

## Escribir las imágenes. Una conversación con Georges Didi-Huberman

**Daniel Lesmes**

Universidad Complutense de Madrid  

<https://dx.doi.org/10.5209/anha.97827>

La obra de Georges Didi-Huberman (Saint-Étienne, 1953) es extensa y difícil de encasillar. Interesado desde sus inicios por el vínculo entre las imágenes y las emociones, en sus libros se diluyen las fronteras disciplinares entre la historia del arte, la filosofía y antropología. Didi-Huberman es especialmente conocido por reactivar políticamente el pensamiento sobre las imágenes de Aby Warburg y Walter Benjamin, aunque en esta ocasión nos interesamos por su experiencia en el ámbito de la historia del arte francesa. Nos anima a ello su paso en noviembre de 2023 por Madrid, donde participó en un seminario en el Círculo de Bellas Artes sobre el historiador del arte Hubert Damisch y tuvimos la oportunidad de debatir con él en un encuentro organizado por Benito Navarrete con el apoyo del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid.

**D. L. –** En los años ochenta y comienzos de los noventa emprendiste una revisión de los fundamentos de la historia del arte. En ese momento otros historiadores trabajaban también en esa misma dirección. En tu caso se trataba de un doble gesto: por una parte desplazabas la idea del objeto artístico (fundamentalmente la del cuadro) hacia el problema de las imágenes; por otra parte, pasabas a interrogar las imágenes como gestos, como actos, dejando atrás la pregunta de qué es el arte.

**G. D-H. –** Eso se debe fundamentalmente a mis lecturas de Aby Warburg. Aunque ahora que lo dices, creo que ese desplazamiento también está ligado, paradójicamente, a los obstáculos que me encontré al comienzo de mi carrera. En cierta forma ya se me había impuesto antes de que comenzase a leer a Warburg. Y esto por una razón muy simple. Yo quería hacer una tesis doctoral sobre Goya, pero Hubert Damisch, que fue mi director, se negó a ello. De algún modo, me impidió trabajar sobre los cuadros. Al final hice mi tesis sobre las fotografías científicas del hospital de la Salpêtrière, lo cual ya me enfrentaba directamente al problema de las imágenes. Cuando estás frente a un obstáculo, te ves obligado a confrontarte con problemas más amplios, muy a menudo los obstáculos institucionales permiten reflexionar sobre los obstáculos epistemológicos. Pero esta experiencia venía incluso de más atrás. Antes de hacer mi tesis en historia del arte, yo había comenzado a estudiar filosofía en Lyon con Henri Maldiney, un fenomenólogo muy reconocido en Francia, y él nos decía que, en general, el arte no tiene historia. Eso es algo con lo que yo no estaba en absoluto de acuerdo. Lo que me interesaba era precisamente esa condición histórica. Pero frente a los filósofos me encontraba con el modelo positivista de la historia del arte. Yo pensaba que la relación entre las imágenes y los tiempos debía de ser mucho más compleja. Es algo que mucho más tarde desarrollaría en dos libros bastante distanciados entre sí aunque resultan

paralelos: *Ante la imagen* (1990) y *Ante el tiempo* (2000). Pero mucho antes de eso, simplemente necesitaba encontrar un lugar entre todas aquellas líneas de estudio, sin rechazar nada de forma unilateral, ni siquiera en lo que concierne a la historia del arte más factual, porque nadie duda de lo útil que resulta, por ejemplo, un catálogo razonado.

De todos modos, es cierto que había otros historiadores del arte en una situación parecida a la mía. Cuando estudiaba en Lyon –y esto ya lo he comentado en el coloquio sobre Hubert Damisch que habéis organizado con Gabriel Cabello– leí su *Théorie du nuage* (1976) y entendí que se trataba de algo formidable. Entonces hice todo lo posible por estudiar con él en París. Claro que había en aquella época diferentes enfoques sobre la historia del arte que me interesaban mucho: ahí estaba Damisch, pero también Meyer Schapiro, Leo Steinberg y, si me apuras, ya estaba Hans Belting. A él lo conocí en fechas muy tempranas. En la exposición que ha comisariado Lucía Montes en el Círculo de Bellas Artes hay una fotografía de Belting que yo mismo tomé durante un año sabático, creo que fue en 1986, cuando visitamos juntos Palermo. Muy pronto comencé a debatir sobre historia del arte con él y, un poco más tarde, también lo hice con Horst Bredekamp. En Francia, eso mismo me resultaba mucho más complicado. Aunque es normal: las cosas siempre son más complejas en la familia.

