

**EN TORNO AL ÍDOLO Y AL ICONO  
DERIVAS PARA UNA ESTÉTICA FENOMENOLÓGICA**

**Carlos Enrique Restrepo**

**Instituto de Filosofía - Universidad de Antioquia**

***1. Antinomia del ídolo y el icono***

Entre los acontecimientos editoriales recientes en suelo español, dos resultan particularmente notables en lo concerniente a la reflexión contemporánea acerca de la imagen: el importante libro de Jean-Luc Marion *Dios sin el ser* (editado en enero de 2010 por Ediciones Ellago, bajo la dirección de Javier Bassas), y la impresionante reconstrucción de Hans Belting titulada *Imagen y culto* (publicada en 2009 por la colección “Arte y Estética” de Editorial Akal). Además de su aparición casi simultánea en castellano y de haber sido labrados en periodos más o menos análogos en sus lenguas de origen<sup>1</sup>, ambos libros tienen en común su contribución al estudio de la comprensión cristiana de las imágenes consideradas desde el punto de vista del icono. Desgraciadamente, comparten también su desconocimiento recíproco.

En cierta medida, ambos libros adoptan puntos de vista complementarios, aunque también abiertamente antagónicos. En el caso de Marion, la *teoría* del icono es formulada de acuerdo a los preceptos de su definición teológica establecida por el Concilio de Nicea II (787 d.C.), al tenor de su necesaria contraposición frente a otro tipo de imagen —en este caso “representacional”— de lo divino, a saber, el ídolo. En el caso de Belting, el cometido es más bien el de una *historia* de las imágenes de culto, y en particular, del icono, siguiendo el hilo de su instrumentalización (a favor o en contra) en el curso de la conformación de los centros cristianos de poder, con el fin de demarcar a

---

<sup>1</sup> La primera edición de *Dios sin el ser* (*Dieu sans l'être*, Paris, Fayard) se remonta a 1982; a ésta seguirán dos ediciones más en la colección “Quadrige” de Presses Universitaires de France: la primera en 1991 y la segunda (corregida y aumentada) en 2002. Por su parte, los primeros ensayos de *Imagen y culto* se remontan a 1985 y la versión completa a 1990 (Cf., *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes von dem Zeitalter der Kunst*. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1990). Sin ser en sentido estricto coincidentes, ambas obras mantienen cierta contemporaneidad.

la luz de estos usos dos grandes estratificaciones históricas: la de la llamada “era de la imagen”, contrapuesta a la “era del arte”<sup>2</sup>.

Desde el comienzo de ambas obras, tanto el filósofo como el historiador del arte sientan sus posiciones respectivas. Mientras Marion reclama para las nociones de ídolo e icono una comprensión fenomenológica “mucho más esencial que la eventual polémica entre el arte pagano y el arte cristiano”<sup>3</sup>, Belting sostendrá que para la intelección “del papel histórico que han desempeñado las imágenes no basta con una definición teológica”<sup>4</sup>. Para Belting, la comprensión genuina de las imágenes religiosas no puede ser competencia de los teólogos, pues cuando éstos abordan la cuestión lo que hacen es hablar de las opiniones de otros teólogos a propósito de las imágenes, pero “no de las imágenes mismas”<sup>5</sup>; esto no excluye sin embargo el hecho de que la definición teológica de Nicea II haya constituido uno de los escenarios históricamente decisivos de la controversia alrededor de las imágenes, la cual, en todo caso, se limita para Belting a la instauración de una *doctrina* de la imagen mediante un lenguaje especializado (el de la teología) cuya significación habría que buscar en otro plano: en el del aseguramiento de las condiciones de formación y expansión de la iglesia imperial, o lo que es lo mismo, en el de la constitución de un campo social formado “en el espejo de la religión y de la cultura de la imagen”<sup>6</sup>.

