

**La orientación ante la imagen, un antiguo problema que evoca la crisis en la búsqueda de la legitimidad de la esencia del arte<sup>1</sup>**

**Orientation to the image, an old problem that evokes the crisis in the search for the legitimacy of the essence of art.**

**L'orientation vers l'image, un vieux problème qui évoque la crise de la recherche de la légitimité de l'essence de l'art**

**Orientação para a imagem, um problema antigo que evoca a crise na busca da legitimidade da essência da arte.**

---

Andrés Primiciero-Matamoras<sup>2</sup>

**Cómo citar este artículo:** *Primiciero-Matamoras, A. (2022-1). La orientación ante la imagen, un antiguo problema que evoca la crisis en la búsqueda de la legitimidad de la esencia del arte. *quaest.disput*, 15 (30), 126-148*

1 Recibido: 02/02/2022. Aprobado: 20/07/2022  
Artículo de reflexión.

2 Filósofo de la Universidad Autónoma de Colombia (2016) y Magister en filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana (2019). -Correo: j.primiciero@javeriana.edu.co

## Resumen

El presente trabajo aborda el problema de los límites de la interpretación de la imagen. La pregunta de fondo es si es posible o no orientarnos ante ella y, de ser así, de qué manera podemos hacerlo. Por un lado, el análisis de esta pregunta tiene como tema central la concepción de la historia del arte como un saber concreto sobre las imágenes. Por otro lado, presupone la idea de que la historia del arte debe ser repensada, pues las imágenes artísticas no pueden ser abarcadas en su totalidad mediante un presunto saber, pues en ellas habita también la irracionalidad, la duda e, incluso, algunos vacíos temporales que permiten concluir que es pretencioso generar un tono histórico que afirme una epistemología exacta del arte. Así pues, este problema epistemológico y estético será abordado a través de las teorías de Panofsky, Heidegger y Didi-Huberman.

**Palabras clave:** arte, imagen, interpretación, historia del arte, epistemología del arte.

## Abstract

This paper addresses the problem of the limits of image interpretation. The basic question is whether or not it is possible to orient ourselves to it and, if so, in what way we can do so. On the one hand, the analysis of this question has as its central theme the conception of art history as a concrete knowledge about images. On the other hand, it presupposes the idea that art history needs to be rethought, because artistic images cannot be fully encompassed by a presumed knowledge, since they are also inhabited by irrationality, doubt and even some temporal gaps that allow us to conclude that it is pretentious to generate a historical tone that affirms an exact epistemology of art. Thus, this epistemological and aesthetic problem will be approached through the theories of Panofsky, Heidegger and Didi-Huberman.

**Keywords:** art, image, interpretation, art history, epistemology of art.

## Résumé

Cet article aborde le problème des limites de l'interprétation des images. La question fondamentale est de savoir s'il est possible ou non de s'y orienter et, dans l'affirmative, de quelle manière nous pouvons le faire. D'une part, l'analyse de cette question a pour thème central la conception de l'histoire de l'art comme une connaissance concrète des images. D'autre part, elle présuppose l'idée que l'histoire de l'art doit être repensée, car les images artistiques ne peuvent pas être entièrement englobées par un savoir présumé, puisqu'elles sont également

habitadas por l'irrationalité, le doute et même certaines lacunes temporelles qui nous permettent de conclure qu'il est prétentieux de générer un ton historique qui affirme une épistémologie exacte de l'art. Ainsi, ce problème épistémologique et esthétique sera abordé à travers les théories de Panofsky, Heidegger et Didi-Huberman.

**Mots-clés:** art, image, interprétation, histoire de l'art, épistémologie de l'art.

### **Resumo**

Este documento aborda o problema dos limites da interpretação de imagens. A questão básica é se é ou não possível orientarmo-nos para ela e, em caso afirmativo, de que forma o podemos fazer. Por um lado, a análise desta questão tem como tema central a concepção da história da arte como um conhecimento concreto sobre as imagens. Por outro lado, pressupõe a ideia de que a história da arte precisa de ser repensada, porque as imagens artísticas não podem ser totalmente englobadas por um conhecimento presumido, uma vez que são também habitadas por irracionalidade, dúvida e mesmo algumas lacunas temporais que nos permitem concluir que é pretensioso gerar um tom histórico que afirme uma epistemologia exacta da arte. Assim, este problema epistemológico e estético será abordado através das teorias de Panofsky, Heidegger e Didi-Huberman.

**Palavras-chave:** arte, imagem, interpretação, história da arte, epistemologia da arte.

## La iconología de Panofsky como orientación ante la imagen

Didi-Huberman presenta en su obra *Ante la imagen*. Pregunta formulada a los fines de la historia, un interesante análisis sobre lo que representa y las consecuencias de lo que concebimos por historia del arte. El pensador francés inicia su texto con un acápite denominado "pregunta formulada"., allí plantea el problema que tanto le preocupa no sólo en la obra mencionada, sino en la gran mayoría de sus textos, a saber, si la imagen puede ser abarcada por medio de un saber concreto o, por el contrario, ella nos lleva a la confusión, pues siempre está abierta y cargada de síntomas que manifiesta en el fondo un no-saber. Para Didi-Huberman en esta pregunta radica la paradoja que en sí misma es la imagen artística. "Lo que nos llega inmediatamente y sin rodeos lleva la marca de la confusión, como una evidencia que sería oscura. Mientras que lo que nos parece claro no es sino el resultado de un largo rodeo" (Didi-Huberman, 1990, p. 11). Esta paradoja nos lleva a tomar, o bien una postura de relajamiento ante la imagen, o bien a sentir incomodidad por su escurridiza esencia que se burla de nuestra racionalidad. En la primera posición parece estar Didi-Huberman, mientras que en la segunda estarían aquellos que configuraron el saber de la historia del arte, entre ellos, Erwin Panofsky.

La obra de Panofsky es extensa en razón de su erudición en el tema; aunque, a pesar de ello, y por el propósito de este texto, se considera El significado en las artes visuales se considera como una obra fundamental para explicar el sentimiento de incomodidad ante la paradoja que contiene la imagen artística. En el primer capítulo de aquella obra, titulado "Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento", Panofsky se propone otorgar al lector un método por el cual puede descifrar el significado de una obra de arte. El método consta de tres momentos: i) significación fáctica, ii) significación convencional, y iii) significación intrínseca. La significación fáctica primera "la aprehendo identificando simplemente ciertas formas visibles con ciertos objetos que conozco gracias a la experiencia práctica, e identificando el cambio acontecido en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos" (Panofsky, 2006, p. 45). Ante la imagen, el sujeto identifica formas, colores, y líneas como en repre-

sentaciones básicas de nuestra cotidianidad y que conducen a la obtención de significaciones primarias que Panofsky determina como un resultado de una "descripción pre-iconográfica de la obra de arte" (Panofsky, 2006, p. 48) La segunda significación, que es la convencional, se concentra en la composición de los motivos que encontramos en la obra para reconstruir la historia que en ella habita. Estos motivos son, en suma, los asuntos, los temas y conceptos que constituyen el análisis formal de la imagen.