**D. L.** – Ahora que mencionas a Belting, tengo la impresión de que el pensamiento alemán, su filosofía y su historia del arte, te permitió abordar ciertos debates que se enquistaban en Francia, particularmente en lo que se refiere al estructuralismo y la fenomenología.

**G. D-H.** – Es curioso, porque yo no domino perfectamente el alemán y, sin embargo, creo que mi trabajo en historia del arte coincide más con lo que se hace en Alemania que en Francia; de algún modo me siento un historiador del arte alemán. Fue en las instituciones alemanas donde verdaderamente descubrí lo que es la historia del arte. Por ejemplo, en la biblioteca Hertziana de Roma. Hoy contamos con la biblioteca del Instituto Nacional de Historia del Arte en París<sup>1</sup>, pero cuando yo estudiaba no había nada parecido en Francia. El Kunsthistorisches Institut de Florencia es otro ejemplo de estos lugares donde yo completé mi formación. Y su director, Gerhard Wolf, de quien no se habla demasiado pero que es un historiador del arte muy interesante, también ha estado entre mis principales interlocutores. Mis afinidades, en general, se sitúan entre los historiadores alemanes post-warburgianos. Por supuesto, también tuve contactos con historiadores del arte estadounidenses, aunque me parecen mucho más convencionales. Entre los franceses, hay algunos brillantísimos como el propio Damisch o Louis Marin, aunque el hecho de que en mi país ni siquiera se considere a Marin como un historiador del arte te puede dar una idea de lo cerrado que es el ambiente, sobre todo cuando se trata de pensar el arte en términos teóricos, como lo hace, por ejemplo, un Bredekamp.

**D. L.** – Y sin embargo, en Francia también hay toda una tradición literaria relativa a la teoría de las imágenes. De hecho, alguna vez has dicho que la historia del arte es un género literario.

**G. D-H.** – Si la consideramos históricamente, está claro que nuestra práctica es un género literario. Quiero decir que forma parte de ese género que en la Antigüedad se conocía como *De viris illustribus* y que posteriormente se desarrolla en el Renacimiento. El proyecto de Vasari era una empresa literaria exactamente en ese sentido: pertenece al género de “los hombres ilustres” que ya se encontraba en el círculo de Cicerón y que se extendió hasta San Jerónimo. Poco a poco se elaboró un discurso cortesano, y es en ese contexto donde encontramos el trabajo de Vasari al servicio de los Medici. A partir de ahí se desarrollaron las academias, primero en Italia durante el siglo XVI y luego, de manera notable, en Francia a lo largo del siglo XVII. De ahí proceden también

<sup>1</sup> El 15 de diciembre de 2016 se inauguró la biblioteca del Institut National d’Histoire de l’Art en la Salle Labrouste de la antigua Biblioteca Nacional. Para la ocasión el Didi-Huberman dictaría una conferencia, publicada algo más tarde con el título *À livres ouverts* (París: INHA, 2017).

los problemas de esa ideología artística que llamamos academicismo. Pero incluso cuando se intentó convertir la historia del arte en una ciencia positiva, a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, aún se trataba de una elección sobre los discursos y, por tanto, sobre el lenguaje que empleamos al hablar de arte.

En mi caso, que me formé en el ámbito de la fenomenología, por decirlo de un modo muy simple, entiendo que uno no puede hablar exactamente de la misma manera de un Mondrian que de un Donatello. Siempre hay una elección de discurso vinculada a la obra. Fíjate en el tono general de la producción académica en historia del arte, especialmente en el caso anglosajón: es como si todos los libros estuvieran escritos por el mismo autor. ¿Por qué? Porque hay revisores, correctores, normativas, en fin, todo un sistema que trata de dar a los textos un tono afirmativo y de absoluta certidumbre. Mientras que, en realidad, si quieres escribir sobre aquello que ves –puesto que uno no solo escribe sobre los documentos que ha descubierto–, lo haces sobre un objeto que tienes ante ti, un objeto visible y, al mismo tiempo, extraordinariamente misterioso. Entonces es necesario ser sensible a lo que yo llamaría un estilo de aparición. En un museo, por ejemplo, llegas a las salas del siglo XVII y si hay un Vermeer, lo ves de inmediato. Hay un estilo de aparición inmanente a la obra, algo que no es producto de mi fantasía, que no es mi propio fantasma.