Pero lo que Belting le niega a la teología no se lo confiere sin más a los teóricos e historiadores del arte. Para él, las imágenes religiosas deben ser también tratadas mediante una comprensión distinta a la de las “obras de arte”, pues ellas pertenecen a un tiempo anterior y distinto al de la “era del arte”, siendo más bien operadores de poder de la cristiandad, y en cuanto tales, objeto de múltiples luchas relativas a su configuración. Belting puede así postular una historia de las “imágenes de culto” frente a la historia del arte:

“Las imágenes no son competencia de los historiadores del arte hasta que comienzan a coleccionarse como pinturas y responden a las reglas del arte. Cuando son objeto de luchas de fe, dejan de ser competencia de los críticos de arte. Fue a partir de la modernidad cuando comenzó a eludirse el problema bajo la premisa de que las discutidas imágenes podían ser entendidas como obras de arte. Sin embargo, el

---

<sup>2</sup> H. Belting. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Trad. Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Akal, Madrid, 2009. Las citas y referencias remiten a esta edición.

<sup>3</sup> J.-L. Marion. *Dios sin el ser*, *Op. cit.*, p. 25.

<sup>4</sup> H. Belting, *Imagen y culto*, *Op. cit.*, p. 11.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 18.

historiador del arte no dará con el meollo de la cuestión con el mero análisis de pintores y estilos”<sup>7</sup>.

En esta dimensión “política” recabada por Belting, las imágenes de culto, y más exactamente los iconos, poco o nada tendrían que ver —como pretendiera Marion— con la irrupción de un tipo particular de fenómeno que trastornaría lo visible para hacer entrar en él —por saturación— la invisibilidad. El icono sería más bien susceptible de ser pensado como componiendo lo que por su parte Deleuze y Guattari llamarían una *máquina específica de rostridad* necesaria al propósito de ciertas formaciones sociales, y concretamente, al *régimen de cristiandad* movilizad mediante la destrucción sistemática de las semióticas primitivas, y agenciado en cambio por un rostro que, en lugar de “saturado”, procedería por *sobrecodificación*:

“El rostro nunca supone un significante o un sujeto previos. El orden es completamente diferente: agenciamiento concreto de poder despótico y autoritario → desencadenamiento de la máquina abstracta de rostridad, pared blanca-agujero negro → establecimiento de la nueva semiótica de significancia y de subjetivación, en esa superficie agujereada. Por eso no hemos dejado de considerar dos problemas exclusivamente: la relación del rostro con la máquina abstracta que lo produce; la relación del rostro con los agenciamientos de poder que tienen necesidad de esa producción social. El rostro es una política”<sup>8</sup>.

Ciertamente, la fenomenología comparada del ídolo y el icono desarrollada por Marion en *Dios sin el ser* hace abstracción del trasunto de los poderes que confiscan la imagen en el terreno de las formaciones históricas y sociales; al proceder de este modo, Marion incurría, a los ojos de Belting, en el error de procedimiento del que éste acusa a los teólogos cuando formulan una teoría de la imagen que ignora las imágenes, corriendo por tanto el riesgo de una “mística” similar a la de las “utopías románticas” que, apropiándose de los iconos, los habrían apartado de todo pensamiento histórico<sup>9</sup>. Pero también Belting, al practicar una historia de las imágenes en la que predomina el punto de vista de su articulación con las formaciones despóticas, incurre en el riesgo de unilateralidad. No se pondrán en duda ni su riqueza erudita ni la asombrosa paratextualidad que logra con las cerca de trescientas imágenes que van componiendo el

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>8</sup> G. Deleuze & F. Guattari. “Año cero – rostridad”. En: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Pre-Textos, Valencia, 2002, pp. 173-196, p. 186.

<sup>9</sup> H. Belting, *Op. cit.*, p. 27.

enorme acervo de su exposición. Pero al reducir las imágenes al punto de vista de su eficacia política, tematizada años antes por Marion en *El ídolo y la distancia* como uno de los rasgos de la idolatría<sup>10</sup>, ¿no perdería Belting de vista la tenue línea que separa justamente al ídolo del icono, al punto de ofrecer —contra su mismo propósito— una “historia del icono” que terminaría por convertirlo justamente en un *ídolo*?

