



**PERCEPCIÓN
ESTÉTICA**



**IMÁGENES
DIALÉCTICAS Y
ANACRONISMO EN LA
HISTORIA DEL ARTE
(SEGÚN GEORGES
DIDI-HUBERMAN)**

Carlos Mario Figativa Sabogal

IMÁGENES DIALÉCTICAS Y ANACRONISMO EN LA HISTORIA DEL ARTE (SEGÚN GEORGES DIDI-HUBERMAN)

Resumen: uno de los principales aportes teóricos de Georges Didi-Huberman es su intento de pensar la historia del arte como disciplina anacrónica. Esto es posible a partir de Walter Benjamin y su concepción de la imagen dialéctica como método de indagación histórica, en el cual el proceder del historiador consiste en contraponer fragmentos, ruinas u objetos heterogéneos para lograr una imagen no sintética del pasado. Tal proceder recupera aquello que se mantiene invisible para el progreso histórico, pero, a pesar de ello, se resiste a desaparecer, pues permanece entre las ruinas y las cenizas de la historia. Este método permite a Didi-Huberman introducir el anacronismo en la historia del arte, apoyándose en el montaje dialéctico de las imágenes. Ello implica poner en cuestión la periodicidad progresiva dominante en la historia del arte, así como encontrar alternativas epistemológicas para la imagen en tanto saber sobre el arte y la cultura.

Palabras clave: Historia, memoria, imágenes, anacronía, dialéctica.

DIALECTICAL IMAGES AND ANACHRONISM IN ART HISTORY (ACCORDING TO GEORGES DIDI-HUBERMAN)

Abstract: One of the main theoretical proposals by Georges Didi-Huberman is his intent of thinking art's history as an anachronistic discipline. That is possible starting from Walter Benjamin concept of dialectical image as a method for historical research. Because the historian's procedure opposes heterogeneous fragments, ruins and heterogeneous objects to obtain a non-synthetic image of the past. This procedure retrieves all that remains invincible for historical progress; but in spite of that, refuses to disappear and remains between the ruins and ashes of history. This method makes possible for Didi-Huberman to introduce images' anachronism on art history supported on the dialectical montage of images. It implies to question the dominant progressive temporality of art's history, and also, to find epistemological alternatives for the image as knowledge about art and culture.

Keywords: History, Memory, images, anachronism, dialectics.

Fecha de recepción: febrero 13 de 2013

Fecha de aceptación: febrero 28 de 2013

Carlos Mario Fisgativa Sabogal: Colombiano. Magíster en Filosofía, Universidad Javeriana. Profesor de la Corporación Universitaria Minuto de Dios – Cali.

Correo electrónico: carlosmfisgativa@hotmail.com.

IMÁGENES DIALÉCTICAS Y ANACRONISMO EN LA HISTORIA DEL ARTE (SEGÚN GEORGES DIDI-HUBERMAN)

WALTER BENJAMIN Y LA IMAGEN DIALÉCTICA

Georges Didi-Huberman acoge la exigencia planteada por Walter Benjamin de pensar la historia y la imagen a contrapelo; en algunos de sus escritos se ocupa de esa exigencia, al sostener que la historia del arte es una disciplina anacrónica que toma al tiempo y a la historia a contracorriente. Pero, tal como se mostrará, una historia a contrapelo implica otra elaboración teórica sobre el valor de la imagen para la historia del arte, para la filosofía y hasta para una comprensión de la relación entre cultura, arte e imagen, tal como pretendía Warburg con las *Kulturwissenschaft* (ciencias de la cultura) en tanto conocimiento a partir de las imágenes y sus supervivencias. Esto también es objeto de las indagaciones de Didi-Huberman, así como sustento teórico de sus planteamientos, pues Warburg también elabora, paralelamente a Benjamin, una noción de la supervivencia anacrónica a través de las imágenes.

Las indagaciones acerca de la imagen, la historia del arte y el anacronismo permean varios volúmenes de la ya considerable obra de Didi-Huberman; las referencias a los autores mencionados son reiteradas y detalladas, y están acompañadas de estudios ordenados y teóricamente sustentados. Para el objetivo de este documento se hace énfasis inicialmente en el libro *Ante el tiempo* (2008a), que se ocupa de indagar el anacronismo y la dialéctica de los tiempos en una constelación de “historiadores del arte” (Warburg, Benjamin, Einstein) y en algunas obras de arte. En particular, se remitirá a la concepción benjaminiana de la historia, pues esta cuestiona los modelos temporales con los que el historiador se ocupa de *estudiar el pasado*; se objeta, especialmente, el modelo de temporalidad que concibe la historia como un progreso indefinido continuo y homogéneo del tiempo.

