

Mayo de 2009

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN COMO MATRIZ DE LA HISTORIA (‡)

Éric Michaud (§)

Religión de salud por medio de la imagen, el cristianismo se vio despojado en el siglo XIX de su capacidad de dar un contenido espiritual a la historia. Se contaba aun con el arte, el que se convirtió en la matriz de la historia: la imagen cesó de proyectar un porvenir homologable al pasado del cual testimoniaba y se hizo capaz de producir un porvenir sin precedente. Nuestro siglo es heredero de los Románticos, los que convertirán al artista en un profeta y otorgarán a la imagen el poder de dar forma a la historia, aun a riesgo de que esta nueva potencia se ponga al servicio de los totalitarismos.

¿De qué conocimiento histórico una imagen puede ser la fuente? Las imágenes producidas por los regimenes totalitarios del siglo XX –y particularmente por el nacional-socialismo- se cuentan entre aquellas que obligan al historiador, debido a las condiciones políticas e ideológicas de su producción, a repensar las respuestas que habitualmente se dan a esta pregunta. Ya que estas imágenes – fotografías, pinturas, esculturas, *films* – con las que el historiador trata hoy día de conocer la realidad de la vida bajo el Tercer Reich, estaban, como él lo sabe, por decretos del Führer, destinadas a transformar esa misma realidad de acuerdo a la « visión del mundo » o *Weltanschauung* nacional-socialista. ¿Qué conocimiento histórico esperar de esas imágenes, cuando el reflejo de la realidad importaba allí menos que su escenificación (mise en scène)? ¿Acaso no deberíamos más bien ver en estas imágenes las modalidades espaciales y figurativas mediante las

‡ Traducción del francés por el Profesor Jorge Michell Rubio.

§ Éric Michaud est directeur d'études à l'École des hautes études en sciences sociales. Il a notamment publié *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme* (Paris, Gallimard, 1996) et *Fabriques de l'homme nouveau : de Léger à Mondrian* (Paris, Carré, 1997).

Mayo de 2009

cuales la *Weltanschauung* nazi buscaba asegurar su dominio sobre las almas y los cuerpos? ¿O deberíamos verlas más bien como odiosas tergiversaciones de la realidad, algo a lo que finalmente se reduciría toda propaganda efectuada por medio de la imagen? ¿Pero acaso esos lugares y esos cuerpos allí representados no vienen precisamente a dar testimonio de que la realidad histórica fue efectivamente puesta en escena y modelada a la vez *por* la imagen y *para* (*en vue de*) la imagen? La especificidad de las imágenes producidas por los regimenes totalitarios parece tender a ese oscurecimiento de la causalidad histórica : los efectos esperados de las imágenes se vuelven en este caso a tal punto contemporáneos de sus causas que ambos se confunden y superponen en la misma imagen.

Ciertamente, el historiador ya no puede ignorar que, habiendo en la imagen una parte inevitablemente sujeta a interpretación, no es posible tener un acceso al real histórico «bruto»; tampoco puede ignorar que todas las formas de la representación por imágenes construyen su propia realidad por transfiguración. Es por lo demás en esta transfiguración misma (en las marcas de la enunciación) que descifra a veces las transformaciones que se producen en las relaciones de los hombres con la realidad –relaciones que traslada enseguida a los sistemas simbólicos que esas imágenes hacen visibles al mismo tiempo que ellas mismas allí se emplazan. Pero no es sobre estos usos historizantes (*historiens*) de las imágenes, a menudo comentados, que estas páginas quisieran llamar la atención; su deseo es antes que nada contribuir, mediante la evocación intempestiva de algunos lugares comunes, a reorientar temporalmente la mirada dirigida sobre las imágenes de manera tal que, desde el estatuto de *testigos*, pasen al de *actores* de la historia, actores cuya potencia hay que destacar en la medida que corresponde. Entre los dominios extra-lingüísticos «que hacen que los acontecimientos sean posibles», Reinhart Koselleck incluye lo gestual del cuerpo, los rituales mágicos y diversos sistemas de simbolización cuya «función consiste precisamente en conseguir que sea posible renunciar al lenguaje hablado para poner en acción o controlar, por su intermedio, los actos, las actitudes o los comportamientos correspondientes (1)». Es exactamente en esta perspectiva que la imagen será encarada aquí.

Mayo de 2009

Puesto que « sólo hay historia de aquello que cambia » – según la fórmula de Paul Veyne –, es de manera muy espontánea que el historiador considera generalmente toda imagen como una fuente de informaciones sobre los cambios pasados que han constituido la materia de la historia: no solamente fuente de informaciones sobre los acontecimientos pequeños o grandes, excepcionales o cotidianos, sobre los objetos que han dibujado los lugares de esos acontecimientos y sobre los cuerpos que han sido sus actores, sino también –y cada vez más desde Michelet– sobre el imaginario de un grupo social o de una época, cristalizada en esas imágenes que entran así en el campo de la historia de las « mentalidades » et de las « representaciones ».

La mirada del historiador que se dirige sobre las imágenes como fuentes de información está normalmente orientada hacia el pasado: las escudriña tratando de ver en ellas *lo que las precede (en amont d'elles-mêmes)*, como si fuesen otros tantos testimonios oculares o espejos vueltos hacia lo que ha sido y no se repetirá nunca más. Esta es sin embargo una manera de dejar de lado lo que se podría llamar la parte productiva de la imagen, aquella de la cual precisamente su productor y quien la ha encargado esperan lo más importante. Ya que ellos, mucho más que el historiador, saben que si bien toda imagen, desde el momento de su concepción, establece necesariamente ligazones con los acontecimientos y los cuerpos a los cuales da nuevamente presencia, mucho mayores son las ligazones que establece, con posterioridad (*en aval*) a su producción, con los hombres por venir –aquellos a los cuales esa imagen está dirigida y destinada.

Está claro que ni para quienes encargan las imágenes, ni para quienes las producen, éstas no podrían nunca reducirse a simples documentos, ni a simples testimonios sobre el pasado: serán siempre concebidas como actores de la historia. Ya que si las imágenes aseguran una parte esencial de la transmisión del pasado, nunca llevan a cabo esta tarea en la forma de un registro pasivo del presente. No se contentan con dar un cuerpo más duradero que el del hombre a la memoria del hombre, un cuerpo que se hace más estable mediante las imágenes, más resistente, capaz de sobre montar la descomposición orgánica,

Mayo de 2009

sino que *reorganizan cada vez la memoria humana* sobre la superficie material de su soporte (2). Es en ese sentido que la producción de una imagen, incluso aquella de un acontecimiento pasado, es una acción orientada hacia el porvenir.