**D. L.** – ¿Quieres decir que toda mirada implica una interacción?

**G. D-H.** – Por supuesto que hay una interacción entre mi mirada y aquello que veo. Lo que quiero subrayar es que no se trata de un fenómeno subjetivo. Por seguir con el mismo ejemplo: ¿por qué un cuadro de Vermeer puede ser diferente del resto? Pues porque, en términos de relación entre colores, suele ser más luminoso que los demás cuadros. Y esto se debe a que, entre una capa de pintura y la siguiente, Vermeer esperaba mucho tiempo y así lograba que los colores no se mezclasen entre sí. Si pones un amarillo junto a un rojo oscuro y no dejas tiempo para que cada capa se seque, se mezclarán entre ellos y entonces la pintura cobrará con el tiempo un tono amarronado. Cuando los artistas trabajan muy rápido, como por ejemplo hacía Géricault, al final sus cuadros toman una tonalidad completamente marrón. Con Vermeer ocurre todo lo contrario. Este pintor hacía alrededor de dos pinturas por año, tal vez solamente una, y además solían ser pequeñas. Es increíble. Entonces, esa cualidad de aparición, ese estilo de aparición del que la fenomenología nos habla en términos filosóficos, no procede de mi mirada sino, antes que nada, proviene del propio cuadro. Y es eso lo que hay que saber escribir. Escribirlo forma parte de la historia del arte.

Entonces, si hoy en día podemos afirmar que la historia del arte es una disciplina literaria, en lugar de ser una disciplina cortesana como en Giorgio Vasari, académica como en Charles Le Brun, positivista como todavía lo sería con André Chastel, tendríamos que confrontarnos con sus propios medios, con su lenguaje. Y aquí he de decir que los medios de lenguaje que se encuentran en mis libros no son nada originales, que proceden de esa tradición francesa que tú mencionabas. En este aspecto, no soy una excepción. He tomado una forma de escritura que se debe a autores como Diderot, Baudelaire, y después de ciertos historiadores del arte que fueron profundamente influidos por la escritura de Henri Bergson o Marcel Proust. Por ejemplo, Henri Focillon, que tiene una forma de escribir admirable, muy próxima a Bergson. También Élie Faure estaría en esta línea. Más tarde, ese tipo de escritura se hizo algo farragosa y finalmente se academizó con André Malraux. Pero en Focillon o en Faure casi puedes escuchar una melodía.

**D. L.** – ¿Afecta ese talante literario al modo en que podríamos pensar la historia del arte y no solo a su relato?

**G. D-H.** – Eso creo. Y además me parece que es este asunto el que mejor define, en último término, los desacuerdos que he tenido con otros historiadores del arte como, por ejemplo, Daniel Arasse. Mira, él escribió un libro sobre Vermeer diez años después de que yo lo tratara en un texto donde intenté desarrollar concepto de paño como fragmento de una tela [*pan* en

francés] frente a la idea de detalle que él tenía<sup>2</sup>. Yo partía precisamente de una expresión que se encuentra en Proust, cuando en *La prisionera* habla del “pequeño fragmento de pared amarilla” en la *Vista de Delft*. Eso lo habíamos discutido él y yo de forma amistosa durante bastante tiempo. Él se ocupaba de detalles muy concretos en los cuadros y yo de esos jirones de pintura que saltan a la vista, precisamente porque uno no sabe de primeras qué representan, porque ahí la pintura está en el borde mismo de la representación. Pero cuando Arasse escribió su libro sobre Vermeer fue extremadamente desagradable para mí, porque en vez de discutir mis hipótesis, las silenció. Lo único que dijo al respecto es que un historiador que se dejase llevar por la fantasmagoría de Proust sería más bien un idiota. ¿Cuál era en el fondo el motivo de la fricción? Creo que lo que estaba en juego eran, precisamente, las relaciones entre el conocimiento y la literatura. Se ve perfectamente que ese era el problema. Para mí se trata de algo fundamental. Por ejemplo, para los pocos días que voy a pasar en Madrid sólo he traído un libro conmigo: *Connaissance par les gouffres* de Henri Michaux. Allí describe Michaux sus experiencias alucinógenas y a esos abismos los llama “conocimiento”. La cuestión es: ¿seguiremos soñando con un conocimiento objetivo o incluso objetivista –y los estructuralistas lo pensaban así– o admitiremos que, de alguna manera, con la mayor de las modestias, hay que dar cuenta de una cierta mirada?

