

Leonardo Santamaría Montero

Confrontando teorías: ¿Propone Didi-Huberman un programa de investigación en *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*?

Resumen: Este artículo estudia la postura teórico-metodológica de Georges Didi-Huberman en “*Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*”. El modelo de análisis se basa en la tesis expuesta por Imre Lakatos en “*La metodología de los programas de investigación científica*”, por lo cual la propuesta freudiana de Didi-Huberman fue evaluada en contraposición a una ciencia madura: la iconología neokantiana de Erwin Panofsky. ¿Propone Didi-Huberman un programa de investigación? Tras revisar *Confronting Images* se concluye que muchas de sus críticas a Panofsky, a la iconología y a la Historia del Arte no están correctamente argumentadas. Además, se busca demostrar cómo la propuesta de Didi-Huberman se encuentra muy lejos de ser un programa de investigación para la Historia del Arte y, más bien, parece una larguísima reflexión filosófica sobre la noción de arte, la existencia (y factibilidad) de una Ciencia del Arte y las posibilidades de interpretación del ser humano sobre las imágenes en general.

Palabras claves: Lakatos. Iconología. Freudismo. Historia del arte. Didi-Huberman.

Abstract: This paper examines the theoretical and methodological thesis of Georges Didi-Huberman in “*Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*”. The analysis model is based on Imre Lakatos’ thesis on “*The Methodology of Scientific Research Programmes*”, therefore the Freudian

Didi-Huberman’s proposal was evaluated against a mature science: the neo-Kantian iconology of Erwin Panofsky. Did Didi-Huberman propose a research program? After reviewing “Confronting Images” one realizes many of his criticisms on Panofsky, the iconology and Art History are not correctly argued. It also seeks to demonstrate how the proposal of Didi-Huberman is far from being a research program for Art History and closer to a lengthy philosophical reflection on the notions of art, existence (and feasibility) of a Science of Art and the human possibilities to interpret images.

Key words: Lakatos. Iconology. Freudism. Art History. Didi-Huberman.

Art history as a discipline of interpretation aiming to understand *Kunstwollen* is the result of a deep interconnection of art theory with purely empirical art history and must be constructed itself from the results of both. It demonstrates the relations between the sensible qualities of artworks and the artistic problems that are assumed by art history as a pure science of things, doing so explicitly and systematically and thus focusing no longer on a historical reality but on the relation between the formulation of a problem and its solution, which finds its expression in a historical reality (Panofsky, 2008, 67-68).

(...) what obscure or triumphant reasons, what morbid anxieties or maniacal exaltations can have brought the history of art to adopt such a tone, such a rhetoric of certainty? How did such a *closure* of the visible

onto the legible and of all this onto intelligible knowledge manage —and with such seeming self-evidence— to constitute itself?
(Didi-Huberman, 2005, 3).

1. Lakatos como juez, Panofsky y Didi-Huberman como competidores: fundamentación teórica y estructura del ensayo

Como cualquier otra metodología, la metodología de los programas de investigación constituye un programa de investigación historiográfico. El historiador que acepte esta metodología como guía buscará en la historia programas de investigación rivales y desplazamientos progresivos o regresivos de problemáticas (Lakatos, 1989, 148).

Así sentenció Imre Lakatos (1922-1974) en su texto *La metodología de los programas de investigación científica*, base para el análisis que se aplicará más adelante a lo planteado por Georges Didi-Huberman en *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Sin embargo, antes de revisar lo propuesto en dicho texto, es necesario recordar la tesis de Lakatos, revisar las críticas generales de Didi-Huberman a la disciplina conocida como Historia del Arte y a la metodología de análisis de imagen llamada iconología.

Tras la revisión de estos tres apartados, se analizará, desde una perspectiva lakatosiana, la propuesta teórico-metodológica de *Confronting Images*, un texto confuso en estilo y contenido, pues parece tratarse de un ensayo que cuestiona, únicamente, aspectos ontológicos, estéticos y epistemológicos en vez de proponer un método claro para el análisis de imágenes.

Sin embargo, antes de dictar juicio alguno sobre el texto, será sometido a varias preguntas: Siguiendo la tesis de Lakatos, ¿Cumple con la estructura básica de un programa de investigación? ¿Es un programa de investigación progresivo o regresivo? ¿Es posible generar conocimiento

científico a partir de la propuesta de Didi-Huberman? Con este cuestionamiento se enfrentará al texto *Confronting Images* y, siguiendo lo propuesto por Lakatos, se pondrá en tensión la metodología neokantiana de Erwin Panofsky con la teoría freudiana de Didi-Huberman.

Por ahora, se revisará *La metodología de los programas de investigación científica* (1978), la estructura propuesta y características esenciales para el ulterior estudio de programas de investigación aplicados al arte.

2. Programas de investigación científica: estructura, carácter histórico y competitivo

La ciencia no es un sistema de enunciados seguros y bien asentados, ni uno que avanza-se firmemente hacia un estado final. Nuestra ciencia no es conocimiento (episteme): nunca puede pretender que ha alcanzado la verdad, ni siquiera el sustituto de ésta que es la probabilidad. Pero la ciencia tiene un valor que excede al de la mera supervivencia biológica; no es solamente un instrumento útil: aunque no puede alcanzar ni la verdad ni la probabilidad, el esforzarse por el conocimiento y la búsqueda de la verdad siguen constituyendo los motivos más fuertes de la investigación científica (Popper, 2004, 259).

En primer lugar, se referirá a la noción de ciencia que defiende Lakatos en *La metodología de los programas de investigación científica*, la cual será utilizada para el análisis.

“El respeto que siente el hombre por el conocimiento es una de sus características más peculiares. En latín conocimiento se dice *scientia* y ciencia llegó a ser el nombre de la clase de conocimiento más respetable” (Lakatos, ed. 1989, 9). Ante esto surge la duda de cómo distinguir el conocimiento de la superstición, la ideología o la pseudo-ciencia; distinción que evidentemente ha variado a través del tiempo. Como ejemplo de ello, Lakatos menciona el caso del geocentrismo y el choque de este con el heliocentrismo por la categoría de conocimiento científico (16). “La

demarcación entre ciencia y pseudociencia no es un mero problema de filosofía de salón; tiene una importancia social y política vital” (9).

Precisamente, la metodología de los programas de investigación científica propone una manera de estudiar programas de investigación y evaluar si son científicos o si no lo son. En relación con la demarcación entre ciencia y pseudo-ciencia, según el autor, “lo que caracteriza a la conducta científica es un cierto escepticismo incluso con relación a nuestras teorías más estimadas” (10), *teorías* que identifica como *programas de investigación*, en vez de hipótesis aisladas. Programas de investigación científica (concepto que se desarrollará a continuación) que buscan solucionar problemas a través de una serie de teorías que pretenden no solo contestar tales cuestiones, sino también constatar sus hipótesis con la verificación empírica de tales investigaciones. Relativo a esto, Lakatos señala que el “valor cognoscitivo de una teoría nada tiene que ver con su influencia psicológica sobre las mentes humanas. (...) Su valor científico depende solamente del apoyo objetivo que prestan los hechos a esa conjetura” (10).

Ahora bien, la teoría de la gravitación de Newton, la teoría de la relatividad de Einstein, la mecánica cuántica, el marxismo, el freudianismo son todos programas de investigación dotados cada uno de ellos de un cinturón protector flexible, de un núcleo firme característico pertinazmente defendido, y de una elaborada maquinaria para la solución de problemas. Todos ellos, en cualquier etapa de su desarrollo, tienen problemas no solucionados y anomalías no asimiladas. En este sentido todas las teorías nacen refutadas y mueren refutadas. Pero ¿son igualmente buenas? (14).