Piénsese, como expone Panofsky, en la identificación de un saludo al ver a un hombre levantar ligeramente su sombrero, o también cuando un objeto o postura en la pintura tiene la significación de un asunto o concepto en particular (Panofsky, 2006, p.48). Por último, la tercera significación es la iconología. Este modo de significación pretende encontrar en la obra los elementos culturales, idiosincráticos, religiosos y demás que hacen posible la obra. La iconología va más allá de las dos primeras significaciones para llegar a un nivel interpretativo que elucida, siguiendo el término de Cassirer, las formas simbólicas de la obra, es decir, el sentido otorgado por el universo cultural, religioso, lingüístico, mitológico, etc. en el que se mueve toda imagen. Con las siguientes palabras, Ernst Cassirer (1967) con las siguientes palabras manifestaría que todo aquello que nosotros llamamos "racional" es en el fondo el universo simbólico en el cual habita y se mueve el ser humano:

[El hombre no vive] solamente en un puro universo físico sino en un universo simbólico. El lenguaje, el mito, el arte, y la religión constituyen partes de este universo, forman los diversos hilos que tejen la red simbólica, la urdimbre complicada de la experiencia humana. (...) La razón es un término verdaderamente inadecuado para abarcar las formas de la vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad, pero todas estas formas son simbólicas. Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como un animal racional lo definiremos como un animal simbólico" (Cassirer, 1967, p. 26- 27).

En su obra *La perspectiva como forma simbólica*, Panofsky tiene como argumento central que la perspectiva artística del Renacimiento es un modo de representación espacial producto de una determinada concepción del mundo que revela, por ende, el espíritu de aquella época. En este sentido, la iconología y su carácter interpretativo logran sacar a la luz el significado intrínseco de la imagen, como también sacan a la luz el significado simbólico de esta misma que constituye su esencia.

El contenido iconológico <es el dominio de la esencia> (it is essential...) por oposición a la apariencia, y el dominio de lo intrínseco (intrinsic meaning) por oposición a lo convencional. Responde a un concepto de donde la obra misma podría deducirse, como toda superestructura se deduce de <principios subyacentes> (underlying principles) o de <principios fundamentales> que sustenta la elección y la presentación de la obra misma, considerada como fenómeno expresivo (Didi-Huberman, 1990, p. 162).

Didi-Huberman afirma que esta actitud del historiador por generar una conciencia de sí como conocedor y legitimador de la esencia del arte, surgió en medio de nubarrones que encaminaban a la interpretación del arte al campo de lo especulativo, en el que la imaginación podía abusar de sí misma hasta derivar en un nihilismo interpretativo o un silencio absoluto. Ante estas amenazas el arte tomó un tono kantiano. Mientras que Kant pensaba los límites del entendimiento, es decir, qué puedo conocer, Panofsky reflexionaba sobre el abuso de la imaginación y del psicologismo en la interpretación artística, es decir, quería contestar la cuestión de qué puedo interpretar. Mientras que Kant, en la *Crítica de la Razón Pura*, presentaba una crítica negativa de la razón, es decir, mostraba los límites del conocimiento de la razón con el fin establecer el camino seguro para la ciencia, Panofsky hacía lo mismo al buscar los límites interpretativos de la imagen. "Panofsky fundaba con Kant una noción gnoseológica del arte, donde el verbo 'ver' se conjugaba de manera finalmente transparente con el verbo 'saber'" (Didi-Huberman, 1990, p. 157). El positivismo de Panofsky por mostrar que las obras de arte significan algo y que ese algo es inteligible mediante un saber histórico-artístico, es una respuesta al fantasma de la irracionalidad que está latente en el arte. A pesar de ello, emergieron interpretaciones de diferentes autores que para Panofsky estarían desorientados ante la imagen. Uno de ellos es Martin Heidegger y el otro, Walter Benjamin, al cual secunda Didi-Huberman.

## La interpretación del arte de Heidegger como posible desorientación ante la imagen

Heidegger ha sido considerado desde el siglo pasado como un pensador crítico del Humanismo, de la Modernidad, y del positivismo. Entre sus aportes a la filosofía está la reinterpretación de la fenomenología y de la ontología que lo llevó a pensar de nuevo preguntas originarias como el sentido del ser. Una de las particularidades de su pensamiento es su afirmación de que el acontecer de la

verdad y, por ende, del acontecimiento originario, radica en la poesía, tal como lo señaló en sus textos sobre Hölderlin. Esta aprehensión de lo originario está en el poetizar del poeta, que mediante sus palabras devela la verdad oculta por la historia de una metafísica que nos ha conducido al camino errático del olvido del ser. Esta idea también tuvo su réplica en su estudio sobre el origen de la obra de arte en *Caminos del bosque*. En dicha obra, Heidegger analiza una pintura de Van Gogh en la que aparecen unas botas, por lo que pareciera que el pensador alemán fuese a hacer una reflexión sobre el arte mismo; no obstante, y es la opinión de Meyer Schapiro y de Karstien Harries, realiza una interpretación poética no del arte, sino del ser de las cosas que en ella se representa. Este enfoque asumido por Heidegger causa malestar en aquellos críticos que le acusan de usar la obra de Van Gogh solamente para hacer una crítica al mundo moderno por su desarraigo de lo originario y olvidar, así, la obra de arte misma. Miremos algunos aspectos de la crítica a Heidegger para poder entenderla como una posible desorientación ante la imagen y cómo aterroriza eso a Panofsky no sólo en sus consecuencias epistémicas, sino incluso políticas.

