

Emmanuel Alloa
(editor)

Pensar la imagen II

Antropologías de lo visual

Emmanuel Alloa

Vilém Flusser

Hans Jonas

Andrea Pinotti

David Freedberg

Philippe Descola

Carlo Severi

Jan Assmann

Bruno Latour

James Elkins

ediciones / metales pesados

Emmanuel Alloa
(editor)

Pensar la imagen II
Antropologías de lo visual

Editor publicación en español: raúl rodríguez freire

ediciones / metales pesados

Registro de la Propiedad Intelectual N° 2022-A-3484

ISBN: 978-956-6048-88-6

ISBN digital: 978-956-6048-89-3

Diseño de portada: Paula Lobiano

Corrección y diagramación: Antonio Leiva

Penser l'image, vol. 2 (E. Alloa, ed.)

© Les presses du reel, 2015. Todos los derechos reservados

De esta edición, © ediciones / metales pesados

E mail: ediciones@metalespesados.cl

www.metalespesados.cl

Madrid 1998 - Santiago Centro

Teléfono: (56-2) 26328926

Santiago de Chile, mayo de 2022

Impreso por Gráfica Andes

Diagramación digital: Paula Lobiano Barría

Índice

Nota a la edición en español. *raúl rodríguez freire*

¿Antropologizar lo visual? *Emmanuel Alloa*

La imagen cálculo. Por una nueva facultad imaginativa. *Vilém Flusser*

La libertad de la imagen. *Homo pictor* y la diferencia del hombre. *Hans Jonas*

La mirada pontífice. La historia de las imágenes a prueba de la morfología. *Andrea Pinotti*

La máscara de Warburg: un estudio sobre idolatría. *David Freedberg*

La doble vida de las imágenes. Algunas reflexiones sobre la intencionalidad delegada. *Philippe Descola*

Memoria-narrativa e imagen-memoria. Sobre la representación de los blancos en la tradición chamánica kuna. *Carlo Severi*

El poder de las imágenes. De la performatividad de las imágenes en el. *Jan Assmann*

Las «visualizaciones» del pensamiento. Una introducción a la antropología de las ciencias y las técnicas. *Bruno Latour*

Desoccidentalizar los estudios visuales. Sobre algunos conceptos de imagen en China, Persia e India. *James Elkins*

Autores

Nota a la edición en español

raúl rodríguez freire

Este segundo volumen de *Pensar la imagen* contiene ensayos de autores provenientes de distintos países y tradiciones, por lo que su traducción debía coordinar el trabajo a partir de las lenguas en que fueron inicialmente leídos, escritos o publicados: inglés, alemán y francés. Comienzo agradeciendo la labor de traducción realizada por Pablo Faúndez Morán, que aceptó traducir del alemán, mientras Ninoska Vera y Jorge Cáceres lo hicieron del francés. Se sumaron a esta tarea Isidora Souyris Baros y Diego Ávila López, que también trabajaron desde el francés. Por otra parte, agradezco la autorización de la editorial Sans Soleil para republicar la traducción ya realizada de David Freedberg, y a Breno Onetto por permitirnos republicar su traducción del texto de Vilém Flusser. Finalmente, agradezco a Paula Barría por confiarme una vez más esta hermosa tarea, y a Emmanuel Alloa, que colaboró en distintas etapas para que este libro, finalmente, se publique en Chile. Una vez que se contó con la versión en español de cada ensayo, vino un proceso de revisión y edición, con el fin de establecer, por una parte, una traducción común de expresiones y conceptos, y, por otra, homogeneizar el formato del conjunto. El resultado, espero, hará de este libro lo que ya es en su primera publicación, tanto en francés como en español: un libro clave de la crítica contemporánea.

Viña del Mar, marzo de 2022

¿Antropologizar lo visual?^a

Emmanuel Alloa

Estás viva, pero no me haces daño.

Aby Warburg a propósito de la imagen¹

Recuperar lo ausente o hacer aparecer el presente. Los dos sentidos de la representación

El nacimiento de la pintura, nos dice Plinio el Viejo, fue el resultado de un acto de desesperación. La hija de Butades, alfarero de Sición, al enterarse de que su joven amante se iría a la guerra al día siguiente, descubrió de manera inesperada cómo conservar su recuerdo indefinidamente, aunque él nunca regresara del frente. En el corazón de la noche, en una habitación apenas iluminada por la tenue luz de una lámpara de aceite, la joven pasa las manos por el rostro de su amado por última vez, antes de descubrir que en la pared de piedra, detrás de ellos, se encontraba hacia fuera, reconocible entre todos, el contorno distintivo de ese mismo rostro que acaba de tocar. Parado sobre una escalera, la hija del alfarero de Sición le pide al joven que no se mueva. Acercando hacia ella la lámpara de aceite con la mano izquierda, pasa su índice de la mano derecha sobre la rodera de la lámpara y comienza a trazar, con su dedo ennegrecido por el hollín, el contorno de la sombra que se dibuja, temblando, en la superficie de la pared. Una vez realizada la tarea, libera al joven de su fija pose. Un momento después, se despegará del muro, y mañana, al amanecer, dejará la ciudad: nada permite presagiar su regreso, pero su perfil quedará como una evocación imborrable. Y si este frágil rastro de hollín a su vez corre el riesgo de ser borrado por el tiempo, entonces tal vez la joven le pida a su padre que haga con su arcilla una majestuosa efigie.