Una vez expuesta la noción lakatosiana de ciencia, se debe aclarar qué entiende el autor por programas de investigación.

Según el autor, un programa de investigación “consiste en reglas metodológicas: algunas nos dicen las rutas de investigación que deben ser evitadas (*heurística negativa*), y otras, los caminos que deben seguirse (*heurística positiva*)” (65).

Por supuesto, el programa ha de responder a un grupo de teorías centrales, la cuales estarán ubicada en lo que el autor llama el *núcleo firme*. Este último de ninguna manera puede ser

modificado y se ha de evitar, a toda costa, su refutación. Para ello, el programa establece un *cinturón protector* constituido por hipótesis auxiliares que, de ser necesario, “será ajustado y reajustado e incluso completamente sustituido” (66), todo en pro de la defensa del *núcleo firme*. Respecto a las heurísticas antes mencionadas: “La heurística negativa especifica el núcleo firme del programa que es «irrefutable» por decisión metodológica de sus defensores; la heurística positiva consiste de un conjunto, parcialmente estructurado, de sugerencias o pistas sobre cómo cambiar y desarrollar las «versiones refutables» del programa de investigación, acerca de cómo modificar y complicar el cinturón protector «refutable»” (67-68). De este modo, Lakatos identifica la estructura de todo programa de investigación, sin embargo, no se limita a retratar su forma, sino que también indica el modo en que ha de desarrollarse tal sistema investigativo.

Mientras que el «progreso teórico» (en el sentido que aquí utilizamos) puede ser verificado inmediatamente, ello no sucede así con el «progreso empírico» y en un programa de investigación podemos vernos frustrados por una larga serie de «refutaciones» antes de que alguna hipótesis auxiliar ingeniosa, afortunada y de superior contenido empírico, convierta a una cadena de derrotas en lo que *luego* se considerará como una resonante historia de éxitos, bien mediante la revisión de algunos «hechos» falsos o mediante la adición de nuevas hipótesis auxiliares. Por tanto, podemos decir que hay que exigir que cada etapa de un programa de investigación incremente el contenido de forma consistente; que cada etapa constituya un *cambio de problemática teórica consistentemente progresivo*. Además de esto, lo único que necesitamos es que ocasionalmente se aprecie retrospectivamente que el incremento de contenido ha sido corroborado; también el programa en su conjunto debe exhibir un *cambio empírico intermitentemente progresivo* (67).

Por esta necesidad, antes señalada, de progreso científico, Lakatos defiende un *pluralismo teórico* por encima de un *monismo teórico*, lo cual supondría un monólogo que peligraría de caer en regresión; “cuanto antes comience la competencia tanto mejor para el progreso” (92). Además, el autor señala una importante diferencia entre

la *heurística positiva* y las llamadas *hipótesis ad hoc*; las cuales son utilizadas como recurso de emergencia para fortalecer la heurística del programa¹, mas su naturaleza no corresponde con la lógica científica y más bien su abuso puede conducir a una suerte de pseudo-ciencia; esto por su carácter de justificaciones desarrolladas para la explicación de fenómenos ya experimentados. De este modo, se contradice la máxima establecida por Lakatos donde claramente la teoría debe adelantarse a la experiencia.

Ya en un plano historiográfico, Lakatos entiende la historia de los programas de investigación subdividida en historia *interna* y *externa* donde la primera es definida como una *historia intelectual*; la segunda, como una *historia social*. Sin embargo, “la reconstrucción racional o historia interna es lo principal; la historia externa es secundaria puesto que los problemas más importantes de la historia externa son definidos por la historia interna” (154). En este sentido, todo estudio histórico que busque comparar dos programas de investigación rivales ha de estar respaldado por una correcta demarcación entre la historia externa e interna de ambos; así, el investigador tendrá un panorama claro del carácter progresivo o regresivo en los abordajes previos a X problemática común. “Esta versión normativo-historiográfica de la metodología de los programas de investigación científica suministra una teoría general acerca de cómo comparar lógicas de la investigación rivales; una teoría en que (...) la *historia puede contemplarse como una «prueba» de sus reconstrucciones racionales*” (160).

Una vez definido lo fundamental de la tesis de Lakatos, se reseñará y analizará el texto de Georges Didi-Huberman, sus críticas a la Historia del Arte como ciencia, al neokantismo de Erwin Panofsky y al método iconológico.

3. *Historia interna: Críticas a la Historia del Arte y a la iconología de Panofsky*

Like the conservator who goes over with his own hand every brush stroke of a picture that he “restores to life,” and about which he

can have a feeling of being its quasi-creator, of *knowing everything* about it—likewise, the historian will place the words of the past in his mouth, the dogmas of the past in his head, the colors of the past before his eyes . . . and thus will proceed in the hope of knowing it carnally, this past, even, in a sense, of *anticipating* it (Didi-Huberman, 2005, 37).

Más allá de encontrar, en el texto de Didi-Huberman, una propuesta metodológica en contraposición al método iconológico de Panofsky, se identifica una crítica más profunda, un cuestionamiento total de la Historia del Arte como disciplina del conocimiento. Así, el autor no solo sostiene que el neokantismo panofskiano *positiviza* la Historia del Arte, sino que la señala como una creación renacentista para asegurar la *fama eterna* de los artistas. Didi-Huberman argumenta estas críticas a través de un estudio de las maneras en las cuales la temática del arte ha sido abordada en la historia de Occidente; ejercicio que recuerda la *historia interna* señalada por Lakatos, la cual es vital para la evaluación de todo programa de investigación científica. Sin embargo, aún no se realizará propiamente un análisis lakatosiano del texto; por ahora se revisarán las críticas del autor a la Historia del Arte y a Erwin Panofsky, esto para entender el programa de investigación presente en *Confronting Images*.

Siguiendo la tesis de Didi-Huberman, la Historia del Arte fue creada por el pintor y biógrafo renacentista Giorgio Vasari (1511-1574), una disciplina que, lejos de una intención científica, perseguía un objetivo social. Así, según el autor, Vasari buscaba combatir la *segunda muerte* de los artistas, la cual llegaba con el *olvido*, el olvido de la colectividad hacia su obra, la muerte definitiva del sujeto y de su arte. De este modo, Didi-Huberman asocia esta pretensión de Vasari con la ilustración de portada del clásico texto *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1^{era} ed. 1550), donde se presenta una figura alegórica a La Fama: “In the angel’s hand there shone forth a torch and through it that concept essential to the whole Vasarian problematic: *eterna fama*, the Eternal Renown that, in its conjunction of two simple words, already stated that collusion

of ethical, courtly, and political ideals with metaphysical and gnosological ones that gave foundations to this new knowledge about art” (86). Además, Didi-Huberman se muestra bastante incómodo con un concepto tal como el de *disegno*, el cual, promulgado por Vasari, pertenece a un ámbito físico y metafísico a la vez. Así, dicha palabra puede ser utilizada tanto para referencias técnicas sobre arte, como para valores propios de un mundo ideal. La noción de *disegno* va más allá de su significado relativo al dibujo y atañe a un ámbito de la imitación y la creatividad que se asocia espléndidamente con la noción de *idea*, también vasariana, de origen platónico, en última instancia. También, el autor señala en Vasari la inserción de la historia de las artes del *disegno* (escultura, pintura y arquitectura) dentro de una cronología lineal del progreso, recurso que, según Didi-Huberman, justifica la noción de *rinascità* defendida por Vasari. Esta sostenía la tesis de una renovación de la civilización occidental que *renacía* desde su pasado clásico en contraposición a la *oscuridad* vivida durante la anterior Edad Media.