Heidegger, en su texto *El origen de la obra de arte*, desea develar aquello por lo que la obra de arte es tal y como es, es decir, su esencia. Heidegger, a diferencia de Panofsky, considera que dicha esencia no se puede derivar del conglomerado de sus rasgos ni de principios generales. Por el contrario, considera que a la obra de arte hay que dejarla que repose y se manifieste desde sí misma. Es en este sentido que se debe hacer un análisis fenomenológico de la obra de arte. Este método lleva a Heidegger a indagar inicialmente sobre el carácter de cosa de la obra, es decir, el rasgo compartido que tiene con los demás entes. Sin embargo, dicho análisis lo conduce a afirmar que, si bien el carácter de cosa es inseparable de la obra de arte, esta última tiene un carácter añadido que le permite distinguirse de los demás entes. En búsqueda de esta especificidad, Heidegger afirma que la coseidad de las cosas está determinada por su utilidad, es decir, por la forma en que nos relacionamos en la facticidad con ellas y no por una esencia subyacente (*hypokeimenon*) que la constituye. Para abordar este asunto, Heidegger toma como ejemplo unas botas de una supuesta campesina pintadas por Van Gogh. El siguiente apartado recrea lo que parece ser la experiencia estética de Heidegger (año) frente a la obra de arte:

En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega

toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la tierra y su refugio es el mundo de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio (p. 23-24).

La premisa fenomenológica de dejar que la obra repose y se manifieste desde y por sí misma, nos lleva entonces al ser del utensilio de las botas, a saber, la fiabilidad. Aunque Heidegger parece reconocer en algunos pasajes de su escrito que su descripción puede contener un supuesto relativo a los rasgos que presentan las botas de la campesina, no descarta la seguridad y confianza que otorgan estas en su habitar el mundo. Por el contrario, solo en el momento en que las lleve puestas son precisamente lo que son; "lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante su trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente" (Heidegger, GA 5, p. 23). Así pues, por un lado, nunca podemos develar la esencia de las botas si solo observamos sus rasgos vacíos y los dejamos fuera del marco relacional en el que se encuentran y en el que emerge su fiabilidad, y, por otro lado, el ser de las cosas solamente lo hemos podido develar plantándonos delante de la obra. Así pues, el ser de las cosas solo se da a través de la obra y solo en ella.

El cuadro de Van Gogh es la apertura por lo que atisba lo que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser. El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos *alétheia*. Nosotros decimos <verdad> sin pensar suficientemente lo que significa esta palabra. Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad. (...) Según esto, la esencia del arte sería ese ponerse a la obra la verdad de lo ente. (Heidegger, año, p. 25)

Ahora bien, si decimos que la obra de arte es la manifestación de la verdad del ser del ente, con ello no se quiere afirmar que el arte es la imitación de la realidad. De ser así, caeríamos en el error de decir que lo representado es una adaptación de lo ente y que, en tanto ente, la comprensión de la obra es posible mediante la antigua *adaequatio rei et intellectus*. Heidegger rechaza este análisis de la obra, así como el hecho de que la labor del artista sea una mera copia detallada



de los rasgos que se manifiestan ante nuestros sentidos. Por el contrario, “en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas” (Heidegger, año, p. 26). El artista, en suma, debe evocar en la obra de arte el mundo en su esencia, es decir, en cuanto refugio del Dasein, pues ahí radica su legitimidad.

Como se ha expuesto hasta este momento, el análisis fenomenológico de la obra de Van Gogh pretende elucidar la esencia de la obra de arte mediante el develamiento del ser de los objetos que en ella habitan. Sin embargo, dicho estudio genera diferentes cuestiones, como lo son: ¿por qué presupone que las botas son de una mujer campesina?, ¿por qué emplea unas botas para analizar el origen de la obra de arte?, ¿por qué Heidegger eligió las botas pintadas por Van Gogh?, ¿no pudo acudir a una fotografía de unas botas o incluso a la imagen misma que cada uno puede tener de ellas?, ¿por qué dice que son de una mujer campesina?, ¿Heidegger realmente está observando la obra pintada por Van Gogh u otra obra? La respuesta la otorga Harries en su texto *Art Matters, contributions to phenomenology*: “el ejemplo elegido por Heidegger fue oportuno: la crítica de la metrópolis y su existencia desarraigada” (Harries, 2009, p. 83,)³. El objetivo de Heidegger no es describir la pintura desde una iconografía o iconología, sino revelar el ser de las botas mismas desde un particular modo de poner la mirada ante la imagen que permita situar la Modernidad (y nuestra época) como un estilo de vida desarraigado.

La meditación poética de Heidegger interpreta las botas desgastadas de una campesina que en su proximidad y confianza le permiten relacionarse con su mundo originario y constituir su ser-en-el-mundo-campesino. Así pues, la mirada de Heidegger, que se posa ante la imagen de las botas de la mujer campesina, deja ausente todo análisis de la obra de arte y del arte mismo. Esta situación lleva a lo que determina Harries como una escisión entre el filósofo y el pintor. Que Heidegger se distancie de la percepción del pintor se debe a que su forma de ubicar la mirada ante la imagen tiene el propósito no de describir ni encontrar el significado de ella, sino de generar la apertura del ser de las botas. Así pues, es menester que el autor abandone la obra misma.

Parafraseando a Harries, se podría preguntar lo siguiente: ¿la interpretación de Heidegger nos ayuda a comprender la imagen o, por el contrario, nos hace

³ Traducción propia. Texto original: “The example chosen by Heidegger was timely: the critique of the metropolis and its rootless existence” (Harries, 2009, p. 83)

perder? (Harries, 2009, p. 89). La meditación poética para Schapiro está basada en una desmedida imaginación y para Harries, en un aparente sueño ante la imagen. Para los dos, Heidegger está desorientado. Ambos se preguntan qué es lo que realmente está viendo, pues ni ellos ni tal vez ninguno de nosotros puede percibir la meditación poética que él elabora. Harries cita en su texto el siguiente fragmento de Schapiro para exponer esta crítica.

En efecto el filósofo se ha engañado a sí mismo. Él ha retenido de su encuentro con el lienzo de Van Gogh un conjunto de asociaciones con los campesinos y con el suelo que no se sustentan en la imagen en sí, sino que se basan en su propia perspectiva social con su pathos cargado de lo originario y terrenal. De hecho, él "imaginó todo y lo proyectó en la pintura". Él ha experimentado muy poco y demasiado en su contacto con la obra. (Harries, 2009, p. 90)<sup>4</sup>

La mirada de Heidegger ante la obra de Van Gogh está permeada por dos aspectos que van íntimamente ligados entre sí, según la lectura del filósofo Jean-Marie Schaeffer (2000): el primero es, en alguna medida, la continuación de la tradición romántica de la teoría especulativa del arte de Jena. Esta tiene como punto central la sacralización del arte y su papel de redención a partir de su relación con el ser de la totalidad de las cosas. El segundo aspecto es la comprensión heideggeriana de la historia de la filosofía como el ocultamiento y el olvido del ser a partir del desarrollo de la metafísica (Seinsgeschichte). La teoría especulativa del arte tiene como convicción la tesis de que el discurso filosófico es incapaz de restaurar el fundamento onto-teológico que se había perdido con los límites del entendimiento de Kant, por lo cual se piensa que el arte debe reemplazar a la filosofía en dicha labor (Schaeffer, 2000, p. 69). Heidegger (año) acompaña esta convicción en cierta medida, pues, por un lado, comparte la nostalgia de Novalis sobre el temple de ánimo fundamental para la filosofía ((p. 28), y, por otro lado, considera que el pensar de la filosofía prepara el terreno del acontecer del ser y de la verdad que trae consigo el poetizar del poeta y que se materializa en Hölderlin (Schaeffer, 2000, p. 262). Producto de este trasfondo, la mirada de Heidegger excede a la obra misma, pues en su análisis no hay referencia alguna a las características pictóricas que en ella operan. Heidegger solo busca en la obra algo que le permita legitimar la función ontológica del arte; en otras palabras, busca establecer la relación entre el poetizar y el pensamiento del ser (Dichten/Sein Denken).

