

Ernst van Alphen

"¿Qué Historia, la Historia de Quién, Historia con Qué Propósito?":
Nociones de Historia en Historia del
Arte y Estudios de Cultura Visual ¹

¹ Originalmente publicado en Journal of Visual Culture, vol 4(2), pp. 191-202.
Agradecemos al JVC su autorización para la publicación de esta traducción.

**"¿Qué Historia, la Historia de Quién, Historia con Qué Propósito?":
Nociones de Historia en Historia del Arte y Estudios de Cultura Visual**
Ernst van Alphen

En primer lugar, debo aclarar que, para mí, el propósito de los proyectos interdisciplinarios de los estudios culturales y de los estudios visuales es desarrollar tanto un marco como un discurso que nos permita comprender los objetos y las prácticas culturales, incluyendo el arte culto y la literatura, en relación a unas prácticas sociales más amplias que las contempladas por la historia del arte o los estudios literarios. Esto no quiere decir que el conocimiento histórico del arte y la literatura sea rechazado o considerado superfluo, como algunos adversarios de los estudios culturales y visuales han tratado de argumentar ¹. Al contrario, con estos nuevos enfoques, las genealogías, antes de disminuir, aumentan en importancia. No obstante, una diferencia clave entre estos enfoques interdisciplinarios y los tradicionales, es la *clase* de genealogías dentro de las cuales se considera que se han constituido los objetos y las prácticas culturales. Éstas ya no se limitan a la historia de las formas artísticas, a las intenciones artísticas, al mecenazgo o a la historia social del arte. En palabras de Douglas Crimp:

Lejos de abandonar la historia, los estudios culturales intentan reemplazar esta historia del arte cosificada por otras historias.... Lo que está en peligro no es la historia *per se* [lo que, en todo caso, no deja de ser una ficción], sino qué historia, la historia de quién, la historia con qué propósito. (1999: 12)

Crimp hace esta afirmación en el contexto de un debate sobre el esfuerzo de los historiadores del arte por insertar el trabajo de Andy Warhol en la camisa de fuerza de las convenciones histórico-artísticas; así fue como se canonizó a Warhol. Sin embargo, esta admisión en el dominio de las bellas artes se hizo a costa de obviar cuestiones centrales planteadas por el trabajo de Warhol. Su obra exige que reconsideremos el significado del consumo, el coleccionismo, la visibilidad, la celebridad, la sexualidad, la identidad y la individualidad. Estas cuestiones pueden analizarse como temas o, como hizo Warhol en su obra, a través de una actividad crítica. Pero las prácticas disciplinares de la historia del arte se sienten intimidadas cuando se enfrentan a obras que no sólo tematizan estas cuestiones, sino que también intervienen o participan en ellas.

El ejemplo de la difícil inserción de Andy Warhol en el campo de la historia del arte, también evidencia que los estudios culturales y visuales no se limitan, como se ha asumido frecuentemente, a dar prioridad a los objetos o prácticas de la cultura popular o de masas. Es sólo que estos objetos y prácticas ya no son excluidos. Pueden ser debatidos en yuxtaposición, o dentro del mismo marco que los objetos y prácticas de la literatura o del arte culto. No porque no exista ninguna diferencia entre los objetos populares y fabricados en serie y los tradicionalmente interpretados como "Bellas Artes", sino porque pueden partir de los mismos temas y generar preguntas similares, lo que transgrede el restringido campo de la singular genealogía de ambas clases de objetos. En este artículo analizaré el estudio de la cultura visual, entendida como un tipo de escritura sobre los objetos culturales que explica su papel de "agente activo" en la cultura.

Para ello, he partido de la afirmación, sólidamente desarrollada por el filósofo e historiador francés Hubert Damisch, de que el arte "piensa". Para explicar esta noción, en la primera parte del artículo expondré su concepción del arte

y, por extensión, de la historia del arte. La justificación de la estética del arte como "agente activo", se apoya en la teoría de Damisch, según la cual, el arte en su especificidad histórica engendra cuestiones universales, transhistóricas y filosóficas. La manera en la que Damisch concibe la historia del arte, tiene mucho en común con lo que acabo de describir como el proyecto interdisciplinar de los estudios culturales y visuales. No porque escriba sobre la cultura popular o de masas, ya que no lo hace en absoluto. Sino porque se ocupa de las obras de arte como articulaciones históricas de cuestiones que no pertenecen estrictamente al repertorio cosificado de las genealogías de la historia del arte. Señalaré las ramificaciones metodológicas de su afirmación el arte "piensa", y analizaré las diferentes cuestiones filosóficas avanzadas por la obra de Damisch. El peligro de tales meta-reflexiones, es que suele ser difícil prever cómo se traducirán en una práctica crítica. Por esta razón, también mostraré cómo Damisch pone en práctica su afirmación teórica en la que considero su obra más importante: *El Juicio de París* (1992).

