o cosas abstractas como las cifras o las letras, desembocamos en un cosmos plástico que ofrece tales semejanzas con la Gran Creación que no hace falta más que un soplo para que se actualice la esencia de la religión. (Klee 2008: 40).

En conclusión, tanto la melancolía como la sublevación ante la pérdida de Dios muestran que la vivencia de lo sagrado se encuentra en crisis en el mundo cristiano-occidental. La tradición parece no responder más a las problemáticas existenciales de miles de individuos que son nombrados por sí mismos como *ateos* e incluso de algunos creyentes que transitan entre el cristianismo y religiosidades orientales. Sin embargo, no se suele tratar el problema de la vivencia del ateísmo como un problema de *pérdida*. Esto debido a que cierto ateísmo, con total indiferencia, rechaza el problema de Dios; y, por otra parte, desde la óptica

religiosa, la pérdida de Dios es un problema de negación –casi, podría decirse es un pseudo-problema, pues argumentarán que incluso la vivencia de todo ateo es una vivencia de Dios, sin embargo, su experiencia es la vivencia de una *pérdida* no de una *acogida*, de una religión. Sin embargo, la pérdida de Dios es un problema de suma importancia, pues asumir la *pérdida* implica una manera muy distinta de enfrentarse ante el tema de Dios y ante la vivencia de lo sagrado. Ante ello, me gustaría dejar abiertas las siguientes preguntas: ¿De qué manera la vivencia del ateísmo transforma la experiencia de lo sagrado en el occidente contemporáneo?, ¿por qué es razonable pensar que el arte es el refugio de lo sagrado en el mundo contemporáneo?, por otra parte, ¿no es acaso la melancolía el modo en que siempre ha funcionado la narrativa Cristiana fundada con un crucificado?, y, finalmente, ¿de qué forma la sublevación melancólica *atea* no es sino la misma historia del cristianismo que se *borra* así mismo para dar paso a un occidente en decadencia, pero que aún busca la supervivencia de lo sagrado?

Imágenes capítulo VI



Imagen 1. Kazimir Malevich, *Una sección de obra suprematistas en la Exhibición 0,10* en Petrogrado (1915).

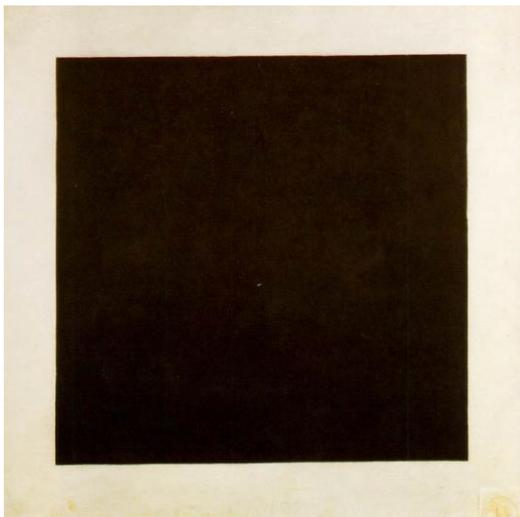


Imagen 2

Kazimir Malevich, *Cuadrado Negro* (1915). Óleo sobre lienzo

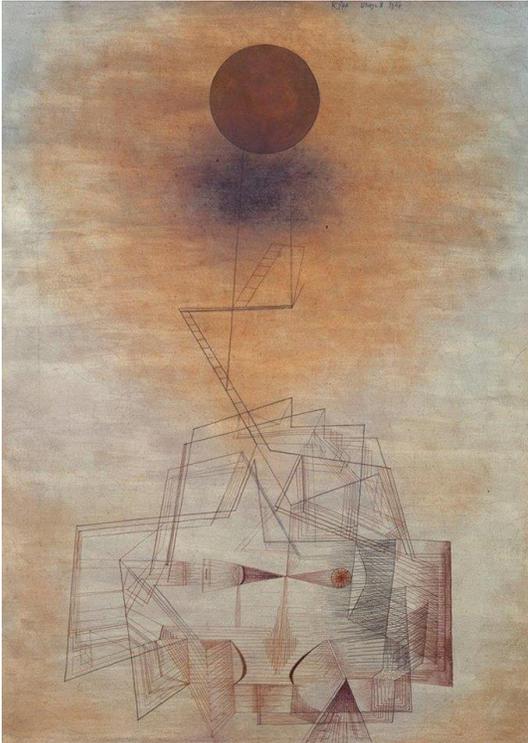


Imagen 3

Paul Klee, *Los límites del intelecto* (1927).
Óleo, acuarela y lápiz sobre lienzo.



Imagen 4. Barnett Newman, *Obelisco fracturado* (1963-1967) frente a la fachada principal de la *Rothko Chapel* en Houston Texas. Tres toneladas de acero corten.



Imagen 5. Mark Rothko, *Interior de la capilla Rothko* (1964-1967). Óleos sobre lienzo.

