



Gabriel Cabello*
Universidad de Granada

Resumen:

El presente artículo pretende mostrar cómo la noción de figura ha permitido tender algunos puentes entre la historia del arte y la antropología. Tras un breve recorrido por las razones que dificultan el acercamiento entre ambas disciplinas, mostraremos cómo, de todas las versiones del llamado “giro icónico” en historia del arte, es la que ha asumido a lo *figural* como eje central la que resultará más productiva, tanto en relación con la necesidad de devolver la imagen al hombre, la aspiración más general de la antropología, como en relación con el estudio de las imágenes-afecto en tanto que insertas en rituales y prácticas sociales.

Palabras clave: *figura*, antropología, historia del arte, giro icónico.

Abstract:

The present article seeks to show how the notion of the figure allows to create connections between art history and anthropology. After taking a brief tour through the reasons which difficult the approach between the two disciplines, we will show that among the different versions of the “iconic turn” in art history, considering the “figural” as a focal point has been the most fertile. Not only the most productive in relation with the requirement of bringing back the image to the human being, the most general aspiration of anthropology, but also in relation with the study of the affection-images because these are included in rituals and social practices.

Keywords: *figura*, anthropology, art history, iconic turn.

¹ Este trabajo se inserta en el proyecto de investigación proyecto I+D HAR2012-39327 (Ministerio de Economía y Competitividad) y en el proyecto de excelencia HUM-7827 (Consejería de Economía, Innovación, Ciencia y Empleo, Junta de Andalucía).

* Gabriel Cabello es profesor de historia del arte de la Universidad de Granada. Es miembro del “Centre de Recherche sur l’Art” de la Universidad Paris X-Nanterre y del Consejo de Redacción de la revista “Imago Crítica” (Anthropos). Su investigación se centra en la historia y la teoría del arte de los siglos XIX y XX.

Revista Sans Solzeil - Estudios de la Imagen, Vol 5, Nº 1, 2013, pp. 6-17.

Recibido: 1 de marzo de 2013

Aceptado: 10 de marzo de 2013

1. Historia del arte y Antropología: la ausencia de un objeto común

Hace ya algún tiempo que las relaciones entre historia del arte y antropología se han convertido en un asunto obligado para quienes se dicen practicantes de una u otra disciplina. Desde posiciones bien diversas, ya sea desde la antropología postmoderna, ya desde la tradición historiográfica que se reclama como la tradición continental que nació en el periodo entreguerras, ya desde quienes, proviniendo más o menos directamente de los *visual studies*, indagan en la “agencia” de las imágenes, o ya sea incluso desde el propio mundo del arte y el museo contemporáneos, se nos viene diciendo que las fronteras entre las disciplinas de la historia del arte y la antropología se han hecho necesaria y hasta fácilmente franqueables: que la iconología debe disolverse en una “*antropología de las imágenes* de corte warburgiano”;² que “un historiador del arte debe ser también un antropólogo”;³ que un antropólogo debe realizar etnografías-*collage* preparadas para abrirse a la diferencia en cualquier momento;⁴ que los artistas contemporáneos se comportan como etnógrafos más preocupados por los procesos de constitución

2 Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels* (Paris: Gallimard, 2007), 30. A pesar de las diferencias, en este sentido el proyecto de Hans Belting va en la misma dirección, considerando que el proyecto warburgiano de una historia de las imágenes, que no del arte, se frustra cuando sus colegas y discípulos “reducen la definición [de imagen] y hacen de ella un instrumento de comparación para la interpretación de las obras de arte del pasado”, limitándolo su proyecto a cuestiones estéticas. Hans Belting, *Pour une anthropologie des images* (Paris: Gallimard, 2004), 24-25. Hemos intentado ofrecer una visión general de la posición de ambos autores en Gabriel Cabello, “Malestar en la Historia del Arte: sobre la Antropología de las Imágenes de H. Belting y G. Didi-Huberman”, *Imago Critica*, nº 2 (2010): 29-52.

3 David Freedberg: “Antropología e storia dell’arte: la fine delle discipline?”, en Benedetta Cestelli Guidi (ed.) *Storia dell’arte e antropologia. Ricerche di Storia Dell’arte*, nº 94 (2008), 5.

4 Como se encuentra en Clifford Geertz y, más abiertamente, en James Clifford. Ver Lourdes Méndez, *La Antropología ante las artes plásticas. Aportaciones, omisiones, controversias*. (Madrid: CIS/Siglo XXI, 2003), 104-105.

de identidades que por los de producción.⁵ Pero, a pesar, de la promesa productiva que la posibilidad de ese derrumbe de fronteras conlleva, la articulación entre historia del arte y antropología continúa, nos parece, reteniendo algo de morbosos. De morbosos en el sentido preciso de algo que aboca, si bien no a una enfermedad, al menos sí a una *malaise* relacionada con el objeto de estudio.

La ambigüedad del título con que Thierry Dufrêne y Anne-Christine Taylor titularon las ya célebres jornadas del Museo del Quai Branly, *canibalismos disciplinares*, no hace más que subrayar las dificultades de esa relación “carnal”, como ellos mismos la llaman,⁶ entre dos disciplinas que han compartido desde sus orígenes el hecho de formar colecciones de artefactos como parte esencial y sostén de su tarea. Cabe en efecto preguntarse si realmente, y en su caso cómo, “ha cesado el canibalismo disciplinar”⁷ que surge de una irreductible diferencia entre ambas, incluso si, como parecen sugerir Dufrêne y Taylor, más que de una desaparición de lo que se trata es en realidad de la conversión de tal canibalismo en una suerte de consciente ritual de la confluencia. Si bien en la canción amazónica el caníbal que iba a su vez a ser devorado por los enemigos podía de hecho recordar que al ingerir su carne éstos no harían sino comerse a sí mismos (a la carne de su propio pueblo —y, con ella, a sus propias capacidades— anteriormente digerida

