



Trabajo Fin de Grado

Pensamiento en imágenes hacia una lógica constructiva.

Autora

Alicia Alcoceba Martínez

Directora

Victoria Pérez Royo

Facultad de Filosofía y Letras / 2016

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. El método iconológico de Erwin Panofsky: una lógica interpretativa en la lectura de la imagen	3
1. A. Problemas del método panofskiano e hipótesis de trabajo.....	7
2. La lógica constructiva en la comprensión de imágenes	9
2. A. El fragmento	9
2. B. El pastiche como contra-ejemplo	12
2. C. La lógica constructiva en el cine de reciclaje	15
3. <i>Atlas Mnemosyne</i> como forma de pensamiento en imágenes.....	18
CONCLUSIONES	22
BIBLIOGRAFÍA	24
ANEXOS	25

INTRODUCCIÓN

El siguiente TFG surge a partir del contacto con la obra de Aby Warburg *Atlas Mnemosyne*, que me pareció un trabajo interesantísimo para abordar ciertas cuestiones relevantes en relación a la teoría de la imagen. En el *Atlas* se propone un modo distinto y novedoso de compresión del trabajo con la imagen, en la que ésta se comprende no a través de un texto explicativo, sino por medio de sus relaciones con otras imágenes. Lo original de este trabajo de historia del arte (que explicaré en el apartado tres del trabajo) radica en que permite un modo de específico de pensamiento en imágenes autónomo respecto al lenguaje y no sometido a la cronología histórica.

Para abordar este tema, en primer lugar he dedicado un capítulo al método iconológico de Erwin Panofsky, procedimiento de estudio en el que se ancla el significado de la imagen al tiempo histórico concreto en el que fue creada. Para cuestionar esta posición y plantear el problema, he recurrido fundamentalmente a las investigaciones del historiador del arte francés, Georges Didi-Huberman. Las preguntas que plantea desbordan claramente la historia del arte: ¿cómo reflexionar desde el pensamiento de nuestra contemporaneidad a través de una imagen del Renacimiento? ¿Cómo permitir que imágenes tan alejadas en el tiempo puedan interpenetrarse?

Con el fin de analizar mejor el funcionamiento del *Atlas* decidí fabricar un concepto que describiera una lógica que he denominado “lógica constructiva”, la cual se basa en dos principios constitutivos que son: por un lado, la relevancia del fragmento y por otro, la técnica del *collage*. Lo crucial en esta lógica constructiva es que produce una relación entre imágenes que permiten que la interpretación del observador no se quede satisfecha con un significado, sino que se encuentre en movimiento, en búsqueda de nuevos sentidos, como luego explicaré. Para explicar cómo funciona esta lógica, he propuesto un recorrido por distintas prácticas artísticas observando las estrategias de trabajo que se dan en cada uno de los casos.

En primer lugar analizo un *collage*, titulado *Amor*, (1931) de Hannah Höch. Mediante la técnica del *collage* las relaciones que el observador realiza entre las imágenes que tiene delante permiten hacer explotar la idea de obra y de significado cerrado y coherente, exponiéndola a nuevos contextos que permiten abrir múltiples significaciones posibles de las imágenes.

En segundo lugar, como *contratesis*, me ha parecido importante reflexionar sobre el pastiche siguiendo la definición de Fredric Jameson en su teoría sobre la cultura posmoderna, un tipo de imagen que sigue el mismo principio del *collage* de reunión de fragmentos heterogéneos, pero que no es capaz de producir una interpretación abierta como la que se daría en la lógica constructiva. Para ello estudio el concepto de pastiche aplicado al análisis en *Flowers fifght*, (1987) de Sandro Chia, pintor de la Transvanguardia italiana.

En tercer lugar, para demostrar que la práctica de la apropiación en la época posmoderna no está condenada a la superficie y a una celebración acrítica, he analizado una película de cine de reciclaje, *Yes Frank, No smoke*, (1931) de George Barber. Aquí la imagen funciona críticamente y permite que el observador fabrique nuevos significados a partir de la asociación de imágenes de diversa procedencia.

Una vez expuesta la lógica constructiva, estudiamos el proyecto *Atlas Mnemosyne* del historiador Aby Warburg, siguiendo la interpretación de Georges Didi-Huberman. Lo interesante en este caso, en los paneles del *Atlas*, es que se despliega esta lógica constructiva no para hacer viajar y estimular la imaginación para fantasear, sino que se aplica a una ciencia rigurosa como es la historia del arte, fundada en un principio intocable: la sincronía.

1. El método iconológico de Erwin Panofsky: una lógica interpretativa en la lectura de la imagen.

El método iconológico de Erwin Panofsky, desarrollado en su ensayo “*La historia del Arte en cuanto a disciplina humanística*”¹, organiza el análisis de la imagen a partir de los aspectos preiconográficos, iconográficos e iconológicos de la obra de arte mediante la deducción del estudio de fuentes literarias y del examen de la tradición cultural. Este modelo metodológico abre la puerta a diversos progresos en la disciplina de la historia del arte. Panofsky propone este método a raíz de su rechazo del procedimiento estilístico formal dominante de su momento en la historia del arte hacia finales del siglo XIX, el formalismo².

Panofsky en su libro *El significado de las artes visuales* dedica un capítulo que parte de una problemática basada en la siguiente pregunta: ¿Cómo accede el iconólogo al significado de la obra de arte? Lo hace de modo que establece un proceso a partir de la clasificación de tres niveles, que se identifican con los tres aspectos que mencionábamos más arriba. Cada nivel se considera como parte integrante de una totalidad. Las dos primeras clases de significación, la primaria o natural junto a la secundaria o convencional son fenoménicas mientras que la significación intrínseca o de contenido, está más esencial, funciona como un principio unificador, explica tanto el acontecimiento visible como su sentido inteligible. El recorrido por estos tres niveles permitirá acceder al significado profundo de la obra de arte. Este sentido no se conforma únicamente con deducir, por ejemplo, el significado alegórico que la obra pueda tener, sino que remite a un sentido que incluso el propio artista puede ignorar, pero que va inscrito en su creación como perteneciente a una época determinada. La lógica interpretativa de este método implica la organización de unidades temporales históricas coherentes. La obra se lee como documento de una época histórica y de su *Weltanschauung*. Para conocer en detalle este método, conviene detenerse brevemente en la aplicación que el propio Panofsky realiza

¹ Este capítulo forma parte del libro *El significado de las artes visuales*. Dicho libro es una colección de diversos estudios, incluidos en un mismo volumen. Erwin Panofsky reconfigura los nexos que enlazan la obra de arte a su entorno, sustituyendo la historia del arte como compartimento estanco al estilo de historiadores como Cesare Ripa, por una síntesis viva. En su ensayo *La historia del Arte en cuanto a disciplina humanística*, Panofsky trata sobre la iconografía y la iconología. De manera introductoria describe las fases del método iconológico.