La idea de que el arte "piensa" se ancla en la tradición de la estética moderna que concibe el arte y la literatura como una forma de conocimiento crítico. El trabajo de Theodor Adorno, especialmente, es una absoluta e influyente manifestación de este pensamiento. El concepto central de Adorno de la negatividad de la experiencia estética considera las obras de arte modernas en su relación negativa con todo lo que no sea arte. Esta negatividad estética es la que determina la manera en que las obras son percibidas y deberían ser concebidas. Sin embargo, la idea del arte como conocimiento crítico parece implicar que la estética es sólo un discurso entre los muchos discursos y modos de la experiencia que constituyen la esfera diferenciada de la razón. Se podría objetar que ésta es una visión totalmente reduccionista de la experiencia estética, ya que son precisamente el arte y la literatura las que sobrepasan los límites de la razón en los que se inscribe el conocimiento no-estético.

Pero esta crítica está basada en un profundo malentendido de su planteamiento. Afirmar que el arte debería tratarse como una forma de pensamiento no es lo mismo que afirmar que el arte produce un conocimiento positivo. La experiencia estética es un proceso que empieza como un intento de conocimiento, pero este intento es anulado en última instancia. En palabras de Christoph Menke (1998):

La experiencia estética es un evento negativo porque es una experiencia de la negación (el fracaso, la subversión) de (el esfuerzo, sin embargo, inevitable de) comprender (p. 24)

Para evaluar la diferencia entre el conocimiento no-estético y el intento fallido de comprender la experiencia estética, Menke reformula el proceso del conocimiento estético en términos semióticos. El conocimiento no-estético está basado en el conocimiento "automático". Esto quiere decir que en el momento en el que los significantes son identificados, también lo es el significado supuestamente expresado por ellos. Por el contrario, la manifestación estética del conocimiento carece de tales reglas que posibiliten la identificación del significado. El espectador o el lector se enfrenta "a la cuestión todavía más básica de qué significa este objeto, si es que significa algo" (p. 34).

Debido a que el significante nunca puede ser definitivamente identificado en el proceso del conocimiento estético, sino que siempre se pierde en una fluctuación interminable, el puente que define el signo comprensible en el conocimiento estético se quiebra entre las dos dimensiones de la representación semiótica. (p. 36)

La función crucial de las fracturas estéticas del conocimiento consiste, precisamente, en provocar un esfuerzo por crear nuevos significantes. Solamente a través de tales esfuerzos la manifestación estética del conocimiento consigue una disociación o un distanciamiento de los

presupuestos convencionales. Es en este sentido en el que el arte es "autónomo" -no en el sentido de ser independiente del contexto, sino en el de que tiene un papel activo se constituye en "agente".

Esta capacidad de actuación cambia el estatus del marco del arte. Si el arte "piensa", y si el espectador es apremiado a pensar con él, entonces el arte no es sólo objeto de encuadramiento –lo que, obviamente, también es cierto e importante– sino que, a su vez, funciona como un marco para el pensamiento cultural. Esta relevancia intelectual del arte y de la literatura es de fundamental importancia para el propósito de los estudios visuales y culturales de estudiarlos dentro de un campo más amplio que el de la historia del arte y la literatura.

Arte como pensamiento

En su tratado sobre pintura, *Codex Urbinas Latinus* (1270), Leonardo da Vinci da el siguiente consejo a los pintores:

No despreciéis mi opinión cuando os recuerdo que no os costaría esfuerzo alguno deteneros de vez en cuando y examinar los tintes de las paredes, o las cenizas de un fuego, o las nubes, o el barro, o cosas similares, en las que, si sabéis apreciarlas, encontrareis ideas realmente maravillosas. La mente del pintor es inducida a nuevos descubrimientos, a la composición de luchas de animales y hombres, a diversas composiciones de paisajes y cosas monstruosas, como demonios y creaciones similares, que podrían proporcionaros distinción, ya que la mente es impulsada a nuevas invenciones por cosas oscuras. (1956 [1270]: 51)

Es sorprendente que Leonardo conceda tanta importancia a la mente y las ideas del pintor. La imagen que nos ofrece su tratado de pintura difiere considerablemente de la idea más romántica del artista que todavía prevalece

en el siglo XX. Para Leonardo, la pintura no es una práctica expresiva, intuitiva, sensual o emotiva, sino, sobre todo, intelectual. El pintor piensa, descubre e inventa.