## 2. *El nacimiento del ídolo*

Del ídolo, para no hacer más que una exposición sucinta de su fenomenología en el texto de Marion, baste señalar que su génesis radica en una detención de la mirada que se colma por entero en lo visible. Él asegura una captación de lo divino al interponerle una imagen visible (εἰδωλον) a la que una materia sensible le sirve de soporte. Figuración humana, hechura artesanal del hombre, la presencia idolátrica subviene al pre-sentimiento informe de lo divino que se caracteriza como tal en su retiro y en su separación. El ídolo suprime dicha separación, al disponer una morada sensible en la que “lo divino toma el rostro efectivo de un dios”<sup>11</sup>. La idolatría hace coincidir lo divino, que precede toda imagen, con esta puesta en imagen. Pero lejos de ser confirmada por el “Dios”, la divinidad de esta simple cosa figurada o materia formada sólo puede provenir de la investidura que recibe de la mirada que la reconoce.

Lo que el ídolo muestra es, pues, no un “Dios”, sino una investidura de la mirada. Él concretiza esta proyección de la mirada sobre la cosa fabricada, o más exactamente, se origina por una acción especular de la mirada que lo produce. Al llevar lo divino al orden de lo visible, el ídolo, en cuanto reflejo de la mirada, funciona como un “espejo invisible”<sup>12</sup>. Él encubre, deslumbrándola, la acción refleja de la mirada que el adorador le dirige, para aparecer ante ella como un “primer visible” por el cual se deja colmar. La acción de la mirada es, así, la de la fascinación y el rapto que sobre ella

---

<sup>10</sup> “El ídolo no engaña, sino que garantiza lo divino; e incluso cuando aterroriza, tranquiliza por cuanto identifica lo divino en el rostro de un dios. De ahí su prodigiosa eficacia política: hace cercano, protector y fiel promisor al dios que, al identificarse con la ciudad, preserva la identidad de la misma. Por eso la política suscita siempre ídolos, incluso después del paganismo; el □Big Brother□, el □Gran Timonel□, el *Führer* o el □Hombre que más queremos□ tienen que ser divinizados: una vez que han sido hechos dioses, conjuran lo divino, o más vulgarmente, el destino. La idolatría confiere su verdadera dignidad al culto de la personalidad —la de una figura familiar, domesticada (inocua terrorista) de lo divino—. Para el Israel antiguo, la tentación idolátrica dependía siempre de necesidades políticas. A la inversa, nuestro tiempo debe a la política el que no falten nuevos ídolos”. J.-L. Marion. *L'idole et la distance. Cinq études*. Bernard Grasset, Paris, 1977, pp. 23-24. Para la versión castellana cf., *El ídolo y la distancia. Cinco estudios*. Trad. Sebastián M. Pascual y Nadia Latrille. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1999, pp. 19-20. En lo sucesivo remitimos a esta edición.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>12</sup> J.-L. Marion. *Dios sin el Ser, Op. cit.*, p. 30 ss.

ejerce lo visible. En lugar de presentar lo divino mismo, indeterminado y en cuanto tal invisible, el ídolo atestigua la fascinación de una mirada embelesada, “desbordada, contenida, retenida por lo visible”<sup>13</sup>.

En el juego de esta saturación, la eficacia del ídolo estriba en que, por un mismo movimiento, oscurece el artificio de la mirada. Por eso, lejos de autodescalificarse como ilusorio o engañoso, el ídolo nunca engaña, ya que, por definición, su estatuto radica en el hecho de ser visto. Para el adorador que se sabe artesano, el ídolo no “representa” nada, sino que constituye el original materialmente visible, la presencia misma de un “Dios”. A cambio, en la madera o la piedra que le sirven de material, el ídolo sólo devuelve una expresión muda y un rostro ciego, divinos por y para la mirada reverente que los hace aparecer en el resplandor de su propia luz. En este caso, dice Marion, “la manera de ver decide lo que se puede ver”<sup>14</sup>. La idolatría presupone y ejerce la autoridad objetivante de la visión, o como ha escrito también Lévinas, nace de la trascendencia franqueada por la visión que la reduce a su intención comprensora. La idolatría, por tanto, no va más allá de un “Dios” al que el hombre sirve de medida; nada en ella remite, en último término, a un tipo de revelación sino que, al ajustar lo divino al alcance de la visión, es el hombre quien termina por ser “el modelo original de su ídolo”<sup>15</sup>.

### 3. Magritte

Concentrados con singular intensidad en el primer capítulo de *Dios sin el ser*, los elementos de esta fenomenología del ídolo concurren con igual precisión en la pintura de Magritte, *La naissance de l'ídole* (1926, óleo 47.2 x 31.5). Sin pretender ningún rigor hermenéutico, y más bien evocando esa suerte de exposición “poética” descrita por Marion en el capítulo en mención, arriesgamos algunas consideraciones.