<sup>4</sup> Traducción propia. Texto original: "The philosopher has indeed deceived himself. He has retained from his encounter with van Gogh's canvas a moving set of associations with peasants and the soil which are not sustained by the picture itself, but are grounded rather in his own social outlook with its heavy pathos of the primordial and the earthly. He has indeed "imagined everything and projected it into the painting." He has experienced both too little and too much in his contact with the work" (Harries, 2009, p. 90).

Ante la pregunta de si la mirada de Heidegger está o no desorientada ante la imagen podríamos decir que no lo está, pues para él el arte está al servicio de la apertura del ser mediante los objetos que presenta. No obstante, para Schaeffer, Schapiro, Harries y, por su puesto, para Panofsky sí lo está. No solo por el objetivo de develar el ser de las botas y no el de la obra, sino también por el objetivo trascendental de manifestar un ser originario y olvidado como crítica a nuestra época. Para Panofsky esto último representa una amenaza ideológica.

En la edición inglesa de *Ante la imagen*, Didi-Huberman añade un acápite al inicio denominado *The Exorcist*. En este presenta una historia judía en la que una pareja de enamorados no puede desposarse, pues el padre de la joven le ha arreglado antes otro matrimonio. A razón de ello, el joven enamorado, que practicaba la cábala, se suicida por el dolor que le invade. No obstante, por su uso de la cábala, su espíritu se introduce en el cuerpo de su amada el día de la boda. Ella, poseída, habla con el tono de voz de su amado; está poseída, no es ella en realidad, por lo cual su padre acude a un rabino para exorcizar a su hija de aquel demonio, cosa que acontece y la boda se puede llevar a cabo con toda tranquilidad y felicidad, sin que se preste atención a lo que realmente sucedió. Didi-Huberman dice que esta historia representa la historia del arte y, según lo ya mencionado, podríamos decir que la mujer es el arte, el joven enamorado es la irracionalidad de Heidegger que se adhiere a ella porque le ama hasta el punto de querer habitar en su mismo cuerpo y el rabino que expulsa este ser ajeno al mundo y al cuerpo de la dama sería Panofsky.

Didi-Huberman nos dice que Panofsky es consciente del peligro que encierra en sí mismo el arte: es de forma simultánea antídoto y veneno. "La obra de arte se convierte en una droga, incluso en un veneno para quienes la beben en exceso, se adhieren a ella hasta el punto de perderse en ella" (Didi-Huberman, 2005, p. xvi)<sup>5</sup>. El historiador de arte, para Panofsky, es, entonces, exorcista y médico, a la vez, pues cura y exorciza la irracionalidad. Heidegger, en este punto, es aquel espíritu que debe ser exorcizado del arte, bien sea por un rechazo total a su modo de fijar su mirada en la imagen, o bien sea corrigiendo algunos aspectos de su mirada. Panofsky (2006) ya expresaba esto en su apreciación sobre la iconografía y la iconología.

Cuanto más subjetiva e irracional se muestre esta fuente de interpretación  
(puesto que toda aproximación intuitiva se hallará condicionada por

<sup>5</sup> Traducción propia. Texto original: "It –the workart- quickly becomes a drug, even a poison for those who imbibe it to excess, who adhere to it to the point of losing themselves in it" (Didi-Huberman, 2005, p. xvi)

la psicología y la <cosmovisión> del interprete), tanto más necesaria será la aplicación de esos correctivos y controles que aparecían como indispensables cuando nos referíamos únicamente al análisis iconográfico y la descripción pre-iconográfica. (...) nuestra intuición sintética debe ser corregida por una investigación acerca del modo en que, bajo diversas circunstancias históricas, las tendencias generales y esenciales del espíritu humano se expresaron a través de temas y conceptos específicos (p. 57)

Panofsky hace correctivos para prevenir o curar la irracionalidad en la historia del arte. Incluso, va más allá en su temor a la irracionalidad, pues la idea del Dasein arraigado en su forma arcaica en contra de la Modernidad, es el absurdo que llevó al nacionalsocialismo que él tuvo que sufrir. El arte debe ser protegido de todo abuso de imaginación, pues puede tener repercusiones en la vida misma al ser un elemento constitutivo de los hombres.

Esta oposición entre Heidegger y Panofsky sobre la obra de arte deja más dudas que certezas, pues algunos de los interrogantes que surgen son: ¿está totalmente errada la interpretación de Heidegger?, ¿cuánto puede participar la imaginación en nuestra interpretación?, ¿se puede y se debe eliminar la irracionalidad del arte?, ¿promover la racionalidad o irracionalidad en el arte conducen a derroteros distintos al pensar en la historia del arte?

## Didi-Huberman y la historia crítica de la historia del arte

En su ensayo Cuando las imágenes tocan lo real, Didi-Huberman (2013) inicia con una afirmación y una pregunta que nos ubica de forma inmediata en el problema que venimos estudiando hasta este momento:

Al igual que no hay forma sin formación, no hay imagen sin imaginación. Entonces, ¿por qué decir que las imágenes podrían "tocar lo real? Porque es una enorme equivocación el querer hacer de la imaginación una pura y simple facultad de desrealización (p. 9).

Didi-Huberman manifiesta de entrada el papel que cumple la imaginación en la interpretación artística, algo con lo que estarían en desacuerdo Heidegger y Panofsky. El primero en razón de que la develación del ser de las cosas (aletheia)

no es producto del proceso de la imaginación, y el segundo debido a que la imaginación conduce a nubarrones en los que la razón se pierde y, con esto, también el carácter simbólico de la obra. La pregunta entonces es hasta qué punto juega y puede jugar la imaginación en la interpretación artística. O ¿en qué consiste la imaginación para Didi-Huberman?