La leyenda de Butades, que Plinio el Viejo relata en su *Historia natural*, es célebre y ha inspirado una larga serie de pinturas, incluida la del pintor de Brujas Joseph-Benoît Suvée [Fig. 1], realizada en el siglo XVIII. El arte de la

representación –el arte de hacer aparecer imágenes artificiales– se destaca, por ejemplo, de la imagen natural que se forma espontáneamente en cuerpos de agua o a través de un juego de sombras proyectadas. Donde la imagen natural aparece solo *en presencia* de lo que muestra (no se da ninguna aparición en un espejo a menos que haya alguien o algo parado enfrente), la imagen artificial lo hace aparecer *en ausencia*: es, por así decirlo, en ausencia que hace aparecer a su sujeto y lo somete al juicio de la mirada. La representación pone ante nuestros ojos lo que se sustrae a la presencia, al horizonte inmediato del presente, ya que solo convoca a comparecer a los ausentes. Este es en todo caso el primer significado –y el más famoso– de la palabra «representación»; no es necesaria la representación si los presentes pueden hablar personalmente, la representación se hace *in absentia*, en ausencia de presencia, por sustitución o vicariedad: el prefijo *re-* en la representación indica entonces que estamos remediando una carencia, que estamos paliando un defecto. Pero si la representación es pues, según esta primera acepción, una sustitución, es también un acto: hacer aparecer lo ausente es hacerlo reaparecer, hacer resurgir lo desaparecido. Y aunque solo se trate de representaciones, esto es, de cosas secundarias, pueden tener sin embargo, un efecto perturbador de la realidad, como si la representación fuera a veces más real que la vida, más real que la realidad que pretende reemplazar. Leon Battista Alberti evoca este efecto de puesta en presencia [*mise en présence*] en el segundo libro de su tratado *De la pintura*, cuando dice que la pintura tiene «una fuerza tan divina que no solo, como dicen de la amistad, hace presente los ausentes, sino que incluso presenta como vivos a los que murieron hace siglos»². Dos siglos y medio más tarde, en su *Dictionnaire universel* de 1690, Antoine Furetière escribe bajo la entrada «representación» que esta consiste en una «imagen que nos devuelve en idea y en memoria los objetos ausentes»³, y confirma así este primer sentido, el más célebre, del término. Recapitulemos: *representar sería ponernos en presencia de una ausencia*, traerla de vuelta, re-presentarla. El prefijo «re-» se refiere aquí a una función de sustitución y remediación.

Es interesante notar, sin embargo, que Furetière no se contenta con enunciar este primer significado. Hay otro, igual de importante, pero al que quizás aún no le hemos prestado suficiente atención. Representación, prosigue Furetière, se dice «de la exhibición de algo [...] Cuando llevamos a un acusado

a juicio, le hacemos la representación de las armas que se le incautaron, del cuerpo mismo del asesinado». Representar, concluye Furetière, también puede significar «aparecer en persona y exhibir las cosas»⁴. La representación, por tanto, no actúa aquí como un sustituto, todo lo contrario: saca a la luz lo que ya estaba presente. No representa lo ausente, sino que presentifica [*présentifie*] un presente que ya está ahí. Tanto es así que el prefijo «re-» adquiere un nuevo significado: no es un prefijo de sustitución, sino de reduplicación, como dicen los gramáticos, o incluso un prefijo frecuentativo, que aumenta su frecuencia y amplifica su grado (como cuando se habla de «reiteración», «reorganización» o «reevaluación»). En otras palabras, y si nos atenemos a esta segunda definición, habría en efecto otro aspecto, demasiado pronto olvidado, en la semántica de la representación, una forma de representación que no obra como sustituto, sino como intensificación. Representar sería, pues –en un segundo sentido–, *hacer que vuelva a salir* [*faire ressortir*] *lo que ya está ahí, hacer aparecer lo que ya está presente, en estado latente.*



Figura 1. Joseph-Benoît Suvée, *Dibutades o el origen del dibujo*, 1791.

Si bien está llena de leyendas, la *Historia natural* de Plinio el Viejo no menciona este segundo nacimiento –frecuente– de la pintura. Un nacimiento que también es una cuestión de ojeras, pero que, en sus modalidades concretas, difiere en todos los aspectos de la leyenda de Butades, el alfarero de Sición, y su hija. Presupone retroceder aún más en el tiempo, antes de cualquier historia escrita, y reenvía a lo que comúnmente se halla dentro del campo de la antropología.

La imagen: una intensificación

El gran pionero de la antropología de la imagen Aby Warburg consideró que

era necesario, más que ser un «historiador del arte» (*Kunsthistoriker*), convertirse en un verdadero «historiador de la imagen»⁵ (*Bildhistoriker*). Este desplazamiento supone en particular prestar una renovada atención al soporte de la imagen, que Warburg llama *Bildträger*. El soporte nunca es neutro, sino que, por el contrario, tiene cualidades dinámicas que no pueden deducirse del trabajo de simbolización o de la función referencial de la imagen. En la imagen, explica Warburg, los soportes materiales «llevan una existencia soberana que no está sujeta a la historia contemporánea, ya que son los formadores [*Präger*] de los máximos valores expresivos (positivos o negativos, estáticos o dinámicos)»⁶. Podemos pues afirmar, sin correr demasiados riesgos, que para Warburg el soporte material –lo que en francés se llama, a partir de una vieja palabra, el *subjectil*– dista mucho de ser indiferente al acto de nacimiento de la imagen y que constituye, más que un simple soporte para los sujetos que vienen a poblar su superficie, una verdadera matriz figurativa.