**D. L.** – Esa mirada que, según nos dices, no podemos pasar por alto a la hora de escribir, también entraña un gesto y una huella. En uno de tus libros más recientes, *Brouillards de peines et désirs* (2023) abordas la relación entre las imágenes y el lenguaje a través de las manos negativas paleolíticas como las que se encuentran en la cueva de Chauvet. Lo haces desde la perspectiva de Georges Bataille (las manos no sirven únicamente para agarrar, sino también para soltar, incluso para decir adiós o señalar el lugar de lo imposible) y al mismo tiempo tomas una perspectiva lingüística muy cercana al último Émile Benveniste, cuando, frente el par de significante y significado, se centraba en la potencia de significar, en la *significancia*.

**G. D-H.** – Bataille es un autor muy importante para mí. Dedicué un libro entero a su revista *Documents* sin dejar en la sombra ninguno de los textos que escribió. Es un libro un poco pesado, entiéndeme: intenté ir todo lo más lejos que pude, con cada pequeño detalle, incluidas las ilustraciones de aquella revista o las propias novelas de Bataille, pasando, por supuesto, por aquel libro que dedicó a la pintura prehistórica, *Lascaux o el nacimiento del arte* (1955). Ahora bien, cuando comencé a discutir abiertamente sobre esas manos negativas de las cuevas prehistóricas, lo hice en el marco de las investigaciones que realicé sobre el concepto de huella en los años noventa, y que dieron lugar a una exposición en el Pompidou titulada *L'Empreinte* (1997). En esos años discutí mucho con algunos prehistoriadores y paleontólogos, especialmente con Michel-Alain García. Ahora he tratado de retomar el problema a partir de la cueva de Chauvet en línea directa con Bataille. Ni que decir tiene que los prehistoriadores lo consideran un filósofo y piensan que no hay nada de científico en sus libros. Pero lo que intento decir es que cuando nos fijamos en las hipótesis llamadas “científicas” sobre las manos negativas, tenemos que aceptar que ante un objeto como ese jamás podría existir una certeza absoluta. Lo que existe son muchas hipótesis contradictorias, y lo que permite el pensamiento de Bataille es, simplemente, problematizar y tomar una perspectiva más amplia: la de su idea de lo imposible. Y eso coincide, en efecto, con lo que Émile Benveniste, en los últimos años de su vida, introdujo a través de la distinción entre significación y significancia. Benveniste no habló mucho sobre las imágenes, pero a través de esa distinción abrió completamente lo que podríamos entender que es significar. De nuevo vuelvo a un ejemplo de Vermeer: ante la imagen de *La encajera*, en el Louvre, quizás no encontremos mayor problema al decir lo que significa, es una imagen muy sencilla. Pero si

<sup>2</sup> Daniel Arasse, *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*, trad. Paloma Ovejero Walfisch (Madrid: Abada, 2008). Sobre el concepto de pan, tan difícilmente traducible en castellano (como lienzo o paño de muro, pero también como fragmento en el sentido de trozo o jirón) véase Georges Didi-Huberman, *La pintura encarnada*, trad. Manuel Arranz (Valencia: Pre-Textos y Universidad Politécnica de Valencia, 2007).

la enfocamos desde la propia capacidad que tiene para significar algo, si lo enfocamos desde la significancia, se abren perspectivas enormes, se carga de posibilidades de interpretación, adquiere una potencia heurística inaudita.

**D. L.** – Tengo la impresión de que es ese otro de los giros que has tratado de darle a la práctica de la historia del arte. Normalmente se consideran las imágenes con cierta distancia, como cuando se hace de la perspectiva el tema principal de la investigación. Pero en tu caso te has interesado por el modo en que nos afectan y, por así decirlo, nos tocan. Creo que se trata de un gesto muy benjaminiano, al que en realidad no le faltaría una tradición, aunque sea una tradición oculta en la historia del arte.