5 Pasando del modelo de la producción al del “artista como etnógrafo”, a un modelo identitario. Se desplaza así el modelo benjaminiano del “autor como productor”, con consecuencias teóricas, en relación con la explotación y la noción de sujeto, de envergadura. Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-garde at the End of the Century* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996), 171-204

6 Thierry Dufrêne y Anne-Christine Taylor, “En guise d’introduction”. Thierry Dufrêne y Anne-Christine Taylor (ed), *Cannibalismes disciplinares. Quand l’histoire de l’art et l’anthropologie se recontrent..* (Paris: INHA/Musée du Quai Branly, 2009), 7-14, 8

7 Como sin tapujos afirma José Antonio González Alcantud. José Antonio González Alcantud, “Ironía y autenticidad en los museos de la transmodernidad. Mirada antropológica”. Enrique Couceiro Domínguez y Eloy Gómez Pellón, *Sitios de la Antropología. Patrimonio, lenguaje y etnicidad* (A Coruña: Universidade da Coruña, 2012), 63-76, 64.

por el ahora devorado), resulta en cambio difícil imaginar un flujo similar entre los objetos epistémicos de la antropología y la historia del arte, construidos como están en interacción con los procesos de investigación específicos y en general bien diferenciados de cada disciplina. Como decía Barthes, “para hacer trabajo interdisciplinar, no basta con coger un “tema” y disponer a dos o tres ciencias alrededor de él. El estudio interdisciplinar consiste en crear un nuevo objeto que no pertenece a nadie”⁸. Para Barthes, es bien sabido, el texto era justamente uno de esos nuevos objetos —lo que, incluso partiendo de cierto grado de aceptación, no ha dejado de provocar reacciones contra la “ideología de la textualidad”. Pero, ¿quién se atrevería sin más a afirmar que lo son igualmente el “artefacto”, la “imagen” o simplemente el “arte”?

Las disciplinas, por lo demás, tienden *de facto* a resistirse a cualquier tipo de transformación que pueda amenazar su existencia. Y de aceptar cierto sentido del término arte (de hecho, aquel en el que la historia del arte se ha construido en la modernidad como disciplina, el que lo hace depender del gusto y de la reflexividad y que imposibilita el análisis comparativo con cualquier otro modelo fuera del occidente moderno) y cierto sentido del término antropología (el que más se enraíza en el descubrimiento, más allá de la etnografía, de estructuras y leyes, insistiendo en la dependencia del análisis antropológico con respecto a una teoría general de la vida social y de la naturaleza humana)⁹, la expresión “antropología del arte” se convierte de hecho en una expresión incómoda, si es que no constituye un auténtico oxímoron. La presentación de *Canibalismos disciplinares* puede de nuevo servirnos aquí de ejemplo. Cuando se refieren a la antropología del nexo artístico de Alfred Gell como a un paso en el acercamiento entre ambas disciplinas, Dufrêne y Taylor nos están hablando, nos parece, más de

su propia voluntad que de una estrategia realmente operativa para franquear la frontera. Su afirmación acerca de cómo “la vuelta de los antropólogos a la toma en consideración de los *artefactos* como vector de sentido y—mejor incluso— como ‘agentes’ (Alfred Gell), los acerca a los historiadores del arte”,¹⁰ no encuentra de hecho mejor respuesta que las propias palabras de Gell:

“Como he señalado en algún lugar (Gell, 1995), estoy lejos de andar convencido de que toda ‘cultura’ posea un componente en su sistema conceptual que sea comparable con nuestra propia ‘estética’. (...) El proyecto de reconocer ‘estéticas indígenas’ ha sido esencialmente diseñado para refinar y expandir las sensibilidades estéticas del público del arte occidental mediante la provisión de un contexto cultural en el que los objetos artísticos no occidentales puedan ser asimilados a las categorías de la apreciación artística estética occidental. Esto no es algo malo en sí mismo, pero aún dista de ser una teoría antropológica de la producción y circulación artística”.¹¹

Está claro que, de tratarse aquí efectivamente de un puente entre ambas disciplinas, sólo podría serlo en el caso de que la historia del arte transformara su objeto en la dirección de una suerte de “historia de los artefactos” que dejara de lado la cuestión evaluativa, que para Gell carece de interés antropológico salvo que ella misma quede insertada como parte los “procesos sociales de interacción a través de los cuales [los esquemas evaluativos] son generados y sostenidos”. La especificidad de una teoría antropológica consiste, dice Gell, en ocuparse de las relaciones sociales, que siempre tendrán prioridad (frente a lo que afirma la línea de estudio que va de Boas a Sally Price) sobre la ‘cultura’:

“Uno sólo descubre en qué consiste la ‘cultura’ de alguien observando y registrando su comportamiento cultural en algún marco específico, es decir, cómo se relaciona con ‘otros’ específicos en

⁸ Roland Barthes, *The Rustle of Language* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1989) 72.

⁹ Sobre la falta de univocidad del término “antropología” y los diferentes modos de entenderlo, puede verse Joseph R. Llobera, *La identidad de la antropología* (Barcelona: Anagrama, 1999) 24ss.

¹⁰ Dufrêne y Taylor, “En guise d’introduction”, 9.