En el caso de la leyenda de Butades, el significado del soporte es perfectamente estático: el muro sirve solo como apoyo para la sombra proyectada. Cuanto más plana sea la superficie, más fiel será la proyección y mejor la representación. Sin embargo, para que el material se acomode a la imagen, primero debe neutralizar su rugosidad: cuanto menos visibles sean sus propiedades vigentes, mejor podremos ver ese «otro lugar» virtual que el soporte sugiere al ojo. En cierto sentido, hay así una línea directa que va desde la leyenda del «origen de la pintura» (o incluso del «origen del dibujo», ya que este es el título que Joseph-Benoît Suvée da a su obra) a la concepción modernista del soporte neutralizado: como si la autonomía de la representación solo pudiera adquirirse a costa de una homogeneización del lienzo. Desde el alisado del sustrato hasta la creación de la arquitectura museística del *white cube*, se trata de hacer olvidar las cualidades del «aquí» para transportar mejor al espectador a un «otro lugar». Esta primera modalidad de la representación –la que consiste en referirse a una realidad ausente– opacifica la materia para asegurar mejor su transparencia simbólica. Podríamos calificar la mirada que equivale a esta primera modalidad como mirada atravezante, que pasa más del artefacto visual. La segunda modalidad de la representación (siempre según los dos aspectos de la definición propuesta por Furetière) avanza en una dirección completamente diferente. Esta vez no se trata de una mirada atravezante

[*traversant*], sino, por el contrario, de una mirada intransitiva que se detiene en las irregularidades de lo dado para llegar a ver más de lo que creíamos ver. Si se nos permite tomar prestada al filósofo inglés Richard Wollheim su feliz expresión, podemos calificar esta segunda mirada como un *ver-en* («*seeing-in*»).

Ver-en sería pues, según Wollheim, ver en una configuración más u otra cosa que lo que hay, pero esta vez no a pesar, sino gracias a, los accidentes de la materia⁷. Fiel en esto a cierta tradición estética, Wollheim se remite a la idea de Ludwig Wittgenstein según la cual «puedo representarme lo que quieras en una pared que tiene manchas»⁸.

Pero claro, esta idea es mucho más antigua. Fue Leonardo da Vinci quien le pidió al aspirante a pintor que no cubriera inmediatamente las paredes con yeso, sino que primero contemplara las manchas y las suciedades, para descubrir en estas micrografías de salitre todo un decorado que contempla ríos, rocas, árboles y rostros [Fig. 2]. Es Athanasius Kircher quien, en el siglo XVII, nos invita a mirar la jaspeadura y el veteado de piedras que ninguna mano humana ha esculpido y en las que descubriremos hermosos paisajes y épicas batallas. Sigue siendo Baudelaire quien en *La sopa y las nubes* mejor contempla, con mirada disipada, «las móviles arquitecturas que Dios hace con los vapores, las maravillosas construcciones de lo impalpable»².

Ver figuras en las nubes o en las piedras, manchas de tinta o partes de una pared –todo lo que André Breton llamó el retorno a un «ojo salvaje»– no se corresponde, sin embargo, con una modalidad de la visión reservada a la era moderna de la pintura, y mucho menos a una estética surrealista. Ciertas teorías antropológicas han afirmado, por el contrario, que esta capacidad de ver más de lo que no se ve y de poner en relieve lo dado por la imaginación, constituye un acontecimiento aún más antiguo que la representación simbólica, y que se ha tratado de ubicar en las primeras manifestaciones del arte paleolítico. Lo que supone, ante todo, poner entre paréntesis una teoría puramente estructural del arte prehistórico, como la defendida, por ejemplo, por André Leroi-Gourhan y su escuela.



Figura 2. Mármol ruiforme, Toscana. Colección Claude Boulle, París.

Para este planteamiento estructural, el arte parietal, tal como lo hemos podido descubrir en las cuevas del Paleolítico, es una representación en el primer sentido del término; cada huella forma parte de un complejo sistema de signos que Leroi-Gourhan define como «figuras geométricas de carácter simbólico», es decir, huellas que remiten a una dimensión abstracta y no presente¹⁰. Con esta insistencia en el carácter simbólico y abstracto, Leroi-Gourhan pretendía sobre todo relativizar la explicación chamánica y ritual que dominaba antes de que su propio trabajo la desplazara dentro del campo de la paleoantropología. Desde sus primeras investigaciones, Leroi-Gourhan se había esforzado por demostrar que las formas no son el resultado de prácticas circunscritas, sino que se derivan de repertorios simbólicos que persisten de manera idéntica a lo largo del tiempo, como esa ave rapaz derribando un cuadrúpedo que infundió la imaginación euroasiática durante cuatro siglos, desde la protohistoria hasta el siglo XX, en variaciones siempre nuevas¹¹. Para

Leroi-Gourhan, es, por tanto, la estructura la que informa las prácticas y no al revés. Después de un largo dominio del estructuralismo, el abordaje ritualista ha vuelto a ganar terreno recientemente, con el estudio de ciertas pinturas rupestres en Sudáfrica, pero sobre todo con el descubrimiento, en 1994, de la cueva de Chauvet, en Ardèche, al sur de Francia. A partir de estos vestigios, el antropólogo sudafricano David Lewis-Williams y su colega francés Jean Clottes han actualizado la tesis ritualista y la modalidad del *ver-en* asociada a ella¹². Si las representaciones más antiguas conocidas hasta la fecha se sitúan esencialmente en lugares de difícil acceso, en lo alto de escarpadas rocas, o en el fondo de cuevas infranqueables, es porque no se trataría, según Lewis-Williams y Jean Clottes, de espacios a los que acudía gente del Magdaleniense o del Auriñaciense para contemplar imágenes perdurables, sino más bien lugares destinados a ciertos ejercicios efímeros de la visión.