Conclusión:

Reflexiones finales sobre das Unheimliche y la supervivencia de lo sagrado en el arte

La lengua alemana es rica en palabras de difícil traducción que ponen a temblar las estructuras lingüísticas de idiomas vecinos. Una de esas singulares palabras alemanas es *das Unheimliche*, que ha sido traducida al español, generalmente, como lo siniestro o lo ominoso. No obstante, en esta conclusión se propone analizar el concepto desde una posición distinta, a saber, traducir *das Unheimliche* como *lo inhabitable*. Ahora bien, la importancia de esta palabra es su relevancia en tanto concepto estético; éste ha sido empleado por pensadores que van desde Schelling hasta Heidegger, también entre Benjamin y Didi-Huberman, sin embargo, es en el psicoanálisis freudiano donde se transmite con más ingenio y agudeza el sentido de *das Unheimliche*.

Sigmund Freud señala que *das Unheimliche* pertenece ante todo a lo «familiar de antiguo» y aquello

... que se relaciona de manera íntima con la muerte, con cadáveres y con el retorno de los muertos, con espíritus y aparecidos. En efecto, dijimos que numerosas lenguas modernas no pueden traducir la expresión alemana «una casa unheimlich» como no sea mediante la paráfrasis «una casa poblada de fantasmas». (Freud 2012: 241)

Gracias, a esta cita de Freud es posible comenzar con la génesis del concepto de *das Unheimliche* como *lo inhabitable*, pues es observable la relación de lo *unheimlich* con el problema del espacio, en específico del habitar familiar o del terruño que se extraña de sí mismo, que se niega (*Un-heimat*). Este extrañamiento de lo familiar se muestra angustioso, porque se piensa el extrañamiento de lo familiar como una supervivencia de los muertos; según Freud la mentalidad moderna terminará por reprimir la posibilidad de que los muertos sean entendidos como peligrosos... con ello, se gesta el sentimiento de lo *Unheimliche* que es la supervivencia de lo familiar extrañado –en términos de Freud, lo familiar de antiguo–, cuya represión es la expresión de una supervivencia del pasado en el presente (Cfr. Freud 2012: 242).

En este caso, como en toda represión permanecerá un síntoma, que es una especie de latencia guardada como secreto. Ahora bien, mientras el secreto es custodiado, el pasado late, pero no se manifiesta aún; sin embargo, cuando lo *familiar de antiguo* se desborda, la capa protectora que protege de *das Unheimliche* se resquebraja. Entonces, lo familiar –ante todo– se ha vuelto extraño a quien lo siente; por ejemplo, un viejo y familiar rostro que no se reconoce en un espejo hasta que deviene lo *Unheimliche*; Freud ejemplifica:

Me encontraba solo en mi camarote cuando un sacudón algo más violento del tren hizo que se abriera la puerta de comunicación con el toilette, y apareció ante mí un anciano señor en ropa de cama y que llevaba puesto un gorro de viaje. Supuse que al salir del baño, situado entre dos camarotes, había equivocado la dirección y por error se había introducido en el mío; me puse de pie para advertírsele, pero me quedé atónito al darme cuenta de que el intruso era mi propia imagen proyectada en el espejo sobre la puerta de comunicación. Aún recuerdo el profundo disgusto que la aparición me produjo. [...] ¿Y el disgusto no sería un resto de aquella reacción arcaica que siente al doble como algo ominoso [unheimlich]? (Freud 2012: 247)

Esta manifestación de lo familiar que se extraña de sí mismo –como puede ser el propio rostro– corresponde, a lo que hemos hablado en esta tesis con la *muerte de Dios* y sus resonancias en las artes plásticas. En otros términos, la decadencia de lo divino causa un extrañamiento de la propia cultura, ésta última pierde su *terruño* –se desterritorializa lo divino de la religión– y se traslada a un yermo extranjero para encontrar un nuevo *terruño* –se reterritorializa la divinidad en el arte–. Esto es, el secreto que guarda Occidente es la represión de lo divino, pero que al transferirse al arte muestra las heridas de la decadencia y lo divino se muestra como una cierta exposición de imágenes que han perdido su valor cultural para tomar un valor de exhibición.⁷⁵ Por esta razón, se intuye algo tan familiar en las

⁷⁵ Cfr. Walter Benjamin 2015b: 35-39. En especial, Benjamin menciona que: «El valor ritual prácticamente exige que la obra de arte sea mantenida en lo oculto: ciertas estatuas de dioses sólo son accesibles para los sacerdotes en la celda; ciertas imágenes de la Virgen permanecen ocultas por un velo durante gran parte del año; ciertas esculturas de las catedrales góticas no son visibles para el espectador al nivel del suelo. Con la emancipación que saca a los diferentes procedimientos del arte fuera del seno del ritual, aumentan para sus productos las oportunidades de ser exhibidos. Un retrato en busto, que puede ser enviado de un lugar o a otro,

imágenes apofáticas que van de Rothko a Kapoor pasando por Burri y Fontana, pero, al mismo tiempo, están cargadas de una fascinante extrañeza: imágenes sin imágenes, tanto como *a-teos* sin dioses o espejos cuyo reflejo es extraño al sujeto que se contempla a sí mismo (Ver imágenes 1 a 4 de la conclusión).