¹¹ Alfred Gell, *Art and agency* (Oxford: Oxford University Press, 1998) 4.

las interacciones sociales; esto es verdad incluso si uno sienta a alguien y le dice ‘háblanos sobre tu cultura’ —en este caso la interacción en cuestión es la que se produce entre el antropólogo que pregunta y el (probablemente desconcertado) informante”.¹²

No es necesario especular mucho para constatar cómo las afirmaciones de Gell se distancian no ya sólo de las pretensiones de acercamiento a la historia del arte de Dufrêne y Taylor, sino también de la perspectiva culturalista que ha constituido el punto de partida de antropología “posmoderna”. En efecto, para Clifford Geertz “la disciplina de la antropología surge por entero” del concepto de cultura, que él entiende como “esencialmente semiótico” y que designa a la red de significado que el hombre mismo teje y en la que está suspendido. Una red en cuyo análisis consiste justamente la antropología, la cual “no [constituye] una ciencia experimental en busca de una ley, sino una ciencia interpretativa a la búsqueda de sentido” cuya práctica se resume en la etnografía.¹³ No es nuestra tarea la de mostrar aquí cómo el modelo etnográfico “posmoderno” pueda socavar las pretensiones científicas de la antropología,¹⁴ pero sí la de subrayar que la primacía del relato acerca del contacto efectivo con el otro que suponen la *thick description* de Geertz o la etnografía experimental de Clifford (que incorpora estrategias de la vanguardia como el *collage*, la yuxtaposición y el extrañamiento, en tanto que una estrategia lúbil capaz dar cuenta del siempre cambiante proceso de comunicación al tiempo que introduce la reflexividad en relación con el propio *background* cultural del etnógrafo)¹⁵ constituyen modelos de reflexividad donde el carisma del intelectual (o del artista, dado que en uno parece convertirse el etnógrafo) se proyecta inconscientemente sobre un objeto cuya construcción no ha estado

mediada por la reflexividad del campo mismo de las ciencias sociales, de modo que el “marco específico” al que se refiere Gell parece verse reducido a una reflexión del sujeto acerca del sujeto.¹⁶ Y que ese tipo de proyección inconsciente es la misma que se ha producido, como bien muestra Lourdes Méndez, en una serie de grandes exposiciones cuyo eje ha sido la yuxtaposición de artistas y obras occidentales y no-occidentales, contribuyendo así a “producir la ilusión de que estamos viviendo en un mundo desordenado y heterogéneo en el que todos y todas estaríamos realmente interconectados”, al precio de obliterar “la estructuración de dichos mundos y los regímenes de poder que en ellos actúan”.¹⁷ Tanto el modelo basado en la proyección primitivista (pues sólo ella puede permitir la visión del artista occidental como un mago) de *Magiciens de la terre* (MNAM-Pompidou, 1989), que sintomáticamente se centraba en la especulación sobre lo sagrado que había justamente sido tema preferente del arte occidental de los setenta,¹⁸ como el modelo basado en la universalidad de lo artístico de *Cocido y crudo* (MNCARS, 1994), que seleccionó a los artistas no por criterios étnicos, sino por estar ya insertos en el mapa del arte contemporáneo, coincidían en apuntalar la prevalencia del estatus carismático del artista. En *Partage d'exotismes* (V Bienal de arte contemporáneo de Lyon, 2000) la identificación del exotismo exclusivamente con “la mirada” y la promoción de facto de artistas exóticos para las grandes galerías de las grandes capitales de Occidente venía a culminar ese proceso que definió como nadie Hassan Musa en la carta con que desestimaba la invitación a participar: “Yo, artista nacido en África, pienso que a lo que se llama arte africano contemporáneo no es

12 Gell, *Art and agency*, 5.

13 Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays* (New York: Basic Books, 1973), 5.

14 Para esto, ver Llobera, *La identidad*, 21-43.

15 James Clifford, *The predicament of culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), 10.

16 Lourdes Méndez, *La Antropología ante las artes plásticas. Aportaciones, omisiones, controversias* (Madrid: CIS/Siglo XXI, 2003), 107.

17 Ibid, 111.

18 Las obras no fueron agrupadas en virtud de su origen geográfico ni tampoco para confrontarlas, y la propia selección de obras indicaban que todo giraba en torno a la primitivización (no se expusieron cuadros acrílicos que los artistas de la misma comunidad producían). Lourdes Méndez, *Antropología del campo artístico* (Madrid: Síntesis, 2009), 218.

más que una posible evolución de la tradición europea”.¹⁹

No basta, por tanto, con una vaga reivindicación de los artefactos como vector de sentido o como agentes para dar por cerrados (o para celebrar) los canibalismos disciplinares. Y, aunque ciertamente en el mundo del arte contemporáneo el idealismo de herencia kantiana que estuvo en la base del sistema moderno de las artes (y en el que se basa, de hecho, la noción del campo artístico de Bourdieu como una especie de reverso)²⁰ ha sufrido considerables mutaciones, entre ellas la del paso de una cuestión morfológica a una cuestión funcional, la del paso de la pregunta acerca de “qué es el arte” a la pregunta acerca de “cuándo hay arte”²¹ —es decir, a la de cuándo un objeto está siendo utilizado como obra de arte y por tanto renovando la práctica social del arte—, la disciplina de la historia del arte ha reaccionado igualmente de manera clara al envite de su posible disolución en la antropología, envite que le llegó, sobre todo, desde los llamados *visual studies*. Lo ha hecho en primer lugar mediante la defensa de lo que le es más específico, la atención a la diacronía. Frente al estableciendo de una horizontalidad sincrónica donde parece que el acceso inmediato a los objetos está garantizado, se ha reivindicado que el correcto análisis biográfico y sociohistórico tiene justamente como tarea la de establecer discontinuidades y volver esos objetos extraños a nuestros ojos: si se nos vuelven accesibles es solamente gracias a su posthistoria, que se relaciona menos con ellos que con nuestro propio horizonte de expectativas.²² Y la primera de las extrañezas que dificulta el acceso inmediato a los objetos estriba

19 Ibid, 228.

20 Un excelente análisis de este punto puede encontrarse en Richard Hooker, Dominique Paterson y Paul Stirton, “Bourdieu and the art historians”, Bridget Fowler (ed.), *Reading Bourdieu on Society and Culture*. Oxford: Blackwell, 2000), 212-228.