Ayudados o no por estimulantes, estos primeros hombres habrían hecho aparecer, *en* formas naturales, el contorno de una figura. Así, en una gruta de Niaux, en Ariège, que los paleoantropólogos han llamado «Salón negro», encontramos hacia el fondo, un simple «agujero», una boca natural, en la que los artistas del Paleolítico evidentemente han visto más que una sencilla formación geológica, ya que le añadieron astas, haciendo del hueco la cabeza de un ciervo visto de frente [Fig. 3]. Más que tratar la pared como una superficie de proyección neutra, se trata más bien de explotar su configuración natural e intensificar sus líneas de fuerza. En suma, tomar en consideración todos los pliegues, las tramas y las asperezas que cavan tantos vacíos o a veces casi bordean la redondez; se trata de los «accidentes naturales» de una superficie de inscripción a los que Leroi-Gourhan reconoció no haberles prestado «toda la atención que merecían»¹³.



Figura 3. Astas añadidas a una cavidad natural para dar la ilusión de una cabeza de ciervo.

Pero quizás el caso más asombroso de esta *representación por intensificación* se encuentre precisamente en la gruta de Chauvet, que Warburg ciertamente no habría dudado, si hubiera vivido hasta su descubrimiento, en ubicar entre lo que él llamó un «laboratorio de historia cultural de la imagen»¹⁴. Mucho antes de algunas de las salas más espectaculares –la galería de los Megaloceros o el muro felino– encontramos, en la llamada sala Brunel, una formación rocosa natural, que se asemeja a una cascada mineralizada. En la superficie de esta cascada de rocas, algo llamó claramente la atención del artista prehistórico: en cierto lugar, vio algo en la forma singular de los flujos de calcita y, con una simple línea roja colocada en el contorno de la piedra, destacaba un perfil de mamut sobre el fondo mineral [Fig. 4]. Mientras que en la modalidad de la

representación como *traslucimiento* [*voir-à-travers*], la afirmación de la subjetividad era, por así decirlo, inversamente proporcional a la afirmación del subjectil, aquí, por el contrario, es a través de la atención minuciosa a la materia que se afirma una mirada: en el caso del *ver-en*, la imagen nace no por sustitución, sino por intensificación de lo dado, magnificando sus rasgos, resaltando su fisonomía y abriendo en ella inéditas potencialidades.



Figura 4. Pequeño dibujo de mamut en rojo aprovechando el relieve natural de un macizo de estalagmita. Sala Brunel, cueva de Chauvet, Ardèche.

El primer negativo

Sin embargo, en la misma cueva, no lejos de la sala Brunel, encontramos otra técnica de figuración. Una técnica que, como veremos en un momento, proviene más del primer tipo de representación que identificamos antes y que parece ser el equivalente gravetiano del mito de Dibutades. Un poco más adelante, en la llamada galería de las manos, se encuentran unas zonas ocres que revelan perfectamente el contorno de una mano humana [Fig. 5]. Según el estado actual de la investigación, este tipo de esténciles paleolíticos se habrían

realizado mediante una técnica de proyección. El artista prehistórico mastica óxido de hierro en la boca; mientras que la mano izquierda se coloca en la pared, la derecha sostiene un tubo vegetal o de hueso, y los pigmentos, que están siendo diluidos por la saliva, se proyectan a través de la cánula, para fijarse luego sobre y alrededor de la mano.

En *Homo spectator*, Marie-José Mondzain había intentado imaginar la escena del primer hombre que se había deslizado por este pliegue de la tierra, y tomando conciencia del poder que le otorgan sus manos. Manos que no se limitan a agarrar animales y cosas que ya están ahí, sino que pueden convertirse en instrumentos para hacer aparecer lo que no está presente¹⁵. La primera imagen nacería así de la conciencia que llevó al hombre a darse cuenta de que es capaz de hacer aparecer no *lo que es*, sino lo que puede ser y también *lo que tiene que ser*. La imagen, dice Mondzain, es por tanto el resultado de un gesto – un gesto de dislocación de lo dado–.

Pero lo significativo en el ejemplo de las manos negativas es lo siguiente: para que esta dislocación sea posible, el hombre habría tenido que retirarse previamente. Porque si el protoartista tuvo que concebir una realidad por venir, todavía invisible, para hacer su esténcil y proyectar los pigmentos diluidos sobre su propia mano, esta solo tomará forma a partir del retiro de la mano; aunque producida por el cuerpo, la imagen solo gana consistencia cuando este se retira. Un deseo de visibilidad, por tanto, que se realiza en una suerte de anticipación, en un futuro anterior que se adelanta a su propio advenimiento, pero que, ante todo, debe reconciliarse con una ausencia irreductible que se convierte en condición previa de la representación. *La mano* se retira para revelar *una mano* –tan pronto como se separa de la pared, pone en marcha el proceso mental de abstracción–. Así, el acto de representación remite inevitablemente a una ausencia: a lo que todavía no está, o bien a lo que ya no está, a una imagen *por venir* o incluso al testimonio de algo que *ha sido*, pero en todo caso a lo que actualmente no está presente. Mediante la proyección de pigmentos coloreados, el protoartista acredita haber estado allí y marca una presencia –la suya–, revelando una figura que es a la vez obra y firma.