Pero los descubrimientos de los que habla Leonardo no están basados en el reconocimiento o la identificación de un objeto percibido, o de una esencia. Al contrario, puesto que las formas de las "cosas" observadas son "oscuras", no constituyen significantes identificables, sino, más bien, modelos no-significativos. Los descubrimientos o las invenciones son el resultado de un proceso, o de una lucha, por crear sentido a partir de algo "oscuro". Esta parece ser la concepción de Leonardo de un modo de pensamiento o conocimiento visual no basado en el lenguaje.

El filósofo e historiador del arte francés Hubert Damisch ha llevado más lejos la concepción del arte de Leonardo. Toda su obra está regida por la convicción de que, de una forma u otra, las pinturas y otros productos culturales representan un proyecto intelectual o filosófico. No se ocupa de la pintura como simple manifestación pasiva de una cultura o período histórico, o como producto de la intención del artista. Más bien, el pintor o la pintora piensa, y eso es lo que hace en sus pinturas. Por lo tanto, para Damisch una pintura es una reflexión: no sólo en el sentido de la definición pasiva de la palabra, como "reflejo", sino también en el sentido de su definición activa, como un "acto del pensamiento".

Es un axioma de la disciplina dedicada al estudio del arte que el significado de éste sólo puede ser formulado históricamente. Una obra de arte, pues, es siempre una expresión del período histórico que la originó. La importancia atribuida al enfoque histórico para dilucidar el significado de las obras de arte ha sido tan grande que se refleja incluso en el nombre de la disciplina: mientras que las disciplinas que estudian productos culturales como el teatro, el cine o la literatura son llamadas estudios literarios, teatrales, o cinematográficos, la que se ocupa del arte se llama historia de arte. Así,

muchos historiadores del arte se sorprenden ante la convicción de Damisch de que las obras de arte sólo se revelan plenamente si son tratadas como formas de pensamiento. A diferencia del interés histórico-artístico en la intención del artista, el interés de Damisch por el pensamiento no se reduce a la intención individual, sino, más bien, a lo que Alpers y Baxandall (1994), en su libro sobre Tiepolo, denominan "inteligencia pictórica", término que se refiere a la fuerza intelectual de la imagen *per se*. Por lo tanto, la pregunta crucial para la definición de su enfoque, es si el trabajo de Damisch es a-histórico. En otras palabras, ¿es historia del arte, después de todo, o su divergente enfoque lo sitúa fuera de la disciplina? ¿Y qué representa para la definición de la historia del arte la respuesta a esta pregunta?

Es obvio que Damisch se muestra bastante impaciente ante la manera en que los eruditos reclaman la historia como la primera y última palabra en la tradición de la historia del arte. En *Théorie du nuage* (1972), describe el papel del análisis histórico en el estudio del arte como una forma de terror o de tiranía que hace imposible plantear preguntas dirigidas a temas transhistóricos o abstractos:

El problema de la teoría es cómo no entregarse a la tiranía del humanismo, que solamente reconoce los productos y las épocas del arte en su singularidad, en su individualidad; y que considera ilegítimo, incluso inadmisibles, cualquier cuestionamiento de las constantes, las invariantes históricas y/o transhistóricas desde las que el hecho plástico es definido en su generalidad, en su estructura fundamental. (2002 [1972]: 143)

El propio Damisch describe su obra como "estructuralista". Pero no debemos tomar esta etiqueta en un sentido estricto. El enfoque estructuralista, tal y como se manifestó en los años sesenta en disciplinas como la antropología, la lingüística y los estudios literarios, era, a menudo, explícitamente a-histórico. Las preguntas sistemáticas eran centrales, y las preguntas sobre

el significado o la función de los textos o culturas se trataban como problemas inmanentes al texto, sobre los que la historia no tenía influencia alguna.