Así, Didi-Huberman critica la Historia del Arte de Vasari, pretendiendo criticar, con ello, la Historia del Arte en general, pues afirma que desde este momento se impuso una visión que hasta ahora pervive: una *tiranía de lo visual*. Un conjunto de conceptos relacionados que Didi-Huberman (84) sostiene que perviven aun hoy a través de la noción de arte misma: “Thus the history of art created art in its own image—its specific and specified image, triumphant and self-contained”.

Ahora, es menester abandonar este debate sobre Teoría del arte y volver la vista, nuevamente, hacia la historiografía del arte. Sobre esto, Didi-Huberman afirma que el modelo vasariano se mantuvo vigente durante los siglos posteriores, experimentando algunas revisiones por parte de Winckelmann (1717-1768), pero manteniendo, a fin de cuentas, la misma estructura renacentista de Vasari. No es hasta la primera mitad del siglo XX que surge, según Didi-Huberman, un historiador del arte que cuestiona las bases de la Historia del Arte, de la noción de arte y del modo de estudiarlo. Y este sujeto no es otro que Erwin Panofsky.

Was he, then, Vasari’s best offspring? Perhaps. Perhaps even in the sense that Zeus was the best offspring of Kronos—best to the point of taking his place. What is striking about Panofsky’s German work, written when he was working closely with Ernst Cassirer and Fritz Saxl at the Warburg Institute, is the intensity of its *theoretical rigor*, on which basis it can be said to constitute a veritable summit in the moment of antithesis (of critique) that we are trying to mark out (94).

De este modo, Didi-Huberman identifica en Panofsky al sujeto que inicia una fuerte crítica a la Historia del Arte y que cuestiona la tradicional idea de arte; sin embargo, del mismo modo que destaca sus textos escritos durante su estancia en Alemania, asimismo censura al *otro Panofsky* (en palabras de Didi-Huberman), al *americano*. Precisamente, es un caso donde la *historia externa* del programa de investigación es implicada en el desarrollo de la *historia interna*; esto como un recurso para descalificar a Panofsky, quien desde el prefacio de *Confronting Images* es identificado claramente como el rival a vencer.

It is readily understandable that, banished from the German university system by the Nazis and given a warm welcome by American academia, Panofsky should have been inclined to leave behind, on the shores of the old world, the different forms of *violence* latent, in various ways, in his Grünewald example: the intransigent severity of his critique and, above all, his appeal to a Heideggerian interpretive model. (...) It is remarkable that in Panofsky’s American work— note that after 1934, and until his death, he never again used the German language —the critical tone has been completely subdued, and the destructive “negativism” inverted in the thousand and one “positivities” that the master of Princeton finally bequeathed to us (102).

En relación con el llamado *maestro de Princeton*, Didi-Huberman dedica el tercer capítulo de su texto a explicar la fundamentación filosófica de la iconología panofskiana: la *Crítica de la razón pura* (1^{era} ed. 1781 y 2^{da} ed. 1787)

de Immanuel Kant (1724-1804) y, más específicamente, el neokantismo de Ernst Cassirer (1874-1945). Además, Didi-Huberman realiza una extensa crítica a la Ciencia del Arte defendida por Panofsky.

Empero, aún no se atenderán los cuestionamientos del autor francés y por ahora se expondrá sintéticamente el sustento teórico del cual se sirvió Panofsky para estructurar la iconología.

En primer lugar, el neokantismo de Panofsky pertenece a una postura en particular respecto del pensamiento kantiano, pues hacia el final de la década de 1920 la academia filosófica alemana sostuvo un debate entre Martin Heidegger (1889-1976) y Ernst Cassirer². Por ejemplo, la Ciencia del Arte panofskiana sigue la tesis expuesta por Cassirer en *Filosofía de las formas simbólicas* (1923-29), texto clave en el desarrollo de la iconología. Por otro lado, Panofsky criticó abiertamente a Heidegger y sus cuestionamientos al neokantismo.

De este modo, es en los artículos publicados antes de su exilio a los Estados Unidos donde se identifica claramente la adscripción filosófica de Erwin Panofsky.

The theoretical essays comprise conceptual interrogations of the classic work of Wölfflin and Riegl. He also developed a new method while at Hamburg (1920–1933) when he came under the influence on the one hand of Cassirer and philosophical neo-Kantianism and on the other hand of the scholars associated with the Warburg Library— Aby Warburg himself, Fritz Saxl (with whom Panofsky collaborated on several projects), and Edgar Wind (Panofsky's first doctoral student who then habilitated under Cassirer) (Elsner & Lorenz, 2012, 486).

En el artículo *On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art* (1925), Panofsky utilizó la teoría epistemológica kantiana para resolver el problema (heredado por la Historia del Arte formalista) referente a la descripción e interpretación de imágenes. Según esta tradición filosófica, el ser humano se identifica como un sujeto con *intuición sensible*, facultad que le

permite recibir representaciones de los objetos a través de la afección de estos sobre él (Copleston, 1979, 227). Además, Kant señaló dos formas de la sensibilidad: *espacio y tiempo*, condiciones necesarias *a priori* de toda la experiencia sensible posible (230).

Aplicando esta base kantiana para resolver la cuestión de descripción e interpretación de imágenes y, a su vez, en la estructuración de una Ciencia del Arte, Panofsky definió pares conceptuales para el estudio del fenómeno artístico: en un plano ontológico con *plenitud sensible y forma*; y en un plano metodológico con *espacio y tiempo*. “Only within this pattern of correlations can the work of art be understood. On the one side volume and form engage in lively interaction; on the other time and space unite themselves within one individually perceptible object” (Panofsky, 2008, 46). Producto de estas condiciones, la obra artística experimentará tres tensiones entre otros pares conceptuales: óptico-háptico, profundidad-superficialidad y fusión-división.

Así, al igual que Kant, Panofsky buscó construir un método crítico racional para entender el proceso de interpretación y generación de conocimiento, el cual trabajará con la experiencia de lo sensible y buscará definir nociones *a priori* a partir de un proceso investigativo sobre piezas artísticas y documentos escritos. Por ello la importancia que adjudicaba Panofsky a la utilización de la Historia del Arte como sustento en el plano formal, y de la Teoría del Arte como base para los contenidos abstractos, para llevar a la práctica una Ciencia del Arte. Y es que el construir una base conceptual sólida fue de fundamental importancia durante la gestación de la iconología, en palabras de Panofsky:

(...) the construction of a connected and structured terminological system for a science of art, is possible because individual artistic problems —by contrast with the fundamental problems— must be understood as secondary problems, and, following from this, the corresponding specialist concepts are effectively secondary concepts in relation to the fundamental concepts (53).

Al hablar de esta Ciencia del Arte, se hace referencia al método iconográfico e iconológico presentado por Panofsky en su texto *El significado en las Artes Visuales* (1955). Publicación estadounidense en la cual el historiador del arte alemán explica, de manera bastante sintética, tal metodología. Esta fue dividida en tres grados de análisis: la llamada *descripción pre-iconográfica*³, el *análisis iconográfico*⁴ y por último, la *síntesis iconológica*⁵. Por supuesto, consciente de las posibles lecturas erróneas a su tesis y probables acusaciones de positivismo, desde la primer publicación asociada a este método en su artículo de 1925, Panofsky señaló enfáticamente que las fases de la iconografía e iconología no suponen un dogmatismo metodológico, sino más bien una guía que funciona como una *base firme* para aproximarse al fenómeno artístico desde la perspectiva de una Ciencia del arte. Dicha estructura permite al investigador delimitar, criticar, poner en tensión con otras teorías y revisar las hipótesis en contraposición con documentos escritos, para así conseguir acceder a los valores intrínsecos que se buscan definir en la síntesis iconológica.