La etimología misma de *das Unheimliche* transita del terruño hacia un íntimo extranjero, es decir, que el hogar mismo es lo ajeno:

Si esta es de hecho la naturaleza secreta de lo ominoso [*das Unheimliche*], comprendemos que los usos de la lengua hagan pasar lo «*Heimliche*» {«lo familiar»} a su opuesto, lo «*Unheimliche*», pues esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, solo enajenado por ella por el proceso de represión. Ese nexos con la represión nos ilumina ahora también la definición de Schelling, *según la cual lo ominoso es algo que, destinado a permanecer en lo oculto, ha salido a la luz.* (Freud 2012: 241)

Lo cercano (*der Heimat*), según Freud, se *repite* como ominoso, ajeno, extraño o siniestro; en otras palabras, lo habitable se vuelve inhabitable. Ahora bien, ¿qué es lo que sale a la luz una vez que se descubre el secreto? Aquí se retoma a Baudelaire y la compulsión destructiva de los niños con sus juguetes: Igual que el juguete demuestra no tener alma, visualizar el secreto de *lo familiar de antiguo* muestra, empero que el secreto está vacío de confidencias... pero vuelve *inhabitable* lo antes cercano, que ahora es habitado por lo ajeno. Pero, ¿cómo esto ajeno e inhabitable se expresa en la imagen? El modo de lo inhabitable en la imagen se da sobre todo, como la alienación de lo cercano en lo *ajeno* o *extranjero*... Pierre Fédida dirá que lo ajeno es sobre todo el momento de sepultura de los muertos.

tiene más probabilidades de ser exhibido que la estatua de un dios, que tiene su lugar fijo en el interior del templo. Lo mismo sucede con un cuadro si lo comparamos con el mosaico o el fresco que lo precedieron. Y aunque por sí misma una misa no estaba menos destinada a la exhibición que una sinfonía, de todos modos la sinfonía apareció en un momento en que su capacidad de ser exhibida prometía ser mayor que la de una misa.» (Benjamin, 53)

En la noción de lo ajeno, acuñada por el psicoanalista Pierre Fédida, se menciona que «lo ajeno es la negación instauradora de la neutralidad» (Fédida 2006: 60), lo cual, para el analista conlleva un aspecto positivo, que es poder interpretar y escuchar la voz del paciente. Sin embargo, esta noción lleva a tintes estéticos, pues lo ajeno es el *quedar* del pasado y de los muertos, es la reminiscencia de un pasado perdido, empero superviviente; por ello: «Para no desaparecer, el último recurso de la voz de los vivos es soñar las imágenes donde se forman los nombres de los muertos olvidados. [...] El sueño cuenta los muertos con vistas a su sepultura. Su tarea es contarlos.» (Fédida 2006: 83).

Fédida culmina la relación entre «lo ajeno», «la muerte» y la «imagen» a través de la idea del «aparecer fantasmal», por ello mismo *lo inhabitable* y *siniestro* de las imágenes apofáticas que guardan en sí el poder de lo sagrado que niega su destrucción; Fédida escribe que: «Quizá tales imágenes, *fantasmales como un soplo indistinto*, son coextensivas respecto de las voces de los muertos. Y la voz impotente para describirlas y narrarlas prueba su presencia oscura sin poder discernir su forma plástica.» (Fédida 2006: 194). A ello, añade el siguiente comentario Didi-Huberman:

Entonces, el ancestro ya no es representación del ausente, su efigie o icono, sino la imagen de la ausencia misma. Una manera de reformular, para Pierre Fédida, su más antiguo problema filosófico y psicoanalítico. Que la ausencia sea *emanación* o *soplo indistinto*, quiere decir que, de ahora en adelante, se le tiene que pensar como materia en movimiento que alcanza todo con su impureza. Ahora bien, a esto mismo hay que llamarlo imagen en el sentido mismo –sentido radical– de una *fuerza genealógica*. Así pues, imagen es el soplo del tiempo en cuanto que nos toca, nos alcanza, nos afecta (incluso nos infecta) (Didi-Huberman 2017: 87)

Retomando el problema de *das Unheimliche* como *Lo inhabitable* es importante notar que no es una traducción literal, más bien es una forma de interpretar esta palabra alemana. Sin embargo, como bien hace notar Freud, la resonancia entre *das Unheimlich* con *lo inhabitable* se puede escuchar vibrar en lengua inglesa cuando se traduce la expresión una casa *unheimlich* como una casa embrujada (*haunted*)... para la lengua española, la noción más

cercana de *das Unheimliche* como *lo inhabitable* se encuentra en el adjetivo *lúgubre*⁷⁶ que puede, sin duda, referirse a un espacio desolado y abandonado: lo lúgubre es lo *in-habitado* por excelencia en el castellano.