Los planteamientos de Damisch no ofrecen una fragmentación tan radical de la historia. Ésta -el contexto histórico de una obra de arte-, siempre ha jugado un papel importante en sus análisis "estructuralistas" del arte. La obra de Damisch destaca por sus extraordinarios conocimientos de historia. A pesar de ello, el lugar de la historia en sus análisis es sorprendentemente diferente a lo acostumbrado en las disciplinas históricas tradicionales. No permite que la convención erudita determine sus planteamientos, o que la "historia" determine qué preguntas son significativas o legítimas. No obstante, Damisch reconoce que, por muy sistemática, teórica o transhistórica que sea la pregunta que plantea, debe ser formulada dentro de los parámetros de los contextos históricos específicos. Ésta es una de las razones por las que no sería correcto ubicar su trabajo al margen de la historia del arte.

La relación de Damisch con la historia puede expresarse a través de la pregunta que plantea en las páginas iniciales de *The Origin of Perspective*: "Si es que hay una historia, ¿de qué trata?" (1994 [1987]: xix). Esta pregunta parece sencilla, pero tiene implicaciones trascendentales y desilusionantes. A través de su demanda de especificación -¿de qué es historia?- Damisch, de hecho, rechaza el rotundo significado del término "historia". En la cultura occidental, especialmente en la historia del arte, es habitual hablar de la historia sin un objeto. Aquí he invocado la misma estrategia divagadora, haciendo preguntas como "¿cuál es el papel de la historia en el trabajo de Damisch?". Así, la "historia" es tratada como una realidad. Y, como realidad, se convierte en un principio incuestionable, un dogma. Pero para Damisch la historia existe sólo en la medida en que es la historia de *algo*. Utilizando el término de un modo absoluto, la "Historia" recibe una omnipotencia que solamente es comparable a la de "Dios". Por consiguiente, es posible imaginarla como una fuerza activa que produce obras de arte -al igual que produce guerras o desastres "naturales". Desde esta perspectiva, es

efectivamente legítimo suponer que el significado del arte sólo puede ser comprendido "históricamente", sin reflexionar sobre qué implica este adverbio y cómo funciona.

Damisch concede a la historia un lugar más modesto, aunque no menos importante, negándose tenazmente a concederle un significado abstracto o absoluto. Esto se debe, básicamente, a su talante interdisciplinar. Mientras que el filósofo Damisch prefiere plantear preguntas de carácter universal o abstracto, el historiador Damisch sólo admite un uso concreto del término "historia". Respecto al estudio del arte, su concepción de la historia conduce a la inesperada -aunque lógica- pregunta: "¿de qué es el arte una historia?".

Esta pregunta nos lleva a comprender que el significado pleno de las obras de arte no puede ser evaluado en términos de historia como un concepto absoluto. La "historia" es, pero también tiene, una materia. La materia, el objeto del arte, suscita preguntas de carácter abstracto, transhistórico y filosófico. "Históricos" son los parámetros bajo los que un o una artista concreta trabaja, las expresiones que le han sido transmitidas y la articulación específica de sus respuestas a una problemática más general. No obstante, esta problemática no puede ser reducida a términos puramente históricos. Al mismo tiempo es además filosófica y, por lo tanto, transhistórica. Pertenece al mundo del pensamiento en el que estamos inmersos en todo momento.

Las implicaciones de la teoría de Damisch de que el significado del arte solamente puede ser planteado eficazmente considerándolo una forma de pensamiento, son dobles. Primero, como espectador, uno es invitado a pensar "con" la obra de arte, lo que significa que uno es impulsado a iniciar un diálogo articulando cuestiones de naturaleza más general -por ejemplo, filosófica, política o social. Sólo cuando el espectador del arte plantee esta clase de preguntas, la obra de arte liberará sus ideas. Segundo, aquello que es histórico en la obra de arte sólo puede ser realmente comprendido cuando se le permite ser una expresión histórica de un problema de carácter más

general y fundamental. Damisch (1994) formula esto dentro de su planteamiento estructuralista de la siguiente manera:

La pintura es un objeto de estudio histórico específico y debe ser tratado como tal: lo que, paradójicamente, significa que uno debe adoptar un punto de vista deliberadamente estructuralista, lo que únicamente da mayor relieve a la dimensión histórica de los fenómenos. (p. 444)

Esta declaración caracteriza el procedimiento de Damisch en todas sus obras. El enfoque histórico no se opone a otro más teórico o, en sus propias palabras, estructuralista. Lo que hace Damisch es redefinir el papel de la historia en la historia del arte, mostrando reiteradamente que sólo una perspectiva teórica nos permite ver las obras de arte como una historia *de algo*.