By *objective* (...), Panofsky means the agreed conceptual apparatus and terminology we adduce as investigators to 'correct' subjective or interpretative excess or (...) to 'legitimize' interpretation by means of a 'higher level of authority', a topic that in fact becomes the culmination of the *Logos* essay's critique of Heidegger. That is, the 1932 article stands as the end point of the application of Kantian models to thinking about art history to create a clear and rational paradigm for controlling the inevitable subjectivism involved in the creation and appreciation of art. From the point of view of a scientific art history this meant a sound descriptive and interpretative language founded on a philosophically robust set of metaempirical concepts; these were to counter particularly the psychological and collective psychic impulses implicit in the idea of *Kunstwollen* and the theoretical formalism of the Vienna school from Riegl in the late nineteenth century to its contemporary 1930s superstars, such as Sedlmayr (Elsner, & Lorenz, 2012, 499-502).

Ahora, regresando al texto norteamericano de 1955, Panofsky inicia su capítulo, *Iconografía e iconología: Introducción al estudio del arte del Renacimiento*, ejemplificando el proceso de interpretación de una imagen a través de un caso bastante prosaico donde un hombre levanta su sombrero en señal de saludo al otro (Panofsky, 1987, 45-46). Fue a partir de este ejemplo que Didi-Huberman tomó base para realizar sus críticas contra Panofsky, a través de múltiples metáforas, donde ridiculiza al autor alemán y critica severamente el supuesto cambio teórico reflejado en sus publicaciones norteamericanas. "From Germany to America: it's a bit like the moment when the antithesis dies and the *synthesis* —optimist, positive, even positivist in some respects— takes over. It's a bit like a desire to pose all questions having suddenly been replaced by a desire to give all the answers" (Didi-Huberman, 2005, 102). En las acusaciones realizadas por Didi-Huberman, se argumenta que Panofsky varió radicalmente su postura crítica característica de su etapa alemana y cayó en una suerte de positivismo *mágico* mediante el cual desempolvó el humanismo de Vasari⁶, legitimándolo con una hibridación entre la Historia del Arte vasariana y el neokantismo de Cassirer. Esto, según Didi-Huberman (104), se debió a la aplicación de la *sana* crítica kantiana durante esta reevaluación del arte por parte de Panofsky, la cual abría nuevos cuestionamientos, falseaba teorías elementales y, básicamente, no lograba alcanzar un fin o un conocimiento concreto. Fue por eso que Panofsky habría perdido su lucidez crítica, cayendo en una metafísica que dotaba de fundamento y doctrina a esta nueva ciencia del arte⁷. De este modo, Didi-Huberman explica la estabilidad metodológica —supuestamente metafísica— alcanzada por Panofsky como un acto de magia:

Panofsky, then, lifts his hat (his neo-Kantian hat) by way of greeting the new scholarly community of art historians. Then he places the hat on the table (the Vasarian table) and, in the manner of magicians, he lifts it again: the four doves or four white rabbits of humanist history then reappear, more beautiful and more vibrant than ever" (107). Así, el autor acusa a Panofsky de haberse apro-

vechado del kantismo como un medio para justificar la objetividad en la Historia del Arte de tradición humanista renacentista⁸; esto habría sido logrado colocando los conceptos operativos del método en un plano discursivo junto a otros *significados flotantes*, o sea, una labor de pensar y articular el discurso filosófico en un entramado de teorías y conceptos sobre una imagen, vinculados a través de un lenguaje académico, pero de un modo mágico y no científico (107).

How can knowledge henceforth attain such a principle? Answer: by using the magic bow offered by Apollo to the humanist art historian —the bow of synthesis and analysis combined, mutually confirming, metasythesized. It is at this precise point of his hypothesis that Panofsky forcefully reintroduces “the rather discredited term *synthetic intuition*,” a term that basically aims at something like a *transcendental synthesis*: iconology, in effect, requires “a method of interpretation which arises as a synthesis rather than as an analysis,” and is premised on “the correct analysis of *images, stories, and allegories* (121).

Sin embargo, más adelante Didi-Huberman (134) dice que lo importante de su crítica no es la rigurosidad en la aplicación del kantismo por parte de Panofsky, sino más bien el *tono* utilizado por la Historia del Arte que, según él, promueve la idea de ella misma como una disciplina *certera a priori*. Así, Didi-Huberman utiliza a Kant mismo para criticar la iconología de Panofsky, identificándola como un método para crear *monogramas* conceptuales aplicados a imágenes:

We can only say this much: the *image* is a product of the empirical faculty of reproductive imagination, the *schema* of sensible concepts (such as figures in space) is a product and as it were a monogram of pure *a priori* imagination [*gleichsam ein Monogramm der reinen Einbildungskraft “a priori”*], through which and in accordance with which the images first become possible, but which must be connected with the concept, to which they are in themselves never fully congruent, only by means of the schema that they designate. (Kant en Didi-Huberman, 2005, 135).

Así, la Historia del Arte, al adoptar tal esquematismo, por un lado convirtió la metafísica en una ciencia; por otro lado, al articular el *límite lógico*, ese *fin* deseado antes señalado limitó la capacidad crítica del kantismo, eliminando el carácter trascendental y ubicando este conocimiento en una simple lógica formal (Didi-Huberman, 137). En síntesis, y siguiendo la tesis de Heidegger donde criticó el corazón del kantismo (137), según la lectura de Didi-Huberman, la Historia del Arte habría variado su objeto de estudio a nociones metafísicas, a las *cosas en sí*, las cuales supuestamente serían accesibles a través de la iconología de Panofsky. De esta manera, el autor francés critica este carácter mágico que lograría que el sujeto conozca la *cosa en sí*, una clara contradicción con la lógica trascendental kantiana.

Una vez presentadas las críticas de Didi-Huberman en los tres primeros capítulos de *Confronting Images*, deben revisarse varios aspectos de su tesis.

4. Didi-Huberman: El sujeto trascendental, su objeto de entendimiento y la *cosa en sí*

Antes de analizar desde un punto de vista lakatosiano lo propuesto por Didi-Huberman en el cuarto capítulo de su texto, se revisarán las críticas expuestas en las primeras tres secciones de su libro.

Si bien los cuestionamientos y señalamientos a la teoría artística e histórica de Giorgio Vasari son válidas, parece exagerado asegurar que la Historia del Arte no haya variado en nada desde su *creación* moderna en el siglo XVI hasta la intervención del kantismo a través de Erwin Panofsky durante el siglo XX. Una afirmación así supondría asegurar que la disciplina en su totalidad mantiene todo el contenido de su primera versión, por la estructura esencial que ella misma construye, así como la delimitación y definición del concepto de estudio, donde lo primero es exagerado y lo último es totalmente natural. A modo de comparación, Didi-Huberman basa su crítica en un argumento tan cuestionable como comparar la Sociología contemporánea con sus

primeras versiones, por ejemplo los postulados del positivista francés Auguste Comte (1798-1857), los cuales se encuentran abismalmente lejos de las bases teóricas y metodológicas de esta ciencia social. Del mismo modo, si bien la Historia del Arte de Vasari se identifica con varias de las características señaladas por Didi-Huberman, esto no justifica que el autor anule a muchos historiadores –posteriores a Vasari– con lecturas distintas. ¿No es acaso la teoría de Heinrich Wölfflin (1864-1945) –anterior a Panofsky– bastante distinta? Donde no hay ningún principio similar al *disegno* vasariano y la Historia del Arte se constituye más bien como una historia de la pulsión de dos estilos rivales (*Renaissance und Barock*), dicha noción es claramente dialéctica y no propiamente lineal como el caso de Vasari. Además, hablar de un *neo-hegelismo* en Vasari parece, más que un argumento retórico, un recurso ridículo y anacrónico para explicar pensamientos y perspectivas filosóficas totalmente distintas. ¿Cómo entender a Hegel sin el antecedente de la *Ilustración*? ¿Cómo es posible ser hegeliano antes de Hegel?