Figura 5. Cueva de Chauvet, manos rojas.

La mano de Chauvet constituiría, por tanto, el primer negativo: es la huella [*trace*] de un toque, una seguridad indicial de que una mano se ha adherido efectivamente a los contornos de la roca, al tiempo que remite al hecho ineludible de que solo revela el resultado por su ausencia. Paradigma genealógico en más de un sentido, ya que cada vez se trata de proclamar un vínculo de derivación. También en este punto, las manos negativas de Chauvet se acercan a la sombragrafía del mito griego: la hija del alfarero, que según las fuentes antiguas se llama entonces Butades, no está separada de su creador, ya que su nombre indica que pertenece a su padre («Dibutades», «del» alfarero Butades). La ausencia que la imagen da a ver presupone una presencia anterior, que generó la impresión y de la que sigue siendo fundamentalmente dependiente. La representación queda subordinada a una relación de derivación.

Los griegos consideraban que, por su origen, la pintura siempre sería una

esquiografía, literalmente una «escritura en sombra». En el siglo XIX, el pionero de la fotografía Henry Fox Talbot se hizo eco de esta idea a su manera, cuando habló de su invento en términos de una «*sciagraphy*». Hay, dijo, en este «arte de fijar una sombra» (*art of fixing a shadow*) algo así como una «magia natural» (*natural magic*). Unos años después de la publicación de *The Pencil of Nature* en 1844, en el que Talbot argumenta que la fotografía no es una forma fantástica de representar el mundo, sino la forma en que la naturaleza misma pasa a formar parte de la placa fotosensible, el fotógrafo pictorialista sueco Oscar Gustav Rejlander escenifica una fotografía que se supone que muestra por qué la fotografía representa el verdadero dispositivo sombragráfico. En 1857 escenifica para su cámara la leyenda de Butades con la joven corintia trazando en las paredes los contornos del rostro de su amante [Fig. 6]. Debajo de la foto escribe las siguientes palabras, casi encantadas: *from nature* (de la naturaleza), como si se tratara de venir a contradecir lo que claramente es una puesta en escena. Pero, sobre todo, Rejlander añade las siguientes palabras en letras grandes: *The First Negative* (El primer negativo). El negativo es, por tanto, una sombra fija. O el registro de una ausencia. Susan Sontag enfatizó bien este aspecto en su libro *Sobre la fotografía*: «Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa»¹⁶. En la representación por sustitución, nos guste o no, algo está ausente.



Figura 6. Oscar Gustav Rejlander, *The First Negative*, 1857 (detalle). Impresión en papel salado de un negativo de vidrio de colodión húmedo, 22,4 x 15 cm.

Con su ensayo programático titulado *Antropología de la imagen*, Hans Belting radicaliza esta intuición más allá del campo de la fotografía y vuelve al vínculo entre figuración y ausencia, que considera fundamental para comprender el fenómeno antropológico de la imagen. Su hipótesis es la siguiente: «Las imágenes se tienen frente a los ojos, así como se tiene frente a los ojos a los muertos: a pesar de ello, no están ahí»¹⁷.



Figura 7. Cráneo recubierto con una capa de cal, VII milenio a.C. Lugar de origen: Jericó.

La imagen, por tanto, actúa siempre como un negativo, en la medida en que indica una cesura y nos hace conscientes de la pérdida. Por otro lado, sin embargo, le da cuerpo a esta ausencia, ya que su vocación es reponer el cuerpo de los desaparecidos. Belting pone espalda con espalda al culto a los muertos y a las prácticas de figuración: en numerosos sitios mortuorios de civilizaciones antiguas se han descubierto prácticas de ornamentación visual (como los cráneos decorados descubiertos en el valle del Jordán que datan de hace más de siete mil años, donde a través del escayolado y el color aplicado al hueso, se sugiere la presencia viva del difunto¹⁸) [Fig. 7]. La analogía entre la imagen y la muerte, concluye Belting, «señala el sentido arcaico de lo que la imagen es de todos modos»¹⁹.

¿Un retorno de la antropología?

Durante varias décadas, el antihumanismo dominó los debates teóricos en Francia, con el anuncio de la próxima muerte del hombre, tal como resaltaba la famosa metáfora de Michel Foucault sobre ese humanoide que eventualmente

se desvanecería, como en el límite del mar un rostro de arena²⁰. La «desantropologización» del conocimiento no se restringió, por supuesto, al postestructuralismo francés: en Alemania, el gurú de los *media studies* Friedrich Kittler invitó a las ciencias humanas a una «exorcización del hombre», mientras al otro lado del Atlántico, algunos ya creían que podían celebrar la entrada definitiva en la era posthumana. Está claro, sin embargo, que la cuestión antropológica ha vuelto ahora a estar en primer plano, y Hans Belting es solo un ejemplo entre muchos. Paradójicamente, aproximaciones como las teorías del actor-red (*Actor Network Theory*), planteadas en particular por Bruno Latour, de las que se puede decir que son, en cierto modo, herederas del postestructuralismo antihumanista, no han puesto fin a la polémica sobre los humanos, sino que parecen haberlo puesto nuevamente en la agenda; y cuando discutimos las cuestiones éticas de los animales y las nociones de una «inter-animalidad» más amplia, es, paradójicamente una vez más, la cuestión de la demarcación entre el hombre y el animal la que vuelve de manera recurrente.