El planteamiento de Damisch del arte como una forma de pensamiento conduce a una práctica del estudio histórico del arte que difiere fundamentalmente de las premisas más limitadas de la historia del arte. Aunque generalmente su obra no se relaciona con el trabajo interdisciplinar de los estudios visuales y culturales, tiene mucho en común con ellos. El sólo hecho de que articule las obras de arte, y otros objetos culturales, en relación a temas e ideas que transgreden las limitadas genealogías definidas por la disciplina de historia del arte, indica la afinidad entre su trabajo y la investigación más amplia de los estudios culturales y visuales.

Trabajando con la Estética

El trabajo de Damisch que me gustaría comentar a continuación es *El Juicio de Paris*. En este libro, la alegoría de la belleza de Ripa ocupa un lugar central. De acuerdo con Ripa, la dificultad de contemplar o pintar la belleza se debe a que la luz que la rodea nos ciega. Ripa formula, o "teoriza", la imposibilidad

de ver la belleza, a través de la imagen de una mujer desnuda con la cabeza cubierta de nubes. En su tratado sobre las nubes, Damisch también se muestra especialmente interesado en el uso de éstas como portadoras de la idea de que la belleza es incognoscible e irrepresentable. En *El Juicio de Paris*, la alegoría de Ripa forma parte de complejas reflexiones de distinta índole. En este caso, el planteamiento de Damisch, entre el arte y la historia, se ocupa de la esencia de la belleza y de lo que permanece oculto o reprimido cuando la contemplamos.

En *El Juicio de Paris*, Damisch reflexiona sobre la categoría que para muchos todavía es sinónimo de arte: la belleza. Pero, ¿qué es la belleza y qué papel juega en relación al arte? Esta pregunta parece tan fundamental como imposible de responder. Emitimos juicios sobre la belleza constantemente; opinamos sobre si un objeto la posee o no, y en qué grado. En filosofía, este tipo de juicios se conocen como estética. Pero cuando queremos saber en qué consiste exactamente la belleza resulta difícil decir algo concluyente. Excepcionalmente, en un tiempo en el que la mayoría encuentra tales juicios algo vergonzosos, y prefiere obviarlos, Damisch dedica un libro entero a esta problemática.

Su enfoque es sorprendente. Damisch confronta los comentarios sobre la belleza de dos pensadores cuya importancia continúa vigente hoy: Sigmund Freud e Immanuel Kant. El primero admite que tiene poco o nada que decir sobre la belleza; el segundo hace del criterio estético el tema central de una de sus obras más importantes. A pesar de la afirmación de Freud de que el psicoanálisis no tiene poder para decir nada sobre la idea de belleza, sus concisas observaciones permiten a Damisch leer a Kant “de una manera diferente”². El texto en el que Freud se ha manifestado de una forma clara sobre la belleza es *El malestar en la cultura* (1930). Dos de los comentarios de Freud, en los que describe la belleza como algo paradójico, juegan un papel crucial en el planteamiento argumental de Damisch. Freud (1960 [1930]) declara: "La belleza no tiene un uso indiscutible, ni responde a una clara

necesidad cultural. Sin embargo, la civilización no podría prescindir de ella” (p. 82). Una página más adelante hace la siguiente observación:

"Belleza" y "encanto" son, originalmente, los atributos del objeto sexual. Es preciso mencionar que, sin embargo, los genitales, cuya visión siempre es excitante, raramente se han considerado como algo hermoso; la cualidad de la belleza parece, más bien, estar vinculada a ciertos caracteres sexuales secundarios. (p. 83)

Freud trata de articular una posible relación entre la receptividad de la belleza, es decir, la emoción estética, y la excitación sexual. Entre estas dos emociones parece establecerse una relación tan estrecha como recíprocamente excluyente.

La historia del arte occidental parece confirmar las observaciones de Freud. La representación de los órganos sexuales en pintura o escultura ha sido, prácticamente siempre, considerada indecorosa. Para que una pintura fuera juzgada "bella", la representación de los genitales tuvo que ser eludida. Sin embargo, como señala Damisch, no podemos resistir la tentación de hojear las obras de arte, como un niño escondido bajo la mesa con un libro, precisamente para descubrirlos.