En este aspecto Hegel juega un papel complicado. En *The future of Hegel* (2005) Catherine Malabou propone una lectura alternativa de la temporalidad en la filosofía de Hegel, pues la abre a la posibilidad y plasticidad del futuro. Ello proporciona elementos para que en la actualidad se puedan reinterpretar aspectos de la filosofía hegeliana que canónicamente se consideran resueltos, como es el caso de su filosofía de la historia; por otra parte, se encuentra la noción de progreso histórico que generalmente se asocia con su filosofía de la historia, que plantea un desarrollo histórico orientado hacia la autorrealización del espíritu, la libertad y la totalidad de lo absoluto. De manera que, según Hegel, “al contemplar la historia del mundo debemos entonces considerar su último propósito. Este último propósito es lo que es deseado en el mundo mismo” (Hegel, 2003, p. 21); por lo tanto, la tendencia teleológica hacia la libertad parece determinar el movimiento histórico en tanto devenir del espíritu.

La libertad es ella misma objeto de su propia meta y el único propósito del Espíritu. Este es el último propósito hacia el cual toda la historia ha tendido continuamente. A este fin todos los sacrificios han sido ofrecidos en el vasto altar de la tierra, a través de largos lapsos de épocas. La libertad únicamente es el propósito que se realiza y cumple a sí misma, el único polo que resiste a los eventos y las condiciones cambiantes, el único verdadero principio efectivo que se esparce por el todo (25).

En esa evolución del espíritu hacia lo universal los momentos o pasos particulares son superados, negados, y de esta manera quedan al margen de la historia asuntos individuales que no son objeto del devenir autoconsciente del espíritu. Ello se justifica en los caminos que el Espíritu toma en el proceso de su desarrollo y concreción históricos, guiados por la *razón en la historia*; además, supone que la razón rige el mundo y que, por ende, ha de ser también fundamento de la historia, sin importar las ruinas, la muerte y la destrucción que implica este proceso histórico, el cual arroja al lado de su camino algunas flores pisoteadas. Lo importante es, entonces, el propósito último al que este desarrollo histórico tiende: “Pero contemplando la historia como la piedra de sacrificio en la cual la felicidad de los pueblos, la sabiduría del Estado y la virtud de los individuos ha sido sacrificada, una cuestión se plantea necesariamente: ¿A qué principio, a que propósito final se han ofrecido estos monstruosos sacrificios?” (27).

Tal concepción de la temporalidad es considerada por Benjamin como la historia de los vencedores, su razón hecha historia, ante la cual ya se han sacrificado muchos. A contracorriente de la historia de los victoriosos, la apuesta consiste en hacer la historia de los vencidos, de los documentos de la barbarie en la cultura, que no está necesariamente encaminada a la libertad ni tiene una pretensión de universalidad, y que puede recordar aquellos acontecimientos, ruinas y sacrificios que han tenido lugar en el altar de la historia universal.

Ahora bien, subvertir el movimiento progresivo de la historia conlleva un cambio en la perspectiva del quehacer histórico, una variación del *punto de vista*, por lo cual, según Georges Didi-Huberman, Benjamin plantea un giro copernicano en el saber histórico. Dicho giro implica que el pasado es móvil y viene en búsqueda del historiador, quien se ubica en un presente determinante de su punto de vista, pues le da las condiciones de legibilidad del pasado. Esto cuestiona el discurso historicista que toma los momentos de la historia como puntos fijos hacia los cuales se desplaza el historiador para constatar lo que “efectivamente” ocurrió y evidenciarlo; para lograr la pureza de los tiempos se debe evitar la introducción de elementos subjetivos o relativos al presente desde el que se observa, puesto que ello alteraría la objetividad y linealidad del saber histórico. He aquí las palabras de Didi-Huberman:

Partamos, justamente, de lo que parece constituir la evidencia de las evidencias: el rechazo del anacronismo para el historiador. Esta es la regla de oro: sobre todo no “proyectar”, como suele decirse, nuestras propias realidades —nuestros conceptos, nuestros gustos, nuestros valores— sobre las realidades del pasado, objeto de nuestra investigación histórica... Definamos esta actitud canónica del historiador: no es otra cosa que una búsqueda de la concordancia de tiempos, una búsqueda de la concordancia *euclónica* (Didi-Huberman, 2008a, p. 36).