La producción de una imagen, incluso fotográfica, no implica tanto un proceso de figuración del real como un proceso de selección e interpretación de lo que memoriza. De modo que se puede decir de la producción de la imagen lo que Hannah Arendt decía de la escritura de la historia: « Toda selección de material es en un sentido una intervención en el campo de la historia, y todos los criterios de selección disponen el curso histórico de los acontecimientos en ciertas condiciones cuyo autor es el hombre (3) ».

Sin duda, ninguna imagen material está por sí misma temporalmente orientada: la imagen es como el punto medio del tiempo, entre pasado y futuro. No es afectada por un vector temporal más que para la mirada que la encuentra, y esa mirada misma tiene una historia. Situada al interior de la historia de la mirada en Occidente (4), la historia de las concepciones de la imagen material como *fuerza productiva de porvenir* no existe hoy día más que de manera fragmentaria. Se encuentra en lo esencial diseminada en los trabajos relacionados con el arte paleolítico, la magia, las imágenes religiosas (particularmente las del cristianismo, para orientar la mirada hacia el futuro de la *parusía*), las prácticas adivinatorias, las imágenes de la propaganda y las de la publicidad: ahí, en suma, donde la imagen esta investida del poder de afectar directamente a la vida humana, es decir también, ahí donde la imagen se integra al dinamismo del proceso vital.

La hipótesis de estas páginas es que esta historia experimentó un viraje en el siglo XIX, entre el momento del saint-simonismo, que instituye al artista como sacerdote de un « nuevo cristianismo » y visionario del tiempo mesiánico, y el momento en que Nietzsche abandona el punto de vista contemplativo para adoptar el del artista, ese ser instintivamente orientado « hacia el sentido del arte, hacia la *vida* » – una vida de la que, según Nietzsche, el arte sería el mayor « gran “estimulador” (5) ». Entre esos dos momentos, Ludwig Feuerbach llevará a cabo la inversión de la dialéctica hegeliana al proclamar que « el saber que el

Mayo de 2009

hombre tiene de Dios no es más que el saber que el hombre tiene de sí mismo », reconociendo así « la propia antropología como teología ». Su gesto prometeico consistió en arrancar el poder de la imagen al poder de Dios para restituirla a la imaginación, poder del hombre (6). Es solamente entonces que el Occidente comienza, mediante la historia de las religiones, la etnografía o la sociología, a hacer el inventario y luego a interrogar todas las prácticas, antiguas o contemporáneas, que hacen de la imagen una herramienta de producción activa del futuro. La espera escatológica del cristianismo, que proyectaba un futuro preformado por la imagen del pasado (7), es remplazada por un futuro aun indeterminado –pero cuya determinación deviene un asunto exclusivamente humano : el asunto de la « imaginación ». Tal es la perspectiva histórica nueva que se construye en el siglo XIX, vectorialmente orientada hacia el futuro y que dará pleno sentido a la mayor parte de las imágenes producidas en el siglo XX.

El momento Saint-simoniano

Con Saint-Simon, que quiere « terminar con le cristianismo » así como otros quieren « terminar con la Revolución », se afirma la plena conciencia de « la gran operación moral poética y científica, que debe desplazar el paraíso terrestre y transportarlo desde el pasado hacia el porvenir (8) ». « La imaginación de los poetas, escribe él desde 1814, ha colocado la edad de oro en la cuna de la especie humana, en medio de la ignorancia y la grosería de los primeros tiempos; era más bien a la edad del fierro a la que había que relegar allí. La edad de oro del genero humano no está para nada detrás de nosotros, está por delante, se encuentra en el perfeccionamiento del orden social; esa perfección, nuestros padres no lo han visto en absoluto, nuestros hijos llegarán allí un día; a nosotros nos corresponde abrirles camino (9) ».

Saint-Simon es quien, para efectuar ese gran traslado del pasado hacia el porvenir, promueve al artista al rango de guía de la sociedad entera. Luego de haber colocado primero a los « industriales », después a los « sabios » a la cabeza de la organización de la sociedad, creyó necesario poner a los artistas a la « vanguardia » en el movimiento de la sociedad hacia la instauración del paraíso

Mayo de 2009

sobre la tierra. La razón para ello es que ese movimiento es un asunto puramente humano por cuanto es un asunto de imagen y de imaginación: « En esta gran empresa, los artistas, los hombres con imaginación encabezarán la marcha; proclamarán el porvenir de la especie humana; despojarán al pasado de la edad de oro para enriquecer con ella a las generaciones futuras (10) ». Para alcanzar ese gran fin, será entonces necesario « excitar a aquellos que cultivan las bellas artes y que conocen los medios para actuar sobre la imaginación de los hombres, y apasionar a la sociedad en pro de su bienestar general (11) ». Esta filosofía social se funda en el postulado de que el hombre es un ser de deseo, tendido hacia el porvenir y cuya satisfacción está en las manos del hombre : « Que las bellas artes, por la fuerza de la imaginación que está entre sus manos, ejerzan sobre la masa común la acción suficiente para determinarla a seguir irrevocablemente esta dirección ». La psicología de las masas de Gustave Le Bon, describiendo hacia el fin del siglo XIX la maleabilidad de las multitudes antes que nada sensibles al orden de lo visible, y los « mitos sociales » de Georges Sorel, preconizando doce años más tarde la gestión a través de la imagen de las esperanzas escatológicas de las masas, reformularán incesantemente esta prescripción que llegará a ser un axioma para los políticos y los industriales del siglo XX, cuando confiarán a las imágenes de la propaganda y la publicidad la tarea de poner en movimiento a las masas hacia su próxima felicidad. Pero primero era necesario que fueran elucidados los mecanismos o los procesos a través de los cuales esta « fuerza de la imaginación » llegaba a adueñarse de los cuerpos por medio de la imagen.

Así, los primeros discípulos de Saint-Simon exponen una primera y rudimentaria teoría sociológica del arte fundada sobre el « sentimiento » como fuerza a la vez natural y social, que lleva hacia adelante y no se ata al pasado. Creador de todo lazo social y verdadero motor que permite a la humanidad alcanzar la edad de oro por venir, « es también el sentimiento el que, haciéndola *desear*, *amar* ese objetivo, puede sólo él darle la *voluntad* de llegar hasta allí y las *fuerzas* necesarias para alcanzarlo ». A esta « facultad sentimental », estos discípulos oponen la « facultad racional » a la cual recusan una pretendida superioridad : no, dicen, contrariamente a lo que afirman los « filósofos », el sentimiento no es el

Mayo de 2009

atributo de la infancia de la humanidad, ni tampoco el razonamiento el de la virilidad. No, la superioridad de los tiempos modernos sobre los tiempos antiguos no radica en la predominancia siempre creciente del razonamiento sobre el sentimiento. En el desarrollo de la humanidad, la razón no se ha desarrollado a expensas del sentimiento: ellos se han desarrollado el uno y el otro en igual proporción; pero el progreso de la civilización proviene de su creciente separación –la razón y el sentimiento siendo siempre mejor empleados en función de los trabajos a los que se encuentran vinculados más particularmente. Porque es justamente « la división del trabajo », afirman los saint-simonianos, una de las condiciones esenciales del progreso de la civilización (13).