² *Grosso modo*, podríamos decir que el método formalista que surge a finales del siglo XIX transforma las formas puras de la naturaleza en formas puras abstractas independientes de la representación del objeto natural que el observador identifica en la imagen. De esta manera el método se centra únicamente en la pura visualidad de la imagen y desvincula al arte de otras áreas de la realidad como la sociedad y el individuo. Uno de los representantes del formalismo fue Heinrich Wölfflin. Este investigador definió una historia del arte que se puede abordar con independencia de su contexto social, económico o religioso.

en el estudio de la pintura *Et in Arcadia ego* (1637) del artista francés Nicolás Poussin (Ver figura I).

En el primer nivel el iconólogo analiza la composición de los objetos concretos que se muestran bajo una composición particular. A través del examen de la imagen se observa una estructura geométrica que se deduce de la colocación de determinados puntos de interés o partes de los cuerpos respecto al eje de la composición del cuadro. En el núcleo de la combinación de *Et in Arcadia ego* aparecen las ruinas de un sarcófago, lo cual determina el punto central de atención del cuadro, por medio de una estructura simple y rectangular, alrededor del cual las figuras están simétricamente ordenadas.

En este primer nivel de descripción preiconográfica, también se lleva a cabo la identificación de las formas puras (objetos y acontecimientos). En esta esfera se constituye así el universo de los motivos artísticos identificados sobre la base de nuestra experiencia práctica (reconocimiento de objetos, pero también de expresiones). El investigador capta las cualidades expresivas como los gestos, el aspecto y los comportamientos que representan los personajes. Todos ellos son pastores, excepto una figura femenina; idealizados, se los reconoce por medio de sus atributos, como coronas y bastones. La escena del cuadro se sitúa en un paisaje cálido, tranquilo y luminoso. Junto con la pastora, ellos se muestran en actitud de leer y descifrar la inscripción tallada en la zona frontal de la tumba. La pastora situada en la esquina de la derecha de la composición, es representada a través de una actitud contemplativa, su rostro recuerda a una máscara que se atiene a las convenciones del clásico perfil griego.

El significado que se extrae a partir de este primer análisis preiconográfico ataña al contenido temático primario o natural de la imagen. Así las cosas, existen dos tipos de significación a propósito de este nivel: significado fáctico y significado expresivo.

Posteriormente, en un segundo nivel, el dedicado al análisis iconográfico, se accede al contenido temático, convencional, que constituye el mundo de las historias y las alegorías. En este horizonte se presupone algo más que una cierta familiaridad con los objetos y los acontecimientos que adquirimos mediante la experiencia práctica.

El investigador ayudado de las fuentes literarias y de conocimientos adquiridos por medio de lecturas de diversos autores, es capaz de reconocer ciertos temas y conceptos representados en la imagen.

Este segundo nivel se despliega en un plano plenamente intelectual: la conciencia a través de la intelección conoce el significado de un acontecimiento en relación a una determinada época histórica, determinadas costumbres y tradiciones culturales de una civilización concreta. El iconólogo mediante este ejercicio establece una conexión entre los motivos artísticos y las composiciones con los temas o conceptos específicos. La temática de la obra permite la interpretación del cuadro. En el caso del cuadro de Poussin, se reconoce el tema del cuadro como perteneciente al género mitológico, alegórico y bucólico. Pero la presencia de motivos tales como una calavera y una tumba dirigen nuestra atención más allá de la celebración de la comunión entre hombre y naturaleza: la tumba que observamos en la representación de la imagen contiene una inscripción: *Et in Arcadia ego*, que quedaría traducida como: “También en la Arcadia, yo... la muerte, reino”. La frase constituye una advertencia para los ciudadanos que residen en la Arcadia, en el paraíso. El tema apela al encuentro con la muerte, un tremendo aviso para el futuro. En algunas representaciones de este mismo tema aparece una calavera que simboliza la muerte como amenaza³. Las tumbas también denotarían el peligro al cual todo ser humano está destinado.

Como se ve, la identificación de motivos como la calavera y la tumba relacionados con la temática de la muerte nos permite en este segundo nivel acceder al significado convencional de la obra.

Finalmente, en el nivel propiamente iconológico, se desarrolla una interpretación en sentido más profundo, que exige del investigador un poco más que los niveles anteriores: ya no un análisis iconográfico, sino una síntesis iconológica. En este nivel el estudio de la imagen concluye, una vez que se accede al significado intrínseco o al contenido de la imagen, tal y como lo denomina Panofsky. El iconólogo interpreta la imagen a través de una capacidad especial para la que hace falta no sólo erudición iconográfica, sino también familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana (que han sido condicionadas por la psicología personal), así como con un conocimiento de la cultura y del contexto en el que se creó la obra. El significado intrínseco se conforma mediante ciertos principios subyacentes que ponen de relieve la actitud básica de una nación, de una época, sus creencias filosóficas concretas. En ocasiones estas cuestiones transcinden la intención concreta del artista, dejando entender que el significado profundo de la obra

³ Así sucede por ejemplo en la obra *Et in Arcadia ego*, (1622) de Guercino.

no es un posible "mensaje", sino su inscripción cultural histórica. En este último nivel iconológico, entendemos como el investigador accede al significado de la obra en relación a la *Weltanschauung* que predomina en un determinado momento histórico.

En relación a la imagen de Poussin, Panofsky ha identificado el tema de la muerte. Pero, a diferencia de cómo había sido interpretada en anteriores representaciones de muchos otros artistas e incluso de Poussin mismo, entiende que la muerte no se afirma como una amenaza, sino que denota un sentimiento de añoranza, un recuerdo nostálgico. La frase de la inscripción en este caso significaría lo siguiente: "la persona enterrada en esta tumba ha vivido en la Arcadia", que difiere radicalmente de la anterior interpretación. La interpretación de la obra contrasta dos significados divergentes en una misma temática, que genera una polaridad irónica: la sombra de la muerte entendida como amenaza y el entretenimiento del cual disfrutaban las ninfas y demás habitantes de la Arcadia.