Sobre fondo de noche tormentosa y mar embravecido, el *bilboquet* se yergue sobre la silueta semi-humana de tabla, al modo como de un tronco sobran el salvaje se construye su Apolo<sup>16</sup>. Reflejando este fondo nocturno, un espejo descansa recostado a la madera trabajada, cuya materia es prestada tanto a la silueta semi-humana como a la mesa sobre la que ha sido fabricado el *ídolo*.

---

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>15</sup> L. Feuerbach. *La esencia del cristianismo*. Trad. José L. Iglesias. Madrid: Trotta, 1995, p. 35. (Citado por Marion en *Dios sin el Ser*, *Op. cit.*, pp. 36, 55).

<sup>16</sup> J.-L. Marion. *Dios sin el Ser*, *Op. cit.*, p. 28.



R. Magritte, *La naissance de l'idole* (1926)

Qué se trata del ídolo nos lo dice ciertamente el título mismo del cuadro; que se trata de fabricación lo sugiere la *utilidad* de la mesa respecto a los objetos puestos en ella y que sólo el arte pudo producir, si bien nada en el cuadro permite distinguir al artesano. Pero, ¿cuál es el ídolo? A primera vista, parece serlo el *bilboquet*, si suponemos que éste ha sido hecho “imitando” la forma semi-humana de tabla, convertida de tal suerte en modelo; pero visto con atención, más verosímil es que el ídolo corresponda a la silueta, si es que ésta ha sido tallada como “imitando” la forma del *bilboquet* del cual, por lo demás, *pende* la única mano a la que pudiera atribuirse la artesanía. En todo caso, esta última posibilidad no es sacada del cuadro; la agregamos del reservorio de nuestra especulación, autorizándonos a ello la seguridad de que, en sentido estricto, el ídolo sólo podrá surgir allí donde, proviniendo de fuera del cuadro, una mirada baste para producirlo. Su lugar quedará comprendido en el *marco* de una mirada paralizada para la cual constituya el único espectáculo que ocupe la visibilidad:

“Para que un ídolo aparezca y, de manera fija, atraiga la atención de una mirada, es preciso que el reflejo de un espejo estable lo acoja; es preciso que, en lugar de la mirada flotante de las olas inestables, del “mar, el mar siempre recomenzado”, se

ofrezca como espejo una mirada tan mortalmente inmóvil como la misma sangre coagulada”<sup>17</sup>.

De otro lado, el motivo de *La naissance de l'idole* había sido ya trabajado por Magritte en otro cuadro del mismo año, *La traversée difficile* (1926, óleo sobre tela 80 x 65.3 cm). En este último, el mar, mucho más furioso y arrastrando esta vez un barco que naufraga en la tormenta, ha sido echado atrás de la escena, sin que sea posible distinguir si se trata de un “afuera” visto a través de una ventana, o si ha sido convertido por obra de la ambigüedad del artista en un cuadro dentro del cuadro.

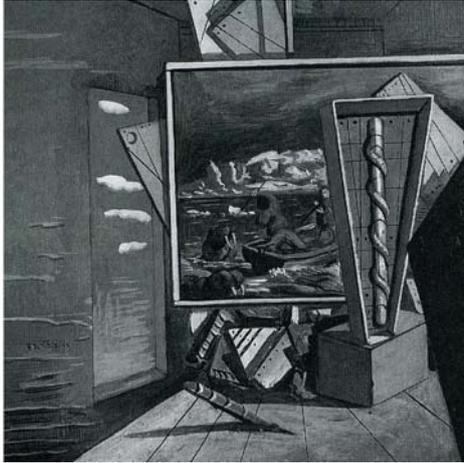


R. Magritte, *La traversée difficile* (1926)

Algunos comentaristas han visto en esta “ambigüedad” la deliberada intención de Magritte de retomar el cuadro de Chirico *Metaphysical interior* (1916).