De ese modo se encuentran justificadas no solamente la separación de las tareas del artista, del sabio y del industrial, sino también la jerarquía que en la marcha de la sociedad los dispone en pro de la felicidad futura. En efecto, « los preceptos de la ciencia » no podrían encerrar « *una obligación de actuar* » ; « la demostración científica puede muy bien justificar la conveniencia *lógica* de tal o cual acto », pero resulta incapaz de producir esos actos, puesto que no puede llevar que sean amados: « No le basta (al individuo) que el fin de la sociedad y los medios para llegar a ese fin le sean conocidos; necesita que ese fin y esos medios sean para él objetos de amor y deseo. Ahora bien, los sabios pueden muy bien sin duda constatar el fenómeno, y decir en consecuencia que hay que amar para no contrariar el avance de la civilización en acuerdo con el encadenamiento de los hechos históricos; pero son incapaces de producir esos sentimientos cuya necesidad reconocen. Esa misión corresponde a otra clase de hombres. » Esa clase es la de los artistas, que saben no solamente producir sentimientos por medio de las imágenes, sino que saben también que producir sentimientos es siempre producir *una obligación de actuar*.

Esa es efectivamente la lección que los saint-simonianos recogen de la historia: si se examina « con qué hombre y por qué medios han sido siempre determinados tanto las voluntades como los actos sociales, [...] se podrá ver que en todos los tiempos y en todas partes la dirección de la sociedad no ha sido jamás dirigida directamente por otra cosa que las diversas formas de expresión *sentimental*. [...]

Mayo de 2009

Esas formas, bajo el nombre de *culto* en las épocas orgánicas, o de *bellas artes* en las épocas críticas, tienen siempre como resultado excitar deseos conformes a los fines que la sociedad debe proponerse alcanzar, y *provocar de esa manera los actos necesarios para su progreso (14)* ». Si el arte, potencia espiritual que se ejerce sobre los cuerpos, es entonces la verdadera matriz de la historia, sólo lo es de la historia que regula la larga marcha hacia el progreso. Como lo escribiera Balzac en 1834: « Los reyes ejercen el mando sobre las naciones durante un cierto tiempo : el artista mantiene su poder durante siglos; cambia el rostro de las cosas, moldea una revolución; gravita sobre el globo, da forma (15) ». Convertido en único depositario de la visión mesiánica del mundo, el artista es ahora aquel cuya producción es no solamente capaz de suscitar el deseo del bien común, sino también de hacer pasar al acto su realización progresiva. Esta concepción del artista a la vez sacerdote y profeta es la del romanticismo, que también busca reemplazar la religión por el arte; pero también está en perfecta concordancia con el utilitarismo inglés –de manera muy explícita, por lo demás-, ya que ambos están preocupados por obtener el máximo de felicidad para el mayor número de personas. Aquí lo importante es que si el artista se ha transformado en profeta, sus profecías son ahora concebidas como « auto-realizativas », es decir capaces de modificar las conductas humanas de modo de poder realizar la utopía.

En ese movimiento, el siglo XIX va a descubrir que el poder de la imagen no radica tanto en la « idea », que es figurada por medio de cuerpos representados, como en la forma y en la materia que la vehiculan; que la función mediadora de la imagen puede, en ausencia del dios muerto, ejercerse horizontalmente entre los propios hombres, por cualquier medio. Descubre además que si bien las pasiones del artista pueden agotarse en la obra, ésta en cambio no tiene otra finalidad que comunicar a su destinatario esas pasiones que en ella se encuentran depositadas. En ese sentido, el arte del siglo XIX es un laboratorio: después que han sido formalizadas, esas experiencias y esas teorías encontrarán en el conjunto del cuerpo social, durante el siglo XX, un campo de aplicación nuevo y mucho más vasto.

Mayo de 2009

Es sabido que una de las principales funciones del arte figurativo fue, hasta el siglo XIX al menos, aportar modelos de conducta, y de ese modo construir al hombre social. Así, el cristianismo, en virtud de de las *exempla* y de la *christomimesis*, asigna durante largo tiempo a las imágenes y a las visiones autorizadas por la Iglesia, la tarea de guiar a los fieles en las acciones que emprendían aquí en la tierra. De este modo, el cristianismo se erigió como una religión de Salud por medio de la imagen, una religión para la cual el cuerpo y la dimensión afectiva jugarán un rol creciente en la propagación de los comportamientos ortodoxos (16). Es entonces particularmente notable constatar hasta qué punto el arte, a partir del siglo XIX –es decir en el preciso momento en que queda huérfano de esa autoridad espiritual de la que antes obtenía su poder-, se esfuerce ahora por recuperar su poder sobre las almas y los cuerpos convocando para ello a la nueva autoridad de la ciencia.

El laboratorio

Efectivamente, el arte se convierte en laboratorio cuando se funda, directa o indirectamente, en los trabajos de la psicofísica, la óptica y la psicofisiología que en ese momento dominan la investigación científica en Europa (17). Lo que ésta enuncia para « servir de base a una teoría fisiológica de la estética » – y que interesa a los productores de imágenes tanto como a algunos pensadores como Nietzsche o Bergson –, es en primer lugar el poder de ese fenómeno que designa, como lo dice Charles Féré, con el nombre *de inducción psicomotriz* : el hecho de sólo ver un movimiento, aun cuando esté fijado en una imagen, « provoca la ejecución de ese movimiento », e igualmente toda imagen coloreada « determina un efecto dinámico ». Tal es la *doxa* de la Europa entera durante el último cuarto del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX (18). Para Condorcet, como para los sensualistas que le precedían, el hombre nace con la facultad de recibir sensaciones, de sentir placer y dolor. « Los objetos que el azar le presenta actúan sobre él y forman su inteligencia, sus opiniones, sus pasiones, sus virtudes y sus vicios...Sometámoslo a otros objetos y se transformará en aquel que nosotros queremos que sea, aquel que debería ser si quiere alcanzar su felicidad y de la de sus semejantes (19) ». Es este mismo discurso, iniciado en el siglo XVIII, que

Mayo de 2009

afirma que es posible una progresión continua hacia la perfección física y moral del hombre, el que sostiene la nueva « estética científica ». Y en consecuencia, prontamente se plantea también como una política : si « la totalidad de los *circumfusa* actúan sobre el hombre, incluso al margen de todo estado de conciencia, modificando la forma y la intensidad de su energía », si es posible aportar mediante la demostración experimental de la necesidad de nuestros actos la prueba de que « la voluntad no es otra cosa que una reacción individual », entonces se habrá probado « mediante la observación fisiológica que la idea de libertad no es más que una hipótesis sin fundamento científico y que no merece ningún respeto (20) ».