En vista de estos desarrollos, es necesario un mapeo de los diversos debates. Asimismo, debemos indagar en toda su extensión los significados que cada vez se les dan a las palabras «antropología» y «humano», y rastrear los orígenes teóricos de los argumentos expuestos. Entre los elementos más destacados de este retorno a la cuestión antropológica está el estrecho acoplamiento de la cuestión del hombre con el problema de la visualidad. Sobre este terreno situado en el cruce de la etnología y la sociología, se ha establecido una nueva rama que sus fundadores denominan «antropología visual» (*visual anthropology*) y que ahora constituye un campo de estudio por derecho propio²¹. Además, antropólogos como Steven Mithen o Whitney Davis han desarrollado varias teorías sobre la antropogénesis que están íntimamente ligadas a la capacidad de producir imágenes²².

En Francia, un investigador como Philippe Descola extendió el enfoque estructuralista hacia una antropología que, mucho más que Lévi-Strauss, otorga un papel crucial a los artefactos visuales. Inversamente, en la historia del arte observamos una inflexión hacia la antropología, especialmente en la teoría performativa de la imagen propuesta por el historiador del arte berlinés Horst Bredekamp o en el gran clásico de Alfred Gell *Arte y agencia*²³. Ante estos desarrollos, algunos no han dudado en hablar de un «canibalismo recíproco»

entre la historia del arte y la antropología²⁴.

Pero el acoplamiento entre la perspectiva de lo visual y la de lo antropológico también se observa en el campo de la filosofía. En este sentido, es significativo señalar el creciente número de referencias que se hacen –tanto por parte de los partidarios de la aproximación antropológica como de sus detractores– a la llamada tradición de la «antropología filosófica», vinculada a nombres como Arnold Gehlen, Helmuth Plessner, Hans Jonas y Adolf Portmann, cuyos escritos están siendo redescubiertos actualmente.

En diversos grados encontramos en estos autores un motivo recurrente (y destacado por Hans Blumenberg) que es el de «actuar a distancia» (*actio per distans*) y cuyo rol crucial para la hominización es subrayado por la antropología filosófica (por supuesto que también por otros autores, como por ejemplo Aby Warburg; recordemos el comienzo del texto de presentación del *Atlas Mnemosyne*: «El acto de interponer una distancia entre uno mismo y el mundo exterior puede calificarse de acto fundacional de la civilización humana»²⁵). Sin embargo, es gracias a la perspectiva de un pensador como Hans Blumenberg y a la relectura crítica de lo que él llama «la prohibición de la antropología» (*Anthropologieverbot*), que finalmente medimos en qué punto el cuestionamiento del propio hombre fue, en la tradición de la antropología filosófica, entrelazada con su relación con la visualidad. En definitiva, parece importante, para una mejor comprensión de los debates actuales, volver a la larga prehistoria de la noción de *Homo pictor* y a la idea de un «estar a distancia» asociada a ella.

Más allá del principio de inmediatez

En un texto circunstancial, Giorgio Agamben remarcó de pasada que el hombre es un animal que destaca por su interés en las imágenes. El hombre, dice Agamben:

Es el único ser que se interesa por las imágenes en cuanto tales. Los animales se interesan mucho por las imágenes, pero en la medida en que son sus víctimas. Se puede mostrar a un pez macho la imagen de una hembra, y él verterá su esperma; o mostrar a un pájaro la imagen de otro para lograr enjaularlo. Pero cuando el animal se da cuenta de que se trata de una imagen, su interés se desvanece del todo. Ahora, el hombre es un animal que se interesa por las imágenes una vez que las ha reconocido como tales²⁶.

Esta idea de que la especificación del hombre no puede hacerse ni por el lenguaje ni por la razón, sino por la imagen y por el interés por las apariencias, tiene sus inicios ya en Aristóteles. En la *Poética*, Aristóteles se pregunta por qué «hay seres cuyo aspecto real nos molesta, pero nos gusta ver su imagen ejecutada con la mayor fidelidad posible, por ejemplo figuras de los animales más repugnantes y de cadáveres»²⁷. Habría, así, sugiere Aristóteles, un genuino interés de los seres humanos por la apariencia en tanto apariencia, cuyas formas pueden apreciarse independientemente de cualquier referencia a la realidad. Esta idea de que el hombre se caracteriza por una cierta relación con las apariencias virtuales se volverá crucial en la tradición de la antropología filosófica. Helmuth Plessner llegará incluso a hablar de una «dependencia de la imagen que caracteriza a la existencia humana» (*Bildbedingtheit des menschlichen Daseins*²⁸). Según él, la producción de imágenes comienza mucho antes que la producción de pinturas: incluso antes de crear artefactos, el hombre emplea su propio cuerpo como instrumento. El ejemplo que piensa Plessner es la actuación: en la actuación el actor se escinde, por así decirlo, dentro de sí mismo, sin que haya esquizofrenia ni alienación. En el campo de la representación, el cuerpo se convierte en imagen y el hombre se exterioriza, para convertirse en alguien distinto de sí mismo. Sin embargo, es precisamente proyectando este *alter ego* en una «imagen esbozada» (*Bildentwurf*), afirma Plessner, que el hombre está más cerca de sí mismo: es en el artificio que toca la esencia. La experiencia del actor indica la imposible coincidencia de uno mismo consigo mismo y remite al concepto central de Plessner, la «excentricidad» constitutiva del ser humano que lo constriñe a estar siempre desterrado más allá de su centro de gravedad, a estar siempre en proyecto. Encontramos una idea bastante similar en Heidegger, cuando habla del «adelantarse a sí mismo» de la existencia humana, de relacionarse con lo que aún no está presente, pero se presenta, por así decirlo, en el horizonte.