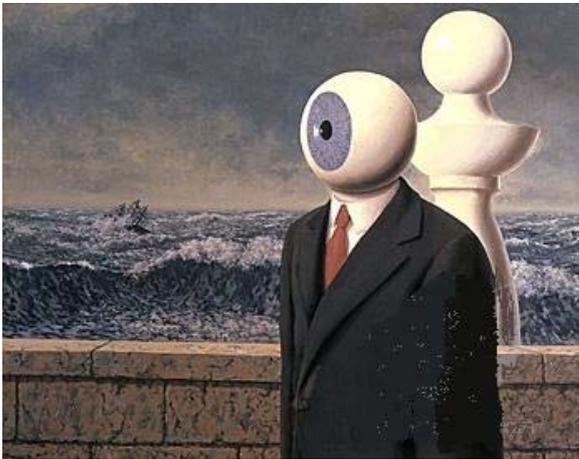
---

<sup>17</sup> *Ibid.*, 31.



G. de Chirico, *Metaphysical interior* (1916)

Obviemos de momento esta asociación, así como los detalles cambiantes en *La traversée difficile* (la mano sobre la mesa apretando el pájaro, la pierna humana soportando la mesa, el ojo sin párpado del *bilboquet*...). Más desconcertante resulta la recurrencia del motivo revisitado por Magritte casi cuarenta años más tarde (*La traversée difficile*, 1963), en una versión en la que el hombre-monigote que “lo ha visto todo” (¿el artista mismo?) ocupa el centro del cuadro con su mirada paralizada.



R. Magritte, *La traversée difficile* (1963).

Para un lector atento de *Dios sin el ser* (y pretendemos serlo), la asociación de la doctrina del ídolo con estos cuadros no es caprichosa, como tampoco puede ser un azar su larga insistencia en el itinerario pictórico de Magritte. La semejanza de los elementos salta literalmente a la vista, si bien nuestra ineptitud en cuestiones de arte nos descalifica para pretender al respecto una valoración justa. Por eso no estropearemos lo que sugieren estos cuadros con la grosería del “comentario”, como si éstos necesitaran

de nuestras palabras. Proponemos más bien meditarlos con miras a una “estética fenomenológica” que permita ir hollando un camino para situar el pensamiento de Marion en el campo del arte, provocación a la que él mismo nos habrá inducido desde *El cruce de lo visible*, con su irrestricto desprecio por Picasso y el cubismo, y su especial consideración por el suprematismo de Malévich<sup>18</sup>. Pero más allá del enjuiciamiento al que Marion sometiera las obras de estos pintores, lo interesante en esta mención es la apertura de un amplio campo de trabajo en el cruce de la fenomenología y el arte. Dicho campo habrá sido también ya labrado en textos como los de Derrida en *La verdad en pintura*, así como en sus escritos con Helene Cixous, o en los dedicados a los dibujos de Artaud; se le pueden sumar libros como los de Lyotard sobre lo sublime, o el que éste dedicara a las obras de Adami, Arakawa y Buren; igual consideración merecerán obras como la de Deleuze sobre Francis Bacon, y las de los “deleuzianos” Jean-Clet Martin, Eric Alliez y Jean-Claude Bonne sobre Van Gogh y Matisse; se pensará también en ensayos tan importantes como el de Lévinas, *La realidad y su sombra*, o en estudios como los de Michel Henry sobre Kandinsky; junto a estos hay que situar los muchos trabajos de Lacoue-Labarthe, George Didi-Huberman, Catherine Malabou, Bernard Stiegler, quienes han abanderado en Francia la reflexión estética contemporánea, en un provechoso cruce tanto para la filosofía como para el arte. Es en este campo donde deberá librarse el debate tan largo tiempo aplazado entre Jean-Luc Marion y Jean-Luc Nancy a propósito de la imagen, expresamente provocado por Nancy en *Noli me tangere*, pero que no ha progresado más en los textos posteriores. Lógicamente, cualquier pretensión de trabajar dicho campo sería ilegítima mientras se pasen por alto los *Écrits* de los pintores, los cuales en el caso de Magritte, Chirico, Malévich y otros vienen siendo publicados en España por la Editorial Síntesis. Pero al proponer una “estética fenomenológica” en el cruce de lo visible entre la fenomenología y el arte, ¿no desconoceremos justamente la primera advertencia de Marion en *Dios sin el ser*, a saber, la de no ver en el ídolo y el icono dos modelos de “arte”, sino el conflicto más esencial de dos fenomenologías?