Que se puede actuar sobre el hombre cuando éste cree estar contemplando en toda libertad una imagen : tal es el nuevo *credo* que, mucho antes de ser el de los técnicos de la propaganda y de la publicidad, orienta la investigación plástica de los pintores más innovadores. Paul Gauguin, para fundar su pintura sobre « la acción directa y misteriosa de los colores y las líneas », busca en la naturaleza « las leyes para crear, con aspectos muy diferentes aunque semejantes en sus efectos, todos los sentimientos humanos » : existen unas « armonías tranquilas » y « otras que excitan por su atrevimiento (*hardiesse*) ». Igualmente, Van Gogh, expresando « con el rojo y el verde las terribles pasiones humanas », busca « producir un sentimiento de angustia ». Más precisamente, Georges Seurat et Paul Signac, fervientes lectores de obras científicas, juegan con los valores « dinamógenos » o « inhibidores » de las líneas y de los colores para preparar, como lo quiere la estética científica de su amigo Charles Henry, « la obtención de la normalidad a través de una higiene sabia y graduada del sistema nervioso (21) ». Toda una nueva semiología de la imagen es elaborada a partir de la experimentación de los efectos que producen las líneas y los colores sobre el comportamiento de las histéricas. El concepto de « sugestión », que opone Charcot a Bernheim, miembro de la Escuela de la Salpêtrière de Nancy, heredera de las prácticas mesmerianas y formalizadas por los médicos hipnotistas que dominan ahora la psiquiatría europea, invade muy pronto el campo de la reflexión sobre el arte del mismo modo como antes ha invadido el de las « ciencias del hombre » (22). En tanto especialista en estética, Paul Souriau se pregunta : si

Mayo de 2009

verdaderamente el arte obtiene de la sugestión hipnótica sus más poderosos efectos, su poder no se verá acaso singularmente aumentado cuando haya tomado conciencia y se atreva a utilizarlo? Sin duda la sugestión hipnótica es un descubrimiento reciente, « del cual no se conocen aun todos sus efectos, y que es necesario manejar con precaución ». Ciertos efectos de las prácticas médicas han mostrado el peligro. Pero, ¿es esa una razón para condenar su empleo? No : « A los artistas les corresponde hacerse responsables moralmente y emplear ese poder del que disponen » con fines nobles (23).

¿Pero qué barrera contra ese « peligro » podría realmente constituir la sola responsabilidad moral del artista, cuando el sociólogo Gabriel Tarde extiende el reino de la sugestión a toda la vida social : « El estado social, como el estado hipnótico, no es más que una forma de sueño, un sueño de demanda y un sueño en acción. No tener más que unas ideas sugeridas y creerlas efectivas, tal es la ilusión propia de un sonámbulo, y es también la del hombre social (24) »? ¿O cuando Bergson hace de la sugestión la finalidad misma de la actividad artística que debe producir la imitación mimética de la imagen por los cuerpos : « El objeto del arte es adormecer los poderes activos, o más bien resistentes de nuestra personalidad, y llevarnos así a un estado de docilidad perfecta en el que realicemos la idea que se nos sugiere, en el que entremos en simpatía con el sentimiento expresado» porque « nuestro cuerpo imitará maquinalmente » los signos que el artista habrá fijado en la imagen (25) ?

Pero el arte, corrige enseguida Bergson « intenta *imprimir* sentimientos en nosotros más que expresar; nos los sugiere, y renuncia con gusto a la imitación de la naturaleza cuando encuentra medios más eficaces (26) ». Ese último punto debe ser destacado, pues indica con fuerza el cambio que se opera en la vectorialización del tiempo de la imagen. Desprendiéndose poco a poco de la figuración de los cuerpos, o de la « imitación de la naturaleza », la imagen no extrae más su sentido de un pasado al que vuelve a dar presencia, sino que produce su propio sentido por y en el espectador venidero, emocionado y activado por medio de las solas cualidades de las formas y los colores. « En lugar de evocar nuestras sensaciones pasadas ante la imagen representada, escribe el

Mayo de 2009

pintor Maurice Denis, es la propia obra la que quiere conmovernos (27) ». Seguramente, ya no son ni la memoria adquirida ni la razón del espectador las que son solicitadas. La imagen deja de figurar el deseo invocando lo que se ha perdido, sino por la presentación de lo que aun falta. Por medio del conjunto de signos inscritos sobre su superficie, la imagen reconfigura la memoria nerviosa de sus futuros espectadores (regardeurs). La imagen nos *imprime*, dice Bergson, como para significar que ella constituye nuestra segunda memoria, borrando o recubriendo la memoria antigua y liberándonos del pasado. Hitler comprenderá muy bien la importancia de lo que está en juego en la relación entre la imagen y la memoria al momento de considerar el viraje que quiere imprimir a la marcha de la historia. Es en nombre de un arte patrimonial, capaz de fabricar para los alemanes una memoria « griega » de la cual ellos serían los herederos « racialmente » naturales, que Hitler condena como degenerado al arte moderno. Cubismo, expresionismo, futurismo y dadaísmo son culpables, explicará en *Mein Kampf*, de haber vuelto ilegible el pasado : « De este mismo esfuerzo de *sustraer el pasado a la mirada del presente*, se desprende de manera clara y distinta la intención de esos apóstoles de los tiempos futuros »; se trata de un esfuerzo por « preparar, desde un punto de vista espiritual, el bolchevismo político (28) ».

Fundada desde ahora en la sola eficacia de los afectos y su contagio, esta imagen nueva, sin otro objeto que los cuerpos que imprime e impulsa hacia el futuro a partir de sí misma, no hace ya más referencia a un modelo basado en alguna fábula o alguna *historia*. Se presenta a sí misma como mito, no porque « cuente » la historia de un pasado intemporal, sino porque se afirma como mito de los orígenes (mythe fondateur), para un futuro aun indeterminado, de un orden nuevo : aquel que será impuesto a esos cuerpos cuyo deseo sabrá orientar, cuyas pasiones sabrá dirigir. El gran principio de los saint-simonianos, para quienes « la expresión sentimental » del arte es la única que puede producir una *obligación de actuar*, da realidad entonces aquí al triunfo del mito, pero ahora racionalmente construido a partir de la experimentación científica. Este nuevo mito radicalmente determinista, que reduce la voluntad a una pura « reacción individual » del cuerpo, piensa poder resolver así el viejo debate acerca de la unión del cuerpo y el espíritu, descartando con ello hasta la « idea de libertad ». Se trata de encadenar

Mayo de 2009

el cuerpo por medio de las imágenes, lo que equivale a controlar el pensamiento que contiene, es decir a sojuzgar enteramente al hombre.