Por otro lado, a la hora de realizar la crítica a Panofsky y su texto *Idea* (1924), Didi-Huberman busca identificar a Vasari como la fundamentación epistemológica de Panofsky en el nivel de la teoría del arte para legitimar sus ulteriores tratados histórico-metodológicos con sesgo humanista; esta idea parece más que errada, incoherente, pues la clara base epistemológica de Panofsky es el kantismo, un hecho afirmado por el historiador del arte alemán mismo. Ahora, una crítica bien argumentada por Didi-Huberman es la clara variación en el estilo de los textos de Panofsky tras su exilio en los Estados Unidos, pues aquellos editados alrededor de 1950 demuestran un carácter más liviano y didáctico en su forma; empero, esto no justifica los cuestionamientos de Didi-Huberman hacia una supuesta modificación de la base teórico-filosófica del pensamiento panofskiano, ya que la tesis del alemán continúa siendo la misma. Esto es constatable al revisar comparativamente los textos *On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art* (1925) y *El significado en las Artes Visuales* (1955), uno alemán y otro norteamericano, donde

en el nivel teórico-metodológico la propuesta continúa siendo la misma, pero escrita con otras denominaciones y atenuada a nivel de estilo⁹ para el caso de la edición americana.

Relacionado con lo anterior, Didi-Huberman parece olvidar la noción de obra de arte señalada por Panofsky y Edgar Wind (1900-1971), donde identifican la *obra* como una *solución* a *problemas artísticos generalísimos*; soluciones abordadas por los artistas de distintos modos a nivel interno, lo cual se ve reflejado externamente a través de los estilos empleados en cada obra. Precisamente estos problemas son resueltos en medio de la tensión de dos pares *a priori*, señalados anteriormente al referir a la Ciencia del Arte panofskiana: plenitud sensible-forma y espacio-tiempo. Según Wind, es esta tensión, entre plenitud sensible y forma, la categoría fundamental interpretativa *a priori* para el estudio del *kunstwollen* o volición artística. Ahora bien, esta polaridad fue definida por Wind en un plano *a priori*, es decir, independiente de la experiencia misma; de este modo, el autor buscó, a través de nuevos pares categóricos, un sistema de estudio del fenómeno artístico en cuanto objeto de experiencia posible. La afirmación de *Objeto de experiencia posible* parece falsear totalmente la crítica final de Didi-Huberman, la cual señala a la iconología como una ciencia cuyo objetivo no son los fenómenos sino más bien las *cosas en sí*. Referente a esto, es posible aclarar la visión de Panofsky (2008, 67-68) sobre la labor de la iconología respecto de la Historia del Arte a través de sus propias palabras, las cuales fueron citadas al inicio del presente ensayo:

Art history as a discipline of interpretation aiming to understand *Kunstwollen* is the result of a deep interconnection of art theory with purely empirical art history and must be constructed itself from the results of both. It demonstrates the relations between the sensible qualities of artworks and the artistic problems that are assumed by art history as a pure science of things, doing so explicitly and systematically and thus focusing no longer on a historical reality but on the relation between the formulation of a problem and its solution, which finds its expression in a historical reality.

Ahora, otro vicio presente en la argumentación de Didi-Huberman –un *síntoma* similar al que presentan diversos teóricos de la imagen de nuestro tiempo, tales como Keith Moxey, Mieke Bal o Norman Bryson– es *encarnar* la Historia del Arte en la figura de Erwin Panofsky, cuando él no sería más que un *desgarro* de esta disciplina (utilizando y destacando en cursiva tres palabras claves para Didi-Huberman, sobre las que se profundizará más adelante). Regresando al debate sobre esta personificación de la Historia del Arte, se cumple la afirmación de Kant al señalar que el sujeto trascendental entiende el objeto a partir de su propia mente y no del objeto de percepción mismo. De este modo, Didi-Huberman es propiamente quien le da a Erwin Panofsky el título de patriarca-tirano de la Historia del Arte; obvia otras perspectivas totalmente distintas desarrolladas durante el mismo período histórico y que, hasta la fecha, tienen un gran impacto dentro de la disciplina. Ejemplo de ellas, los abordajes con inspiración marxista de Arnold Hauser (1892-1978) o Benedetto Croce (1866-1952), solo por citar dos casos que Didi-Huberman –infiriendo a partir de sus propias premisas– estarían inclinados ante el Imperio teórico-metodológico de Panofsky, Wind y Ernst Gombrich (1909-2001). Además, Didi-Huberman invierte gran parte de sus cuestionamientos en referir y criticar posturas metodológicas, lo cual, según Lakatos (1989, 159), es innecesario, pues “*todas las metodologías funcionan como teorías o programas de investigación historiográficos (o metahistóricos) y pueden ser criticadas criticando las reconstrucciones racionales que originan*”. Así, el investigador debería dejar a un lado toda crítica puramente formal y centrar su análisis en el programa de investigación mismo y su impacto.

Sin embargo, aún no se ha revisado la propuesta teórico-metodológica de Didi-Huberman, por lo cual, y antes de evaluar tal tesis a partir de la estructura lakatosiana presentada al inicio, se tomará una consideración señalada por dicho filósofo húngaro: “Un nuevo programa de investigación que acaba de iniciar su carrera puede comenzar por explicar «hechos antiguos» de una forma nueva y puede suceder que no sea capaz de producir hechos «genuinamente nuevos» hasta mucho tiempo después” (94). Así, Lakatos advierte que “no podemos eliminar un programa de

investigación en crecimiento simplemente porque, por el momento, no haya conseguido superar a un poderoso rival. No deberíamos abandonarlo si constituyera (en el supuesto de que su rival no estuviera presente) un cambio progresivo de problemática” (94). Ante esto, se deben señalar dos cosas: por un lado, considerar la reciente –en comparación con su programa de investigación rival– publicación de *Confronting Images* (1990 ed. francesa); por otro, recordar que el programa rival de Didi-Huberman no está muerto, sino muy presente en la actual Historia del Arte. Esto ha generado numerosas discusiones teórico-metodológicas dentro de la Academia, en las que se han revisado detalles que han consolidado a la iconología de Panofsky como el método de análisis de imágenes que más pruebas empíricas ha aportado al conocimiento y como el que ha mostrado *un cambio de problemática teóricamente progresivo* (Lakatos, 49), lo cual la legitima como una *ciencia madura*¹⁰.

Finalmente, el análisis de la propuesta de Didi-Huberman no se limitará a señalar si propone un programa de investigación, así como sus componentes, sino que también evaluará su ejecución y eficacia para la producción de conocimiento científico a través de la corroboración de sus teorías en el nivel empírico; revisar si sus hipótesis se adelantan a la experimentación será vital para concluir el carácter progresivo o regresivo de tal programa. Para ello se consultó una fuente secundaria, específicamente el artículo *The Poetics of the Image: Art History and the Rhetoric of Interpretation* (2008), del historiador del arte británico Matthew Rampley, quien analiza los postulados de Didi-Huberman y evalúa el impacto de sus tesis dentro de la Historia del Arte.

Sin embargo, antes del análisis lakatosiano al programa de investigación de Didi-Huberman, se expondrán las bases teóricas a través de las cuales fundamenta su tesis para un giro en la interpretación de las obras de arte y de las imágenes en general.