Todo esto busca una coherencia en el curso de los sucesos históricos, causas y consecuencias de lo acontecido, para que el relato histórico sirva como evidencia de la validez de la disciplina que lo produce. La unidad y linealidad, e incluso el movimiento progresivo desde los orígenes hasta los fines, determinan los modelos temporales dominantes en la disciplina histórica.

Sin embargo, para Walter Benjamin la historia no es un progreso desde el principio hasta una finalidad, sino un flujo del devenir, el torbellino del origen que trastoca toda continuidad y toda génesis. Esta cuestión central para el abordaje de la reflexión histórica de Benjamin se plantea en el “Prólogo epistemo-crítico” a *El origen del Trauerspiel alemán*, obra en la que la porosidad anacrónica entre el arte medieval y barroco se toma la escena. Allí el origen viene a ser un momento en el turbio flujo del devenir, al que se accede desde una herramienta visual o histórica de doble intelección, es decir, enigmática, contradictoria y dialéctica:

Pues este, aunque categoría absolutamente histórica, no tiene que ver nada con la génesis. Porque, en efecto, el origen no designa el devenir de lo nacido, sino lo que les nace al pasar y al devenir. El origen radica en el flujo del devenir como torbellino, engullendo en su rítmica el material de la génesis. Lo originario no se da nunca a conocer en la nuda existencia palmaria de lo fáctico, y su rítmica únicamente se revela a una doble intelección (Benjamin, 2006, p. 242).

Otra propuesta benjaminiana es la de hacer de la imagen el objeto del estudio histórico. Ello se justifica en la manera en que se entiende la imagen: lo que se produce al despertar del sueño de progreso indefinido en la historia. La imagen es el *shock* y fulguración producidos cuando la historia y su progreso se detienen, cuando quedan en el suspenso que introduce un contratiempo dialéctico, a la vez revolucionario, *un choque entre el pasado y el presente* cargado de la esperanza y la exigencia de redención. De esta forma se plantea en la sección o voluta N, “Teoría del conocimiento, teoría del progreso”, del *Libro de los pasajes*:

Al pensar pertenece tanto el movimiento como la detención de los pensamientos. Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensar. Su lugar no es, por supuesto, un lugar cualquiera. Hay que buscarlo, por decirlo brevemente, allí donde la tensión entre las oposiciones dialécticas es máxima. Por consiguiente, el objeto mismo construido en la exposición materialista de la historia es la imagen dialéctica. Es idéntico al objeto histórico; justifica que se le haga saltar del continuo del curso de la historia (Benjamin, 2005, p. 478).

La imagen es, entonces, la dialéctica detenida de la historia, pues no da cabida a la síntesis de las temporalidades yuxtapuestas que se chocan entre sí; además, está cargada de memoria de la barbarie, de una exigencia de justicia para los que han sido sacrificados en la ruta progresiva de la historia. Por tanto, para el historiador materialista la imagen dialéctica es una singularidad que solo se puede ver, escribir y pensar desde el presente inmóvil, detenido en la tensión dialéctica entre presente y pasado; presente detenido que es el lugar mismo desde el cual se puede ver y leer el pasado en una historia a contrapelo, a contracorriente, desgarrada y fuera de goznes. “El materialista histórico no puede renunciar al concepto de un presente que no es tránsito sino que es inmóvil y se halla en equilibrio en el tiempo, puesto que dicho concepto define con precisión el presente en el cual él por su cuenta escribe historia” (Benjamin, 1971, p. 87).

En el fragmento IX de las *Tesis sobre filosofía de la historia* se encuentra condensada la concepción benjaminiana de la historia, la cual se presenta alegorizada en la imagen del ángel de la historia. Dicha imagen muestra un ángel elevado por la tormenta del progreso histórico, de espaldas al futuro, mientras observa las ruinas y escombros de la catástrofe histórica que se apila frente a él hasta alcanzar el cielo. El ángel está suspendido en un presente que se mantiene en tensión con un pasado al que no deja de mirar y un futuro hacia el que es arrastrado violentamente por la tormenta del progreso. Veamos cómo enuncia Benjamin esta imagen dialéctica, alegórica y anacrónica:

Hay un cuadro de Klee que se titula *Angelus Novus*. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a los pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas. Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas sube ante él hacia el cielo. Tal tempestad es lo que llamamos progreso (82).