Algo que sobresale de la obra *Cuando las imágenes tocan lo real* es la siguiente afirmación de Didi-Huberman (2013): "la imagen arde en su contacto con lo real" (p. 9). De entrada, esta afirmación plantea que la imaginación tiene que ir acompañada de lo real para que ella emerja en su totalidad; la imaginación y la realidad son condiciones de posibilidad para que arda la imagen, ya que esta no puede subsistir sin alguna de las dos. Pero ¿a qué nos referimos cuando hablamos de "ardor"? Didi-Huberman (2013) justifica su tesis trayendo a colación afirmaciones como la de Rilke, que asegura que la imagen poética solamente será verdadera en la medida en que arda, o la de Walter Benjamin, que afirma que "la verdad (...) no aparece en el desvelo, sino más bien en un proceso que podríamos designar analógicamente como el incendio del velo (...), un incendio de la obra, donde la forma alcanza su mayor grado de luz" (p. 11). Este análisis sobre el ardor lleva a Didi-Huberman a afirmar que este es el contagio de la locura. Es así que vuelve a surgir la pregunta: ¿cómo orientarnos ante la imagen en la medida en que esta arde, es decir, en la medida en que esta nos conduce a la irracionalidad? ¿Cómo salvaguardar el rol que cumple la imaginación con la verdad en medio del incendio que provoca?

El ardor de la imagen imposibilita que la obra se cierre plenamente, es decir, que sea acaparada de forma plena por la ratio. En la obra y en nuestra mirada interactúan aspectos como la percepción, el psicologismo, la censura, el desgaste, la manipulación o, como señaló Walter Benjamin, la reproductibilidad técnica. Así pues, la dificultad para orientarnos ante la imagen radica en que no se puede hablar de contacto entre la imagen y lo real sin omitir el incendio que en dicha relación existe. A pesar de que son diferentes los aspectos que pueden hacer arder la imagen, se puede considerar que el rasgo más definitivo que atraviesa el análisis de Didi-Huberman, a lo largo de sus obras, es el anacronismo. En su obra *Ante el tiempo*, el filósofo sostiene que siempre que estamos ante la imagen, estamos a la vez ante el tiempo (Didi-Huberman, 2006, p. 11), pues no solo ellas son producto de este último, sino también la forma en que interpretamos toda imagen esconde tras sí los problemas epistemológicos de la temporalidad. Así pues, la afirmación con la que Didi-Huberman inicia a su obra nos lleva a preguntas como: ¿a qué clase de tiempo nos referimos?, ¿qué problemas, qué método y qué

consecuencias tiene esta relación imagen-tiempo?, ¿qué apertura estética genera esta relación? La fórmula imagen-tiempo de Didi-Huberman lo llevará a buscar nuevos modelos temporales a partir del anacronismo, pues busca ir a contrapelo de los relatos historiográficos tanto de la Historia general como de la historia del arte. El objetivo no es otro que generar un debate de orden metodológico sobre los medios y fines de la historia del arte para formular y legitimar una arqueología crítica de la historia, lo cual permitirá la relectura de las obras artísticas como también desplazar el tono kantiano de la historia del arte que consolidó la obra de Panofsky.

Si detenerse ante la imagen es detenerse ante el tiempo, y si interrogar la historia del arte es interrogar a la historicidad misma, una indagación análoga nos obliga a analizar la noción de tiempo con la que trabajan los historiadores. El historiador idealiza el tiempo en la medida en que desea establecer una concordancia lineal y lógica que le permita develar de forma radical las categorías para leer el pasado y para configurar la línea de progreso. Esta forma en la que llega el pasado al historiador y cómo lo asume en el presente, nos relega al tiempo eucrónico que legitimaron Lucien Febvre, Hegel y, por supuesto, Panofsky. Es en este sentido que tanto la actitud del historiador como su producto deben leerse e interpretarse a contrapelo, es decir, se debe postular un tiempo anacrónico que conduzca al ardor de la imagen hasta el punto de reformular toda su estructura epistemológica.

Desde la Modernidad la historia deja de ser la historia de las gestas de grandes personajes para consolidarse ahora en un tipo de historia total en la que se abordaba la plenitud de los hechos. Esta amplitud en el objeto de estudio exigió a los historiadores un nuevo tipo de racionalidad que debía agrupar y configurar los acontecimientos, con el fin de establecer un relato en el que la amalgama de hechos cobrara un sentido que diera cuenta de lo que sucedía en aquel momento y explicara la función del pasado para el presente y futuro. Esta actitud se ve reflejada en la Escuela de los Annales y en las diferentes teorías de la filosofía de la historia liderada por la teodicea de Leibniz y el Geist de la filosofía de la historia. Sin embargo, esta nueva actitud, en su método, tiene una contraparte que consiste en el refinamiento y la filtración de aquello que rebosa la racionalidad histórica y sus múltiples propósitos. Aunque el historiador deba interpretar los hechos de forma objetiva, tendrá que seleccionar, priorizar y eliminar acontecimientos para otorgarle un sentido a los hechos, el cual depende tanto de una correcta depuración como de un ensamblaje perfecto de sus piezas para que no se fragmente su coherencia. Es en este sentido que, al igual que el

carpintero desbasta con su cepillo toda la viruta y las astillas de la madera, para luego pulirla hasta que quede totalmente refinada, y con el objetivo de que las partes de su obra encajen de forma perfecta sin dejar luz alguna entre ellas, el historiador debe desbastar con su racionalidad estructural las contradicciones de los acontecimientos con el fin de empalmar la estructura del sentido histórico.

Ante los retazos que el tiempo eucrónico desechó, Didi-Huberman manifiesta la necesidad de reevaluar la temporalidad a partir del anacronismo, pues solo esto permitirá develar los problemas intrincados de la historia. Una lectura crítica de la historia nos permitirá entender que el tiempo no se presenta de forma homogénea, que no existe algo así como la concordancia entre los tiempos, pues en estos opera la discontinuidad y los intervalos heterogéneos que nos llevan a repensar la historia. Para dar cuenta de esta tesis, Didi-Huberman acude constantemente a Walter Benjamin y a Aby Warburg: al primero a partir de su concepción de la historia y el concepto de dialéctica irresoluble, y al segundo desde el concepto de supervivencias (*Nachleben*). En el caso de Walter Benjamin vale la pena leer la forma en que él ubica su mirada ante la imagen del *Angelus Novus* de Klee con el fin de analizar su tesis de la historia a contrapelo.

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta al pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a los pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso (Benjamin, 2008, p. 310).