Como conclusión de esta descripción detallada del método iconológico desarrollado por Erwin Panofsky, podemos afirmar que fue muy fructífero y que contribuyó sustancialmente al progreso de la disciplina de historia del arte. Por un lado, el desarrollo de la interpretación en tres niveles permite tener en cuenta y actualizar diversos conocimientos y considerar multitud de temas iconográficos. Por otro lado, y esta constituye su principal aportación, despliega un estudio de la imagen mucho más complejo que la iconología anterior de historiadores como Cesare Ripa. En su libro *Iconología I* establece corpus de representaciones alegóricas que representan las virtudes, los vicios, los sentimientos y las pasiones humanas⁴. El problema de esta propuesta consiste en que organiza un catálogo de motivos a los que se atribuyen una serie de significados independientemente de la poética concreta del autor, del contexto espacial, histórico y sociológico del momento de creación de la obra. Frente a la simplicidad (y falsedad) de que a cada motivo icónico le corresponda un significado concreto, es fácil observar la gran contribución de Panofsky a la disciplina.

La complejidad del método permite en este sentido afinar las herramientas y procedimientos de la iconología mediante una lógica interpretativa que ancla la imagen en el momento en que fue creada, de modo que permite ponernos en los ojos de aquellos que veían las imágenes en un tiempo histórico concreto.

⁴ En: *Iconología I*, Cesare Ripa recurre a numerosas representaciones visuales de alegorías como por ejemplo la abundancia. Esta imagen queda relacionada con un determinado concepto específico. También identifica ciertos motivos que aparecen en la imagen con el objetivo de que estos ofrezcan una significación concreta.

1. A. Problemas del método panofskiano e hipótesis de trabajo

Como he demostrado, el método iconológico desarrollado por Erwin Panofsky genera una lógica interpretativa que ancla la imagen en un tiempo histórico concreto. Si bien esto, como he comentado, supone desde varios puntos de vista un avance en el estudio de las imágenes, resulta por otro lado incapaz de abordar la vida de las imágenes a lo largo de la historia, los significados a los que dan lugar fuera de su momento histórico. No puede dar cuenta del nomadismo de las imágenes a lo largo de la historia.

Este es el punto de vista de Didi-Huberman. En libros como: *Ante el tiempo, La imagen superviviente* y *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, señala los problemas que el modo de compresión de las imágenes del método iconológico presenta, sobre todo en relación al hecho de que las obras de arte perviven a lo largo del desarrollo de la historia. Entre los problemas que señala, se encuentra el ser incapaz de entender el pasado a la luz del presente. Según el método panofskiano sería imposible, por ejemplo, acercarse a una imagen del Renacimiento por medio del conocimiento de una imagen contemporánea; no permite generar tensiones entre imágenes de diversa procedencia y de tiempos heterogéneos. Yo pienso que este aspecto es fundamental, ya que en el encuentro de imágenes de diversas épocas históricas se pueden generar conocimientos nunca antes dados.

En su libro *Ante el tiempo*, Didi-Huberman expone el ejemplo de una obra que él vio en Florencia en el convento de San Marcos, *La Virgen de las sombras* de Fra Angélico. En su relato, el historiador comenta qué es lo que le detuvo en su paseo cuando observó la parte inferior del cuadro:

Si hoy intento acordarme de lo que pudo interrumpir mi paso en el pasillo de San Marco, no creo equivocarme al decir que fue una especie de semejanza desplazada entre lo que descubrí allí, en un convento del Renacimiento, y los *drippings* del artista americano admirados y descubiertos tantos años antes. Es cierto que tal semejanza concierne al dominio de lo se llama seudomorfismo: las relaciones de analogía entre el muro manchado de Fra Angélico y un cuadro de Jackson Pollock no resisten demasiado el análisis⁵.

La perspectiva hubermaniana propone una nueva forma de interpretación de las imágenes que reconoce que ellas viajan en el tiempo. En este sentido, se abre todo un nuevo campo de investigación de la imagen: no sólo como reconocimiento de las intenciones

⁵ Didi-Huberman, G: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008, página 44.

comunicativas de un autor, no sólo como documento de un sentir y pensar histórico dado, sino que la imagen da que pensar, sirve como vector de pensamiento.

El reto que propongo en este Trabajo de Fin de Grado es reflexionar sobre este otro modo de pensamiento en imágenes que procede a través de una lógica a la cual denomino "lógica constructiva" y que permite comprender las imágenes a través de sus múltiples encuentros y relaciones entre épocas diversas, tal y como sucede para Didi-Huberman: ser capaz de observar un Fra Angélico a partir de un Jackson Pollock.

2. La lógica constructiva en la comprensión de imágenes.

El procedimiento de la lógica constructiva se acerca a la imagen desde una perspectiva que se resiste a descubrir significados definidos de una vez por todas. La imagen en este sentido abre nuevas brechas y por ello se puede considerar una matriz de pensamiento. Dos de los principios fundamentales por los que se rige la lógica constructiva son: a) la relevancia del fragmento y b) la técnica del *collage* en la constitución y producción de las imágenes. Bajo esta lógica el observador se aproxima a un pensamiento en imágenes capaz de fabricar significados variables o incluso inagotables.

2. A. El fragmento

El lugar por excelencia para estudiar el fragmento es en los cuadros de las vanguardias de las tres primeras décadas del siglo XX, porque es en este tiempo en el que se inventa y desarrolla con intensidad la técnica del *collage* en pintura.

La vanguardia europea en este momento se opone radicalmente a una concepción de la obra de arte entendida como totalidad orgánica⁶, la cual establece una relación de analogía entre la realidad y la imagen. El artista mediante su subjetividad dirige la transposición de la realidad al cuadro imitando la naturaleza, de modo que fabrica una imagen basada en la mimesis. "La obra orgánica, de acabado humano pero con pretensión de asemejarse a la naturaleza muestra una imagen de reconciliación entre el hombre y la naturaleza"⁷.

Esta reconciliación entre el hombre y la naturaleza propia de la obra orgánica establece una unidad entre las partes y el todo de la obra de modo que las partes de la obra se entienden del todo y el todo de la obra se entiende de las partes. La lectura de la imagen produce una compresión anticipadora del todo. El observador no desvela ningún significado que no haya sido intencionado por la mente del artista, puesto que éste transpone literalmente al cuadro los elementos de la realidad que tiene delante de sus ojos.

El *collage* destruye este paradigma de la mimesis, de modo que la obra deja de representar lo real. La imagen mimética era un fiel espejo de la realidad en el que la imagen se tornaba opaca, el cuadro era un calco de la realidad y el observador ante la imagen únicamente percibía lo que ya veía en la naturaleza. Lo que me interesa destacar aquí es sobre todo que la lógica de la imagen mimética no favorece un cuestionamiento de la propia construcción de los materiales de la obra: su carácter fabricado, compuesto.