Ahora bien, lo *inhabitable* no niega el habitar; así como lo familiar se teje con la otredad; Freud describe la ambivalencia del adjetivo *heimlich* –que va de lo *íntimo* a lo *secreto* hasta llegar a lo *clandestino*–: «... *heimlich*, es una palabra que ha desarrollado su significado siguiendo una ambivalencia hasta coincidir con su opuesto, *unheimlich*. De algún modo *unheimlich* es una variedad de *heimlich*.» (Freud 2012: 226). Esto, es lo familiar, poco a poco va a transitar hasta llegar a lo *extraño-extranjero*⁷⁷. La transición pasa de la siguiente manera: primero lo *heimlich* como aquello que proviene del terruño, del hogar o de la *finca familiar*, es decir, *der Heimat*; en segundo lugar, el terruño toma su adjetivación como *lo familiar (heimlich)*; pero lo familiar pronto se convierte en lo *íntimo*, y lo *íntimo* deviene en secreto, para finalmente, lo secreto volverse lo *clandestino*, este despliegue del significado de *heimlich*, da paso a que lo clandestino se vuelva sospechoso y, gracias a ello, *unheimlich*:

¿Heimlich? ¿Qué entiende usted por heimlich? Pues [...] me ocurre con ellos [con una familia] lo que con un manantial sumergido o un lago desecado. No se puede andarles encima sin tener la impresión de que en cualquier momento podría volver a surgir agua. Ah, nosotros lo llamamos *Unheimlich*; ustedes lo llaman *heimlich*. Pero... ¿en qué le encuentra usted a esa familia algo de disimulado o sospechoso? (Freud 2012: 223)

Y, finalmente, en la cita, previamente tomada de Schelling, muestra que lo *Unheimliche* es un secreto revelado que debía permanecer como secreto.

⁷⁶ Freud 2012: 221. En dicha página, Freud extrae diferentes traducciones de *Unheimliche*. Dichas traducciones van del latín al hebreo. Las que considero más importantes para construir la traducción de *das Unheimliche* como lo *inhabitable* son: Del griego: *zenos* (ajeno, extraño); del inglés: *uncomfortable*, *uncanny*, *haunted*; del francés: *inquiétant*, *lugubre*; del español: lúgubre, siniestro...

⁷⁷ En este sentido Freud, observa que en los diccionarios de Rost y de Schenkl, la palabra *unheimlich* es traducida al griego como *zenos* (lo ajeno, lo extraño). Cfr. Freud 2012: 221

Entonces, si *Unheimliche* como lo *inhabitable* nace del *terruño*, no niega lo habitable y es legítimo preguntar; entonces, ¿qué niega el prefijo *in* en lo habitable? Lo que está en juego es, sobre todo, la posibilidad de sostenerse en un habitar familiar que se extraña de sí mismo, es decir, lo *inhabitable* presenta lo antes, seguro y confortante como *incómodo* o *inquieto*; lo inhabitable como un estar-en-lo-siniestro. Arturo Leyte mencionará, a propósito de la conferencia de Heidegger *Construir habitar pensar*, que el:

... habitar define el sentido original, no ya del ser, sino *de ser*. Y, en consecuencia, no es que el habitar remita al ser, sino que ser –que no tiene un significado ni puede aparecer como un concepto– resulta comprensible inmediatamente como habitar: «yo soy» no significa «yo pienso», sino simplemente *habito*. Ni siquiera «yo habito», pues la cuestión misma de habitar es más original que el propio yo, que en todo caso se constituirá solo a partir del habitar, en definitiva, a partir de estar, que por otra parte, solo puede significar «estar en un lugar». (Arturo Leyte «Lo inhabitable» en Heidegger 2015: 84-85)

Entonces, ¿dónde quedaría lo *inhabitable*? lo inhabitable se encuentra en una extrañeza del *estar*; incluso una extrañeza familiar del estar mismo que se deja de habitar, se des-habita, se abandona en lo lúgubre. Lo que *está* en lo *inhabitable* es una apófasis del *estar*; esto es *estar en un no-lugar*. Y en el arte negativo, lo que compone lo inhabitable es la vuelta del *dios muerto*, mejor dicho, su vida póstuma, donde lo sagrado habita el arte contemporáneo como una morada *inhabitable*, como abstracción pura de las formas –y cabría decir, de los símbolos.