#### **4. “Arte” del icono**

Esta pregunta nos devuelve a la cuestión formulada por Belting al distinguir en dos grandes estratos la “era de la imagen” y la “era del arte”. Sin embargo, un autor

---

<sup>18</sup> J.-L. Marion. *El cruce de lo visible*. Trad. Joana Masó y Javier Bassas Vila. Castellón: Ediciones Ellago, 2006, pp. 41-44 para la mención al suprematismo, p. 71 sobre Picasso.

como Massimo Cacciari no tiene reparo alguno en hablar de un “arte del icono” en un libro definitivo sobre la cuestión titulado *Iconos de la ley*, publicado por primera vez en 1985 y recién vertido al español por Mónica Cragolini<sup>19</sup>. Las coincidencias de este libro con el pensamiento de Marion son sencillamente sorprendentes. Su segunda mitad dedicada al icono pasa por la necesaria contraposición con el ídolo nacida de la prohibición judía de las imágenes, así como por la caracterización teológica del icono de acuerdo a los preceptos de Nicea II, en contrapunto con las doctrinas de Plotino. Junto a estas se destaca otra motivación: la de examinar la aparición del icono en el “espacio figurativo contemporáneo”, para no considerarlo más un fósil confinado a los anaqueles del arte, y captarlo en su “dislocante-interpretante complejidad”<sup>20</sup>. Al igual que Marion, Cacciari se vale del suprematismo de Malévich en cuyo *Cuadrado negro* se verá “la única, paradójica y desesperada imagen de Oro del icono”<sup>21</sup>. La otra fuente determinante la constituyen los escritos más bien inexplorados (y sólo recién traducidos) de Florenski, principalmente *Iconostas* (1922) y *La columna y el fundamento de la verdad* (1914)<sup>22</sup>.



K. Malévich, *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1913)

En *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1913), la visibilidad invisible del icono puede ser designada como fenómeno (pictórico) saturado. En la descripción de Cacciari:

“Una formidable *implosión* aspira todo lo sensible a través de la ventana del icono y lo condensa en un punto invisible donde toda dirección, todo sentido, toda

---

<sup>19</sup> M. Cacciari. *Iconos de la ley*. Trad. Mónica B. Cragolini. Buenos Aires: La Cebra, 2009.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>22</sup> P. Florenski. *La columna y el fundamento de la verdad. Ensayo de teodicea ortodoxa en doce cartas*. Trad. Francisco José López Sáez. Salamanca: Sígueme, 2010. Cf., *La perspectiva invertida*. Trad. Xenia Egórova. Madrid: Siruela 2005.

dimensión son simultáneamente *composibles*. El agujero negro es el término destinado de aquel vórtice a lo invisible que la ventana del icono produce”<sup>23</sup>.

Refrendado por Marion y Cacciari, el caso de Malévich constituye el referente para una “teoría del arte del icono” que, sobre fondo de su definición teológica, el filósofo italiano retomará en otro libro consagrado esta vez a la *Trinidad* de Andrei Rublev<sup>24</sup>. Pero si el caso de Malévich resulta a tal punto evidente, ¿qué hacer con otras experiencias que ocupan también el “espacio figurativo contemporáneo” si es que, como dice Marion, “todo rostro se da como icono”?

Pensamos, por ejemplo, en la misteriosa *Jane Doe* (2009) de Luis Camnitzer, presentada en Medellín en 2010 durante el Seminario Internacional: *¿Quién le teme a la belleza?*<sup>25</sup>



Luis Camnitzer, *Jane Doe* (2009).

Una vez más nos abstenemos del comentario, dejando en este caso la palabra a la singular “explicación” del artista, en la que no tiene por qué agotarse lo revelado en ese rostro anónimo, producto del artificio de la superposición fotográfica ejercida, en este caso, como saturación:

“En los países de habla inglesa, se utiliza el nombre *Jane Doe* para identificar a las mujeres de las que no se sabe el verdadero nombre o para las que se quiere mantener el anonimato. Es algo como *fulana de tal*, o *N.N.*, pero más preciso, porque *Jane Doe* es

---

<sup>23</sup> M. Cacciari, *Op. cit.*, p. 242.