La idea de Plessner de una «excentricidad posicional», así como la de un «ser lacunar» planteada por su colega Arnold Gehlen convergieron, en las décadas de 1960 y 1970, en la antropología de las mediaciones que Vilém Flusser comenzaba a desarrollar en ese momento. El hombre, decía Flusser, no es tanto una cuestión de *sujeto* como de *proyecto*²⁹: no se constituye por interiorización, sino por extrañamiento de lo que es, por distanciamiento de lo dado. Así, la

historia del hombre es una historia tecnológica desde el principio; está escrito a la luz de técnicas proyectivas que le permiten separarse de lo dado, modular sus frecuencias y manipular sus formas. La técnica es una cuestión de negación: la piedra no se toma tal como es, sino que se corta, se bisela, para que tome otra forma y dé lugar a otros usos. Desde la fabricación de herramientas hasta la programación de algoritmos, la historia humana está salpicada de una sucesión de descubrimientos que no son solo etapas sucesivas de una «abstracción» de la realidad, sino también de una «concretización» que permite volver mejor a ella.

A fuerza de concentrarnos demasiado en el aspecto del análisis crítico y del «distanciamiento», hemos olvidado que las tecnologías son también tecnologías de síntesis, de «concretización», que permiten acercar en una única representación lo que de otro modo se nos escaparía a la mente³⁰.

Por muy digitales (y, por lo tanto, discretas) que sean, las nuevas tecnologías de la imagen, dice Flusser, son sobre todo imágenes de «síntesis», en el sentido literal del término: condensan el resultado de un cálculo y así permiten que el ojo lo visualice. En consecuencia, la historia de las tecnologías humanas no puede reducirse a una larga sucesión que va de lo concreto a lo abstracto, sino que corresponde a un movimiento permanente de abstracción y concretización que se invertiría a su vez. En el pequeño texto inédito que abre este libro («La imagen cálculo. Por una nueva facultad imaginativa»), Flusser considera que, con la llegada de las nuevas imágenes de síntesis, estas nos hacen retroceder más allá de la era de la linealidad del texto, para redescubrir un poder de visualización que, incluso más que la razón o el lenguaje, singulariza lo humano. Al volver a situar así el binomio hombre-imagen en el centro de sus últimos textos, Flusser actualiza una de las tesis más sorprendentes –y todavía muy poco discutidas– de la antropología filosófica.

¿Por qué antropologizar lo visual?

La antropología de la imagen no siempre ha tenido buena prensa, y con razón. Su proyecto parece asociado confusamente a todos los intentos de expresar la esencia del Hombre, para así plantear, después de tantos otros, una nueva definición del ser humano. Entre los más famosos: el ser humano como animal dotado de razón o lenguaje (Aristóteles), el hombre como *zôon politikon*

(de nuevo Aristóteles), el ser que fabrica herramientas (el *Homo faber* de Marx y Bergson) e incluso el ser que se realizaría sobre todo a través del juego (el *Homo ludens* de Schiller y Huizinga). A estas proposiciones se añade, por tanto, una nueva: el hombre debe ser pensado ante todo como un *Homo pictor*: el ser que fabrica imágenes, que se da a sí mismo una imagen del mundo y que, por medio de esta imagen, se da también a sí mismo un mundo. La tesis del *Homo pictor* es bastante reciente: su formulación explícita probablemente se remonta al ensayo seminal de 1961 de Hans Jonas sobre el *Homo pictor*, del cual este volumen ofrece una nueva traducción. Esta tesis, como todas las que la preceden, pretende asir al ser para, a su vez, intentar asir el signo distintivo del hombre, su «diferencia específica», como dirían los medievales: se trata siempre de aislar una especie de exclusividad antropeide. Una exclusividad del hombre que marcaría toda su diferencia, precisamente, con exclusión de todos los otros seres vivos. Esta concepción ha sido a menudo criticada, y de manera acertada, por la tendencia a esencializar lo humano y a concebir sus prácticas como algo que, en sí mismo, no debe nada a la historia. Pero incluso en alguien como Georges Bataille, por más prejuicioso que sea, el demonio del esencialismo vuelve a rondar una teoría de la antropología visual que enfatiza, en un exceso que solo puede despertar sospechas, que se define como una antropología histórica. A unos años de distancia de Hans Jonas, en 1955, Bataille publica para la editorial ginebrina Skira su deslumbrante ensayo *Lascaux o el nacimiento del arte*, que propone nada menos que sustituir el «milagro griego» (E. Renan) por el «milagro de Lascaux»; en otras palabras: establecer que el nacimiento del hombre no se juega en el establecimiento del *logos*, sino mucho antes, en la invención de las artes de la imagen. El hombre solo puede nacer plenamente en la oscura hendidura de la caverna, donde, a la luz incierta de sus antorchas, el artista paleolítico descubre en las superficies pintadas el milagro de su propia creación. Además, la creación no debe nada al mundo y solo puede ser, para Bataille, una *creatio ex nihilo*. Bataille, que pudo visitar la cueva en persona, por primera vez en 1952, la convierte en el lugar de una autoinstauración del hombre. Las pinturas rupestres, cuya frescura primordial exalta, constituyen para él los vestigios de un doble nacimiento; signo de una espontaneidad humana insumisa, hacen de la imaginación su artífice. «Creando por completo el mundo que figuraban»³¹, *creatio ex nihilo*, dieron origen al arte y a su

creador, el Hombre.