5. *The Image as Rend and the Death of God Incarnate: Freud, imagen e interpretación*

A history of images, it should be clear, cannot be the same thing as a history of artists—something with which the history of art still

identifies itself much too often. Neither can it rest content with iconographic solutions, insofar as the importance and the genius —social, religious, aesthetic— of an image can very well deviate from formal invention, so as to propose to the gaze only the efficacy and the *mystery of forms undone* giving the trace of considerable events dreamt by men as signs of their destiny. The history of art too often does only the history of successful and possible objects, susceptible of a progress, glorifying appearances; we must also think a history of impossible objects and unthinkable forms, bearers of a destiny, critiquing appearances (Didi-Huberman, 2005, 140).

Tras haber criticado la Historia del Arte como disciplina humanística y asimismo el programa de investigación de Erwin Panofsky, Georges Didi-Huberman propone una reestructuración, no sólo de la metodología de investigación historiográfica y análisis de imágenes, sino también de la noción misma de arte y del modo de abordarlo desde la racionalidad. Ante esto, al igual que Panofsky, Didi-Huberman busca una base epistemológica para sostener su ulterior teoría, en su caso eligió el Psicoanálisis de Sigmund Freud (1856-1939). Este autor es denominado por Didi-Huberman (144) como “a man very attentive to the phenomenology of a visible of which he was nonetheless wary, a scientist extraordinarily quick to question the certainties of the very science that he practiced, an individual who, with rare resolve, pursued the dangerous adventure of grounding a nonspecular knowledge, a knowledge capable of thinking the work of not-knowledge within him”. Didi-Huberman se basa específicamente en lo expuesto por Freud en *La interpretación de los sueños* (1899), texto en el que el autor austriaco introduce la noción de *síntoma*, la cual asocia con las imágenes que se presentan al soñar. Así, Freud se refiere a las imágenes como pistas de algo más, de un mensaje que no representa su conformación visual en sí, sino más bien su significado oculto que se busca comunicar a partir de dichos síntomas visuales. Dicho significado se encuentra comúnmente relacionado al deseo del inconsciente, por ello, el estudio psicoanalítico de los sueños ha de partir de cada caso particular e

interpretar desde cada sujeto específico. Relacionado con esto y más específicamente referente a una cierta teoría freudiana de la imagen, el colega de Didi-Huberman y psicoanalista francés Pierre Fédida (1934-2002) explica:

We know that Freudian vocabulary by no means privileged the term or the concept of form. This term -no doubt put out of consideration by psychoanalysis, particularly due to its philosophical and/or esthetic connotations- is certainly not absent (Form rather than Gestalt) but one would more readily say that it enters the destiny of this word Bild of Freudian language which certainly does not translate as “form” and which is also not the mental and cultural equivalent of the word “image.” The model [Vorbild] of the formation of symptom [Symptombildung] remains, in a certain sense, the dream image [Traumbild] that at once designates images as the behaviour of the dream content, the image as the hallucinatory formation, and also the dream as theory of the image. So that the “distortion” -which translates a ripping of the image [Zerrbild]- belongs to the process of the image [Bild] and, par excellence, to the dream work. It is thus from the model of regression that one should expect a proper theory of distortion, and it is without a doubt in this light that Freudian phylogenetics acquires all its relevance (1996, 53).

De este modo, Didi-Huberman (146) pretende aplicar dicha teoría freudiana de la imagen-sueño al ámbito de las artes¹¹, así, busca combatir el carácter mimético de la noción vasariana de *diseño* o los monogramas identificados por él como resultado de la iconología panofskiana; por el contrario, utilizando la teoría freudiana, el autor reemplaza la idea de un objeto cerrado, o el resultado de uno, por la noción de un paradigma en cuanto tal. Así, toda certeza interpretativa desaparece. “Anything becomes possible: co-presentation can mean agreement *and* disagreement, simple presentation can mean the thing *and* its opposite. And simple presentation can itself be an effect of co-presentation (through the process of *identification*), even an effect of antithetical and unnatural co-presentation (through the process of *composite formation*)”. En este sentido, el autor

señala tres conceptos de inspiración freudiana que considera claves para acabar con la supuesta magia otorgada por el neokantismo panofskiano a la iconología y la Historia del Arte¹².

I. Desgarro. Para introducir este concepto, Didi-Huberman (140) somete al sujeto a una encrucijada: la decisión de *saber sin ver* o de *ver sin saber*. Sobre la primera opción, se refiere indirectamente a la iconología al describir las características con las que previamente ha descrito tal metodología¹³. En el caso de la segunda opción, Didi-Huberman (140) señala:

By contrast, he who desires *to see*, or rather to look, will lose the unity of an enclosed world to find himself in the uncomfortable opening of a universe henceforth suspended, subject to all the winds of meaning; it is here that synthesis will become fragile to the point of collapse; and that the object of sight, eventually touched by a bit of the real, will dismantle the subject of knowledge, dooming simple reason to something like a rend.

¿Qué elige Didi-Huberman? Ninguna de las dos opciones, sino ambas a la vez. ¿Cómo es esto posible? Según el autor, la vía adecuada no es sustituir la tiranía de una tesis con su antítesis para cumplir el mismo rol individual, sino que la solución consiste en una dialéctica entre las dos tesis rivales: *como una tela con su desgarro*. De este modo, Didi-Huberman vislumbra la *tela de la representación* como un todo, donde un *desgarro* produce una imagen u obra artística; para lograr abordar al arte en esos términos recurre al psicoanálisis de Freud y a su teoría de los sueños como imágenes del inconsciente.

II. Síntoma. ¿Cómo define Didi-Huberman la noción de síntoma? “*Symptom* speaks to us of the infernal scansion, the *anadyomene* movement of the visual in the visible and of presence in representation. It speaks to us of the insistence and return of the singular in the regular, it speaks to us of the fabric that rends itself, of the rupture of equilibrium and of a new equilibrium, an unprecedented equilibrium that soon will break itself again” (162). Ahora, ¿qué buscó decir con todo

esto? Básicamente que el proceso de interpretación es por naturaleza infinito, esto es, que toda imagen es intraducible a conceptos estables, ya que el poder del *síntoma* estaría antes del proceso de figurabilidad de la imagen, antes de la imagen misma. Así, Didi-Huberman (162) define al síntoma como un precedente de la imagen y precedente del inconsciente, imposible de teorizar y el cual posee su propia fuerza teórica, algo que impide toda posibilidad de síntesis racional sobre sí. “So *symptom* will be the second not-magic word, the second approximation for renouncing the idealism of the history of art —its vocation to Vasari’s *idea* as much as to the philosophical “form” given new currency by Panofsky” (162).

III. Encarnación. Para definir este tercer concepto, Didi-Huberman realiza un estudio del origen de las imágenes devocionales producidas por los cristianos y ubica ahí la génesis de la noción de arte como algo que manifiesta un aspecto metafísico, ya que estas primeras imágenes sagradas, se pensaba, habían sido realizadas por divinidades propiamente, a manera de huella en nuestro mundo. De este modo, el arte cristiano, y en consecuencia todo el arte de Occidente, habría heredado una especie de deber por imitar imágenes prototípicas¹⁴, dotando y limitando a la vez, a la obra de arte a un significado específico.

The term “incarnation,” in the full extent of its signifying spectrum, would then provide the third approximation for renouncing the theoretical magic of the *imitazione* and even of the *iconologia* inherited from humanism. Against the tyranny of the visible presupposed by a totalizing use of imitation, against the tyranny of the legible ultimately presupposed by a certain conception of iconology modeled after Ripa and Panofsky, taking into consideration, in the visual arts of Christianity, the theme of the Incarnation would make it possible to *open* the visible to the work of the visual, and legibility to the work of exegesis and of the over-determined proliferation of meanings (187).