21 Nelson Goodman ha analizado con detalle este paso. Nelson Goodman, *Maneras de hacer mundos* (Madrid: Visor, 1990), 98ss.

22 Susan Buck-Morris, en VVAA, “Visual Culture Questionnaire”, *October*, Vol. 77 (Summer 1996): 25-70, 30.

en la reflexividad que ha acompañado al arte moderno: al hecho de que el arte moderno ha avanzado interrogando, sometiendo a un test las condiciones de posibilidad de la imagen, tal como pueda ser experimentada en un momento dado, más allá de su visualidad misma.²³ La reflexión sobre las condiciones de experiencia de la modernidad, sobre la arquitectura que precede a la imagen, es prioritaria en relación con el acceso a ella, y de hecho sólo no perdiendo este horizonte parece la historia del arte poder resistir al triste destino de convertirse en una mera introyección (y una capitulación ante) las intensidades flotantes de la lógica cultural postmoderna.²⁴ Y, sin embargo, es la presencia misma de esas intensidades flotantes que escapan a los dispositivos tradicionales del sistema moderno de las artes, su desgajarse con respecto al principio de reflexividad y de adecuación al médium específico con el que el arte moderno quiso que la imagen confluyese, la que vuelve necesario tomar en cuenta el espacio, ahora abiertamente desvelado, de una imagen-afecto dotada de agencia pero que no se adecúa, sino que se sitúa *entre* los dispositivos objetuales propios del arte. Es en este punto, nos parece, donde la historia del arte puede abrirse con más claridad a la antropología. Y la noción que puede vertebrar esa aproximación es la noción de *figura*.

2. La noción de *figura* como principio y como límite de una antropología de las imágenes.

El problema del acercamiento entre la historia del arte y la antropología estriba,

23 Thomas Crow, en VVAA, “Visual Culture Questionnaire”, *October*, Vol. 77 (Summer 1996): 25-70, 36. En un sentido no lejano a lo que aquí señalamos, la última Rosalind Krauss ha dedicado su trabajo a estudiar la producción, por parte de artistas contemporáneos, de nuevos *médiums* (que ella llama *technical supports*) que sean capaces de tematizar las condiciones de posibilidad de nuestra (hipertecnologizada) experiencia. Rosalind E. Krauss, *Under blue cup* (Cambridge, Mass./London: the MIT Press, 2011).

24 Ver Gabriel Cabello, “La vida de las imágenes. Entre el médium específico y la revolución cultural”. *Creatividad y sociedad*, nº19, diciembre de 2012, 1-36. <http://www.creatividadysociedad.com/articulos/19/La%20Vida%20de%20las%20Imágenes.pdf>

por tanto, en la construcción de un objeto que permita tratar a los artefactos sin ligarlos de modo exclusivo a una categoría —la del arte— que a la postre depende de un contexto histórico específico, el contexto occidental de que se ocupa la historia del arte —o el contexto de las sociedades no occidentales en la medida en que en su seno circulen artefactos susceptibles de ser investidos de las cualidades del arte. Un objeto tal, capaz de hacer posibles los estudios comparativos sin los cuales la tarea de la antropología resulta imposible, podría, como en efecto propone Philippe Descola, tomar como punto de partida la noción de *figura*. Partiendo de la afirmación de Merleau-Ponty acerca de que es propio de lo visible el estar dotado de un “duplicado” o un “forro” de invisible,²⁵ Descola considera que es posible desarrollar un esquema figurativo a la vez sensible e inteligible que sería coextensivo a las diversas formas de la experiencia del mundo, las cuales vienen a coincidir con otras tantas formas de inferir cualidades a los “existentes”.²⁶ Surgen así para Descola cuatro modos de organizar dichos “existentes” (totemismo, analogismo, animismo y naturalismo), en relación con los cuales la cosmología naturalista moderna, que establece una continuidad entre los cuerpos pero una diferenciación por el espíritu,²⁷ no es más que una forma entre otras.

No es nuestro objeto, no obstante, indagar acerca la validez de esos modos de organización, acerca de su mayor o menor consistencia teórica, sino tomar en cuenta cómo desde el otro lado de la ecuación, desde la historia del arte, ha sido igualmente el concepto de figura, capaz de articular forma con formación, imagen con imaginación, lo figurativo, en definitiva, con esa opacidad de las virtualidades visuales que constituye lo *figural*, el lugar donde una serie de trabajos han

25 “Ceci veut dire finalement que le propre du visible est d’avoir une doublure d’invisible au sens strict, qu’il rend présent comme une certaine absence” Merleau-Ponty, Maurice, *L’Oeil et l’esprit* (Paris: Gallimard, 2006), 57.

26 Philippe Descola, “L’envers du visible: Ontologie et iconologie”. Dufrené y Taylor (ed), *Cannibalismes*, 25-36, 26.

27 El desarrollo más amplio es el *au delà*, particularmente en Philippe Descola, *Par-delà nature et culture*. (Paris: Gallimard, 2005), 183-337

encontrado la confirmación del “contenido antropológico de toda imagen”.²⁸ O, lo que es lo mismo: la confirmación de que la imagen existe en cuanto tal solamente al condensar el pensamiento y el deseo humano. Tiene razón Hans Belting cuando subraya que las resistencias a la posibilidad de una antropología de las imágenes no hacen más que mostrar la urgencia de su necesidad: “uno se encuentra con un nuevo problema en la objeción de que el estudio de la antropología se refiere al ser humano, y no a las imágenes. Pero esta objeción demuestra precisamente la necesidad de lo que cuestiona.”²⁹ Y si lo demuestra es porque las imágenes no surgen de un hecho estrictamente perceptivo, pues para que algo se constituya como “imagen” es necesario que tenga lugar un acto de simbolización, personal o colectivo. Es decir: que, exteriores o interiores, las imágenes sólo pueden concebirse antropológicamente. A pesar de todas las limitaciones de que es prisionera su manera de entender de ese acto de simbolización, la posición de Belting en este punto constituye una suerte de punto de no retorno: no hay imagen sin que lleve inscrita en ella un grado de eficacia simbólica.