Desde la lectura de Freud se intuye el problema de la muerte de Dios, como un problema demoníaco, esto es, como un *a-ruinar*, como un dejar de dar peso a lo que es valioso que se convierte en olvido:

... el carácter de lo ominoso sólo puede estribar en que el doble es una formación oriunda de las épocas primordiales del alma ya superadas, que en aquel tiempo poseyó sin duda un sentido más benigno. El doble ha devenido una figura terrorífica del

mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios.
(Freud 2012: 236)

Ocurre como en Nietzsche, la muerte de Dios, provoca risa no porque sea un júbilo sino porque se reprime; en cualquier momento, lo otrora divino se manifiesta demoníaco (Cfr. Nietzsche 2003: Aforismo 125). Pero, si algo expresa Freud en la cita anterior, es que los dioses mismos *permanecen* entre los hombres, no como fuerzas benignas, más bien, como fuerzas siniestras, ¿no es justamente la forma en que las transmutaciones del poder expresan la barbarie que adornaban en progreso y bienestar? El recorrido de lo siniestro vuelve *inhabitable* a la imagen de arte, porque ella expresa las manifestaciones mismas de lo divino sublevado en demoníaco. Pero, ¿cómo lo demoníaco podría expresar lo sagrado? Lo expresa como *imagen negativa de lo divino*, es decir, como una *imagen que critica la manera misma en la que ella es mirada* (Cfr. Didi-Huberman 2014: 113). Otra manera de leer esta ambivalencia que vuelve al dios que *habitaba entre los hombres* es su *retorno* como *lo inhabitable entre los hombres*. Lo inhabitable, en este sentido, es el retorno de lo reprimido, entendido lo reprimido como una *aparición de la imagen negativa*; por ello, si bien:

Hoy ya no creemos en ello, hemos *superado* esos modos de pensar, pero no nos sentimos del todo seguros de estas nuevas convicciones; las antiguas perviven en nosotros y acechan la oportunidad de corroborarse. Y tan pronto como en nuestra vida *ocurre* algo que parece aportar confirmación a esas antiguas y abandonadas convicciones, tenemos el sentimiento de lo ominoso, que podemos completar con este juicio: «Entonces es cierto que uno puede matar a otro por el mero deseo, que los muertos siguen viviendo y se vuelven visibles en los sitios de su anterior actividad», y cosas semejantes. (Freud 2012: 247)

Finalmente la conjunción de lo sagrado en el arte contemporáneo está entrecruzado, constantemente, con este malestar... a saber, que lo *inhabitable* repite lo sagrado de la religión al arte donde las imágenes están colocadas para mirar (nos), para criticar (nos) y no para satisfacer (nos); pues:

en realidad lo habitable, yo diría que lo habitable es siempre lo que Platón llamó la caverna, que es el lugar donde los prisioneros no están sufriendo, al contrario, es un lugar donde los prisioneros están cómodos y fundamentalmente su comodidad recibe no las comodidades debidas, por lo cual no tienen por qué cuestionar nada de lo que quieren y las imágenes los satisfacen. (Leyte 2010: 40).

Por ello, el arte apofático –a diferencia del arte que pretende, meramente, satisfacer la mirada– no nace para el disfrute y el adorno de las paredes de un hogar, ni para *posar* ante ellas como si fueran meros recuerdos de viajes vacacionales (Cfr. Han 2016: 11-25).⁷⁸ Al contrario, estas pinturas y esculturas están ahí para criticar al observador, más aún para hacer una introspección que el sujeto contemporáneo no desea hacer, no desea preguntarse, ¿cómo el malestar de la cultura (me) habita en estas imágenes que (me) desarraigan del confort? La religión y el arte, al acercarse a lo sagrado, buscan hacer la crítica más fuerte a todo dogmatismo, pues en ellas está presente la imagen que *nos critica*; la religión no es la institución que dogmatiza⁷⁹ –eso es la iglesia– más bien es el profundo vínculo con lo *ajeno-sagrado*, por tanto, la crítica del sujeto que se opone ante *la otredad diferenciante*, no puede observar la vulnerabilidad de un sujeto abierto a la herida de lo visual. Sin embargo, una vez que se instaure la muerte de dios y se piense superada la religión, queda solo el arte como última guarida para realizar la crítica de la cultura y del sujeto, sin embargo, si el arte cae en la banalidad y ésta se arraiga, la crítica misma desaparece y el pensamiento único se impone. En este sentido Han escribe que:

La actual sociedad positiva elimina cada vez más la negatividad de la herida. Eso se puede decir también del amor. [...] También la percepción evita cada vez más la negatividad. Lo que domina la percepción es el «me gusta». Pero *ver*, en un sentido enfático, siempre es *ver de forma distinta*, es decir, *experimentar*. No se puede ver de

⁷⁸ En el inicio de este libro, el filósofo coreano propone la lectura de una estética de lo *pulido* que caracteriza la experiencia contemporánea que tiene como fundamento suscitar un *me gusta* en lugar de una confrontación del sujeto con lo ajeno, con lo otro.