En esta herencia de la imaginería cristiana antigua, Didi-Huberman (228) justifica la invención de la noción de imagen-objeto, heredada

por la Historia del Arte como objeto de estudio central y principal ejemplo de la *eficacia* de los estudios iconográficos para clasificar imágenes religiosas; sin embargo, el comentario del autor va más allá y declara entender la historia de las imágenes como “a complex interplay on imitation and incarnation”. En el primer caso, Didi-Huberman describe la imagen posada estable y serena ante su espectador, dispuesta a ofrecer conocimiento a través de la excitación de la curiosidad del sujeto, demostrando su doble naturaleza físico-metafísica reflejada en sus configuraciones representativas, sus detalles y riqueza iconográfica; “It will almost ask us to go ‘behind the image’ to see whether some key to the enigma might not still be hidden there” (228). Evidentemente, Didi-Huberman identifica a la *imitación* como la vía tradicional de entender las obras artísticas desde la perspectiva tiránica de lo visible impuesta por el Creador de la Historia del Arte Giorgio Vasari, y por su sumo sacerdote del humanismo-neokantiano-positivista-metafísico (¿es esta combinación posible?) Erwin Panofsky.

Por otro lado, Didi-Huberman se refiere a la imagen-encarnación de la siguiente manera:

Before the second (incarnation), the ground collapses. Because there exists a place, a rhythm of the image in which the image seeks something like its own collapse. Then we are before the image as before a gaping limit, a disintegrating place. Here fascination becomes exasperated, reverses itself. It is like an endless movement, alternately virtual and actual, powerful in any case. The frontality where the image placed us suddenly rends, but the rend in its turn becomes frontality; a frontality that holds us in suspense, motionless, we who, for an instant, no longer know what to see under the gaze of this image. Then we are before the image as before the unintelligible exuberance of a visual event. We are before the image as before an obstacle and its endless hollowing. We are before the image as before a treasure of simplicity, for example a color, and we are there-before—to quote the beautiful phrase of Henri Michaux—as if facing something that conceals itself (228).

Si bien el texto es mucho más extenso y el autor dedica numerosas páginas a metáforas o a desarrollar complejos ejemplos para definir un concepto simple, lo expuesto con anterioridad sintetiza, a grandes rasgos, la postura freudiana de Didi-Huberman ante las imágenes, al *confrontar las imágenes*. Tras esto, finalmente se analizará de manera puntual y desde una perspectiva lakatosiana al programa de investigación propuesto por el teórico francés.

6. Conclusión: Una propuesta tan vacía como la categoría de *no-conocimiento*

La regla básica de Popper es que el científico debe especificar por anticipado las condiciones experimentales cuya aparición le inducirían a abandonar hasta sus supuestos más fundamentales.

Por ejemplo. Popper, al criticar al psicoanálisis, escribe:

Los criterios de refutación deben especificarse por adelantado: se debe acordar qué situaciones observables son las que, si llegaran a observarse de hecho, indicarían que la teoría queda refutada. Pero ¿qué clase de hechos clínicos refutarían a juicio del analista *no simplemente un diagnóstico analítico particular, sino el psicoanálisis mismo?* ¿Han discutido o acordado los analistas tales criterios?»

Popper tenía razón en el caso del psicoanálisis: no ha habido respuesta alguna. Los freudianos se han quedado perplejos ante el desafío básico de Popper relativo a la honestidad científica. Realmente se han negado a especificar las condiciones experimentales en las que abandonarían sus supuestos básicos. Para Popper esta fue la señal de su deshonestidad intelectual (Lakatos, 1989, 162-163).

Si algo deja claro Imre Lakatos en su texto es el hecho de que el Psicoanálisis pertenece a lo que él denomina como programas de investigación metafísicos (pseudocientíficos) y no científicos. Ya que los freudianos se basan en teorías

no comprobables empíricamente, en efecto, no poseen la propiedad de falsabilidad. Sobre esto, el mismo Didi-Huberman (2005, 169) señala su incapacidad para lanzar hipótesis anteriores a la fase empírica, pues la esencia del freudismo es la interpretación misma. “The work of the Freudian unconscious is not envisaged through a consciousness that sharpens itself or looks for *a priori* principles—it requires another *position* vis-à-vis consciousness and knowledge, the always unstable position that psychoanalytic technique broaches during sessions in the guise of the play of the transference”. Hasta acá, ya el posible programa de investigación presente en *Confronting Images* estaría descalificado desde una perspectiva lakatosiana, pues, en su texto *La metodología de los programas de investigación*, el Psicoanálisis, el Marxismo y la Astrología son los claros ejemplos de lo que el autor denomina pseudo ciencia.

¿Bajo cuáles condiciones abandonaría Georges Didi-Huberman su tesis? ¿Hay alguna manera empírica de falsear las tesis del autor? ¿Cómo saber si la interpretación del sujeto lee bien el *síntoma* de su objeto de visión?

Tal parece que ninguna de estas preguntas es posible de contestar, lo cual confirma la sospecha inicial que infería la ausencia de un programa de investigación científica en el texto *Confronting Images*. Sin embargo, se intentará identificar los que podrían ser interpretados como los componentes básicos de un programa de investigación.

En primer lugar, el núcleo firme del programa de Didi-Huberman afirmarí a las imágenes como desgarros de la visualidad misma, conjuntos de síntomas que manifiestan un deseo del inconsciente (del creador y del espectador), el cual ha de ser interpretado a través de una reconsideración de la naturaleza de la imagen como objeto anacrónico cargado tanto de conocimiento como de no-conocimiento. Asimismo, tales desgarros no guardan un significado estable o absoluto, sino que están en constante cambio e impiden el sintetizar afirmación alguna sobre sí, reduciendo al otrora estudioso del arte a un simple espectador pasivo e incapaz de conocer algo más allá de lo que ve y siente ante la imagen.

En segundo lugar, a nivel heurístico Didi-Huberman utilizaría la teoría de los sueños de Freud, no solo en el sentido negativo, sino

también en el positivo; protegiendo su núcleo firme (ya de por sí irrefutable por su carácter metafísico) y orientando las hipótesis que harían avanzar su programa de investigación. Empero, sería impropio pensar que el autor desee avanzar hacia algo, pues sus críticas a la noción de progreso quedaron más que claras en su texto.

Finalmente, el cinturón protector estaría formado por los estudios publicados por Freud sobre los sueños, las teorías psicoanalíticas de Fédida y los mismos estudios de Didi-Huberman, como la *Anunciación* (1440-41) del florentino Fra Angélico (1395-1455) o sobre *La encajera* (1699) del flamenco Johannes Vermeer van Delft (1632-1675). Mediante estas vías Didi-Huberman probaría la aplicación de su sustento teórico a las imágenes, logrando así defender cualquier tipo de refutación al núcleo firme de su programa, ya que cada interpretación sería válida; la misma idea de objetividad investigativa o de conocimiento posible es eliminada por el autor. En este caso, la propuesta no solo estaría catalogada como metafísica, sino que también se alimenta de *hypotheses ad hoc*, lo cual la invalida aún más.

Didi Huberman depicts his idealised viewer as opting to occupy a space of ambiguity, where the meaning of the image, even its physical identity, is put into suspension. (...) In other words, the art historian seems to be replaced by the aesthete (...) It is possible to re-orient the reading of Rembrandt, Vermeer, Fra Angelico and others around apparently random ink blots, patches of vermilion, in significant nails, and so forth. *What is not made evident is what might be gained, in art historical terms, from such interpretative reversals.* (Rampley, 2008, 26-27).