En sus *Tres Ensayos sobre la Teoría de Sexualidad* (1905), Freud hace otro comentario sobre la relación entre el arte y los órganos sexuales que pone en perspectiva la relación entre el concepto más amplio de belleza y la excitación sexual:

La ocultación progresiva del cuerpo que se ha producido a lo largo de la civilización, mantiene despierta la curiosidad sexual. Esta curiosidad trata de completar el objeto sexual revelando sus partes escondidas. No obstante, puede ser desviada (sublimada) hacia el arte, si su interés puede ser desplazado de los genitales a la forma del cuerpo como un todo. (1953 [1905]: 148)

Basándose en esta cita, Damisch plantea la posibilidad de que la belleza en relación al arte derive, de algún modo, del objeto de deseo sexual. Utilizando un término de su teoría psicoanalítica, Freud llamaría a esto un desplazamiento. Retóricamente hablando, la belleza sería una sinécdoque *-toto pro parte-* de los genitales. Algo realmente *indecoroso*.

Esta sugerencia es contrarrestada por el que se considera el texto más importante en la cultura occidental sobre el juicio de la belleza: la *Crítica del Juicio* (1987 [1790]) de Kant. La noción de "gusto" en Kant, definida como el poder de juzgar si algo es hermoso, presupone un observador imparcial, un total desinterés por parte de la persona que emite el juicio estético. Es precisamente esta condición del "gusto" la que prohíbe la representación de los órganos sexuales. Teniendo en cuenta la excitación sexual que provoca su visión, el desinterés del espectador sería expuesto, y su criterio anulado. Esto explica porqué sólo se puede hablar de belleza cuando la posibilidad de excitación sexual ha sido desplazada o reprimida. Por esta razón los genitales no pueden figurar en el "arte bello".

El concepto de belleza no puede ser aplicado a los órganos sexuales porque, afirma Damisch, es generalmente entendido en términos de forma, a diferencia de los genitales que pertenecen más bien al campo de lo informe. Esto no implica que la forma bella sea un sustituto de los informes órganos sexuales. El concepto psicoanalítico de la sublimación, requiere que reconozcamos el hecho de que la soberanía de lo informe continúa desempañando su papel como una corriente subterránea en el dominio de la forma, es decir, de la belleza.

Aunque Kant se sentiría horrorizado ante tal "impureza" y uso interesado del juicio estético, Damisch es capaz de descubrir aquellos pasajes de Kant que, involuntariamente, implican esto mismo. En sus *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* (1960 [1764]), escrito 26 años antes de su *Crítica del Juicio*, la diferencia sexual juega un papel importante. Kant

afirma que las cualidades de la mujer pueden ser relacionadas con las de lo bello, mientras que las cualidades del hombre pueden ser entendidas en relación con lo sublime. Esto nos plantea la siguiente pregunta: ¿el juicio sobre la belleza de una mujer es para Kant una cuestión de "gusto"?; ¿corresponde a un juicio estético imparcial? Difícilmente.

El propio Kant plantea una duda similar en su *Crítica* (1987 [1790]), donde se pregunta: "¿qué pensamos cuando decimos 'esta mujer es hermosa'?" Esto plantea un problema a su filosofía sobre los juicios estéticos, porque su noción de juicio estético sólo puede ser aplicada al arte, no a la naturaleza. Su justificación es la siguiente: en el caso de una mujer hermosa "no juzgamos la naturaleza en su apariencia como arte, sino en la medida en que, de hecho, es arte (aunque arte sobrehumano)" (pp. 179- 80). Mientras Kant ha intentado reservar los juicios estéticos para el arte, en la actualidad el deseo sexual, que tuvo que ser reprimido para alcanzar su objetivo, retorna. En última instancia, la solución de Kant -elevar a la mujer al estado de arte divino para salvaguardar su filosofía sobre el juicio estético- es poco satisfactoria. Esta es la razón de que -inspirado por los concisos comentarios de Freud y por el relato de Balzac sobre la belleza absoluta en el arte: *La obra maestra desconocida* (1837)- Damisch llegue a la conclusión de que, de una manera u otra, "siempre hay una mujer detrás" (Damisch, 1996 [1992]: 50). En otras palabras, para Damisch cualquier criterio estético tiene una connotación o un fondo de deseo sexual.

Como Damisch muestra en su libro, el mito del origen sobre el juicio estético -la leyenda griega del juicio de Paris- y la representación de este mito en la historia del arte occidental, no puede evitar transmitir, precisamente, esta idea al espectador y al lector. Paris, el desafortunado príncipe/pastor es elegido para juzgar qué diosa es la más hermosa: Hera (Juno), Atenea (Minerva) o Afrodita (Venus). Paris escoge a Afrodita, ofreciéndole una manzana dorada. A cambio, recibe como recompensa a la mortal Helena, lo que conducirá a la Guerra de Troya y la destrucción de una civilización entera.