⁷⁹ Es interesante notar cómo este problema se encuentra desde los orígenes de la modernidad. En la época del Barroco estaba en disputa la relación que debía tener las artes plásticas con la ciencia y con la religión; ello trajo consigo dos fuertes posturas una religioso-sensualista y otra postura científico-dogmática. Cfr. Roberto Masiero 2003: 123-128

manera distinta sin exponerse a una vulneración. Ver presupone la vulnerabilidad. De lo contrario, solo se repite lo mismo. [...] La herida es *el momento de verdad que encierra el ver*. [...] Sin herida no hay poesía ni arte. También el pensamiento se enciende con la negatividad de la herida. Sin dolor ni vulnerabilidad prosigue lo igual, lo que nos resulta familiar, lo habitual. (Han 2016: 53-54)

Es decir, nada inhabitable, puro confort instituido como profesión de lo acrítico, y en el menos tremendo de los casos, como un mero *ennui* o aburrimiento estilo Baudelaire. Lo que sugiere Han es, por ello, la recuperación de un espacio que permita la mirada crítica, es decir, un *no-lugar, lo inhabitable*.

Por esto último, lo sagrado debe mantenerse siempre como una tensión con lo *inhabitable*, pues se mantiene como la crítica misma. Lo sagrado nunca es un logro tranquilizador –Platón mostraría esto en la alegoría de la caverna, como una ceguera, que nunca se supera, pues la luz del sol se encuentra en el lejano celeste y solo puede contemplarse por escasos segundos⁸⁰–, al contrario se interpone en la mirada, confronta el pensamiento e instaura la diferencia con la homogeneidad de la morada tranquilizadora. Así, las imágenes más inquietantes, son también las más inhabitables –incluso en la arquitectura–, pues como muestra Schopenhauer esta música petrificada que lucha contra la gravedad es sublime cuando la luz proyecta las majestuosas sombras de los volúmenes.

Como momento de recapitulación, se plantea la manera en la que fue abordado lo *inhabitable* en esta tesis:

1. En el capítulo que ha tratado sobre Baudelaire y las maneras estético-sagradas de la mirada se ha hecho énfasis en que tras la mirada apofática que busca el interior sagrado de las cosas se presenta el secreto, a saber, la hendidura, el abismo y el silencio como lenguaje último ante la presencia misma del secreto: que lo sagrado presente en la materia se disuelve, se *in-visualiza*.

⁸⁰ Cfr. Platón, *República*, 516a-e

2. Este mismo propósito fue analizado en relación a la melancolía y la sublevación ante la pérdida de Dios; allí, la *muerte de Dios* es entendida como una pérdida no superada, que interioriza y reprime el discurso mismo sobre dios: por ello, si dios ha muerto sólo queda desplazarlo hacia la experiencia artística, sin embargo, la sublevación de lo sagrado, de nuevo, muestra una imagen de *lo siniestro* (das Unheimliche) porque la imagen se *vacía* de las imágenes, de nuevo, el propósito se *in-visualiza*.
3. Mostrar cómo la *in-visualización* se presenta en tanto categoría estética en la historia del arte fue analizado en el capítulo sobre las filosofías de la historia del arte; desde una filosofía de la historia del arte que conjunta a Nietzsche-Warburg-Benjamin permite observar la vitalidad en las imágenes del arte, pero ¿cuál es el fundamento de todo lo vivo si no es su condición mortal? Aquí, pues, lo importante es mantener con vida la fragilidad misma de lo *in-visual*, es decir, la supervivencia de lo simbólico antiguo y el aura de la imagen.
4. Por otra parte, el capítulo sobre la supervivencia de la imagen medieval en el arte contemporáneo pone en juego la transmutación siniestra de los valores teológicos en valores estéticos, aparentaría que la estética teológica es reprimida por la historia del arte, pero cobra fuerza en la expresión misma de las obras que rescatan, inconscientemente, los valores mismos de la estética cristiana: la agonía y el dolor, pero también la unción de lo sagrado a partir de los materiales plásticos que se unen y derraman en los lienzos y esculturas.
5. Finalmente, el primer capítulo, los avatares de la imagen mostró algunos momentos que ha atravesado la imagen en occidente, donde el palpitar del arte se recorre en el papel agónico de la ley, ¿qué está permitido decir de la imagen y qué está prohibido? Así, el ciclo de esta tesis busca cerrarse con una reflexión en torno a la represión de lo sagrado en el arte, pero cuya represión vuelve inevitable la repetición de lo sagrado, a pesar, que lo sagrado se escapa.

IMÁGENES DE LA CONCLUSIÓN



Imagen 1.

Mark Rothko: *Azul Negro* (1968). Óleo sobre papel, tendido sobre lino.



Imagen 2.

Anish Kapoor *Halo* (2006). Acero con acabados reflejantes.



Imagen 3.

Alberto Burri: *Combustione plástica CP8* (1964). Plástico, acrílico, vinavil y combustión sobre celotex.



Imagen 4.