Muy acertadamente, Rampley evidencia cómo la propuesta de Didi-Huberman se encuentra muy lejos de ser un programa de investigación para la Historia del Arte y más bien parece una larguísima reflexión filosófica sobre la noción de arte, la existencia (y factibilidad) de una Ciencia del Arte y las posibilidades de interpretación del ser humano sobre las imágenes en general. Una lectura que se torna cansada y en ocasiones repetitiva, pero que sin duda es necesaria para todo historiador del arte, pues representa la cúspide de

toda una generación de *estudiosos de lo visual* que llevan décadas combatiendo a su rival en común: la iconología, y más específicamente la figura de Erwin Panofsky.

Finalmente, se concluye que lo presentado por Georges Didi-Huberman en *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art* no puede ser considerado como un programa inmaduro de investigación científica; no es rival para la iconología y ni siquiera puede ser considerado como una propuesta científica, pues claramente se basa en principios metafísicos, lo cual inmediatamente lo cataloga como una pseudo-ciencia.

Notas

1. “En nuestra metodología no son necesarias tales estrategias protectoras *ad hoc*. Pero, por otra parte, resultan inofensivas mientras claramente sean consideradas como problemas y no como soluciones” (Lakatos, 1989, 77).
2. Sobre la relación del desarrollo de la iconología panofskiana y el debate filosófico entre Cassirer y Heidegger, consultar, Elsner, J. & Lorenz, K. (2012). “The Genesis of Iconology”. *Critical Inquiry*. 38 (3), 483-512.
3. Esta es la primera parte del método, donde se debe describir lo que observamos sin caer en un formalismo total, sino que se deben identificar los objetos representados. Esta fase deberá verse revisada por una *Historia del estilo*.
4. Esta es la segunda fase del método, donde se deben identificar los temas representados, ya sean historias, alegorías o mitos. Esta fase debe ser revisada por una *Historia de los tipos*, donde el investigador debe consultar, además de imágenes, fuentes literarias relativas al tema identificado.
5. Esta es la tercera y última fase del método, donde se contraponen las dos fases anteriores, además del contexto de la época, buscando la mayor aproximación hacia el significado original de la obra. Esta fase debe ser revisada por una *Historia de las ideas*.
6. “So Panofsky invented for us a Kantian Vasari: a way, for the son, to be reconciled with the venerable “father” of the history of art, and even positively to combine two different “fathers,” those, respectively, of history and of pure knowledge” (Didi-Huberman, 2005, 109).
7. “Panofsky’s *CAUTIUS* is not only a call for prudence; it is the cry of someone who went too far into the shifting sands of philosophical idealism, and who found only the worst branch —that of positivism, of iconography in a shrunken sense—to prevent his sinking and losing forever the singular truth of art images” (125).
8. “The history of art as a “humanistic discipline” does nothing but trace a magic circle, within which it closes in on itself, pacifies itself, and recreates images in the image of its own thought: its humanistic *Idea* of art” (117).
9. “Existen más vocablos en nuestra filosofía de los que quepa imaginar en el cielo o en la tierra, y cualquier historiador del arte de formación alemana que pretendiera hacerse entender en inglés tuvo que crearse su propio vocabulario. En el curso de esta tarea, débese cuenta de que su terminología originaria era a menudo innecesariamente inextricable o del todo imprecisa. Desgraciadamente, la lengua alemana permite demasiado fácilmente que una forma de pensar vulgar se agazape tras una engañosa cortina de aparente profundidad, y, por el contrario, que una multitud de significados se oculten detrás de un solo término” (Panofsky, 1987, 358).
10. “La ciencia madura consiste en programas de investigación que anticipan no sólo hechos nuevos sino también, y en un sentido importante, teorías auxiliares nuevas: la ciencia madura, al contrario del pedestre ensayo y error, tiene «poder heurístico». Recordemos que en la heurística positiva de un programa de investigación poderoso existe desde el comienzo un esquema general sobre cómo construir los cinturones protectores: este poder heurístico genera *la autonomía de la ciencia teórica*” (Lakatos, 117).
11. “And that is why a history of them should be written, a history in which we would try to understand by what work —psychic and material— such limit-images managed to appear in the eyes of their spectators as *critical images* (in all senses of the adjective) and just as much as what I’d like to call *desire-images*: images bearing ends (here again, in all senses of the word) for the image” (Didi-Huberman, 188).
12. “Conversely, Freud proposed his ‘metapsychology’ of the depths against all ‘magical’ and romantic uses of the unconscious; more basically, he proposed it as an alternative to metaphysics (associated more or less with a magical operation), and even as a *conversion of metaphysics* understood —to paraphrase Panofsky himself— as analogous to the conversion of astrology into astrography” (165).

13. "He who chooses only *to know* will have gained, of course, the unity of the synthesis and the self-evidence of simple reason; but he will lose the real of the object, in the symbolic closure of the discourse that reinvents the object in its own image, or rather in its own representation" (140).
14. "I call "prototypical" those rare, exceptional images for which Christianity, eastern and then western, first laid claim to cult status, which presupposed two things at least: first, that these images touched the region of greatest desire, a region impossible to all other images, a region where the image, "miraculously," made itself *virtus* and power of incarnation . . . These images from elsewhere,* these rare images, *by touching limits, indicated ends* —be they untenable— for all other art images" (188).

Bibliografía

- Copleston, F. (1979). Vol. VI: De Wolff a Kant. *Historia de la Filosofía*. (Trad. Manuel Sacristán). Barcelona: Ariel.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. (Trad. John Goodman). Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Elsner, J. & Lorenz, K. (2012). "The Genesis of Iconology". *Critical Inquiry*. 38 (3), 483-512. Chicago: The University of Chicago Press.
- Fédida, P. (1996). "The Movement of the Informe". *Qui Parle*. 10 (1), 49-62. Nebraska: University of Nebraska Press.
- Kant, I. (2006). *Crítica de la razón pura*. (Trad. Pedro Ribas). México DF: Taurus.
- Lakatos, I. (1989). *La metodología de los programas de investigación científica*. (Trad. Juan Carlos Zapatero). Madrid: Alianza.
- Panofsky, E. (1981). "The concept of Artistic Volition". (Trad. Kenneth J. Northcott; Joel Snyder). *Critical Inquiry*. 8 (1), 17-33. Chicago: The University of Chicago Press.
- _____ (1987). *El significado en las artes visuales*. (Trad. Nicanor Ancochea). Madrid: Alianza.
- _____ (2008). "On the Relationship of Art History and Art Theory: Towards the Possibility of a Fundamental System of Concepts for a Science of Art". (Trad. Jas' Elsner; Katharina Lorenz). *Critical Inquiry*. 35. (1), 43-71. Chicago: The University of Chicago Press.
- _____ (2012). "On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts". (Trad. Jas' Elsner; Katharina Lorenz). *Critical Inquiry*. 38 (3), 467-482. Chicago: The University of Chicago Press.
- Popper, K. (2004). *La lógica de la investigación científica*. Madrid: Tecnos.
- Rampléy, M. (2008). "The Poetics of the Image: Art History and the Rhetoric of Interpretation". *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*. 35, 7-30. Marburg: Universität Marburg.
- Wind, E. (2009). "On the Systematics of Artistic Problems". (Trad. Fiona Elliott). *Art in Translation*. 1 (2), 211-257. Edinburgh: University of Edinburgh.

Leonardo Santamaría Montero.
Bachiller en Historia del Arte
por la Universidad de Costa Rica.

Recibido: el jueves 20 de febrero de 2014.
Aprobado: el martes 4 de marzo de 2014.