En efecto, la primera de las consecuencias que la introducción de cuestiones antropológicas en el dominio de la historia del arte trae consigo es justamente ésta: la de obligar al investigador a preguntarse por los efectos, por la eficacia de las obras. Lo que implica al menos dos cosas: que, más allá del placer estético (o al menos de cierto modo de concebir el placer estético como “desinteresado”) las imágenes son objetos “agentes”, tanto en relación con el conocimiento como en relación con los afectos; y que, precisamente por la necesidad de dar cuenta de su capacidad de agencia, toda reflexión sobre la imagen implica una reflexión sobre las prácticas en las que los objetos artísticos se insertan. Keith Moxey ha analizado con claridad los rasgos generales del “giro icónico” que, acompañado también de una determinada epistemología científica (como la defendida por Bruno Latour), ha tenido lugar en las últimas tres décadas con el fin dar cuenta de la agencia de

28 Gorges Didi-Huberman, “Imaginer, disloquer, reconstruire”, Dufrené y Talyor (ed), *Cannibalismes*, 189-196, 189.

29 Hans Belting, *Pour une anthropologie*, 18.

las imágenes, tanto a nivel epistemológico (por ejemplo, los dibujos de Darwin tal como los analiza Horst Bredekamp o las “imágenes performativas” de James Elkins) como en relación con la interacción social (“la vida social de las cosas” de Arjun Appadurai o las “vidas” de las imágenes de W.T.J. Mitchell).³⁰ Y ha llamado la atención sobre cómo, particularmente en la tradición alemana (donde el término *Bild* no separa, como sí permite hacerlo la oposición inglesa entre *picture* e *image*, los artefactos visuales asociados o no con el valor estético), la *Bildwissenschaft* o la *Bildanthropologie* no se consideran un giro novedoso, sino que se reclaman herederas de la cultura europea anterior a la Segunda Guerra Mundial. Lo que no hace sino recordar que el diálogo entre historia del arte y antropología no acaba precisamente de nacer, sino que fue inaugurado por Aby Warburg hace ya más de un siglo a través de dos caminos paralelos: mediante la introducción de objetos pertenecientes a otras culturas en el campo del arte, y también transfiriendo al arte occidental cuestiones propias de la antropología como, por ejemplo, las relaciones entre imagen, ritual y mito. Pues si en efecto corresponde a Warburg el haber reconocido la “vida” de las imágenes (su *Nachleben*, su “vida póstuma”), esa pervivencia de las imágenes (y de las fórmulas de *pathos*) más allá de los objetos artísticos mismos iba en Warburg acompañada de la preocupación por su inscripción en la vida social a través de formas rituales, de “formas intermediarias” que, ayudadas de gestos, accesorios y ornamentos, permitían que a su través la mitología pudiera descender a la calle y reconfigurar la existencia cotidiana.³¹

Es en este punto clave de su nexo con la práctica donde justamente emergen ciertos problemas que acompañan a la consideración de la agencia de las imágenes, como se muestra al analizar el modelo de Belting. En este modelo las imágenes, a diferencia de lo que fuera la obsesión del arte y la crítica modernas,

30 Moxey, Keith: “Los estudios visuales y el giro icónico”, *Estudios visuales*, nº 6 (2009): 7-27.

31 Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement* (Paris: Macula, 1998), 162ss. Giovanni Careri, “Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire”. *L'homme*, nº 165 (2003): 41-76.

ya no pretenderán conformarse de acuerdo con un médium específico, sino que se servirán de diferentes médiums, transitando, nómadas,³² por ese lugar *entre* que comparten con unos afectos no regulados ya por el juicio de gusto. Pero, como ha visto Christopher Wood, la concepción de Belting es demasiado “iconocéntrica” y genera al menos dos problemas interrelacionados. El primero consiste en que “postular algo anterior a la representación es caer en algo similar al logocentrismo”, el cual de hecho constituye “quizá la mejor manera de caracterizar la teoría de la imagen de Belting: su ‘imagen’ funciona del mismo modo en que el *logos* (“palabra” o “voz”), solía funcionar en los modelos de significación lingüística”.³³ Belting está tácitamente coadyuvando a la rehabilitación de una relación *naïve*, reencantada, con los iconos, que justamente la tradición moderna de reflexión sobre el médium, sobre su opacidad, parecía haber desterrado, y que corre el riesgo de realizar nivelaciones que terminan por considerar del mismo modo a la iconoclastia talibán y a la abstracción vanguardista. Los objetos de arte son, en cualquier caso, complejidades singulares que incorporan densos procesos productivos, materiales y reflexivos, de los que no se puede dar cuenta a partir de un dualismo de herencia platónica vehiculado por un lenguaje que permita formular cosas como la “encarnación” de las imágenes.³⁴ Pero, además, esa omnipresencia

32 Puede verse aquí nuestra propia descripción de la posición de Belting. Cabello, “Malestar en la Historia del Arte...”, 32-35. A pesar de su aparente divergencia, no muy distinta es en este sentido la posición de W.T.J. Mitchell, quien considera —metafóricamente— a la imagen como a un ser vivo que se desenvuelve entre media como un organismo en su hábitat: “Como los organismos, pueden moverse de un ambiente mediático a otro, de modo que una imagen verbal puede renacer en una pintura o una fotografía, y una imagen esculpida puede ser ofrecida en el cine o en la realidad virtual”. Porque, como todo ser vivo, continúa Mitchell, “las imágenes necesitan un lugar para vivir, y esto es lo que les proporciona el médium” (W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: University Of Chicago Press, 2005), 216.