La actitud del ángel ante el pasado es el epicentro de la interpretación de Benjamin sobre la obra de Klee. Esta actitud puede describirse como la preocupación por la redención de las ruinas que ha dejado la tormenta y el remolino del progreso, lo cual no solo nos aleja de aquel paisaje desalentador, sino que en su distancia nos lleva a su olvido y a la mitificación de la civilización y la cultura. La postura de Benjamin ante la imagen del ángel está permeada por la tesis de su obra, una tesis que tiene objetivos epistemo-críticos en relación con la historia, el arte y también con aspectos políticos. Benjamin considera que la



tormenta que conduce al ángel al progreso no solo destruye, sino que trae consigo los residuos del pasado que no desaparecen, sino que quedan latentes a lo largo del tiempo. Estos residuos son los anacronismos de la historia que se mantienen como síntomas que aguardan el momento para irrumpir en la legitimación del desarrollo y revelar consigo el costo del progreso. Es así que el anacronismo produce una dialéctica entre lo olvidado y lo que permanece, entre la memoria y la historia, entre la barbarie y la civilización. El anacronismo en cuanto síntomase incrusta en la imagen para generar el desgarramiento y el ardor que solo es posible a partir de la imaginación del historiador. “[La imagen] no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa” (Didi-Huberman, 2006, p. 28-29).

El anacronismo es aquello que sobrevive y permanece oculto; es lo que Aby Warburg denominó supervivencias (Nachleben). Estas supervivencias son aspectos que sintomáticamente se pueden rastrear en diferentes imágenes y momentos, pues constantemente reaparecen en periodos distintos para evidenciar la permanencia de lo fluctuante que persiste en la historia de forma casi fantasmagórica. Estos rasgos que alteran la historia por su propia naturaleza son imbricaciones que, por un lado, hacen alterar la paz de lo sintetizable y, por otro lado, son lo insoluble del devenir histórico, pues, al igual que el síntoma, se adhieren de forma sombría.

Las supervivencias (Nachleben) son para Warburg aquellos rasgos o gestos que se encuentran en íconos, imágenes, y obras que no corresponden a las clasificaciones estilísticas y periódicas de la historia académica del arte. Las supervivencias son síntomas del anacronismo que permiten verla repetición de gestos, formas, fuerzas, afectos, y que solo pueden ser comprendidas desde modelos temporales no continuos ni claramente aislables, pues en las imágenes se dan efectos de contaminación, de retornos, desapariciones y reapariciones que pueden ser explicados mediante un enmarañamiento del tiempo en la dinámica de figuración o formación de las imágenes (Fisgativa, 2013, p. 167).

Ante la realidad de que solo hay historia anacrónica se deben abordar por lo menos tres aspectos cruciales: i) ¿qué actitud debe tomar el historiador ante este fenómeno ineludible de relajamiento o de incomodidad?, ii) ¿qué epistemología y qué método se debe tener en cuenta para el anacronismo y iii) ¿qué consecuencias y retos deja tanto la historia como la imagen anacrónica que cuestionan toda legitimidad oficial? Didi-Huberman responde a estas inquietudes desde lo que considera la piedra angular de su teoría, a saber, la comprensión y la legitimidad de la fecundidad del anacronismo. Como ya se mencionó, el tiempo



euclíptico oculta más de lo que devela y es en este sentido que Didi-Huberman aborda la fecundidad del anacronismo siguiendo la tesis benjaminiana de que la historia del arte no existe (Didi-Huberman, 2006, p.121). Esta afirmación no tenía como objetivo señalar literalmente la inexistencia de esta historia, sino, por el contrario, expresar el deseo de un nuevo comienzo con una actitud y método distintos, los cuales permiten abordar la realidad de la imagen y del tiempo a partir de su anacronismo. La negación de la historia del arte es, entonces, una invitación a releer el tiempo y la imagen a la luz de la legitimidad del anacronismo. Esta relectura lleva a un nuevo inicio de la comprensión de la historia y de las imágenes en la medida en que la fecundidad del anacronismo va acompañada de la producción de su propia heurística y epistemología. En la medida en que el historiador desarrolle la pericia para hallar objetos temporales complejos que marquen la esencia heterogénea de la historia y, además, estos elementos estimulen su imaginación crítica, se exigirá a los especialistas una nueva mirada ante las imágenes.

La exigencia de Benjamin de replantear la historia del arte y que Didi-Huberman sigue, implica una epistemología crítica con la que el historiador debe asumir dos actitudes fundamentales que se encarnan en las figuras metafóricas del traperero de la historia y del niño. El historiador traperero es aquel que recolecta los vestigios que dejó la historia oficial con el fin no de coleccionarlos, ni de aproximarse a ellos con fines esnobistas, sino con el de devolverles la dignidad de la que fueron desprovistos. En medio de estas ruinas que dejó el proceso de refinamiento histórico, el historiador traperero debe actuar como un arqueólogo de vestigios que dinamiza cada una de estas partículas con el objetivo no solo develar la esencia anacrónica del tiempo, sino también con el de "incendiar" la historia y la imagen artística. Anteriormente, Didi-Huberman (año) decía que "la imagen arde en su contacto con lo real" (p. xx) y, en este caso, la imagen arde cuando la pericia del historiador devela el anacronismo que subyace a la realidad. La pericia y la imaginación crítica que producen el desmoronamiento se dan cuando el historiador actúa como un niño que desplaza y revuelca las piezas de una historia que se cree en progreso. La imaginación del niño-historiador crea, entonces, el verdadero giro copernicano con el cual se manifiesta el perdurar del pasado que trastoca al presente y su comprensión del tiempo (Didi-Huberman, 2006, p. 141).

La figura del historiador como niño no solo se reduce a su facultad de juego, sino también a su aspecto creativo que se evidencia a la hora de reubicar las cosas según una nueva visión y episteme. Esta creatividad se manifiesta cuando

de los desechos recolectados por el historiador se crean nuevos montajes que crean la pluralidad de interpretaciones que serán el material inflamable de la dialéctica de la imagen. Sin embargo, este montaje que propone el tiempo anacrónico puede darse solo a partir de la idea fundamental de que las imágenes siempre se remontan a otras con las que existe un hilo que en algún momento se rompió y debe ser enhebrado de nuevo. El montaje es la colocación de las ruinas del tiempo de forma tal que permite el conflicto con el presente. Ejemplos de estas colocaciones se evidencian en nuestros días en elementos como los telares narrativos de las madres de los desaparecidos. Se pueden ver también en una secuencia de imágenes que quieren recobrar la historia de una comunidad no contada y que, por ello, luchan a favor de la memoria en contra de la historia.