⁶ Sigo aquí la argumentación de Peter Bürger. Bürger, P.: *Teoría de la vanguardia*, Argentina: Las cuarenta, pp. 105-115.

⁷ Bürger, Ibid. p. 110.

Mediante la técnica del *collage* y a través de la lógica constructiva, sin embargo, se fabrica otro tipo de representación de la realidad. Los artistas ofrecen una gran resistencia a la síntesis en sus composiciones con la intención de construir una imagen resquebrajada, fragmentada, que se resiste a definir un único significado cerrado, coherente, global.

Picasso y Braque, pintores cubistas, en sus *papiers collés*, denuncian así el sistema de representación heredado desde el Renacimiento. A través de la técnica del *collage*, que se basa en pegar recortes de periódico o de diario o de otros materiales en la superficie del cuadro, implica incluir fragmentos de la realidad en sus composiciones pictóricas. Estos fragmentos ya no son elaborados por la subjetividad del artista, sino tan sólo recogidos por él, de modo que insertan algo exterior, en principio ajena a ella, son una extracción de la realidad. Los fragmentos así destruyen toda posible apariencia de la reconciliación coherente de los elementos de la obra, a la par destruyen el vínculo referencial que la imagen mantenía con la realidad que necesariamente la limitaba a ser un mero reflejo del mundo. Así las cosas, el observador se ve obligado a construir un nuevo contexto que otorgue algún sentido, debe fabricar unas nuevas coordenadas para resolver aunque sea temporalmente la yuxtaposición que fabrica disonancias de sentido.

Para entender en detalle cómo opera la lógica constructiva vamos a aplicarla a un ejemplo práctico, la imagen *Amor*, del *collage* de Hannah Höch (Ver figura II).

En la imagen aparecen diversos fragmentos yuxtapuestos que conforman el cuerpo de dos extrañas figuras femeninas a partir de distintos fragmentos de diversa procedencia: revistas, catálogos de arte, etc. En ellos se mezclan diferentes culturas: asiática, africana y europea. Esta yuxtaposición de fragmentos no produce un cuerpo totalmente simétrico al estilo griego que siga un canon concreto específico, sino que se da una redefinición radical del cuerpo de la mujer. Este *collage* forma parte de toda una serie en la que Hannah Höch destruye otras imágenes del cuerpo femenino como denuncia a políticas de exclusión racial. Los fragmentos diversos en este sentido quedarían vinculados a un determinado contexto social que Höch intencionalmente denuncia, señalando su misoginia y machismo.

No obstante, la lectura no se cierra en este punto. Si prestamos atención a otros fragmentos que aparecen en la imagen, la lectura varía. A través de la lógica constructiva que opera en la imagen del *collage*, el observador puede establecer otras asociaciones entre los fragmentos, a través de distintas relaciones que no quedarían vinculadas únicamente al

contexto cultural y social que plantea Hannah Höch, sino que permitirían expandir nuevas significaciones en la imagen. El fragmento impide que la imagen se lea sólo en relación a un contexto específico o a un significado intencional concreto. Veamos: en el *collage* vemos cómo el fragmento que simula un torso desnudo parece descansar sobre la superficie de un recorte que tiene la forma de una hoja. Este se asemeja a los ciertos desnudos que representaban los pintores del Renacimiento o incluso directamente a la imagen III, *La Ninfa de la fuente* (1530-34) de Lucas Cranach el Viejo, en el que aparece una Ninfa descansando sobre unos paños rojos con la intención de que nadie le perturbe el sueño, (Ver figura III). Otro de los fragmentos, unos zapatos de tacón pueden también remitir a una revista comercial en la que los fragmentos tenían únicamente la intención de venderme los bonitos zapatos. Sin necesidad de desarrollar estas interpretaciones, vemos que las relaciones que los fragmentos del *collage* sugieren nos podrían llevar en direcciones interpretativas muy diversas, incluso antagónicas.

El observador de un *collage*, por tanto, juega con la yuxtaposición de los fragmentos creando relaciones asociativas que permiten fabricar nuevos significados no únicamente vinculados a la intención previa del artista; de este modo se consigue que la imagen no se cierre en un significado. El fragmento permite que los sentidos de la imagen se abran, las posibilidades son múltiples. De esta manera se abren brechas en el trabajo de interpretación que inducen a la reflexión sobre la imagen concreta, obligando a cuestionar su naturaleza y dejando al espectador al descubierto. Se produce una metamorfosis en la naturaleza de la imagen: se convierte en una matriz que no es autosuficiente porque no tiene un solo sentido, sino que tenemos que referirla continuamente a otros contextos extrartísticos. La imagen matriz permite que los sentidos se abran, siendo distintos a los que tenían en el contexto original. Gracias a esta transformación en la naturaleza de la imagen resulta imposible conseguir que ésta se encierre en una significación concreta.

La técnica del *collage* mediante la lógica constructiva nos interesa porque, como hemos comentado permite que el significado de la imagen no se cierre de una vez por todas. No obstante, con esto no es suficiente.

2.B. El pastiche como contra-ejemplo.

El pastiche es una técnica utilizada en literatura y otras artes, cuya función se basa en imitar abiertamente diversos textos, estilos o autores y combinarlos, de forma que den la impresión de ser una creación independiente. Fredric Jameson en su libro *Teorías de la posmodernidad* expande el concepto de pastiche de ser una técnica concreta más o menos presente en determinados movimientos artísticos a constituir una práctica universal y determinante que se da en toda la sociedad posmoderna. En un plano artístico, Jameson lo estudia en una variedad de prácticas que van desde la pintura a la arquitectura. En términos de imagen, la Transvanguardia italiana y el Neoexpresionismo alemán son diferentes corrientes de pintura posmoderna asociadas a la práctica del pastiche a las que Jameson hace referencia en su texto, si bien no las trata en profundidad, ya que las menciona de pasada junto con otros ejemplos concretos que según el autor se darían en la sociedad posmoderna⁸.

A mí me interesa especialmente ver en qué medida se aplica el concepto de pastiche tal como lo entiende Jameson a través de una de las imágenes de Sandro Chia, porque pienso que aquí se puede trabajar con particular atención la función del fragmento.