Para todos en efecto –pintores, sabios, filósofos-, interpretar una imagen es ahora darle su cuerpo. Kandinsky escribirá que « el contenido » de un cuadro no es lo que el cuadro representa, sino « lo que el espectador “vive” o “siente” mientras está bajo los efectos de la forma y la composición de los colores del cuadro (29) », del mismo modo como Bergson pudo decir que nuestro cuerpo imita maquinalmente la imagen para producir su sentido. En cuanto a Nietzsche, gran lector de Théodule Ribot y citando a Charles Féré, no duda en definir « el arte en tanto que sugestión, como medio de comunicación, como dominio de invención de la inducción psicomotriz » : « Todo arte actúa como una sugestión sobre los músculos y los sentidos...-le habla a esa suerte se sutil movilidad del cuerpo ». Para Nietzsche como para Féré, es siempre la inducción psicomotriz la que muestra que la propia comunicación de los pensamientos no es más que una imitación mimética de los cuerpos : « Nunca se comunican pensamientos, se comunican movimientos, signos mímicos que *llevamos*, por transcripción, a pensamientos...(30) »

No obstante, en el periodo en que se pasa del siglo XIX al siglo XX, es bajo el signo de la dominación de un « presente » (31) liberado del pasado que es por de pronto concebida la temporalidad futura contenida en la imagen. Lo que constituye nuestra percepción, dice Bergson, es, en el seno mismo de los objetos o de la imagen, « nuestra acción naciente que se delinea. La *actualidad* de nuestra percepción consiste por consiguiente en su actividad, en los movimientos que la prolongan...: *el pasado no es más que idea, el presente es ideo-motor (32)*». Si la imagen encuentra su sentido en el acto de interpretación de los cuerpos afectados por ella, es entonces en su necesaria copresencia primitiva donde se cumple el acto perceptivo. De manera que la mediación del cuerpo es entonces muy generalmente comprendida como inmediatez del efecto producido por la imagen, cortocircuitando toda conciencia y suspendiendo todo juicio. Así, mirar una imagen no es aun, en términos clásicos, más que mirar un presente preñado de porvenir. Pero después de la Gran Guerra se difunde la convicción de

Mayo de 2009

que mirar una imagen, es ya ver el futuro puesto *que la realidad por venir es immanente a la imagen*. De modo que este nuevo dogma imanentista restablece el dogma cristiano de la « presencia real » en los objetos de culto –reliquias, imágenes u ostias-, porque el poder activo de la imagen deja de ser concebido como solamente simbólico y es interpretado como real. Pero mientras las imágenes del culto construían un futuro a la imagen del pasado, el futuro que delinean las imágenes nuevas no es a la imagen de nada, no parece precedido de nada. O, para decirlo con Jan Patoka cuando analiza nuestra modernidad : «Lo posible ya no es lo que *precede* lo real; lo posible pasa más bien a ser lo real mismo en su proceso creador (33) »

De la imagen al acto

En el siglo XX, el cuerpo, como lugar político y sujeto de deseo, se ha convertido explícitamente en el blanco simultáneo de las imágenes artísticas, de la publicidad y de la propaganda. Todas se fundan en un mismo saber: ese saber que fue elaborado en el laboratorio del siglo XIX, aquel en el que se llevó a cabo la experimentación « científica » sobre las nuevas técnicas comunes a los artistas, los comerciantes y los políticos. Todos se fundan , y por mucho tiempo, sobre los mismos conceptos, de sugestión y de identificación elaborados en los últimos años del siglo XIX. Cada uno de ellos está convencido que tiene entre sus manos el porvenir de la humanidad, puesto que está en posesión de la técnica capaz de poner, por medio de la imagen, los cuerpos en acción. Es por eso que todas las guerras del siglo XX, sean ellas económicas, sociales o políticas, serán pensadas como guerras de imágenes, de la que no serían más que los efectos calculados, en todo caso previsibles. El siglo XIX forjó la idea de un arte « nacional » como lugar de depósito para la memoria y el genio del pueblo ; éste inventó la idea de un arte capaz de crear su propia comunidad y determinar para esa comunidad al mismo tiempo el porvenir y las fronteras. A las capillas estéticas, que continúan dividiendo al público de los Salones, se superponen las iglesias –sociales, económicas o nacionales-, vastas comunidades emocionales modeladas por medio de la imagen. Prefaciando en 1939 una exposición de afiches, Anatole de Monzie percibe claramente, felicitándose por ello, que tales imágenes proceden a

Mayo de 2009

la fabricación de una memoria nueva, inmediata, suficientemente activa como para diseñar un porvenir liberado del pasado : « Ahora más que nunca, los pueblos necesitan imágenes. Las necesitan para orientar su curiosidad, aprovisionar su memoria, sostener su entusiasmo y su aprobación (34). »

Nadie se aventuraría, por lo demás, a desmentirlo, menos aun cuando la fabricación de la publicidad, confundida con la propaganda, aparece para muchos como la esencia misma de la actividad creadora o poética en lucha contra el pasado. La publicidad, escribe Blaise Cendrars en 1927, es « la flor de la vida contemporánea, ...una afirmación de optimismo y de alegría,...la más calurosa manifestación de la vitalidad de los hombres de hoy día,...la más bella expresión de nuestra época,...un Arte...Por eso llamo aquí a todos los poetas : Amigos, la publicidad es vuestro dominio. / Habla con vuestra lengua. / Realiza vuestra poética. ...Industriales, mostrad vuestra publicidad a los poetas como Moscú lo hace con su propaganda (35) ». Innumerables son, de hecho, los artistas y los escritores que ponen su talento y su saber al servicio de la publicidad, primero, y de la propaganda, enseguida.

La colaboración de los pintores con los publicistas, inaugurada a fines del siglo XIX y proseguida con el futurismo en Italia, los Delaunay y Léger en Francia, o los artistas de la Bauhaus en Alemania, nunca se ha interrumpido posteriormente, y ha ido hasta crear esta clase única de aquellos que son hoy día llamados « los creativos ». Si ocurre que toda innovación formal en una de las dos esferas del arte y de la publicidad pasa de inmediato a la otra, cada una de ellas tomando a la otra como modelo, se debe también a que, más allá de los fines compartidos, la misma concurrencia se impone ahora a todos. Fernand Léger lo formula con claridad desde 1924 : « Aplastado por la enorme puesta en escena de la vida, ¿qué podrá hacer el artista que pretende conquistar a su público ?... [Debe] escoger en el torbellino que se agita ante sus ojos los valores plásticos y escénicos posibles... y dominar la situación a cualquier precio. Si no se eleva lo suficiente, si no alcanza el plano superior, es inmediatamente concurrenciado por la propia vida que lo alcanza y lo supera. *Hay que inventar cueste lo que cueste (Il faut inventer coûte que coûte) (36).* »

Mayo de 2009

La necesidad vital de captar la mirada de la presa (proie) asemeja a todas estas imágenes nuevas con las antiguas imágenes mágicas o propiciatorias. Es un arte de captación del futuro cuyo paradigma se encuentra, como lo recordaba Salomon Reinach, en el paleolítico, en esas figuras de animales apetitosos traspasados por flechas « anticipando una caza exitosa, o más bien en la idea de que la realidad se ajuste a la imagen (37) ».