**G. D-H.** – Si consideras, por ejemplo, una técnica como la impronta, un procedimiento físico por contacto como el molde, te das cuenta de que se trata de una tradición oculta. Nunca ha salido del terreno de la historia del arte y, sin embargo, se dice que a partir de Alberti la pintura se convirtió en una cuestión de óptica, para la cual la distancia era lo fundamental. En realidad, esto se prolonga hasta nuestros días de modos muy diversos; por ejemplo, con Michael Fried cuando trata de emplazar al espectador y ponerlo en un sitio concreto, a distancia, como en su libro *El lugar del espectador* (1980). También hay artistas que tratan de situar al espectador, como es el caso Daniel Buren. Surge ahí, si me lo permites, una cuestión política frente a la cual uno se encuentra, efectivamente, con una tradición oculta que, al contrario, tiende a una mirada muy próxima, incluso táctil. Y esta tradición es perfectamente reconocible desde la pintura de la prehistoria hasta la época de Alberti. Mi ejemplo es aquí Donatello, en cuya obra, al mismo tiempo que pone en funcionamiento el aparato de la perspectiva, todo es contacto. Por eso me quedé tan sorprendido con el libro de Hubert Damisch sobre *El origen de la perspectiva* (1987). Si, desgraciadamente, jamás pude debatir con él, en realidad nuestra discusión fue constante, aunque entre líneas. Él reproducía en ese libro algunos relieves de Donatello, que es uno de los inventores de la perspectiva, muy cercano a Brunelleschi, con quien incluso trabajó en fechas muy tempranas en los nichos de la iglesia de Orsanmichele. En cuanto a los relieves que mostraba Damisch, los del altar de la basílica de San Antonio en Padua, él centraba su comentario en la parte superior, que presenta una construcción perspectiva extraordinaria. Pero lo que Damisch nunca fue capaz de asumir era que justo debajo, en la parte inferior de esos relieves, hay todo un caos de personajes, de patetismo, de afectos, hay una cosa monstruosa que se asemeja, si me permites la comparación, a un desastre de Goya. Se trata de un doble aspecto que me hace considerar a Donatello como un artista capital, importantísimo para mí.

**D. L.** – Ese libro que citas de Hubert Damisch partió de un seminario que Daniel Arasse organizó en 1986, ¿no es así? Allí se trató precisamente sobre la relación entre la estructura de la perspectiva y del motivo de la Anunciación<sup>3</sup>. Me parece muy significativo que también tú participaras, porque de ese seminario surgirían muchas de las discusiones que luego se prolongaron en el tiempo. Si no me equivoco, allí estaban los grandes semiólogos de la imagen, estaba Omar Calabrese y también Louis Marin, estaban presentes las metodologías estructuralistas, y en fin, también allí se gestó en buena parte tu trabajo sobre Fra Angelico. ¿Cómo fue aquello?

**G. D-H.** – No recordaba la fecha precisa, pero sobre todo hay que subrayar que fue Arasse quien animó a todos a trabajar sobre esa cuestión que señalas. Fue él quien publicó un primer y muy importante artículo que se titulaba “Anunciación/Enunciación” en una revista italiana de semiótica que editó Calabrese<sup>4</sup>. En esos años, Arasse ocupaba el cargo de director del Instituto Francés

<sup>3</sup> El coloquio se presentó con el título “L’Annunciazione in nel Rinascimento” y fue organizado por el Institut Français y The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies de la Villa I Tatti, Florencia del 29 al 31 de octubre de 1986.

<sup>4</sup> Daniel Arasse, “Annonciation/énonciation. Remarques sur un énoncé pictural au Quattrocento”, *Versus. Quaderni di studi semiotici* (Semiotica della pittura: microanalisi), Omar Calabrese (dir.), no. 37, (1984): 3-17.