En primer lugar, partimos de la definición de pastiche que ofrece Jameson, con el fin de extraer dos cuestiones relevantes que detallaré en este apartado del trabajo. En la siguiente cita el autor compara el concepto de pastiche con el de parodia. El pastiche según el autor ha perdido toda la dimensión crítica importante que contiene la parodia:

El pastiche es, como la parodia, la imitación de un estilo peculiar o único, idiosincrásico; es una máscara lingüística, hablar un lenguaje muerto; pero es una práctica neutral de esta mímica, no posee las segundas intenciones de la parodia; amputado su impulso satírico, carece de risa y de la convicción de que, junto a la lengua anormal que hemos tomado prestada por el momento, todavía existe una sana normalidad lingüística. El pastiche es, entonces, una parodia vacía, una estatua ciega: es a la parodia lo mismo que esa práctica moderna de la ironía vacía es respecto a lo que Wayne Booth llama las “ironías estables” del siglo XVIII⁹.

Tanto en el pastiche como en la parodia la importancia del fragmento es fundamental: en ambos se dan una mezcla de estilos previos, reunidos en una nueva obra; no obstante, el

⁸ No sólo Jameson realiza esta lectura. Existen diversos autores que también han asociado la práctica del pastiche con el quehacer de los artistas del neoexpresionismo alemán y la transvanguardia italiana, como por ejemplo la historiadora Lourdes Cirlot en *Las últimas tendencias Pictóricas*, Madrid: Vicens Vives, 1990.

⁹ Jameson, F: *Teorías de la posmodernidad*, Madrid: Trotta, 1998, p. 38.

pastiche es una estatua ciega, carente de crítica. El pastiche es una mezcla de estilos neutral, al que le han amputado el impulso satírico, como lo expresa Jameson.

Vamos a ver qué implica en términos de interpretación de la imagen y acercamiento a ella la práctica del pastiche de la transvanguardia italiana. Propongo observarlo en detalle desde la perspectiva del fragmento con la imagen *Flowers fight* de Sandro Chia (Ver figura IV).

En la imagen se reconocen diversas áreas y motivos fragmentos de varios colores que recuerdan al pincel expresivo y a la paleta de color de tonos nítidos utilizado por Henri Matisse. Pero, por otro lado, la composición del cuadro también permite que asociemos la imagen con la obra de Van Gogh *Los Girasoles* (1888) ya que las cuatro caras (que por otro lado, remiten también a estilo de Picasso en sus dibujos) recuerdan al bouquet de girasoles en un jarrón, (Ver figura V). Por último, el fondo azul manchado de diversos puntitos de colores, permiten asociar la obra a la técnica puntillista desarrollada en primera instancia por Georges Pierre Seurat.

Estas referencias, al contrario que como sucedía en el *collage* de Höch, en lugar de abrir la interpretación, la cierran. Esa es la interpretación que sugiere el concepto de pastiche que Jameson achaca a la transvanguardia italiana. Sandro Chia retoma fragmentos de imágenes que ya están legitimadas por la historia del arte; el estilo de un artista de vanguardia se convierte en este tipo de pintura en meros estilemas. Los fragmentos que remiten al estilo de Picasso, a la técnica de Seurat, a la composición de Van Gogh son aquí formas vacías de sentido, ya que únicamente remiten a un contexto histórico del arte pictórico concreto. Los fragmentos no nos hablan del contexto de guerra en el que autores como Picasso estaban inmersos, no se expanden a otras realidades, sino que son retomados con la intención de convertirse en estilemas muertos. Los estilos de estos autores, considerados aquí en el propósito de este TFG como fragmentos, no remiten como en el caso de Höch a otras realidades, sino que se limitan al ámbito de la historia del arte, y lo que es peor, de la historia del arte más celebrada y reconocida. Se trata de formas ya legitimadas que no suponen ninguna disonancia, como ocurría en el caso del *collage* de Höch.

El fragmento de la imagen de Sandro Chia que recuerda al dibujo de Picasso representa únicamente una forma bonita que hemos visto pero ahora vacía de la posible crítica, denuncia o sentido que Picasso vinculaba a esa forma; ahora está carente de sentido. Los

fragmentos en este tipo de imagen no se pueden vincular ni con problemas del mundo cotidiano, ni sirven para reflexionar críticamente sobre la pintura de Picasso. Los fragmentos que se utilizan en la práctica del pastiche quedan así despojados de toda vertiente crítica no abren brechas en nuestro pensamiento, no inducen a la reflexión.

Frente al pastiche, en la técnica del *collage* el fragmento opera de manera distinta. El *collage* es una técnica subversiva que mediante la lógica constructiva que describí en el anterior apartado, abre la posibilidad de pensar lo real haciendo explotar la imagen. Los fragmentos utilizados en las composiciones de los *collages* se recogen del medio del mundo, son fragmentos extraídos de la vida cotidiana, de lo que nos rodea. Por ejemplo, veíamos como en el *collage* de Hannah Höch recogíamos diversos fragmentos de revistas comerciales, fragmentos que aludían a diferentes culturas de diversos países, en el *collage* los fragmentos son de diferentes procedencias de lo real, diversos tiempos, fragmentos heterogéneos, de modo que los podemos observar e interpretar desde distintas perspectivas y maneras posibles, abriendo siempre posibilidades nuevas, nunca cerrando la significación.

El pastiche sería un contraejemplo en la lógica constructiva, ya que en él la relevancia del fragmento no permite establecer nuevas brechas en el pensamiento, sino que lo que produce únicamente en el espectador es en todo caso, goce formal.

A pesar de que Fredric Jameson establezca que el concepto de pastiche es lo que caracteriza en general a la cultura posmoderna (y en el caso de análisis concreto de Sandro Chia, a determinadas prácticas artísticas de la década de los años 80), entiendo que en ese mismo momento, dentro de la cultura posmoderna que Jameson denuncia, se dan otras prácticas artísticas que trabajan con imágenes del pasado de una manera crítica, como será el caso del cine de reciclaje.

3. C. La lógica constructiva en el cine de reciclaje.

El cine de reciclaje es una de las líneas de desarrollo básicas del cine del siglo XX que parte del uso de materiales encontrados como material con el que trabajar cinematográficamente. En 1991 tiene lugar en Viena un amplio festival de films de *found footage*, en el que se presentan exclusivamente films realizados desde la década anterior, "elaborados total o parcialmente a partir de materiales ajenos"¹⁰. Desde esta nueva perspectiva abordaré la cuestión del fragmento en el presente capítulo.

Existen diversos términos para caracterizar al cine de reciclaje: *found footage*, Eugeni Bonet utiliza el término "cine de desmontaje", mientras que Antonio Weinrichter habla de "remontaje audiovisual". Estos términos no delimitan prácticas concretas ni pretenden clasificar de un modo específico posibles tipologías del cine de reciclaje, sino determinar que estas prácticas se mueven por un terreno híbrido adquiriendo diversas formas. Los distintos autores que menciono ofrecen aproximaciones conceptuales variables en función de los objetivos y finalidades que presentan las distintas películas de cine de reciclaje.