En esta colaboración, los escritores no se quedan atrás. En Francia por ejemplo, Mistral se hace cargo de la publicidad del jabón *Congo*, Armand Salacrou o Jean Anouilh redactan consignas publicitarias, Colette hace los textos para la mineral *Perrier*, Mac Orlan para la tienda *Printemps* (38), Valéry para las cerámicas *Rouart* o para un grupo industrial del acero (*Reflexiones sobre el acero*). Sin embargo, el propio Valéry se muestra inquieto ante el carácter incontrolado e incontrolable de ese poder constructor de futuro que es la publicidad, cuyas imágenes se combinan ahora con las fuerzas industriales :

«¡ Vosotros, queridos hombres, sois meros conejos de indias, y sois conejos de indias hartos mal utilizados, ya que los ensayos a los que os someten sólo son aplicados, modificados y repetidos antes de que amanezca (au petit bonheur). No hay ningún científico, ningún asistente de laboratorio que regule, dosifique, controle, interprete las experiencias, las vicisitudes artificiales, ni los efectos más o menos profundos que éstas tendrán sobre vuestras preciosas personas y que nadie puede prever. Pero estáis a merced de la moda, de la industria, de las fuerzas combinadas de la inventiva y la publicidad. Ellas os exponen en las playas, os envían a la nieve, os doran los muslos, os cuecen los cabellos ; y mientras tanto la política alinea nuestras multitudes, les hace extender la mano o levantar el puño, las hace desfilar al paso, votar, odiar o amar en cadencia, indistintamente, estadísticamente ! (39) »

Lejos del sueño saint-simoniano de una imagen única de felicidad futura que sería tan potente como para producir su realización, Valéry se lamenta muy justamente de esos ensayos a los que son sometidos los hombres « antes de que

Mayo de 2009

amanezca » - a tal punto es cierto que el azar no podría ser abolido por las imágenes incalculables de los amaneceres prometidos, que aquellos que asignan a las masas supuestas normas de conducta configuran al mismo tiempo un conjunto caótico de fuerzas en conflicto. Si bien es cierto que el futuro inmediato del individuo se vuelve previsible a través de cada una de las imágenes que lo conmueven, el futuro de la colectividad se vuelve ilegible en un plazo más largo.

Por eso, cuando los Estados fascistas toman nuevamente entre sus manos el control de las imágenes, aquellos que temen al futuro se tranquilizan : las miradas se dirigen ahora hacia el ideal de un futuro sin conflicto, al precio de la ignorancia salvadora de ese presente (y a menudo de la réplica del pasado). Aquí, la promesa de esas pequeñas felicidades individuales que aportan las imágenes publicitarias entran todas ellas en armonía con la gran Felicidad colectiva de la propaganda. Pero las imágenes de la propaganda, al igual que las de la publicidad y más allá de todas las diferencias formales e ideológicas que las separan, subordinan siempre sus fines a los mismos medios, los que no apuntan a la ortodoxia sino mas bien a la ortopraxia (40) de los cuerpos en el paso a la acción de acuerdo a la imagen. Esas imágenes toman el lugar de la realidad presente porque exigen la adecuación de la realidad futura a la imagen presente : el tiempo futuro que ofrecen a la mirada sólo ha llegado para aquellos que, habiendo ya sucumbido ante él, despiertan así en el interior del mito cuando lo realizan.

El viraje teórico de un historiador alemán del arte durante la década 1930-1940 hace ver lo que verdaderamente se juega en el campo de las imágenes. Y, sin duda, lo que entonces estaba en juego sigue siendo lo mismo hoy día. En 1931 ese historiador considera aun a Picasso como el tipo de artista solitario que es capaz de « determinar la realidad futura » a través tan sólo del poder de su subjetividad radiante, dándole al mito un valor de resistencia y no de conservación ante los valores de la comunidad. Hasta 1932, y coincidiendo en ese momento con Bataille y Caillois, él defiende aun la idea, que estima positiva, de que el arte es « una fuerza que hace del Ser algo netamente irracional », « un medio mágico, una fuerza que transforma la realidad » porque « reintegra el mito en la realidad »,

Mayo de 2009

de suerte que « el poema se transforma en el origen del Real ». « Para nosotros, podrá todavía escribir, usando palabras que resuenan de manera singularmente parecida a las que emplean los nazis, toda Realidad futura comienza y despierta bajo la forma del mito (41) ». Pero después de la llegada de Hitler al poder, cambia súbitamente de rumbo. Denuncia, en *La fabricación de ficciones*, la responsabilidad colectiva de los artistas e intelectuales : « Los primeros en ser engañados por nuestras obras somos nosotros mismos ». Y es en el punto extremo de ese cambio de rumbo que surge « el angustioso problema de saber si aquello que es poético no representa simplemente una regresión, un arcaísmo (42) ». La respuesta se encuentra en sus propias tesis anteriores : « El arte sólo representa algo positivo en la medida en que determina y crea una concepción del mundo, un mito (43) ». O sea, en la medida en que se muestra capaz, como lo fue el cubismo, de destruir las imágenes mnemónicas (44) » para reconfigurar de manera diferente la memoria, abriendo así una libertad nueva para comenzar de otro modo la historia. El cambio de rumbo de Carl Einstein puede ser interpretado como una toma de conciencia, brutal, de que su propia exigencia de restauración del poder del mito con los medios del arte es también la del nazismo, que utiliza en ese entonces esa libertad que es propia de lo que recién comienza para construir ese mito movilizador que pretende encarnar y que le sirve para legitimar su poder. En la conferencia sobre *El origen de la obra de arte*, Martin Heidegger formula de manera impresionante esta elevada función que casi todos –incluidos los nacional-socialistas- asignan en ese momento, unánimemente, al arte : « El comienzo [*Anfang*] contiene ya, en reserva, el fin. ... Cada vez que un arte adviene, es decir, que hay un comienzo, un surgimiento de la Historia se produce : la Historia comienza o vuelve a comenzar. Historia, eso no significa aquí en absoluto el desarrollo de los hechos en el tiempo –hechos que no obstante la importancia que pueden tener, no son nunca más que incidentes ordinarios. La Historia es el despertar de un pueblo a lo que le corresponde llevar a cabo, siendo este despertar la vigilante inserción en lo que le ha sido confiado...*El arte es Historia el sentido esencial de que funda la Historia*. ... el origen del *dasein* (ser-ahí) historial de un pueblo –es el arte (45) »