de Florencia, con lo que tenía la posibilidad institucional de producir encuentros internacionales. Entonces yo vivía en Florencia y lo veía muy a menudo, simplemente por una cuestión de amistad, aunque ya entonces estábamos en desacuerdo sobre muchos puntos en lo que se refiere a la historia del arte. Hay que decir que Arasse era una persona muy particular, porque procedía de un ambiente universitario extremadamente académico, como buen alumno de André Chastel. Y en cierto momento escapó de todo aquello, digamos que traicionó a Chastel –aunque nunca dejaría de expresar su orgullo por haberse formado con él– y contactó con aquel grupo de Damisch de historia y teoría del arte en París. En realidad, no fue en ese momento cuando lo conocí. Yo aún era un estudiante y él un reconocido profesor de la Sorbona. Fue en un seminario anterior al que comentas, claro, un encuentro que también tuvo enorme relevancia por reunir en la *École des hautes études en sciences sociales* a la filósofa Claude Imbert, a Damisch, Marin, Arasse y también a Jean Clay, que entonces dirigía la editorial *Macula* y era extremadamente importante. De hecho, fue Clay quien me invitó a ese seminario, porque Damisch era muy reservado con estas cosas. Fue allí donde encontré a Daniel Arasse y establecí con él una buena amistad. Pero cuando yo llegué a Italia, primero a Roma con una beca de Villa Médici y después a la Villa i Tatti de Florencia, fue como si irrumpiese en su territorio. Obviamente, yo no pensaba seguir trabajando allí sobre las fotografías de las históricas, sino sobre el Renacimiento. Entonces comenzaron las fricciones, aunque sin afectar a nuestra relación personal. De hecho, participé en varios de los coloquios que Arasse organizó en Florencia. Antes de aquel sobre la Anunciación que mencionas, hubo unas jornadas dedicadas a estudiar la figurabilidad entre el psicoanálisis y la historia del arte, un concepto que conforma uno de mis ejes metodológicos. Además, en ese encuentro recuerdo que introduje entre los historiadores del arte al psicoanalista Pierre Fédida<sup>5</sup>.

**D. L.** – Pierre Fédida ha sido una de tus grandes influencias a la hora de introducir el psicoanálisis en el ámbito de la historia del arte, ¿lo conociste entonces?

**G. D-H.** – Ya lo conocía desde la época del libro sobre la histeria, hacia 1981 o 1982, y de inmediato se convirtió en un gran amigo. Pero en seguida veras la complejidad del asunto. Fédida estaba muy próximo a Henri Maldiney y a Gilles Deleuze, que enseñaban en la universidad de Lyon. Desgraciadamente, yo comencé a estudiar allí el mismo año en que Deleuze se trasladó a París. El caso es que en Lyon estaba ese grupo de intelectuales que era muy diferente al de Hubert Damisch y Louis Marin en París. Eran dos enfoques opuestos, al punto de que Maldiney publicó en 1986 un texto terrible contra Marin que tituló “*Ils réclament des signes*”<sup>6</sup>, donde atacaba frontalmente los enfoques semióticos en el estudio de las artes visuales. Maldiney se mostraba francamente despreciativo sobre todo eso: “qué hacéis buscando signos en la pintura”, decía. Así que existía una hostilidad muy acusada entre ambos grupos y yo estaba entre ellos, digamos entre la fenomenología y la semiótica del arte. De modo que la situación no podía ser más tensa en los coloquios que Arasse organizó entonces en Florencia. Saltaban chispas. Especialmente en ese seminario de la Anunciación, donde la colaboración de Arasse con la Villa i Tatti no solo nos permitió entrar en contacto con semiólogos italianos como Omar Calabrese o Paolo Fabbrì, sino también con historiadores anglosajones como Michael Baxandall, cuyos textos son ciertamente muy interesantes, y con otros en la línea del estructuralismo positivista norteamericano. En esa atmósfera de tensiones escribí la mitad de mi libro sobre las anunciaciones de Fra Angelico. En fin, también Arasse escribió un importante libro sobre ese asunto, e igualmente lo hizo Louis Marin. Digamos que allí se abrieron nuevas perspectivas sobre los estudios del Renacimiento de las que derivan, por ejemplo, propuestas como las de Giovanni Careri, alumno de Marin, que ha escrito un importante libro sobre Caravaggio y que hoy dirige el Centre de histoire et théorie de l’art donde todavía trabajo.

<sup>5</sup> Este otro coloquio tuvo lugar, también en Florencia, entre el 12 y el 14 de mayo de 1986.

<sup>6</sup> Henri Maldiney, “*Ils réclament des signes...*” *La sémiotique de l’art*, en *Art et existence*, 28-32 (París: Klincksieck, 2003).