¿Pero es aceptable analizar un mito griego y su representación en el arte occidental, exclusivamente desde la perspectiva de la *Crítica* de Kant y la *Civilización* de Freud? ¿No es algo anacrónico? Basándose en el trabajo de Aby Warburg, Damisch contestaría que el mito griego, su representación en el arte, así como los textos de Freud y de Kant, forman parte del mismo complejo mítico. Éste es uno de sus planteamientos estructuralistas más reveladores. Sin embargo, es importante advertir que esto no quiere decir que todos puedan ser reducidos al mismo significado. Más bien, quiere decir que sólo pueden ser comprendidos estableciendo una estrecha conexión entre ellos. Éste es un buen ejemplo del punto de partida metodológico de Damisch: si queremos conocer la dimensión histórica de un producto cultural, primero debemos determinar de qué historia forma parte. Para Damisch, el mito griego, Freud, Kant –así como las pinturas del Juicio de Paris de Rubens, Cranach o Watteau, incluso el *Déjeuner sur l'herbe* de Manet y las versiones de Cézanne o Picasso-, sólo pueden ser comprendidos significativamente, considerándolos manifestaciones *históricamente específicas* de la tensión *universal* entre juicio estético y deseo sexual.

El próximo paso es considerar el mito como pensamiento. Cuando situamos a Kant, a Freud y al mito griego dentro del mismo marco, se plantea el siguiente problema: ¿cómo es posible que la civilización occidental se haya atribuido un origen mítico que, a primera vista, es la historia de un juicio estético *defectuoso*? Defectuoso porque falsea la premisa sobre la que parece haberse fundado la cultura, es decir, la represión del deseo sexual. Mientras que Hera representa la soberanía y promete a Paris el poder como recompensa, y Atenea representa la fuerza que ofrece a Paris la posibilidad de la victoria, éste escoge a Afrodita, la diosa del amor y la fertilidad, que lo recompensa con una mujer. Es como si Paris no hubiese elegido a Afrodita por ser la diosa más hermosa sino que, más bien, hubiese caído bajo su hechizo. Incluso, se podría decir que Paris se enamora de Afrodita, lo que implica que el mito del primer juicio estético es, al mismo tiempo, un mito del primer "pecado". En este sentido, es difícil distinguir a Paris de Adán.

Y el hecho de que una manzana tenga un papel importante en ambos mitos no carece de significado.

Basándose en los antiguos mitos indoeuropeos, Damisch argumenta que el juicio de Paris no debe ser leído como un mito sobre las graduales diferencias de la belleza, o como un juicio equivocado. Antes bien, aborda el tema de la esencia de la belleza. Escogiendo a Afrodita, el mito hace una declaración sobre la naturaleza de la belleza, su relación con el deseo, y los juicios sobre ambos. La belleza no puede ser entendida en relación con la soberanía o la sabiduría de Hera, ni en relación con la fuerza de Atenea. Sino que debería ser entendida en la tensión entre la forma y lo informe, activada por el amor y el deseo sexual. El mito afirma, de hecho, que un juicio desinteresado al estilo de Kant es una quimera. Desde la perspectiva de esta interpretación del mito griego, resulta comprensible que el juicio de Paris funcione como un mito de origen en la civilización occidental.

Damisch recurre a una amplia variedad de pinturas, dibujos y grabados para ilustrar su discurso. Cada representación ocupa un lugar diferente en la historia de las reflexiones sobre el juicio estético. Opta claramente por una pintura, porque representa abiertamente y con mayor precisión el desplazamiento y la represión de la sexualidad como una fase que precede al juicio estético. Se trata del óleo *El Juicio de Paris* (1720) de Antoine Watteau, en la colección del Louvre. En él vemos a Paris en el momento en que ofrece la manzana a Afrodita. La diosa está desnuda, como era habitual; Hera y Atenea, por el contrario, están completamente vestidas. La primera puede ser reconocida por el pavo real, su atributo convencional. Atenea sujeta su escudo, que sirve de espejo a Afrodita. Lo más sorprendente de esta pintura es la postura de ésta. Mientras que, generalmente, es representada frontalmente, en esta pintura la vemos desde la parte posterior. Paris no puede ver su cara y sus pechos, porque están cubiertos con un velo. Vemos el reflejo de su rostro en el escudo de Atenea, pero no se nos ofrece ninguna visión de sus genitales. En el caso de esta pintura, el desplazamiento del