Esta tesis-imagen retoma algunos elementos relevantes para la presente indagación. Una primera afirmación es que la historia a contracorriente es posible si se incluye el papel de la memoria. El ángel que da la espalda al progreso y clava su mirada en el pasado y sus escombros sugiere ese trabajo de la memoria, que consiste en traer al presente las singularidades que permanecen ocultas y sobreviven al movimiento progresivo de la historia; por ello es inseparable de una búsqueda de salvación o rememoración futura.

Ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud... Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente "el pasado". No hay historia que no sea memorativa o mnemotécnica: decir esto es decir una evidencia... Pues la memoria es *psíquica* en su proceso, *anacrónica* en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de "decantación" del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica (Didi-Huberman, 2008a, p. 60).

La memoria introduce la discontinuidad y el anacronismo en la historia, no aportando datos documentales, sino mediante un ejercicio, un proceso que permite vislumbrar entre las ruinas aquellos detalles que se resisten a desaparecer sin ser rememorados. Precisamente la memoria conecta el valor de la imagen con la teoría psicoanalítica, pues no hay psiquismo sin el ejercicio de la memoria que archiva y borra las huellas, traza movimientos. Además, esa conexión entre la filosofía benjaminiana y el psicoanálisis pone en juego un aspecto problemático, pero determinante, común a ambos ejercicios de pensamiento: la contradicción lógica, el principio de identidad y del tercio excluso se ponen en suspenso, pues estos criterios no permiten entender, pensar y ver la dialéctica de las imágenes, su repetición sintomática. La imagen dialéctica no es una síntesis donde los contrarios se concilian.

Otro elemento que sugiere la imagen del ángel remite a las ruinas que ha dejado la tormenta del progreso, sobre las que se erigen los monumentos de los victoriosos; los destrozos que el progreso, entendido como barbarie, ha dejado, pues “hay que basar el concepto de progreso en la idea de catástrofe” (Benjamin, 2005, p. 476). Sin embargo, tal como recuerda la figura del “traperero de la historia” (Didi-Huberman, 2008a, p. 159), aquel que recoge los restos que el progreso ha producido, hace con ellos una historia de la barbarie, pues en tanto historiador o cronista “numera los acontecimientos sin distinguir entre los pequeños y los grandes, tiene en cuenta la verdad de que nada de lo que se ha verificado está perdido para la historia” (Benjamin, 1971, p. 78). Ante una historia llena de hechos importantes, tenemos una memoria que se ocupa de detalles minúsculos pero cargados de significación, ya que el trabajo de la memoria se hace a partir de fragmentos, de ruinas, de las impurezas y desechos de la historia, pues cada uno de ellos está cargado de memoria pero permanece silencioso.

Esto implica otro abordaje epistemológico de la historia, del arte y de la filosofía, no dirigido a la totalidad sistemática y coherente consigo misma, sino enfocado a las rupturas, los cortes, los esquizos, los fragmentos y restos no asimilables o reductibles a un conjunto ordenado, constelación de mónadas, de fragmentos de carácter provisional, desmontable y lista para ser montada incesantemente, tal como las figuras que se generan en el caleidoscopio entre los remolinos del devenir. Benjamin ya lo trataba en el “Prólogo epistemo-crítico” a *El Origen del Trauerspiel alemán*, donde habla de las constelaciones epistemológicas, del saber como mosaico de ideas en las que coexisten los extremos y opuestos, mónadas que además de ser singularidades temporales contienen cada una la imagen del mundo.

Pues la idea es mónada. El ser ingresa en ella, con la prehistoria y la posthistoria, oculta en la propia, la figura abreviada y oscurecida del resto del mundo de las ideas, del mismo modo que en las mónadas del *Discurso de metafísica* de Leibniz de 1686 también se dan en una cada vez todas las demás indistintamente. La idea es mónada, y en ella estriba preestablecida la representación de los fenómenos como en su objetiva interpretación... La idea es mónada, y eso significa, en pocas palabras, que cada idea contiene la imagen del mundo. Y su exposición tiene como tarea nada menos que trazar en su abreviación esta imagen del mundo (Benjamin, 2006, p. 245).