**D. L. –** No sólo la fenomenología, sino que también el psicoanálisis ha sido una constante metodológica en tu obra. Esa línea en particular ya había sido abierta por otros estudiosos de las imágenes, como Sarah Kofman, Lyotard o el propio Damisch. Sin embargo, no has tendido a los territorios de lo sublime (como Lyotard) ni hacia la noción lacaniana de cuadro (como Damisch), sino a lo que tú mismo llamabas una heurística de la figurabilidad, es decir de la *Darstellbarkeit* freudiana

**G. D-H. –** Aquí me gustaría aclarar algo. Lyotard ya había tratado el problema de la figurabilidad en sus libros, pero en esa época ese concepto estaba prácticamente ausente en los textos de Damisch, a pesar de su interés por el psicoanálisis. Por no hablar de Louis Marin, quien únicamente se interesó por el psicoanálisis al final de su vida, justamente a partir de presentarle yo a Pierre Fédida. Y eso que Marin era muy amigo de Lyotard, quien sin duda fue fundamental por su manera de introducir el psicoanálisis en los estudios sobre arte. Aunque no olvides que, coincidiendo en el tiempo con él, también Gilles Deleuze insistió mucho sobre el tema de la figura en sus cursos sobre pintura. Y tampoco podemos pasar por alto este aspecto en Maldiney. A fin de cuentas, Lyotard procedía del ámbito de la fenomenología. En fin, yo participé de todo aquello a título de discípulo, era muy joven y no hacía más que seguir los pasos de Lyotard, Deleuze y Maldiney. En cuanto a Damisch se interesaba por otros aspectos del psicoanálisis, por ejemplo, por la cuestión de la parte y el todo, justo en la misma línea en que Arasse problematizó la cuestión del detalle. De ahí partieron todos aquellos debates metodológicos, extremadamente importantes, sobre Giovanni Morelli y Sigmund Freud, donde ya se reclamaba una relectura de Aby Warburg como la que realizaría Carlo Ginzburg en esta línea a lo Sherlock Holmes, de todo punto convergente con las investigaciones de Damisch sobre el índice, la prueba, la clave de interpretación. A mí no me atraía en absoluto ese enfoque sobre el psicoanálisis, sino el que procedía de la fenomenología. Aunque he de decir que tuve muy mala experiencia personal con Lyotard al enviarle mi primer libro, que recibió con una frialdad asombrosa. Entonces no entendí nada, aunque más tarde comprendí que la forma en que yo he tratado de integrar el psicoanálisis en mi trabajo como historiador del arte no encaja del todo con Lyotard.

Especialmente me resulta problemática la noción de diferencia que plantea Lyotard. No me gustó nada su interpretación sobre las cámaras de gas, sobre la Shoah. Me ha pasado lo mismo con Giorgio Agamben, a quien admiro tanto. Pero es que esos enfoques entroncan, en efecto, con la ambigüedad que Jacques Rancière ha denunciado en la idea de sublime que Lyotard sostiene, fundada en la irrepresentabilidad. En este punto estoy muy de acuerdo con Rancière. Además, Lyotard me decepcionó también por un virtuosismo conceptual que me resulta bastante tramposo, como por otra parte ocurre con Lacan, Heidegger o Malraux, y, si me apuras, también con Dalí o Godard. Lo que más valoro en un intelectual es su honestidad. Y eso es justamente lo que encuentro en los textos de Freud, en los de Benjamin, en los de Lévinas. Esto no quiere decir que rechace completamente la obra de Lyotard, el texto que tituló “*La peinture, anamnèse du visible*”<sup>7</sup> ha sido muy importante para mí, y estoy muy de acuerdo con él cuando habla esa dimensión de la memoria que escapa a la historia cronológica, la anamnesis o reminiscencia en la pintura, que se despliega guiada por lo desconocido que pueda suceder. Pero en general encuentro en sus textos una suerte de dandismo muy propio de la época que no me agrada en absoluto.

**D. L. –** Además de tu relación con historiadores y filósofos, los artistas que has conocido han tenido un papel importante en tu forma de escribir historia del arte. Pienso particularmente en la serie que titulaste genéricamente como *Fábulas del lugar* y luego como *Fábulas del tiempo*, esos libros como *Ser cráneo* (2000) o *El hombre que andaba en el color* (2001), que has dedicado a artistas como Giuseppe Penone, James Turrell, y también a otros con quienes has tenido una relación muy estrecha como Simon Hantai o Pascal Covert.