33 Christopher Wood, “Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft by Hans Belting”, *The Art Bulletin*, Vol. 86, nº 2 (2004): 370-373, 373.

34 Por más que Belting insista en que la separación entre imagen y médium sólo tiene lugar en

de Platón y de Grecia en el planteamiento de Belting, su adopción de los términos *eikon* y *eidolon*, que coadyuvan a bloquear como superflua toda teoría artística o de la mediación, nos pone fácilmente en la pista de su limitación en relación con la práctica. Esa terminología es incapaz de dar cuenta del verdadero motor de la tradición visual en Occidente, la tradición latina de la *figura* (con su pariente *ficción*), la cual pone el acento no en algún tipo de existencia primordial de la imagen, sino en el artefacto ya formado y en los esfuerzos interpretativos que tienen lugar en relación con él.³⁵

3. Las promesas de la figura y el espacio de la práctica

Si en cambio partimos, como ha ocurrido sobre todo en el medio francés — pensamos en autores como Georges Didi-Huberman, Giovanni Careri o Philippe Dubois, de un modo u otro herederos, en mayor o menor grado en cada caso, de la posición de Jean-François Lyotard en relación con lo que nos ocupa— del modelo de la *figura*, podrá recobrase la centralidad del artefacto frente a las “encarnaciones” al tiempo que abrir su sentido al espacio de la práctica ritual y social. Para ello, el sentido del término “figura” debe ser entendido más allá de su estrecha analogía, que se establece ya desde su primera aparición en Varron,³⁶ con el del término “forma”, en tanto que si la forma indica un molde externo, la figura

el acto perceptivo (de “animación”) mismo (“cuando distinguimos un lienzo con respecto a la imagen que representa, prestamos atención al uno o al otro, como si fueran cosas distintas, lo que en realidad no son; se separan solamente cuando nuestra mirada lo pretende.”) su modelo descriptivo perpetúa de facto el dualismo y resubstancializa la imagen, estableciendo esquemáticas oposiciones como la que establece entre el hecho de recordar una imagen, lo que supone extraerla de su médium original y reincorporarla a nuestro cerebro, al cuerpo como médium, y el tornarse autorreferencial del médium propio del arte moderno como acto iconoclasta. Hans Belting, “Image, Medium, Body. A New Approach to Iconology”, *Critical Inquiry*, nº 31 (2005): 304.

35 Christopher Wood, *Bild-Anthropologie*, 372.

36 Erich Auerbach, *Figura. La loi juive et la Promesse Chrétienne* (Paris: Macula, 1967), 13.

constituye un operador que relaciona la apariencia visible con su modelo abstracto. La figura no podrá entonces ser tratada como una cosa, sino como un modo de establecer conexiones significantes entre cosas. Como la matriz de la que habrán de surgir tanto lo *figurativo*, que implica la reducción de lo visual a lo visible y lo legible, según el modelo albertiano de la *historia* —y raíz a su vez de la clausura iconológica de Panofsky, cuya pretensión de objetivismo, convierte, de paso, el sentido del objeto en impermeable a las prácticas en que surge y se manifiesta— como lo *figural*, que puede concebirse como un movimiento asociado a un exceso de lo visible sobre lo representable o, lo que es lo mismo, de lo visual sobre lo visible-legible.

Fue en una nota de mayo de 1960 donde Merleau-Ponty, que estaba intentando delimitar ese fondo que todo lo visible comporta y “que no es visible en el sentido de la figura”³⁷, utilizó, aunque sin distinguir plenamente su sentido tradicionalmente expresado por lo “figurativo”, el término “figural”. E iba a ser tal término el que en 1974 Lyotard escogiera para nombrar ese fondo opaco que no es sino el lugar de una energética, de un deseo que habita la imagen y la moviliza. *Discurso, figura* es un libro escrito para mostrar que la fuerza que son el ojo y el deseo no se opone a la forma (considerar esa oposición supondría confundir forma y estructura) sino que constituye el principio motor de su movimiento irreductible a la significación discursiva, de su condición de existir siempre en formación: pues “el arte quiere la figura. La belleza es figural, desatada, rítmica”.³⁸ Lo figural no enraíza, no tiene su punto de emergencia en el mundo visible, sino en la esfera de lo visual, en la matriz fantasmática de lo visual, de modo que en la perspectiva figural la imagen queda abierta a los procesos de figuración propios del sueño y, como si apareciese siempre dos veces, se despliega en un proceso donde la constitución del objeto es desplazada desde lo visible y lo legible al movimiento del deseo, a la presión del deseo.

37 Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible* (Paris: Gallimard, 1964), 295.

38 Jean-François Lyotard, *Discurso, figura* (Barcelona: Gustavo Gili, 1979), 32.

La apelación a lo figural constituye, por tanto, una apertura de la imagen al inconsciente de lo visible. Hasta tal punto que, en su intento de diseñar un modelo con tres niveles de figurabilidad (la tautología de lo visible —la figura en tanto que personificación de un tema o un concepto—, la contradicción de las figuras —la aparición de figuras mal separadas, como figuras de un sueño mal condensadas— y la virtualidad de las figuras —el momento de las figuras figurantes, aparición más que representación, movimiento más que estado, puesta en relación de elementos más que fijación de alguna cosa), Georges Didi-Huberman concluye que “para mirar verdaderamente un cuadro, sería necesario verlo mientras se duerme... lo que, con seguridad, es imposible”.³⁹ Y, paralelamente, lo figural implicará también una nueva relación entre lo visible y lo decible. Como señalaba Lyotard, también en el discurso anida el ojo, no sólo en la medida en que el lenguaje siempre exterioriza un “visible”, sino también en tanto que energía que presiona al texto desde el interior modulando afectos y dotándolo de expresividad. No se trata simplemente de oponer los regímenes de lo visible y lo legible, sino de procurar una nueva articulación donde lo legible adquiera su dimensión de visibilidad, como en el espacio del *Coup de dés* mallarmeano.