Mayo de 2009

Esta concepción que hace del arte la matriz de la historia fue, a lo largo de todo el siglo XX, inseparable de la oposición –tan viva como secreta– a la democracia parlamentaria fundada en el debate contradictorio. Ahora bien, si la época democrática moderna ha perturbado las relaciones entre lo visible y lo no-visible que regulaban el orden monárquico del Antiguo Régimen, es sin duda porque la empresa de desencarnación del poder introducida por la Revolución Francesa fue no solamente una separación (désintrinsication) de lo político y lo religioso, sino también y simultáneamente una separación (décollement) de lo visible respecto de su faz invisible –una separación cuyos efectos aun se hacen sentir hasta hoy en el ámbito de las imágenes. De esta desencarnación resultaron, en el campo político, una infigurabilidad del lugar del poder y un vacío inexpropiable que se puede escuchar resonar en esa frase famosa de Michelet : « El monumento de la Revolución es... el vacío...». Y como se sabe, la exigencia democrática vela por la preservación de ese vacío o no-lugar que le es esencial, ya que genera la división y el conflicto constitutivos del espacio propio de la democracia.

Por eso, la atomización de las prácticas y las formas de arte, su auto-disolución por la renuncia a su propia « voluntad de poder » y, finalmente, su progresiva desencarnación a lo largo de todo el siglo XX, constituyeron las solas respuestas que la actividad artística podía aportar a la incesante encarnación del mito productor de porvenir, a fin de preservar ese vacío en el poder que es esencial para la democracia, pero que esta siendo siempre llenado por la industria cultural.

NOTAS

En lo que se refiere a las obras que figuran en estas notas, se han conservado sus títulos en francés, así como también la casa editorial, el lugar y fecha de edición. El lector podrá hacerlas las averiguaciones que correspondan para saber si existen traducciones al español.

Mayo de 2009

- (1) Reinhart Koselleck, « Histoire sociale et histoire des concepts » (trad. Diane Meur), *L'expérience de l'histoire* (éd. et préf. Michael Werner), Paris, Gallimard-Le Seuil, 1997, coll. « Hautes Études », p. 101-119 (ici p. 106).
- (2) Cf. Jean-Louis Schefer, *Questions d'art paléolithique*, Paris, POL, 1999, p. 93-95.
- (3) Hannah Arendt, « Le concept d'histoire » (trad. Patrick Lévy), *La crise de la culture. Huit exercices de pensée politique*, Paris, Gallimard, 1972, p. 68.
- (4) Cf. Carl Havelange, *De l'œil et du monde. Une histoire du regard au seuil de la modernité*, Paris, Fayard, 1998.
- (5) Friedrich Nietzsche, « Divagations d'un "Inactuel" », § 24, *Crépuscule des idoles ou comment philosopher à coups de marteau*, C. Colli et M. Montanari (éd.), trad. J.-C. Hemery, Paris, Gallimard, 1974, p. 107.
- (6) Ludwig Feuerbach, *L'essence du christianisme* (1841), prés. et trad. J.-P. Osier, Paris, François Maspéro, 1982, p. 382.
- (7) Cf. Herbert L. Kessler, « Gazing at the Future : The *Parousia* Miniature in Vatican Cod. gr. 699 », *Spiritual Seeing. Picturing Gods Invisibility in Medieval Art*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2000, p. 88-103.
- (8) Claude-Henri de Saint-Simon, « Quelques opinions philosophiques à l'usage du dix^e siècle » (1825), *Œuvres de Claude-Henri de Saint-Simon*, Paris, rééd., Anthropos, 1966, tome V, vol. 10, p. 83.
- (9) Claude-Henri de Saint-Simon, « De la réorganisation de la société européenne » (1814), *Œuvres, op. cit.*, tome I, vol. 1, p. 247-248.
- (10) Claude-Henri de Saint-Simon, « De l'organisation sociale » (1825), *Œuvres, op. cit.*, tome V, vol. 10, p. 137-138.
- (11) Claude-Henri de Saint-Simon, « Du système industriel » (1821), *Œuvres, op. cit.*, tome VI, p. 470.
- (12) Claude-Henri de Saint-Simon, « L'Organisateur » (1820), *Œuvres, op. cit.*, tome II, vol. 4, p. 166.
- (13) [Bazard, Infantin, Rodrigues, Buchez], *Doctrine de Saint-Simon. Exposition, première année, 1828-1829*, troisième édition revue et augmentée, Paris, Au bureau de l'Organisateur, 1831, p. 264-269.
- (14) *Ibid.*, p. 269-272 (subrayado del autor).
- (15) Honoré de Balzac cité par Francis Haskell, *L'historien et les images* (1993), trad. A. Tachet et L. Evrard, Paris, Gallimard, 1995, p. 535.
- (16) Cf. Jean-Claude Schmitt, « L'Occident, Nicée II et les images du viii^e au xiii^e siècle », François Boespflug y Nicolas Lossky (dir.), *Nicée II, 787-1987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris, Éditions du Cerf, 1987, p. 271-301.

Mayo de 2009

(17) Voir, pour sa très riche information surtout, Jonathan Crary, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*, Cambridge Mass/Londres, MIT Press, 1999.

(18) Por ejemplo también Jean-Marie Guyau, que Nietzsche leerá de cerca : en la percepción, « somos tanto actores como espectadores. Las formas sentidas no son endeinitiva más que movimientos sentidos, y los movimientos sentidos no son más que movimientos ejecutados ». (*Les problèmes de l'esthétique contemporaine* [1^{re} éd. 1884], Paris, Alcan, 1891, p. 59). Tales principios fuweron en la época tanto mejor integrados por los pintores cuanto más creían que estaban remplazando el modelo retórico de la persuasión por el de la actio, que se había impuesto en la pintura desde el siglo XV. Voir notamment John R. Spencer, « *Ut rhetorica pictura. A study in Quattrocento theory of painting* », *Journal of The Warburg and Courtauld Insitutes*, 20, 1957, p. 26-42 ; Rensselear W. Lee, *Ut Pictura Poesis. Humanisme & Théorie de la Peinture. xv^e-xviii^e siècles*, trad. M. Brock, Paris, Macula, 1991.

(19) « Réflexions sur les pensées de Pascal », *Œuvres complètes* (publiées par A. O'Connor et F. Arago), Paris, Firmin Didot frères, 1847-1849, t. III, p. 656.