El historiador materialista ha de mantener la memoria de aquello que permanece oculto a la mirada del historiador, quien ve la historia como un continuo de grandes hechos monumentales; por su parte, la tarea del historiador es dar voz a los pequeños detalles que de otra forma permanecerían en silencio. En *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje humano* se enfatiza en el mutismo característico de los objetos, de los restos, e incluso de lo animal, que puede encontrar un eco en el alegorista, el historiador que da voz al silencioso

susurro de la naturaleza o de las ruinas para redimirlas, sin dejar de experimentar la melancolía propia del alegorista ante el abismo que separa las cosas de las palabras que las nombran:

La incapacidad de hablar es el gran dolor de la naturaleza (y para redimirla está la vida y la lengua del hombre en la naturaleza y no solo, como se supone, del poeta). Segundo: esa proposición dice que la naturaleza se lamentaría... La naturaleza es triste porque es muda. Vive en toda tristeza la más profunda tendencia al silencio, y esto es infinitamente más que incapacidad o mala voluntad para la comunicación (Benjamin, 2001, p. 101).

En estos aspectos se fundamenta la importancia teórica de las imágenes dialécticas como método para el saber histórico, puesto que proporcionan una concepción de verdad como fulguración, como relámpago o instante cargado de verdad. "La verdadera imagen del pasado pasa súbitamente. Sólo en la imagen, que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad, se deja fijar el pasado" (Benjamin, 1971, p. 79). Pero la imagen dialéctica no devela sino que hace arder el velo, lo abraza y lo consume en un destello sublime y violento que despierta del sueño del progreso y deja en *shock*, pues es, incluso, súbita y violenta, un repentino choque que detiene el flujo continuo y apacible del tiempo y de las imágenes; es como aplicar el freno de emergencia a la locomotora del progreso, y en ello consiste su valor revolucionario. La verdad como fulguración conserva un carácter paradójico y ambiguo, pues para Benjamin la ambigüedad es propia de la dialéctica detenida; en consecuencia, la imagen, al ser un instante detenido y fulgurante, no permite aprehender una totalidad, sino que es un relámpago que deslumbra la mirada, paraliza y golpea el pensamiento dejándolo en *shock*:

Al pensamiento no pertenece solo el movimiento de las ideas, sino también la detención de estas. Cuando el pensamiento se detiene de golpe en una constelación cargada de tensiones, le imparte un golpe por el cual la constelación se cristaliza en una mónada. El materialista histórico afronta un objeto histórico única y solamente cuando éste se le presenta como entidad. En dicha estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer o, dicho de otra forma, de una *chance* revolucionaria en la lucha por el pasado oprimido (88).

Para pensar la historia Benjamin propone una dialéctica contracorriente y anacrónica, pues requiere que se entrelacen diferentes temporalidades en el ejercicio histórico, de modo que no se reduce a conocer datos positivos sobre un pasado objetivo, ni obedece a propósitos universales. El presente desde el que se construye el pasado como montaje de imágenes y temporalidades divergentes está siempre cargado de memoria, de restos y ruinas que no logran ser digeridas por la economía del progreso. El choque entre estos fragmentos y ruinas produce

imágenes dialécticas que propician un saber histórico dialéctico y anacrónico. Este esbozo de la historia y la imagen según Benjamin proporciona el trasfondo para establecer la relación entre ambos autores.

ANACRONÍA Y DIALÉCTICA EN LA HISTORIA DEL ARTE

Se puede ahora examinar cómo Georges Didi-Huberman se vale del método de las imágenes dialécticas para plantear una concepción anacrónica de la imagen y la historia del arte. Los ecos de la obra benjaminiana se reiteran en la escritura del autor, pero se remitirá en particular al libro *Ante el tiempo* (que trata sobre Walter Benjamin, Carl Einstein, Aby Warburg, entre otros), para elaborar la cuestión del anacronismo de las imágenes y la historia del arte y problematizar el modelo de temporalidad progresiva que soporta esta última, cuestiones que se enmarañan en la relación imagen-tiempo, pues, tal como lo anuncia la tesis que da apertura al libro, “siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo” (Didi-Huberman, 2008 a, p. 31). Son muchas otras las investigaciones que permiten dar cuenta de la elaboración y desarrollo de estas propuestas; son de destacar, junto a la de Benjamin, los estudios dedicados a Aby Warburg, quien aporta elementos teóricos relevantes para un abordaje de las imágenes desde su aspecto anacrónico.