juicio de Paris al nuestro es, en el sentido más literal, un desplazamiento de los genitales (que no han participado en el desarrollo de la forma humana hacia la belleza) hacia atributos sexuales secundarios; un desplazamiento de los órganos sexuales hacia el rostro; un desplazamiento de lo informe hacia lo "formado", pero también un desplazamiento de la forma al parergon, el "suplemento" que hace posible conceptualizar la forma en su propia diferencia. (Damisch, 1996 [1992]: 309)

A través de un riguroso análisis del concepto de belleza en la filosofía y el psicoanálisis, y la consideración del tema en los mitos occidentales y el arte, en *El Juicio de Paris*, Damisch logra formular un aspecto del arte que lo hace atractivo, tanto en el sentido estético como erótico de la palabra. Afronta un problema fundamental de la filosofía de la cultura. Muestra cómo la belleza del arte, a pesar de las opiniones de Kant, atrae físicamente al espectador. Se podría decir que plantea una estética psicoanalítica. El propósito de una perspectiva de la cultura visual sería, entonces ofrecernos la historia, no del arte, sino de la tensión entre estética y deseo sexual. ■

.....

[Traducción: Yolanda Pérez Sánchez]

Notas

1 Ver el "Cuestionario OCTOBER de cultura visual" (1996), especialmente las declaraciones de, Thomas Crow y Martin Jay, así como los artículos en el mismo número de October de Hal Foster y Rosalind Krauss.

2 Esta manera de considerar la actividad interpretativa de Damisch sigue el artículo "la diferencia en el interior" de Barbara Jonson, en su libro *The Critical Difference* (1980).

Referencias

- Alpers, Svetlana / Baxandall, Michael (1994) *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Crimp, Douglas (1999) 'Getting the Warhol We Deserve: Cultural Studies and Queer Culture', *Visible Culture: An Electronic Journal for Visual Studies* 1(1): 1–20.
- Da Vinci, Leonardo (1956 [1270]) *Codex Urbinas Latinus [Treatise on Painting]*, trans. and ed. A. Philip McMahon. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Damisch, Hubert (1994 [1987]) 'l' origine de la perspectiva [el origen de la perspectiva]', trans. John Goodman. Chicago: prensa de University of Chicago. Trad. Cast: *El origen de la perspectiva*. Madrid: Alianza Editorial, Madrid, 1997
- Damisch, Hubert (1996 [1992]) *Le jugement de Pâris [The Judgment of Paris]*, trans. John Goodman. Chicago: University of Chicago Press.
- Damisch, Hubert (2002[1972]) *Théorie du /nuage/. Pour une nouvelle histoire de l'art [A Theory of the /Cloud/]*. Toward a History of Painting, trans. Janet Lloyd. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Freud, Sigmund (1953 [1905]): *Tres ensayos sobre teoría sexual*. Alianza, 1978
- Freud, Sigmund (1960 [1930]) 'Civilization and its Discontents', in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Vol. 21, ed. And trans. James Strachey, pp. 64–148. London: Hogarth Press.
- Johnson, Barbara (1980) *The Critical Difference*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.
- Kant, Immanuel (1987[1790]) *Critique of Judgment*, trans. Werner S. Pluhar. Indianapolis, IN: Hackett Publishing Company. Trad. Cast: *Crítica del juicio* Madrid : Espasa Calpe, 2004
- Kant, Immanuel (1960[1764]) *Observations on the Feeling of the Beautiful and Sublime*, trans. John T. Goldthwait. Berkeley, CA: University of California Press. Trad. Cast: Kant, emanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo Bello y de lo Sublime*. Madrid: Alianza Editorial, 1990
- Menke, Christoph (1998) *The Sovereignty of Art: Aesthetic Negativity in Adorno and Derrida*, trans. Neil Solomon. Cambridge, MA: MIT Press. Trad. Cast: *La Soberanía del arte : la experiencia estética según Adorno y Derrida*. Madrid : Visor, D.L. 1997
- 'Visual Culture Questionnaire' (1996) *October* 77(Summer): 25–70. Trad. Cast: "Cuestionario OCTOBER sobre Cultura Visual". *Estudios Visuales*, nº 1, noviembre 2003, pp. 82-125.