---

<sup>7</sup> Jean-François Lyotard, *Misère de la philosophe* (Paris: Galilée, 2000): 97-116.

**G. D-H.** – En realidad, esto aclara mucho la cuestión que antes abordábamos sobre cómo escribir historia del arte y, en general, cómo escribir las imágenes. Siempre me ha gustado mucho hablar con los artistas, mi padre era pintor. En el caso de esos libros hay un desarrollo muy particular. Esas series que mencionas comenzaron con un libro sobre Hantaï, con quien conversé durante todo un año. Iba cada semana a verle a su estudio sin grabadora, porque él había rechazado esa posibilidad. Así que simplemente le escuchaba hablar tardes enteras. Me hace gracia pensar ahora en lo agotador que entonces me resultó. En cada sesión yo me preguntaba cómo podía hacer un libro con sus propias palabras. Lo mismo me preguntaba cuando escribí sobre las históricas: cómo darles la palabra si yo ni siquiera soy una mujer y me parece que tampoco soy un histórico, al menos eso creo. Entonces esa era la cuestión que más me preocupaba: ¿cómo dar la palabra? Se trata de buscar un estilo que al menos les corresponda. En el caso del libro de la histeria, allí encuentras muchas citas de Antonin Artaud. Es como si Artaud fuese una voz, una voz histórica. Pero con Hantaï encontré otra cosa. En el caso de Pascal Convert fue Marcel Proust, porque Convert es alguien que piensa mucho en términos de familia y que ha trabajado mucho con las cartas de Proust. Para trabajar la obra de Claudio Parmiggiani escogí la voz de Rilke. Es decir, emplee cierta estrategia literaria que consiste en dar a cierta palabra poética la oportunidad de aclarar algunas imágenes que no tienen nada de evidente. Mi propio estilo es el resultado de esos contactos. Y es cierto que, poco a poco, mis textos han quedado como traspasados por lo poético, por ejemplo en algunos libros como *Cortezas* o *Dispersas*, donde no he tenido necesidad de emplear citas poéticas, aunque intenté relacionarlos, de manera siempre muy modesta, con el estilo de Walter Benjamin en *Infancia en Berlín*. Son textos donde doy cuenta de mis experiencias, textos muy íntimos en los que además trato de aprender de Benjamin, que en absoluto se mostraba narcisista al hablar de sí mismo y de su propia infancia, y al mismo tiempo nadie más podría ver las cosas así, de un modo tan singular.

**D. L.** – Para terminar quisiera incidir en uno de tus últimos libros, *L'humanisme alteré* (2023), que recopila algunos de tus textos inéditos sobre el Renacimiento. Allí sigues esa tradición oculta de la que antes hablábamos, parece incluso que lo que te interesa es un humanismo radical, por parafrasear a Jonathan Israel cuando hablaba de una “ilustración radical”.

**G. D-H.** – Exactamente, creo que merece mucho la pena visitar esos momentos. Y además te diría que de esta manera he vuelto también a la lección de Hubert Damisch. ¿Por qué? Porque si observas la historia del arte que se ha practicado en Francia, en seguida te das cuenta de que hay ciertos períodos históricos que han servido de hilo conductor y sobre los que no han dejado de pivotar nuestros estudios. Y cuando ves cómo trabajó Damisch sobre Brunelleschi, lo que le interesaba era precisamente ese humanismo radical, digamos que inventó algo. Daniel Arasse o Philippe Morel son historiadores del arte que en realidad nunca se interesaron por ese humanismo, sino que se dedicaron más al siglo XVI, por ejemplo a Bronzino. Y el suyo también es un trabajo magnífico, pero mucho menos experimental que el de Damisch, que enfocó los problemas del Renacimiento desde una perspectiva que no había sido explorada anteriormente. Por supuesto, se trata de volver a personajes muy concretos como Lorenzo Valla; quiero decir, a los renacentistas republicanos como Donatello. Y no es que yo vaya a escribir de nuevo sobre el Renacimiento, aunque muy pronto saldrá otro volumen con más textos de los que escribí sobre ese periodo hace años. Mis intereses van por otros derroteros desde hace bastante tiempo. Y sin embargo, tengo claro que si se quiere cambiar el modo en que la historia del arte se escribe, se ha de pasar de un modo u otro por esa época. Es lo que hizo Wölfflin, como también lo hizo Warburg, como lo hizo Panofsky.