En general, estas películas contienen fragmentos procedentes de diversas fuentes extraídos de sus contextos, en unos casos encontrados, apropiados o legalmente adquiridos de archivos o no, tomados directamente de los medios de comunicación, de antiguas películas, programas de televisión, dibujos animados, etc. Se trata de combinar fragmentos de otras obras para crear una nueva. Los fragmentos combinados presentan nuevas disposiciones y que, como sucede en el *collage* y no en el *pastiche*, permiten ir más allá de los sentidos pretendidos por el autor original y convertir a la imagen en un lugar para el pensamiento.¹¹

El principio básico que comparten las películas de cine de reciclaje con la técnica del *collage* descrita anteriormente, aparte de la relevancia del fragmento (que también se da en el *pastiche*), es la lógica constructiva en el proceso de la imagen.

Siguiendo el término de "desmontaje" propuesto por Eugeni Bonet para caracterizar a las películas de reciclaje, podemos decir, junto con el investigador catalán, que estas películas inciden especialmente en instruirnos a manejar las imágenes.

¹⁰ Bonet, E: *Desmontaje: Film, Vídeo/Apropiación, Reciclaje*, Barcelona: Museo de art contemporani de Barcelona, 2014, p. 9.

¹¹ En este sentido el cine de reciclaje guarda analogías con el concepto *détournement* elaborado en los años 50 a partir de las ideas de Guy Debord dentro del movimiento situaciónsta. El *détournement* como desvío de sentido consiste en tomar un objeto creado por el capitalismo y desviar o distorsionar su significado modificando el uso original con el fin de crear un efecto crítico.

Para ello, comenta Bonet, es importante que los autores de las películas posean una cierta habilidad del conocimiento de los medios, los materiales, los efectos, defectos para poder llevar a cabo un procedimiento de trabajo que es precisamente lo que, según el autor catalán, constituye la base estética del cine de reciclaje: se trata de lo que él denomina “desmontaje”. El autor de cine de desmontaje no sólo “monta y desmonta unos elementos preexistentes, encontrados, recuperados, apropiados, reciclados”, sino que la operación fundamental consiste sobre todo en desmontar la intención original del autor en la fabricación de estas imágenes, por medio de una nueva disposición de los fragmentos montados, permitiendo, y esto es lo crucial, reflexionar analíticamente sobre el significado que contenían los fragmentos. Se trata de la acción de montar, sí, pero sobre todo de la de desmontar.

En este sentido el cine de reciclaje se diferencia de la técnica del *collage* en que el significado original que tienen los fragmentos en la técnica del *collage* no se expone a la vista del observador; la intención del fabricante de la primera imagen no está expuesta en el *collage*. El observador entonces fabrica un contexto a través de sus propias coordenadas. Los fragmentos utilizados en el cine de reciclaje, sin embargo, y en concreto en la película *Yes Frank no Smoke*, que comentaré a continuación, permiten que el observador vea tanto el significado de la imagen extraída, original, asociado a la mente del artista, pero puesto en cuestión, perturbado por el nuevo significado que surge en la nueva producción, en este caso, de George Barber.

Vamos a ver un ejemplo práctico para aclarar estas cuestiones. Nos centramos en la película *Yes Frank No Smoke* de George Barber. En ella Barber retoma fragmentos de dos películas en concreto: *El lago azul* (1980) de Randal Kleiser y *Abismo* (1970) de Peter Yates. Al comienzo de la película de Barber vemos a Emmeline la protagonista, que aparece sumergida en las aguas de una isla. Emmeline y Richard son dos niños que, por determinadas circunstancias, tienen que convivir en una isla alejada de la civilización. Según transcurre el tiempo, ambos van observando cambios en sus cuerpos y poco a poco empiezan a sentir un cariño especial. De este modo se da la necesidad entre ambos de experimentar la sexualidad.

Barber reconstruye a través de diversos fragmentos (que no proceden únicamente de *El lago Azul*), la ansiedad femenina y masculina ante el descubrimiento de la sexualidad.

La película de Barber mezcla estas imágenes con diversos fragmentos de gestos y miradas provocadoras femeninas y hombres desesperados que irrumpen y trastocan los fragmentos del lago azul donde se observan los cuerpos desnudos tanto de Emmeline como de Richard.

Aparte de proponer una reflexión sobre los deseos humanos, la coquetería femenina e incluso el instinto materno, la película sobre todo permite que el observador sea consciente tanto del significado de los fragmentos retomados de las imágenes originales como de los nuevos significados que aparecen en la nueva composición, las relaciones que estos mantienen con los anteriores y cómo divergen en sus planteamientos. Este ejercicio permite descubrir ideologías subterráneas en *El lago azul* que ahora afloran gracias a la nueva composición de la película; se trata de significados nunca imaginados por Randal Klaiser y que únicamente se consiguen mediante el procedimiento del desmontaje.

4. Atlas Mnemosyne como forma de pensamiento en imágenes.

A continuación veremos uno de los proyectos más emblemáticos de Aby Warburg¹², *Atlas Mnemosyne*, sobre el que Didi-Huberman y varios otros filósofos han reflexionado intensamente y desde el que es posible comprender un aspecto más, crucial, de lógica constructiva en la lectura de las imágenes. El filósofo italiano, Giorgio Agamben, ha denominado al proyecto del Atlas una "ciencia sin nombre", en tanto que proyecto todavía no realizado.

El núcleo de las preocupaciones warburgianas se dirige a la psicología de la creación, al proceso de producción de imágenes e ideas y la figura del artista; no obstante, dos de los problemas intelectuales que recorrieron toda su vida versan sobre cuestiones como la naturaleza de la imagen visual y su función propia dentro de la jerarquía de los signos aunque también la expresión del sufrimiento, el abandono en estados emocionales extremos, lo que ha denominado con su concepto *phatosformel*. Estos aspectos como señala Giorgio Agamben en *La potencia del pensamiento, Ninfas* y *El hombre sin contenido*, calan fuertemente en el alma de Warburg hundiéndole en una bipolaridad extrema la cual caracteriza también a su personalidad. Por un lado la preocupación por el signo visual estático y por otro la preocupación por el pathos extremo que dota a la vida de movimiento.