Y el hecho es que la necesidad de esta superación de lo visible-legible se pone de manifiesto tanto en el análisis de Rodowicz acerca del mundo digital, cuya naturaleza híbrida “deja claro que la distinción entre lo visual y lo verbal” sobre la base de la división entre la espacialidad y la temporalidad “ha sido siempre un señuelo, asegurando la subordinación de una teoría materialista del arte con respecto a una idealista y logocéntrica”⁴⁰, como, dieciséis siglos antes, en la cuestión agustiniana del *videre verbi*, del “ver del verbo”. Con el fin de superar la oposición entre los dioses paganos demasiado visibles y el invisible dios hebreo, el misterio cristiano de la encarnación introdujo la necesidad de que lo invisible pudiera llegar

a la visión, lo cual se logrará mediante la superación de lo visible en lo visual.⁴¹ Inversamente, la exégesis del misterio consistirá en abrir el texto a todos los vientos posibles del sentido latente: como el misterio no puede ser aprehendido, sólo podrá ser figurado a través de un laberinto de relaciones indirectas, explorando la virtualidad figural del sentido, irreductible a lo meramente figurativo. Es así como “el modo de pensar figural, modo fundamental del pensamiento cristiano, se sitúa en las antípodas de toda noción de léxico o de ‘vocabulario’ iconográfico”.⁴²

Al mismo tiempo, si la figura no es sino un operador, un movimiento de traslación, sólo podrá existir ligada a un uso: “La ‘figura’ no existe en tanto que tal, por la sencilla razón de que ella se levanta a partir de un uso siempre singular de los signos y las miradas”.⁴³ El lugar de lo figural, en tanto que ligado al uso, será siempre un lugar *entre*, donde el médium no es ya más que una especie de interfaz que regula el tránsito de imágenes y afectos, de modo que un objeto se vuelve capaz de convocar imágenes más allá de su visibilidad objetual, es decir, se vuelve capaz de rodearse de aura, de representaciones de la memoria que se agolpan en torno a un objeto sensible.⁴⁴ Llegados a este punto, que legitima la posibilidad de una historia del arte narrada como una historia warburgiana de fantasmas, una necesidad se sigue prácticamente de suyo: la de dar cuenta de con qué material están tejidos esos fantasmas y de cuál es la arquitectura que sostiene su aparición. Si tomar como objeto la figura supone emancipar la noción de médium con respecto al objeto material y al saber hacer al que cierta historia del arte lo ha reducido,⁴⁵

39 Georges Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'Apparition* (Paris: Minuit, 1998), 98.

40 D.N. Rodowick, *Reading the figural, or, Philosophy after the New Media* (Durham and London: Duke University Press, 2001), 37.

41 Georges Didi-Huberman, “Puissances de la figure. Exegèse et visualité dans l'art chrétien”, *Eyclopaedia Universalis. Symposium* (Paris, 1990), 612.

42 Georges Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (Paris: Flammarion, 1990), 96.

43 Georges Didi-Huberman, “Puissances ...”, 608.

44 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (Paris: Minuit, 1992), 51.

45 Catherine Perret, *Les porteurs d'ombre. Mimésis et modernité* (Paris: Belin, 2001), 146.

ello no quiere decir que el impulso figural no posea una especificidad que habrá de ser captada en el espacio que se extiende entre el artefacto y una práctica social y ritual más o menos codificada. Este es, claro está, también el momento en el que la diacronía reclama sus derechos. El momento en que el espectador de la capilla Fonseca de Bernini deviene un devoto y en que el gesto de la mano de María apretándose contra el pecho en el momento de la encarnación, que se refleja en el gesto similar del ángel que a su vez encuentra un eco, si bien más intenso, en el gesto del donante Gabriele Fonseca (quien parece estar imaginando el de María) se convierte en la extensión imaginaria de los ejercicios jesuitas consistentes en “imaginar en presencia de una imagen”, en un dispositivo diseñado para organizar la experiencia y generar emociones en el fiel dispuesto a la rendición espiritual a través de la contemplación.⁴⁶ Esas imágenes-afecto, que Giovanni Careri define no como una cosa, sino como “aquello que transita entre las artes”⁴⁷, como aquello que toma y transforma un elemento transportándolo a otro registro, requieren de un espectador-devoto cuyos movimientos espirituales les correspondan. Si el *composto* berniniano constituye un montaje de dispositivos capaces de entrelazar arquitectura, pintura y escultura, su plena articulación sólo será posible con el concurso de un espectador-devoto cuyos sentidos, afecto e intelecto se vean movilizados.

Al recordar cómo, en su descripción de la formación del conjunto de dispositivos y saberes que conforman el “espectáculo” moderno, Jonathan Crary ha sustituido el término “espectador” por el de “observador”, dado que “el observador no es nunca pasivo, sino alguien que, como se deduce de las raíces del término —‘observare’— respeta, observa las reglas”,⁴⁸ uno se ve aquí tentado a enfrentar la arquitectura

que sostiene al espectáculo moderno en términos parecidos a la que sostiene la imaginación del devoto de la Capilla Fonseca. Ciertamente que la tarea del historiador consiste en primer lugar en ocuparse de las discontinuidades, de las rupturas, y está más que claro que ni la estructura de poder, ni los dispositivos tecnológicos ni las posibilidades de la gestualidad son los mismos en el mundo contemporáneo que en la Roma barroca. Pero tampoco parece muy arriesgado sostener que de hecho resulta más coherente comparar las condiciones de posibilidad de la práctica de la imaginación devota con las de la atención suspendida del espectáculo que establecer una continuidad esencial, en tanto que obras de arte cuyas propiedades inmanentes fueran similares, entre una pintura salida del taller de Rubens y una *performance fluxus*, lo que tácitamente hacemos en cada historia general del arte que se redacta. Si bien es el hecho de que la mirada está siempre velada por los ritmos y huellas que corresponden a un sujeto cuya materia prima es el tiempo lo que sostiene la importancia de lo figural, esos ritmos y huellas serán sin embargo siempre el resultado de prácticas que trascienden la mirada. Por extemporánea que pueda resultar, esa constatación habrá de ser el comienzo, nos parece, de cualquier intento de abrir la historia del arte a la posibilidad de una antropología de las imágenes.