<sup>24</sup> M. Cacciari. *Tre icone*. Milán: Adelphi, 2007.

<sup>25</sup> J. Domínguez *et al* (Eds.) *¿Quién le teme a la belleza?* Medellín: La Carreta, 2010, pp. 151-168.

un nombre que realmente toma el lugar del nombre original. (...) El año pasado tuve la idea de hacer una especie de biografía y retrato de esta Jane Doe. Utilicé fragmentos de informes policiales, legales y periodísticos tomados de Google para hilar una narrativa bastante espeluznante en la que predominan los abusos sexuales, las violaciones y los accidentes con traumas violentos que afectan seriamente la simetría de las víctimas. Luego utilicé las imágenes correspondientes: caras mutiladas, a veces reconstruidas en yeso por los forenses, y generalmente carentes de esas cualidades que se puedan asociar con la belleza. Utilicé un programa especial, disponible gratuitamente en la Internet, que me permitió fusionar todas esas caras, cerca de cincuenta, en una cara única. Logré el retrato final de Jane Doe. Puse un cuidado especial para que cada una de las caras utilizadas tuviera el mismo porcentaje en la suma final y que ninguna pudiera predominar sobre las demás. Fue, en mi vida, la experiencia que más me acercó a la realización de un milagro. Había creado las condiciones para que naciera una nueva Madonna, una especie de santa que emergió de lo que, al menos en parte, seguramente era un grupo pecaminoso y de mala vida. En fin, una verdadera belleza, por lo menos para mi gusto. Claro que luego me expliqué el fenómeno más racionalmente. No hubo milagro. Lo que sucedió fue que en las superposiciones se iban confirmando los rasgos regulares y comunes, mientras que los rasgos particulares y accidentales se iban borrando. Si una candidata tenía una nariz torcida y las otras cuarenta y nueve tenían narices derechas, al final la torcida desaparecía. O sea que el retrato final era un promedio “limpiado” de todos los ejemplos particulares...”.

Bástenos por ahora esta serie de explicaciones. Siempre y cuando no se pierda de vista, aún contra el artista mismo, que también en lo aterrador de este rostro pueda irrumpir un milagro.

### **Bibliografía**

Alliez, E. “De la imposibilidad de la fenomenología”. Trad. Carlos Enrique Restrepo. *Estudios de Filosofía*, 19/20, Medellín, 1999, pp. 37-90.

Alliez, E. “La condición CSO o de la política de las sensación”. *Revista Laguna*, 15, 2004, pp. 91-106.

Alliez, E. *¿Cómo hacer un cuerpo sin imagen? El Anti-Leviatán de Ernesto Neto*. Trad. Ernesto Hernández, Cali, 2009, Inédito.

Alliez, E. – Bonne, J.-C. *La Pensée-Matisse*. Paris: Le Passage, 2005.

Alliez, E. – Martin, J.-C. *Van Gogh. L'œil des choses*. Paris: Les Empêcheurs de penser en rond/Le Seuil, 1998.

Alliez, E. – Martin, J.-C. *L'œil-cerveau - Nouvelles histoires de la peinture moderne*. Paris: Vrin, 2007.

Belting, H. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Trad. Cristina Díez Pampliega y Jesús Espino Nuño. Akal, Madrid, 2009.

Benjamin, W. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Barcelona: Península, 2000.

Bonfand, A. Marion, J.-L. *Paul Klee, L'œil en trop*. Paris: La Différence, 2009.

Cacciari, M. *Iconos de la ley*. Trad. Mónica B. Cragolini. Buenos Aires: La Cebra, 2009.

Cacciari, M. *Tre icone*. Milán: Adelphi, 2007.

Chirico, G. *Memorias de mi vida*. Trad. Sofía Calvo. Madrid: Síntesis, 2004.

Deleuze, G. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros, 2002.

Deleuze, G. – Guattari, F. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta. Pre-Textos, Valencia, 2002.

Derrida, J. *La verdad en pintura*. Trad. María Cecilia González y Dardo Scavino. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Derrida, J. *Memoires du Aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.

Derrida, J. "Economimesis". En: *Mimesis desarticulations. La philosophie en effet*. Paris: Aubier-Flamarion, 1975.