Didi-Huberman sostiene que el modelo de periodicidad histórico-temporal delimitado se ha tomado prestado de algunas corrientes de la disciplina histórica y se ha estetizado, es decir, se ha ajustado al estudio de las obras de arte, la vida de los artistas, los estilos o escuelas; con ello se busca establecer relaciones de continuidad y “causalidad” entre elementos heterogéneos. Así se puede hacer una distribución de épocas, estilos y escuelas en el arte, soportada en aspectos formales, expresivos o temáticos, pero esto implica ciertos discursos, teorías o significados atribuidos a las obras de arte, intenciones propias de los artistas y temas recurrentes en ciertos momentos históricos, e incluso una accesibilidad, transparencia y disponibilidad de las obras de arte y sus significados para ser delimitados.

Todo ello permitiría obtener historias del arte coherentes en sí mismas, sistemáticas y ordenadas de forma que ninguna contradicción podría darse en su curso. Sin embargo, las imágenes dialécticas de Benjamin no se rigen por una lógica o saber de la no contradicción, sino que ponen de manifiesto cómo en la dialéctica entre elementos heterogéneos se da un saber histórico que paraliza el movimiento progresivo de la historia; con destellos y contrastes (contradicciones) entre imágenes, ruinas o fragmentos, ofrece otras lecturas o miradas del pasado, de la historia. Ello implica que, *ante la imagen*, la paradoja de su significación no se resuelve por la lógica de la identidad, pues se presenta en la forma del síntoma, tal como se anuncia en *Confronting Images*:

Frecuentemente, cuando ponemos la mirada ante una imagen del arte, tenemos la repentina sensación de la paradoja. Lo que nos alcanza inmediata y directamente se marca por lo problemático, como una evidencia que es de alguna forma oscura. Mientras que aquello que inicialmente parecía claro y distinto es, pronto nos enteramos, el resultado de un largo rodeo, una mediación, un uso de palabras. Perfectamente banal, finalmente, esta paradoja (Didi-Huberman, 2005, p. 1).

La historia como acumulación progresiva de momentos implica diversas significaciones y discursos estructurados que se imponen a las obras de arte para determinar la interpretación del arte y de las imágenes, de forma que, *ante la imagen*, habla el discurso prefabricado y avalado por la historia académica, no la imagen o la obra de arte por sí misma o en su relación con otras obras; habla la imagen como objeto y no como concepto operativo, pues en torno y ante las imágenes es el lenguaje el que permite acceder al conocimiento. De los anacronismos y de los choques entre imágenes disímiles da cuenta el discurso, describiendo las paradojas y los síntomas que estas producen.

La interpretación basada en las vidas de los artistas, las corrientes y los estilos ha mantenido ocultas las paradojas que las imágenes y las obras de arte plantean a la mirada y a la temporalidad. La imagen no se deja reducir, agotar, aprehender completamente, pues algo se escapa siempre a la mirada. Ello es una condición misma del ver, tal como se plantea en el libro *Lo que vemos, lo que nos mira* (Didi-Huberman, 1997). Las imágenes, en tanto lo que se ve, escapan a la posibilidad de ser completamente determinadas por el sujeto que mira, ya que algo irreductible en la imagen nos mira sin ser visto; pero, a su vez, cuestionan, dividen, transgreden el sujeto que se supone mira y sus posibilidades de conocer. En este punto son posibles diferentes lecturas que conectan tal planteamiento con la espectralidad derridiana, Hamlet y la imagen dialéctica benjaminiana, los fantasmas de Warburg, pues hay un componente de alteridad y de heteronomía en el ver.

Es preciso, entonces, cuestionar el modelo de temporalidad progresiva y continua, puesto que este conlleva determinadas opciones metodológicas y resultados, producto de tales decisiones; por ejemplo, en el oficio del historiador se ha mantenido como regla de oro el evitar a toda costa el anacronismo, así como juzgar un objeto desde otra época histórica que no sea la propia del objeto o el hecho estudiado (Didi-Huberman, 2008a, p. 36), ya que cualquier intromisión del presente o del punto de vista del historiador distorsionaría la correcta ubicación en el tiempo para interpretar las obras de arte, los hechos, lo que efectivamente ocurrió.