De igual modo, se puede percibir en las películas o documentales en los que, a partir de los escombros del presente, se reconstruye el relato de los olvidados para que con ardor se impacte en el espectador. Incluso, aunque de forma controversial, ¿las colocaciones se pueden encontrar en el performance? destructivo de monumentos y esculturas por grupos que quieren reivindicar a los vencidos y excluidos de la historia. La imaginación que hace arder las imágenes en el juego del desmontaje y el montaje es, entonces, "la actividad de montar imágenes heterogéneas, de yuxtaponerlas entre sí de forma anacrónica y chocante; la imaginación realiza montajes y encuentra afinidades entre elementos diversos, por lo que "hablar de imagen sin imaginación es, literalmente, separar la imagen de su actividad" (Fisgativa, 2013, p.169). El montaje que plantea Benjamin y Didi-Huberman es un montaje calidoscópico en el que la luz que permite el reflejo de las imágenes, es a su vez el hilo conductor que las interconecta y permite, en su proyección general, la figura de un nuevo sentido gracias a la libertad de la fantasía del observador.

En esta nueva legitimación epistemológica se yuxtaponen la memoria, la imaginación y el aspecto revolucionario. La imaginación con la que se abordan las imágenes no puede ser producto de una actitud burguesa y esnobista. Por lo contrario, la imagen y la imaginación son producto de la malicia de la fantasía y el deseo de redención desde la reparación de lo olvidado. El montaje calidoscópico de las imágenes con el que se configuran los diferentes fractales de la historia solo es producto de esa malicia y ese anhelo de salvación.

Hay un último paradigma de la malicia sobre el que querría insistir. (...) Se lo lee en las expresiones "destello de malicia" o "mirada llena de malicia". Es el juego. Es la actividad infantil que consiste en producir "chanzas"-tanto con los seres como con las cosas. Divertirse locamente: placeres

turbulentos, espasmos de risas locas, situaciones desmontadas. (...) El niño malicioso dispone de la falsa inocencia y del verdadero poder del espíritu crítico, incluso revolucionario (Didi-Huberman, 2006, p. 164).

Didi-Huberman invita al espectador y al historiador a tener malicia ante la imagen, es decir, a desplegar la inteligencia mal intencionada sobre ella, con el fin de llevar a cabo un juego malicioso que desmontará el sentido de las cosas para abrir un nuevo abanico de sentido que resignifique tanto la imagen y el tiempo. Sin embargo, ¿este "divertirnos locamente" desde una "mirada llena de malicia" no nos llevará al delirio de las interpretaciones subjetivas? ¿Acaso la legitimación de este juego y de esta malicia no puede llevarnos a derroteros en los cuales se pierda la posibilidad de una última legitimidad del arte y su significado? ¿Este nuevo historiador o espectador crítico de la historia del arte que hace arder la imagen no puede llevarla hasta el punto último de la incineración sin sentido? El mismo Didi-Huberman (2006) parece ser consciente de esta situación al replantear lo que habíamos mencionado al inicio de este texto sobre el arte como antídoto y veneno:

El anacronismo, como toda sustancia fuerte, como todo *phármakon*, modifica completamente el aspecto de las cosas según el valor de uso que se le quiera acordar. Puede hacer aparecer una nueva objetividad histórica, pero puede hacernos caer en un delirio de interpretaciones subjetivas. Es lo que inmediatamente revela nuestra manipulación, nuestro tacto del tiempo (p. 37).

La malicia de la imagen anacrónica lleva a una ambigüedad en cuanto a su provecho y, en este sentido, se debe cuestionar si se puede y si es deseable evitar el exceso de la malicia de la mirada. El juego al que nos invita Didi-Huberman y Walter Benjamin, desde la perspectiva de Panofsky, es arriesgado, pues el desmontaje y el montaje nos puede llevar a la confusión y el retorno del nihilismo y la manipulación del arte. El temor que Panofsky expresaba sobre Heidegger, también lo tiene con Benjamin y lo tendría con Didi-Huberman, pues las cuestiones epistemo-críticas que allí se encuentran tendrían también un alcance político. El temor de Panofsky se puede trasladar, en este caso, al peligro revolucionario por parte del historiador que en su juego malicioso puede anular el aspecto crítico y reemplazarlo ya no por la relectura y el diálogo con la historia, sino por el dominio y la destrucción total de esta.

Anteriormente, indicábamos como posible ejemplo de los montajes desde el anacronismo la destrucción de monumentos y esculturas históricas que se

acompañaba de ciertos performances y que, en la mayoría de casos, se justifican por una nueva comprensión del tiempo, de la historia y, por ende, de la imagen. Estos casos, si bien pueden leerse en paralelo con la tesis benjaminiana de que no existe la historia del arte, parecen no tener el mismo objetivo. Pues si para este último el propósito no era señalar o destruir la historia del arte, sino refundarla a partir de su relectura, el objetivo de aquellos performances parece ser, en la mayoría de los casos, el radicalismo de la destrucción sin la discusión crítica a la que invitan Didi-Huberman y Benjamin. La fecundidad y la heurística del anacronismo no se puede realizar sin este debate, pues el rechazarlo llevaría una censura inversa en la que la malicia frente a la imagen y el tiempo terminarían convirtiéndose en maldad radical. "Una epistemología del anacronismo no se concibe sin la "arqueología" discursiva (...) [esta arqueología] termina siempre provocando un debate o al menos la intervención en un debate" (Didi-Huberman, 2005, p. 27). Debemos replantearnos si lo que queremos es una destrucción negativa que condena el pasado y la forma en que se ha narrado, o una destrucción positiva de la historia en el sentido heideggeriano, es decir, el desmonte de lo ya montado para sacar los elementos anquilosados y fundamentales de la tradición, con el fin de mostrar la dinámica fértil que allí se encuentra y, así, recuperar lo positivo de sus posibilidades en el debate con las nuevas interpretaciones (Heidegger, GA 2, p. 48).

## Conclusión.

### La crisis del discurso de la legitimidad del arte y qué es el arte y la crisis del espíritu crítico.

Lo expuesto en este trabajo representa el fenómeno que Jean-Marie Schaeffer (2000) postula en la introducción de su obra *Art of Modern Age*, a saber: que lo que parece ser una crisis de las artes es, ante todo, una crisis del discurso sobre la legitimidad del arte, bien sea por la multiplicidad de ensayos, artículos y libros en relación con el arte, o bien sea por la mercantilización de la cultura que banaliza el arte a su nivel más prosaico. Schaeffer afirmaba que considerar que hay una crisis de legitimación del arte presupone un discurso que desea responder qué es el arte y, por tanto, busca una metodología para orientarnos ante dichas imágenes. El presupuesto de dicha crisis para el autor es erróneo y, de igual manera, conduce a un derrotero del cual no podemos salir, pues nos instiga a permanecer en un análisis sacro y ontológico de las imágenes que plantea en sí

mismo una escisión entre lo que es el arte y las obras de arte en sí mismas, con sus condiciones y características propias (Schaeffer, 2000, p. 6-7).