46 Giovanni Careri, *Bernini: Flights of Love, the art of Devotion* (London: Chicago UP, 1995), 30-47.

47 Giovanni Careri, *Gestes d'amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVIe-XVIIIe siècle)* (Paris: EHESS, 2005), 218.

48 Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On vision and modernity in Nineteenth-Century*

(Cambridge, Mass., The MIT Press, 1990), 5-6.

Bibliografía

- Auerbach, Erich, *Figura. La loi juive et la Promesse Chrétienne*. Paris: Macula, 1967.
- Belting, Hans, *Pour une anthropologie des images*. Paris: Gallimard, 2004.
- Cabello, Gabriel, “Malestar en la Historia del Arte: sobre la Antropología de las Imágenes de H. Belting y G. Didi-Huberman”, *Imago Critica*, nº 2. Barcelona (2010): 29-52.
- Cabello, Gabriel, “La vida de las imágenes. Entre el médium específico y la ‘Revolución Cultural’”. *Creatividad y sociedad*, nº 19, Madrid (2012): 1-36. <http://www.creatividadysociedad.com/articulos/19/La%20Vida%20de%20las%20Imagenes.pdf>
- Careri, Giovanni, *Bernini. Flights of Love, the art of Devotion*. London: Chicago UP, 1995.
- Careri, Giovanni, “Aby Warburg. Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire”, *L’homme*, nº 165. Paris (2003): 41-76
- Careri, Giovanni, *Gestes d’amour et de guerre. La Jérusalem délivrée, images et affects (XVIe-XVIIIe siècle)*. Paris: EHESS, 2005.
- Clifford, James, *The predicament of culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*. Cambridge (Mass.): Harvard UP, 1988.
- Crary, Jonathan, *Techniques of the Observer. On vision and modernity in Nineteenth-Century*. Cambridge (Mass.): The MIT Press, 1990.
- Descola, Philippe, *Par-delà nature et culture*. Paris: Gallimard, 2005.
- Descola, Philippe, “L’envers du visible: Ontologie et iconologie”. DUFRÊNE, Thierry y Richard Hooker, Dominique Paterson y Paul Stirton, Bourdieu and the art historians. Bridget Fowler (ed.), *Reading Bourdieu on Society and Culture*. Oxford: Blackwell (2000): 212-228
- Didi-Huberman, Georges, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. Paris: Flammarion, 1990.
- Didi-Huberman, Georges, “Puissances de la figure. Exegèse et visualité dans l’art chrétien”, *Eyclopaedia Universalis. Symposium*. (Paris, 1990) : 608-620.
- Didi-Huberman, Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris: Éd. De Minuit, 1992
- Didi-Huberman, Georges, *Phames. Essai sur l’apparition*. Paris: Éd. De Minuit, 1998.
- Dufrêne, Thierry y Taylor, Anne-Christine, *Cannibalismes disciplinaires. Quand l’histoire de l’art et l’anthropologie se recontrent*. Paris : INHA/Musée du Quai Branly, 2009.
- Geertz, Clifford, *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*. New York: Basic Books, 1973.
- Gell, Alfred, *Art and agency*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- González Alcantud, José Antonio, “Ironía y autenticidad en los museos de la transmodernidad. Mirada antropológica”. Couceiro Domínguez, Enrique y Gómez Pellón, Eloy, *Sitios de la Antropología. Patrimonio, lenguaje y etnicidad*. Universidade da Coruña, 2012, pp.63-76.
- Goodman, Nelson, *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor, 1990.
- Jameson, Fredric, *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Madrid: Visor, 1989.
- Llobera, Joseph R., *La identidad de la antropología*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Lyotard, Jean-François, *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- Méndez, Lourdes, *La Antropología ante las artes plásticas. Aportaciones, omisiones,*

controversias. Madrid: CIS/Siglo XXI, 2003.

-Méndez, Lourdes, *Antropología del campo artístico. Del arte primitivo al contemporáneo*. Madrid: Síntesis, 2009.

-Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*. Paris: Gallimard, 1964.

-Merleau-Ponty, Maurice, *L'Oeil et l'esprit*. Paris: Gallimard, 2006.

-Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*. (Paris: Macula, 1998).

-Moxey, Keith, "Los estudios visuales y el giro icónico", *Estudios visuales*, nº 6 (2009): 7-27

-Osborne, R. and Tanner, J., (eds), *Art's agency and art history. New Interventions in Art History*. Blackwell Publishing, Oxford, 2007.

-Perret, Catherine, *Les porteurs d'ombre. Mimésis et modernité*. Paris: Belin, 2001.

-Price, Sally, *Primitive Art in Civilized Places*. Chicago: Chicago UP, 2002.

-Vancheri, Luc, *Les pensées figurales de l'image*. Paris: Armand Colin, 2011.

-Vvaa, "Visual Culture Questionnaire", *October*, Vol. 77 (1996): 25-70

-Wood, Christopher, "Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft by Hans Belting" *The Art Bulletin*, Vol. 86, No. 2 (2004): 370-373.