Aunque se podrían trabajar diversos aspectos, todos ellos emocionantes, del trabajo de Warburg, aquí me limito a una problemática central; desarrollaré una de las cuestiones capitales que giran en torno a su último trabajo *Atlas Mnemosyne*: las posibilidades del pensamiento en imágenes. Entiendo que el modo concreto de pensamiento en imágenes que se presenta en el *Atlas* procede a través de la lógica constructiva (explicada en los capítulos anteriores) y, por lo tanto, permite comprender las imágenes a través de sus múltiples encuentros y de las relaciones que establecen entre épocas diversas, permitiendo así construir siempre nuevos significados.

El proyecto inconcluso *Atlas Mnemosyne* es un dispositivo fotográfico. Las imágenes, recolectadas según las intenciones del autor, son pegadas sobre grandes tablas de madera forradas de tela negra cogida en bastidores donde se agrupan las imágenes fijándolas al

¹² Aby Warburg fue un historiador del arte de origen judío nacido en Hamburgo el 13 de junio de 1866, estudio filosofía, historia y religión en universidades alemanas, italianas y francesas. Se inscribe dentro de la corriente historiográfica artística del siglo XX que contempla la historia del arte desde el punto de vista de los contenidos y los temas representados y que se opone al método formalista que incide fundamentalmente en los aspectos estilísticos y formales.

soporte por medio de pinzas. Las imágenes se ordenan a temas que están indicados en cada una de las láminas. La finalidad del *Atlas* es la de desarrollar mediante un repertorio abundante de imágenes el proceso histórico de la creación artística desde los comienzos del Renacimiento en Italia buscando sus fundamentos en la Antigüedad. Un largo viaje histórico de fórmulas patéticas que transitan a través de un gran armazón visual, intentando revivir los valores expresivos específicos que perviven a través de las imágenes.

En los paneles se observan diferentes orígenes y procedencias de los fragmentos, el autor recoge fragmentos pertenecientes a distintas realidades para estudiar la disciplina de la historia del arte. Los fragmentos recopilados son imágenes extrartísticas, ya que no sólo se incluyen reproducciones de obras de arte, sino también fotografías de objetos de artesanía, monedas, sellos y otro tipo de objetos. Esta heterogeneidad de los elementos de tan diversa naturaleza, impensable para una historia del arte incontaminada, se unifican: tanto por ser todos reproducciones fotográficas como por estar ensamblados sobre las planchas para crear una imagen global única (pero recombinable), insertada en una serie numerada de planchas. Esto acaba conformando un atlas interminable que da cuenta de un conocimiento en movimiento y abierto, como luego explicaré. El *Atlas* nunca posee una forma que pueda darse por definitiva. Los paneles pueden entenderse como constelaciones de carácter siempre permutable que varían según las configuraciones obtenidas en cada ocasión, desplazamiento incesante entre las imágenes de plancha a plancha.

En relación a esto, Didi-Huberman sostiene que el *Atlas Mnemosyne* fue siempre el estudio de un pensamiento potencial, inagotable, poderoso e inconcluso. Los diversos artículos publicados de sus múltiples conferencias, sus borradores y manuscritos, cajas de fichas, sus constelaciones esquemáticas, la clasificación de su biblioteca, sus notas rizomáticas y en general la posible metodología de todos sus trabajos dan cuenta de este enorme potencial, inagotable en algunos casos, un pensamiento en imágenes totalmente innovador.

Cómo se produce esta inagotabilidad: uno de los ejercicios principales que el observador realiza al aproximarse a los paneles es el de construir montajes entre las temporalidades heterogéneas de las imágenes reunidas en cada panel mediante asociaciones. Todas las diferencias, las comparaciones, las desemejanzas y semejanzas, los detalles, crean juntos

órdenes de coherencia nuevos. Esta herramienta de montaje la define muy bien Didi-Huberman en su trabajo *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*:

En el atlas *Mnemosyne*, lo inagotable no designa nada más que la capacidad de montar constantemente, desmontar y remontar, un corpus de imágenes heterogéneas con el fin de crear nuevas configuraciones inéditas y aprender en ellas ciertas afinidades inadvertidas o ciertos conflictos operantes. Ello significa que se empobrece la noción misma de montaje si la consideramos únicamente desde el punto de vista de una receta (*procédé*) “artística”¹³.

Las relaciones que se establecen en el *Atlas* están hechas de tensiones creadas mediante diferencias y formando nuevos órdenes de coherencia. El montaje no se entendería única y exclusivamente como una práctica artística que mediante el pegado establece una continuidad en los fragmentos discontinuos dispuestos en el cuadro. No se trata de un montaje formal, estético o crítico, sino de que el observador trace relaciones, entreteja las imágenes. Esto sucede, como explica Didi-Huberman, gracias al “entre”, al intervalo, a ese espacio en negro no jerarquizado en el que se sitúan las imágenes y que permite relaciones siempre renovadas entre ellas.

Como en todos los otros apartados, procedemos al análisis de un caso concreto para facilitar la exposición. En *La imagen superviviente*, Didi-Huberman analiza el panel número 43 del *Atlas*¹⁴. En concreto, esta lámina está dedicada a la capilla Sassetti de Ghirlandaio, (Ver figura VI).

Mediante este ejemplo vamos a ver cómo el autor analiza cada imagen en primer lugar separadamente y luego vinculada con el resto, para posteriormente abordar las posibles interpretaciones de la lámina. Aunque las imágenes que forman parte del panel tendrían, cada una de manera aislada, un significado más o menos estable heredado históricamente, veremos cómo al entrar en relación unas con otras no se alcanza un significado definitivo, sino uno precario e inestable, de modo que sus relaciones siempre abiertas a nuevas configuraciones, constituyen motores para el pensamiento.

Arriba a la derecha del panel, aparecen tres dibujos esquemáticos de los frescos y sepulcros de la Cappella Sassetti en Florencia, realizados por la pintora Mary Hertz y esposa de Warburg. Justamente al lado, vemos *La aprobación de la regla de San Francisco*, la comparación de dos representaciones diferentes elaboradas respectivamente

¹³ Didi-Huberman, G: *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid: Catálogo de la exposición Madrid Museo Reina Sofía, 2010, p 182.