Lucio Fontana: *Concepto espacial (rojo)* (1968). 3D múltiple sobre plástico rojo.

BIBLIOGRAFÍA

BAL, Mieke (2002). *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto, University of Toronto Press.

BAUDELAIRE, Charles (1975). *Œuvres Complètes I*. París. Gallimard.

– (2014). “Moral del juguete” en Abel Vidal (trad.), *Sobre marionetas, juguetes y muñecas*. Barcelona, José J. de Olañeta, Editor.

BAUERSCHMIDT, Frederick Christian (1999). *Julian of Norwich and the Mystical body politic of Christ*. Londres, University of Notre Dame.

BECKWITH, Sarah (1996). *Christ's Body: Identity, culture, and society in late medieval writings*. NY, Routledge.

BELTING, Hans (2009). *Imagen y Culto*. Madrid, Akal.

– (2011). *La imagen y sus historias: ensayos*. CDMX, Universidad Iberoamericana

BENJAMIN, Walter (2015). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Madrid, Casimiro Libros.

– (2010). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires, Cuenco de Plata.

– (2015b). *Estética de la imagen*. Buenos Aires, La Marca.

BESANÇON, Alain (2003). *La imagen prohibida*. Madrid, Siruela.

BLANCHOT, Maurice (2015). *El espacio literario*. Barcelona, Paidós.

BRUYNE, Edgar de (2010). *La estética medieval*. Madrid, Machado Libros

BUTLER, Judith (1997). *The psychic life of power*. Stanford, Stanford University. Trad. Cast. (2017). *Mecanismos psíquicos del poder*. Madrid, Cátedra.

CAMILLE, Michael (2000). *El ídolo gótico: ideología y creación de imágenes en el arte medieval*. Madrid, Akal.

CARLSON, Marla (2010). *Performing bodies in pain*. NY, Palgrave.

CACCIARI, Massimo (2000). *El dios que baila*. Buenos Aires, Paidós.

CELAN, Paul (2007). *Obras completas*. Madrid, Trotta.

CERTEAU, Michel de (2007). *El lugar del otro*. Madrid, Katz

CIRLOT, Victoria (2010). *La visión abierta: del mito del Grial al surrealismo*. Madrid, Siruela.

CIRLOT, Victoria y Amador Vega eds. (2006). *Mística y creación en el siglo XX*. Barcelona, Herder.

COLLI, Giorgio (2009). *La naturaleza ama esconderse*. México, Conaculta-Sexto piso.

DAWKINS, Richard (2006). *The god delusion*. Londres, Transworld.

DELEUZE, Gilles (2007). *Pintura: El concepto de Diagrama*. Buenos Aires, Cactus.

– (2002). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona, Anagrama.

– (1995). *Proust y los signos*. Barcelona, Anagrama.

– (2003) *The logic of sensation: Francis Bacon*. Minneapolis, University of Minnesota.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Felix (2008). *Mil Mesetas*. Valencia, Pre-Textos.

– (2013). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona, Anagrama.

DERRIDA, Jacques (1997). *Mal de Archivo*. Madrid, Trotta.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2013). *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, Abada.

– (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires, Manantial.

– (2014-2). *El hombre que andaba en el color*. Madrid, Abada.

– (2017). *Gestos de aire y de piedra: sobre la materia de las imágenes*. CDMX, Canta mares.

– (2010). *Ante la imagen*. Murcia, CENDEAC.

– (1995). *Fra Angelico: Dissemblance and figuration*. Chicago, The University of Chicago.

DOUGLAS, Mary (1973). *Pureza y Peligro*. Madrid, Siglo XXI.

– (1996). *Natural Symbols: explorations in cosmology*. NY, Routledge.

EUCLIDES (1991), *Elementos I*. Madrid, Gredos.

FÉDIDA, Pierre (2006). *El sitio del ajeno*. CDMX, Siglo XXI.

FEUERBACH, Ludwig (2013). *La esencia del cristianismo*. Madrid, Trotta.

FREEDBERG, David (1991). *The Power of images*. Chicago, The University of Chicago.

FREUD, Sigmund (2012). *Obras completas XVII*. Buenos Aires, Amorrortu.

– (1949). *Gesammelte Werke X*. Londres, Imago.

– (1992). *Obras Completas XIV*. Buenos Aires, Amorrortu.

GARCÍA-BACCA, Juan David (2004). *Los presocráticos*. México, FCE.

GUNN, Cate (2008). *Ancrene Wisse. From pastoral literature to vernacular spirituality*. Gales, University of Wales.

HAMBURGER, Jeffrey (1998). *The visual and the visionary*. NY, Zone Books.

HAN, Byung-Chul (2016). *La salvación de lo bello*. Barcelona, Herder.

HEGEL, G.W.F. (2015). *Filosofía del arte o estética*. Madrid, UAM-ABADA.