Derrida, J. *Forcenar al subjectil*. Trad. Bruno Mazzoldi, Rafael Alejandro Castellanos. Bogotá: Instituto Pensar (en curso de publicación).

Derrida, J. Shapiro, D. Govrin, M. *Body of prayer*. The Irwin S. Chanin school of architecture. Of the cooper union for the advancement of science & art. Kim Shkapich, Editor, 1998.

Didi-Huberman, G. *La pintura encarnada*, seguido de *La obra maestra desconocida de Honoré de Balzac*. Trad. Manuel Arranz. Valencia: Pre-textos, 2007.

Didi-Huberman, G. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial, 1997.

Didi-Huberman, G. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005.

Domínguez, J. et al (Eds.) *¿Quién le teme a la belleza?* Medellín: La Carreta, 2010.

Florenski, P. *La columna y el fundamento de la verdad. Ensayo de teodicea ortodoxa en doce cartas*. Trad. Francisco José López Sáez. Salamanca: Sígueme, 2010.

Florenski, P. *La perspectiva invertida*. Trad. Xenia Egórova. Madrid: Siruela 2005.

Florenski, P. *La sal de la tierra*. Trad. José María Vegas Molla. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2005.

Florenski, P. *Cartas de la prisión y de los campos*. Trad. Víctor Gallego. Navarra: Eunsa, 2005.

Foucault, M. *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1998.

Heidegger, M. “El origen de la obra de arte”. En: *Caminos de Bosque*. Trad. Helena Cortés, Arturo Leyte. Madrid: Alianza, 2003.

Henry, M. *Ver lo invisible. Acerca de Kandinsky*. Trad. María Tabuyo y Agustín López. Madrid: Siruela, 2008.

Lacoue-Labarthe, Ph. “Typographie”. En: *Mimesis desarticulations. La philosophie en effet*. Paris: Aubier-Flamarion, 1975.

Lévinas, E. *La realidad y su sombra*. Trad. Antonio Domínguez Leiva. Madrid: Trotta, 2001.

Lyotard, J.-F. *Discurso, figura*. Trad. J. Elias y C. Hesse. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

Lyotard, J.-F. *Que Peindre? Adami, Arakawa, Buren*. Paris: Hermann Éditeurs, 2008.

Magritte, R. *Escritos*. Trad. Mercedes Barroso Ares. Madrid: Síntesis, 2003.

Malabou, C. *La plasticidad en el atardecer de la escritura*. Trad. Joana Masó y Javier Bassas Vila. Vilaboia (Pontevedra): Ediciones Ellago, 2009.

Malévich, K. *Escritos*. Trad. Miguel Etayo. Madrid: Síntesis, 2007.

Marion, J.-L. *El cruce de lo visible*. Trad. Joana Masó y Javier Bassas Vila. Castellón: Ediciones Ellago, 2006.

- Marion, J.-L. *Siendo dado*. Trad. Javier Bassas Vila. Madrid: Síntesis, 2008.
- Marion, J.-L. *Dios sin el ser*. Trad. Javier Bassas Vila, Daniel Barreto y Carlos Enrique Restrepo. Vilaboa (Pontevedra): Ediciones Ellago, 2010.
- Marion, J.-L. *El ídolo y la distancia. Cinco estudios*. Trad. Sebastián M. Pascual y Nadia Latrille. Ediciones Sígueme, Salamanca, 1999.
- Mazzoldi, B. (Ed.). *El Temblor: las sonrisas. Cátedra Jacques Derrida 2005*. Pontificia Universidad Javeriana – Instituto Pensar. Bogotá: Tercer Mundo Editores, 2008.
- Nancy, J.-L. *Au fond des images*. Paris: Éditions Galilée, 2003.
- Nancy, J.-L. *Noli me tangere. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Trad. María Tabuyo, Agustín López. Madrid: Trotta, 2006.
- Nancy, J.-L. *La mirada del retrato*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Nancy, J.-L. *Corpus*. Trad. Patricio Bulnes, Madrid, Arena Libros, 2003.
- Nancy, J.-L. “La imagen – Lo distinto”. *Revista Laguna*, 11, 2002, pp. 9-22.
- Nancy, J.-L. *Las Musas*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- Stiegler, B. *Échographies de la télévision. Entretiens filmés* (con Jacques Derrida), 1996.