(20) Charles Féré, *Sensation et mouvement* (1^{re} éd. 1887), Paris, Félix Alcan, 1900, p. 13, 57, 70-72.

(21) Charles Henry, *Harmonies de formes et de couleurs*, Paris, Librairie scientifique Hermann, 1891, p. 63. Sur Charles Henry, voir José A. Argüelles, *Charles Henry and the Formation of a Psychophysical Aesthetic*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 1972. Sur Seurat et Charles Henry, voir Michael F. Zimmermann, *Les mondes de Seurat, son œuvre et le débat artistique de son temps*, trad. fr., Paris, Fonds Mercator/Albin Michel, 1991, p. 227-299 ; Jean-Claude Lebensztejn, *Chahut*, Paris, Hazan, 1989, p. 115-133.

(22) Cf. Jacqueline Carroy, *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets*, Paris, PUF, 2000 ; Henri F. Ellenberger, *Histoire de la découverte de l'inconscient* (1970), trad. J. Festhauer, Paris, Fayard, 1994, p. 763-771. Pour une discussion sur la place de l'hypnose dans la querelle entre Tarde et Durkheim, voir Pierre-Henri Castel, *La Querelle de l'hystérie. La formation du discours psychopathologique en France (1881-1913)*, Paris, PUF, Bibliothèque du Collège International de Philosophie, 1998, p. 216-235.

(23) Paul Souriau, *La suggestion dans l'art* (1^{re} éd. 1893), Paris, Félix Alcan, 1909, p. 313-314.

(24) Gabriel Tarde, *Les lois de l'imitation* (1^{re} éd. 1890), Paris, Félix Alcan, 1895, p. 83.

(25) Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1^{re} éd. 1889), *Œuvres*, éd. du Centenaire, Paris, PUF, 1963, p. 13 et 16.

Mayo de 2009

(26) *Ibid.*, p. 14.

(27) Maurice Denis, « Notes sur la peinture religieuse » (1896), *Théories, 1890-1910*, Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1912, p. 33.

(28) Adolf Hitler, *Mein Kampf* (1^{re} éd. 1925 et 1927), Munich, Eher Verlag, 1940 p. 287 ; *Mon Combat*, trad. J. Gaudefroy-Demombynes et A. Calmettes, Paris, Nouvelles Éditions Latines, 1934, p. 261.

(29) Wassily Kandinsky, « Lettre à A. J. Eddy » (1913), *Regards sur le passé et autres textes, 1912-1922*, éd. J.-P. Bouillon, Paris, Hermann, 1974, p. 223.

(30) Friedrich Nietzsche, *La Volonté de Puissance. Essai d'une transmutation de toutes les valeurs*, trad. Henri Albert (1903), Paris, Librairie Générale Française, 1991, L. III, ch. IV : « Pour une physiologie de l'art », p. 400 et 402 (§ 355 et 357). Sur Nietzsche et Ribot, voir Marcel Gauchet, *L'inconscient cérébral*, Paris, Le Seuil, 1992, p. 127-152.

(31) Sur le « présentisme » du 20^e siècle et ses effets sur la représentation du futur, voir François Hartog, « Temps et histoire : "Comment écrire l'histoire de France" », *Annales HSS*, 6, 1995, p. 1219-1236 ; « Time, History and the Writing of History : the Order of Time », *History-Making* (éd. R. Torstendahl et I. Veit-Brause), *Konferenser*, 37, Stockholm, 1996, p. 95-113 ; « Patrimoine et histoire : les temps du patrimoine », Jean-Yves Andrieux (dir.), *Patrimoine et société*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p. 3-17.

(32) Henri Bergson, *Matière et mémoire* (1896), *Œuvres, op. cit.*, p. 215.

(33) Jan Patočka, « L'Art et le temps. La crise de la civilisation rationnelle et le rôle de l'art », *L'art et le temps*, trad. E. Abrams, Paris, POL, 1990, p. 359.

(34) Anatole de Monzie, Préface au catalogue *L'Affiche en couleurs, de Chéret à nos jours*, Paris, Conservatoire national des Arts et Métiers, 1939, n. p.

(35) Blaise Cendrars, « Publicité = poésie » (1927), *Œuvres complètes*, Paris, Denoël, 1962, tome 4, p. 229-230.

(36) Fernand Léger, « Le spectacle. Lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle » (1924), *Fonctions de la peinture*, Paris, Gonthier, 1965, p. 132-133.

(37) Salomon Reinach, *Orpheus. Histoire générale des religions*, Paris, Librairie d'Éducation Nationale, Publications Alcide Picard, 1924, p. 162-163 (je souligne).

(38) Pierre Mac Orlan, *Le Printemps*, Paris, Gallimard, 1930.

(39) Paul Valéry, « Notre destin et les lettres » (1937), *Regards sur le monde actuel et autres essais*, Paris, Gallimard, 1945, p. 252.

(40) Cf. Jacques Ellul, *Propagandes*, Paris, Armand Colin, 1962, p. 36-44 : « El objetivo de la propaganda moderna ya no es el de modificar las ideas, sino el de provocar una acción, No es ya el de hacer cambiar de orientación una doctrina, sino el de comprometer

Mayo de 2009

irracionalmente al sujeto en un proceso activo, Ya no se trata de conducir a una elección, sino de desatar ciertos reflejos. »

(41) Carl Einstein, *Braque* (écrit en 1931-1932), trad. E. Zipruth, Paris, Éd. Des Chroniques du jour, 1934, p. 139-140. Debo la copia de este libro a Georges Didi-Huberman quien, en estimulante texto que consagra a Carl Einstein, no se refiere desgraciadamente al sentido político de su cambio de rumbo teórico (« L'image-combat », *Devant le temps*, Paris, Éd. de Minuit, 2000, p. 159-232).

(42) Cité par Liliane Meffre, *Carl Einstein et la problématique des avant-gardes dans les arts plastiques*, Berne, Éd. Peter Lang, 1989, p. 123 et 129.

(43) Carl Einstein, *Braque*, *op. cit.*, p. 64.

(44) Carl Einstein, « Notes sur le cubisme », *Documents*, n° 3, 1929 ; repris dans L. Meffre (éd.), *Ethnologie de l'art moderne*, Marseille, André Dimanche Éditeur, 1993, p. 31. C. Einstein agrega : « Necesité [el cubismo] destruir la herencia mnemónica de los objetos, es decir olvidar, y el cuadro pasó a ser no la ficción de otra realidad, sino *una realidad con sus propias condiciones* » (*ibid.*, je souligne).

(45) Martin Heidegger, « L'origine de l'œuvre d'art », *Chemins qui ne mènent nulle part*, trad. W. Brockmeier (très légèrement modifiée), Paris, Gallimard, 1970, p. 61 (je souligne).