Mientras rinde homenaje al ensayo de Bataille, Maurice Blanchot subraya la ambivalente empresa que consiste en querer volver a los orígenes, tanto del arte como del hombre. Bajo la pluma de Bataille, escribe Blanchot en *La bestia de Lascaux*, es «como si, ante nuestros ojos, el arte se encendiese de repente a la luz de las antorchas»³². Y sin embargo, señala Blanchot de inmediato, «sabemos, e incluso sentimos, que este arte, que comienza aquí, ha comenzado desde hace mucho tiempo»³³.

Dejemos de lado por un momento las implicaciones metafísicas de esta última frase de Blanchot. Una cosa es cierta, sin embargo. El arte no comienza en Lascaux: incluso los paleoantropólogos ahora están de acuerdo en ello, ya que se han descubierto sitios mucho más antiguos, que dan testimonio de una intensa actividad pictórica. Si gracias a la datación por carbono 14 consideramos que Lascaux data de un periodo de hace 17.000 o 18.000 años, la cueva de Chauvet, descubierta en 1994 en Ardèche, dataría de hace más de 31.000 años. Este descubrimiento no solo «anticipó» el momento del «nacimiento» del arte, sino que, sobre todo, sacudió profundamente la idea de una lenta y progresiva evolución que todavía inerva toda la obra de Leroi-Gourhan, como se percibe, por ejemplo, en *El gesto y la palabra*: porque en efecto, incluso dentro de la cueva de Chauvet, la comparación de las diferentes capas temporales revela una (¿deliberada?) «regresión» en las técnicas de perspectiva... Pero, ante todo, se hace difícil suscribir la tesis de que cualquier imagen resultaría de una ruptura definitiva con el mundo natural, de una especie de «*nadificación*» [*néantisation*] del mundo, como decía Jean-Paul Sartre en su teoría de *Lo imaginario*³⁴.

Pero al margen de estos debates, que deben dejarse a los especialistas, tenemos derecho a plantearnos otra pregunta: ¿por qué el arte prehistórico fascinó tanto al pensamiento del siglo XX y por qué seguimos planteándonos la cuestión del hombre desde el nacimiento de las imágenes? ¿Por qué situamos en estas cuevas paleolíticas el momento de una especie de parto mágico del homínido, como si en estas cuevas se repitiera una escena que el sujeto nunca ha presenciado: la de su propia concepción? Para escudriñar el arte parietal y la fascinación de sus dibujos deberíamos entonces, según un motivo ampliamente explotado por Pascal Quignard en *La noche sexual*, volver a una especie de

imagen primordial y oscura a la que ya no tenemos acceso³⁵. La falta de una imagen primaria del hombre (o bien una imagen faltante del primer hombre, que viene a ser lo mismo) se acentúa aún más por el hecho de que entre las pinturas rupestres más antiguas casi no hay representaciones de la figura humana: esta última, en efecto, parece intervenir solo como una carencia³⁶. ¿Qué significa decir que el hombre se descubre en el espejo de sus propias imágenes? ¿En qué consiste exactamente «la imagen del hombre»?

Estas preguntas fueron objeto de un debate que siguió a la publicación original del ensayo de Hans Belting *Antropología de la imagen*. Según Belting, la imagen no solo constituiría un artificio que permitiría afrontar la ausencia, sino que también sería una forma a través de la cual el hombre se relaciona con su propia finitud. No contento con afirmar que la producción de imágenes es un fenómeno estrictamente humano, Belting también adelanta la hipótesis de que en toda imagen vemos el reflejo de su creador: si toda imagen es una imagen *del hombre*, es que el hombre es, por lo tanto –en el doble sentido del genitivo objetivo y del genitivo subjetivo–, el objeto y el autor de la imagen. Las tesis de Belting suscitaron una viva polémica al momento de su publicación y algunos vieron en ellas un retorno a una antropología conservadora. La afirmación de tesis muy generales (por ejemplo, el hecho de que todas las imágenes habrían sido generadas por «temas que están más allá del tiempo, como muerte, cuerpo y tiempo»³⁷) llevó a algunos a decir que Belting iniciaba subrepticamente un retorno a una visión normativa y esencialista del arte³⁸, mientras que las críticas feministas han argumentado que la antropología de Belting se inclinó hacia una andropología, y que su noción genérica de «hombre» parecía incapaz de acomodar nada parecido a la diferencia de género³⁹.

Este debate sobre el neoesencialismo de la antropología de la imagen tiene lugar 35 años después de un debate completamente diferente, donde la cuestión del antropocentrismo fue, sin embargo, igualmente virulenta: el debate lanzado por el historiador del arte estadounidense Michael Fried en torno a la escultura minimalista de la década de 1960, sospechosa de reintroducir en secreto un «antropomorfismo» del que las vanguardias abstractas habían querido depurar al arte moderno. En su famosa acusación «Arte y objetualidad» (1967), Michael Fried cuestionó el deseo «literalista» de