¹⁴ Didi-Huberman, G: *La imagen superviviente, Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Abada, 2009, pp. 439-440.

por los artistas Giotto (1325) y Ghirlandaio (1479). En el panel también hay fragmentos de retratos, donantes arrodillados como Angelo Poliziano y Giuliano de Medici, niños y preceptores humanistas, la figura de Lorenzo Medici, etc. Según Didi-Huberman, el observador comprendería el panel a través de comparaciones entre las imágenes. En lugar de acceder al significado de la imagen mediante interpretaciones que vinculan inequívocamente las imágenes a determinados mitos o alegorías y los motivos a las representaciones, cada imagen, por heterogénea que sea respecto a otra, se descubre por medio de sus relaciones con otras, va desvelando aspectos paulatinamente, en su encuentro con otras imágenes de otros tiempos y contextos. La heterogeneidad no supone un problema. De hecho, la polaridad es una forma de relación, se pueden por ejemplo en un mismo panel vincular valores medievales y renacentistas, el humanismo intelectual y el materialismo burgués. La estructura misma ajerárquica del panel desmonta y vuelve a montar, despliega visualmente todas esas discontinuidades entre las imágenes.

CONCLUSIONES

La práctica del montaje que desarrolla Warburg se diferencia de las prácticas artísticas del *collage*. En éste, tal y como expliqué anteriormente, se activa la conciencia del espectador, de modo que las imágenes de diversas procedencias (de lo real también, y no sólo del ámbito de la historia del arte, como sucedía en el pastiche) entran en confrontación permitiendo hacer explotar los significados establecidos de las imágenes, resistiéndose a adquirir un sentido único y cerrado. No obstante, la técnica del *collage*, aunque permite generar conocimiento y desarrolla de abundantes estrategias de trabajo entre imágenes, queda anclada en la esfera del arte.

Entendemos que el proyecto *Atlas Mnemosyne*, es mucho más que eso: las imágenes del panel no sólo sirven al pensamiento artístico, sino que ellas contribuyen a hacer historia del arte. En este sentido, la técnica del *collage* aplicada al desarrollo de un método de estudio del arte es absolutamente relevante ya que no sólo enciende la imaginación, sino que trastoca las disciplinas, los procedimientos y las seguridades de la Historia del arte. Warburg propone construir una ciencia de la imagen que, a diferencia de la Historia del arte, no entienda que el texto es imprescindible para comprender la imagen, sino que funcione en la autonomía de las imágenes, un pensamiento totalmente novedoso.

Esta ciencia de la imagen trabaja con la imaginación, una facultad que no debe confundirse con la mera fantasía, sino que sirve como herramienta para el trabajo de esta nueva disciplina de la imagen, la *Mnemosyne*, la ciencia sin nombre. Esta facultad productiva de la imaginación permite construir órdenes de coherencia mediante las relaciones de las imágenes de manera que surjan nuevos conocimientos nunca antes dados por ningún observador, abriendo nuevas brechas en nuestro pensamiento. En relación a esta facultad de la imaginación Didi-Huberman cita a Baudelaire en uno de sus textos para comprenderla de manera más concreta:

La imaginación no es la fantasía; tampoco la sensibilidad, aunque resulte difícil concebir a un hombre imaginativo que no sea sensible. La imaginación es una facultad quasi divina que percibe ante todo, fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías. Los honores y funciones que confiere a esa facultad le dan tal valor [...] que un sabio sin imaginación no puede aparecer ya sino como un falso sabio o cuando menos un sabio incompleto¹⁵.

¹⁵ Didi-Huberman, G: *Atlas* cit, p. 16.

La imaginación acepta lo múltiple y lo renueva sin cesar, lo cual se puede comprobar en cualquiera de las láminas del *Atlas*, no leemos las imágenes para captar el supuesto significado concreto que le correspondería en relación a su tiempo histórico, sino para relacionar imaginativamente unas con otras e ir conociéndolas en sus inagotables aspectos. La imaginación en el *Atlas* por tanto permite construir nuevas relaciones entre las imágenes, no de manera cronológica sino también acrónica. El *Atlas* es incongruente en el sentido de que, constituye un objeto anacrónico en el que tiempos heterogéneos trabajan en él siempre de común de acuerdo. Este carácter anacrónico y la capacidad de imaginación que el *Atlas* pone en funcionamiento, permiten que las imágenes inicien un largo recorrido de significaciones y desvelamientos en cada uno de los paneles.

El *Atlas* permite comprender ese potencial que reside en las imágenes por medio de un pensamiento en imágenes basado en la lógica constructiva. La problemática central que planteábamos al principio se resuelve, ya que el observador, al ser capaz de entender el pasado desde el presente mediante esta nueva forma de compresión de las imágenes, puede establecer comparaciones y relaciones entre, como dijimos, un cuadro de Fra Angélico del Renacimiento y el gesto más contemporáneo de los *drippings* de un Jackson Pollock. Así las cosas, cualquier historiador que no pueda comprender a la luz de un Fra Angélico las gotas contemporáneas de los *drippings* de Pollock, no podrá entender que las imágenes siempre se acaban encontrando y que “el historiador debería llevar a su propio saber [la Historia del arte] las discontinuidades y los anacronismos propios del tiempo”¹⁶.

¹⁶ Didi-Huberman, G: *Ante el tiempo* cit, p.19.

BIBLIOGRAFÍA

- Panofsky, E: *El significado en las artes visuales*, Madrid: Alianza Forma, 1998.
- Ripa, C: *Iconología*, Madrid: Akal, 2007.
- Didi-Huberman, G: *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Didi-Huberman, G: *La imagen superviviente*, Madrid: Abada, 2009.
- Didi-Huberman, G: *Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, Madrid: Catálogo de la exposición Madrid Museo Reina Sofía, 2010.
- Bürger, P: *Teoría de la vanguardia*, Argentina: las cuarenta, 2010.
- Jameson, F: *Teorías de la posmodernidad*, Madrid: Trotta, 1998.
- Cirlot, L: en *Las últimas tendencias Pictóricas*, Madrid: Vicens Vives, 1990.
- Bonet, E: *Desmontaje: Film, Vídeo/Apropiación, Reciclaje*, Barcelona, Museo de art contemporani de Barcelona, 2014.
- Agamben, G: *Ninfas*, Valencia: Pre-textos, 2007.
- Agamben, G: *La potencial del pensamiento*, Barcelona: Anagrama, 2008.
- Agamben, G: *El hombre sin contenido*, Madrid: Altera, 2005.
- Warburg, A: *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Madrid: Akal, 2010.

ANEXOS

I. *Et in Arcadia ego* (1637), Nicolás Poussin.



II. *Amor* (1931), Hannah Höch.



III. *La Ninfa de la fuente* (1530-34), Lucas Cranach el Viejo.



IV. *Flowers fight* (1987), Sandro Chia.



V. *Los Girasoles* (1888), Van Gogh.



VI. *Sassetta-Ghirlandaio, Conciencia de la individualidad. Devoción pseudonórdica*, panel 43, Aby Warburg.