HEIDEGGER, Martin (2005). *Caminos de Bosque*. Madrid, Alianza.

– (2015). *Construir Habitar Pensar*. Madrid, La Oficina.

JANTZEN, Grace (2011). *Julian of Norwich*. Londres, SPCK.

KLEE, Paul (2008). *Teoría del arte moderno*. Buenos Aires, Cactus.

KOUBA, Pavel (2009). *El mundo según Nietzsche*. Barcelona, Herder.

LAVANIEGOS, Manuel (2016). *Horizontes contemporáneos de la hermenéutica de la religión*. CDMX, UNAM

LAWRENCE, D.H. y MILLER, Henry (2003). *Pornografía y obsenidad*. Buenos Aires, Argonatus.

LEYTE, Arturo (2010). *La inhabitable casa del ser en Heidegger*. En Pensamiento. Papeles de Filosofía, 01, jul. 2010.

Disponible en: <<https://revistapensamiento.uaemex.mx/article/view/243>>.

LÖWITH, Karl (1964). *Von Hegel zu Nietzsche*. Berlín, S. Fischer. Trad. Inglés: Columbia University Press (1964)

MACAVOY, Liz (2004). *Authority and the female body in the writings of Julian of Norwich and Margery Kemp*. Cambridge, Cambridge University Press.

MARIN, Louis (2015). *Destruir la pintura*. Buenos Aires, Fiordo.

MARION, Jean-Luc (1999). *El ídolo y la distancia*. Salamanca, Sígueme.

MASIERO, Roberto (2003). *Estética de la arquitectura*. Madrid, Machado Libros.

MILLER, Sarah Alison (2010). *Medieval monstrosity and the female body*. NY, Routledge.

MONDZAIN, Marie-José (2005). *Image, Icon, Economy: The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*. Stanford, Stanford University Press.

NANCY, Jean-Luc (2012). *La mirada del retrato*. Buenos Aires, Amorrortu.

– (2005). *The Ground of the Image*. NY, Fordham University.

NIETZSCHE, Friedrich (2012). *El Nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza.

– (2013). *Sobre La Utilidad Y El Perjuicio De La Historia Para La Vida*. Madrid, Biblioteca Nueva.

– (2003). *La gaya ciencia*. Barcelona. Jose J. de Olañeta.

– (2008). *Así habló Zaratustra*. Madrid, Cátedra.

NORWICH, Juliana de (2006). *A vision showed to a devout woman: The writings of Julian of Norwich*. The Pennsylvania State University.

– (2013) *Libro de visiones y revelaciones*. Madrid, Trotta.

OTERO, Carlos (2012). “La imagen como paradoja”, en Carlos A. Otero (ed.), *Iconoclastia: La ambivalencia de la mirada*. Madrid. La oficina de arte y ediciones.

OTTO, Rudolf (2012). *Lo santo*. Madrid, Alianza.

PALLASMAA, Juhani (2018). *Esencias*. Barcelona, Gustavo Gili.

PLINIO (2001). *Textos de historia del arte*. Madrid, Machado libros.

PROUST, Marcel (2011). *En busca del tiempo perdido 7: El tiempo recobrado*. Madrid, Alianza.

RIEGL, Alois (1992). *El Arte industrial tardorromano*. Madrid, Visor.

ROSENZWEIG, Franz (1921). *Der Stern der Erlösung*. Frankfurt del Meno, J Kauffmann.
Trad. Cast. (1997). Salamanca, Sígueme.

ROSSET, Clément (2013). *Lo invisible*. Buenos Aires, Cuenco de Plata.
– (2007). *El objeto singular*. México, Sexto Piso.

ROTHKO, Mark (2004). *The artist's reality: Philosophies of art*. New Haven, Yale University.
– (2015). *Escritos sobre arte*. Barcelona. Paidós.

SAUVAGNARGUES, Anne (2006). *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires, Amorrortu.

SCHÖNBORN, Christoph (1994). *God's Human face: The Christ-Icon*. San Francisco, Ignatius.

STIRNER, Max (2014). *El único y su propiedad*. Madrid, Sexto Piso.

TAYLOR, Charles (2007). *A secular Age*. Cambridge MA, Harvard University Press.

TAYLOR, Mark C. (2011). *Después de Dios*. Madrid, Siruela.

TRÍAS, Eugenio (2015). *Pensar la religión*. Barcelona, Galaxia Gutemberg.

VARGAS, Mariela (2014). “La vida después de la vida. El concepto de *Nachleben* en Benjamin y Warburg”, en Revista *Thémata*, núm. 49, pp. 317-331. Sevilla, Universidad de Sevilla.

VEGA, Amador (2005). *Arte y santidad: Cuatro lecciones de estética apofática*. Pamplona, Universidad Pública de Navarra.

WALKER-BYNUM, Caroline (2011). *Christian Materiality: An Essay on Religion in Late Medieval Europe*. Nueva York, Zone Books.