Esta legitimidad filosófica del arte siempre ha permeado Occidente, incluso en el interesante análisis que hace Wladislaw Tatarkiewicz (año) sobre el concepto de belleza. En su obra *Historia de seis ideas*, vincula los conceptos de arte y belleza en la historia de la pintura a partir de una ontología y metafísica que a lo largo de los siglos desarrollaron los diferentes filósofos. Sin embargo, como resalta Schaeffer, esta sacralización del arte se acentúa aún más en el siglo XVIII con el Romanticismo y la Revolución Conservadora, que luego de la crisis espiritual del siglo de las luces y del desencanto por el mundo y la posibilidad del hombre de acceder a lo absoluto, vería en el arte la compensación a dichas necesidades. Así pues, el arte encarnó para los filósofos de dicha época el halo metafísico que buscó no solo asignar al arte una función ontológica, sino también una representación posible de la ontología.

En contraposición a este síndrome ontológico, se encuentra una interpretación "migrante" de la filosofía del arte, tal como denomina Didi-Huberman a su teoría crítica de la imagen. El pensador francés considera que, si bien las imágenes son esenciales en la existencia humana, buscarles una interpretación esencialista es un despropósito, pues entre muchas de las implicaciones que tiene este objetivo está la de definir el dominio de ella, es decir, o se determina de forma exclusiva que pertenece a un único estudio o, por el contrario, las imágenes contienen una riqueza holística que exige una interdisciplinariedad que, como en el caso del filósofo francés. pasa por la metaforología de Goethe, la antropología de Aby Warburg, la comprensión histórica de Benjamin e incluso el psicoanálisis. La filosofía "migratoria" de Didi-Huberman exige ver en la imagen la capacidad crítica de esta frente al mundo, la historia, el lenguaje y de ella misma, pues solo así podremos navegar las diferentes corrientes que habitan en ella sin recurrir al punto fijo e ilusorio de la ontología. La filosofía "migrante" escapa a la incomodidad que representa para algunos la escurridiza "esencia" del arte. Esta filosofía, por el contrario, busca en la particularidad de cada una de las obras y en la pluralidad de saberes, navegar y dejarse llevar por el carácter irresoluble que opera en las imágenes. La propuesta de Didi-Huberman parece adherirse a la conclusión a la que llegaba Schaeffer (2000):

Al entregarnos a la adicción del espejismo (filosófico) del Arte, nos hemos separado de la realidad múltiple y cambiante de las artes y de las obras; cuando pretendemos que el Arte es más importante que una obra en particular, aquí y ahora, hemos debilitado nuestra sensibilidad estética (y

a menudo nuestro sentido crítico); pues al reducir las obras a jeroglíficos metafísicos, hemos enrarecido nuestros caminos hacia el placer y negado la diversidad cognitiva – y por tanto la riqueza- de las artes. (p. 13).

En su documental *Ways of seeing*, John Berger (1972) afirma que la forma en que vemos las obras de arte en nuestra época dista mucho de la forma en la que lo hacían nuestros antepasados, pues ellos mientras las contemplaban en un aquí y ahora, nosotros, por la reproductibilidad técnica, podemos no solo percibir las en cualquier momento y en cualquier lugar, sino que incluso podemos manipularlas hasta el punto de lo que hoy parece ser su banalización e incluso su falta de interpretación. Es en este sentido que el objetivo de este texto, exponer algunas de las teorías que respondían a la pregunta de si es o no posible orientarnos ante la imagen, tenía como propósito evidenciar la tensión que subyace en la relación de la imagen con la visión del espectador y el anhelo de legitimar un fundamento último de esta. La tensión que afrontamos al ubicarnos frente a las imágenes contiene, a su vez, la preocupación de la que emergió este análisis, esto es, que a menudo nos vemos tentados a abandonar la reflexión sobre este problema por la subjetividad de los espectadores o por la explicación sucinta que encontramos siempre a la mano en los folletos de museo. No obstante, la tensión que subyace a la confrontación con la imagen, en vez de dispensar la pregunta por el sentido y la forma en que se debe abordar, invita a ella en cada momento. La dificultad de orientarnos ante la imagen debe invitar al historiador del arte, como al espectador, a recobrar la importancia de la filosofía a la hora de plantear y pensar en cada una de las aristas que contiene dicho proceso, pues no solo de esta manera se le hará justicia a la imagen y seremos dignos de estar frente a ella, sino que también comprenderemos que la banalización no proviene de las obras de arte contemporáneas y de las imágenes que bombardean nuestro diario vivir, sino que proviene también de la banalización de nuestra mirada.

## Referencias

Benjamin, W, (2008) *Obras*, libro I / vol. 2, Madrid, Abada Editores

Cassirer E, (2017) *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica.

Didi-Huberman G. (1990) *Ante la imagen pregunta formulada a los fines de la historia*, Murcia España, Edición Ad Litteram

Didi-Huberman G. (2005) *Confronting images*, The Pennsylvania State University

Didi-Huberman G. (2006) *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora

Didi-Huberman G. (2012) *Arde la imagen*. Oaxaca México, Ediciones Ve S.A. de C.V

Didi-Huberman G, (2013) *La imagen superviviente*, Madrid, Abada Editores

Fisgativa, C. (2013) *Imágenes dialécticas y anacronismo en la historia del arte (según Georges Didi-Huberman)*, Santander, Revista Filosofía UIS, Vol. 12.

Hariries K (2009) *Art Matters, contributions to phenomenology* 57, 83-94.

Heidegger, M, GA 2, (2015) *Ser y Tiempo*, Santiago, Editorial Universitaria

Heidegger, M, GA 5, (2010) *Caminos del bosque*, Madrid, Alianza Editorial

Heidegger, M, GA 29, (2007) *Conceptos fundamentales de la metafísica*, Madrid, Alianza Editorial

Panofsky E, (2006) *El significado en las artes visuales*, Madrid, Editorial Alianza

Panofsky E, (2003) *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets Editores

Schaeffer J, (2000) *Art of the Modern Age*, Princeton University Press

Tatarkiewicz, W (1995) *Historia de seis ideas*, Madrid, Editorial Tecnos