Para conservar la eucronía de la historia el pasado se debe entender desde el pasado mismo, y para ello tenemos la época “pasada” como fuente de su propia comprensión. Según esto, el pasado está dado como un punto o momento fijo en la línea del progreso, por lo que debemos interpretarlo desde el presente sin alterar la objetividad del hecho histórico. En consecuencia, según el método eucrónico, el presente desde el que miramos el pasado es indiferente a la mirada que en la historia se hace del pasado: “Tal es pues la paradoja: se dice que hacer la historia es no hacer anacronismo, pero también se dice que remontarse hacia el pasado no se hace más que con nuestros actos de conocimiento que están en el presente” (Didi-Huberman, 2008 a, p. 35).

Como alternativa, es necesario que la historia del arte asuma unos métodos y principios propios a su oficio, es decir, una concepción propia de la imagen y un método de trabajo histórico que no excluyan la posibilidad o convivencia de diversas temporalidades en las obras, y que no considere el anacronismo como un error fatal que debe ser evitado y censurado por distorsionar la labor histórica; una concepción de la historia que no sea alérgica a la contradicción y a la porosidad entre las delimitaciones de las épocas históricas. La imagen y la historia del arte deben ser sensibles a la doble intelección o rítmica de su movimiento.

Igual que Warburg, Benjamin puso la imagen (*Bild*) en el centro neurálgico de la “vida histórica”. Comprendió cómo él que tal punto de vista exigía la elaboración de nuevos modelos de tiempo: La imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir (Didi-Huberman, 2008 a, p. 143).

La imagen debe ser pensada de acuerdo a otra concepción de la temporalidad que haga justicia a la tensión dialéctica irresuelta impuesta por su comprensión, puesto que, según Didi-Huberman, “el anacronismo es necesario, el anacronismo es fecundo, cuando el pasado se muestra insuficiente, y constituye incluso, un obstáculo para la comprensión de sí mismo” (Didi-Huberman, 2008a, p. 42). En este aspecto las remisiones a Aby Warburg son indispensables, debido a que proporcionan elementos esenciales a la investigación de Didi-Huberman: aportan un abordaje de las imágenes y su fuerza anacrónica que distorsiona la continuidad periódica y progresiva en la historia del arte. “¿Cómo describir la *madeja moviente de los tiempos* más allá de la historia en banda continua de las filiaciones vasarianas? ¿Cómo describir la *madeja moviente de las imágenes* más allá de esas actividades demasiado encerradas en sí mismas y sabiamente jerarquizadas que nuestras academias llaman ‘bellas artes’?” (Didi-Huberman, 2009, p. 247).

A lo largo de su indagación psichistórica sobre el arte y las imágenes Warburg encuentra que en grabados, esculturas e imágenes que datan de épocas diferentes recurren o reaparecen ciertos rasgos o elementos que llegan a

cuestionar las delimitaciones periódicas de la historia y de la historia del arte. Una clasificación periódica o histórica del arte (Arte antiguo, Renacentista, Barroco) o de los tiempos (Medioevo, Renacimiento, Ilustración) no logra dar cuenta de repeticiones, retornos, persistencias fantasmáticas y sintomáticas. Por ello el autor traza vínculos entre las Venus de diferentes pintores, las ménades o ninfas, los diferentes Laocoontes y el ritual de la serpiente de los indios Hopi. Estos vínculos solo son posibles en el enmarañamiento de diferentes temporalidades que contrastan, en la madeja que reúne elementos heterogéneos de las imágenes, cuyo entrelazamiento no se puede entender desde la historia académica del arte y su tendencia a marcar divisiones temporales y estilísticas determinadas. “¿Qué es una imbricación? Es una configuración en la que las cosas heterogéneas, y hasta enemigas, se agitan juntas: nunca sintetizables, pero imposibles de separar. Nunca separables, pero imposibles de unificar en una entidad superior. Contrastes pegados, diferencias montadas unas con otras” (181).

Las supervivencias (*Nachleben*) son para Warburg aquellos rasgos o gestos que se encuentran en iconos, imágenes y obras que no corresponden a las clasificaciones estilísticas y periódicas de la historia académica del arte. Las supervivencias son síntomas del anacronismo que permiten ver la repetición de gestos, formas, fuerzas, afectos, y que solo pueden ser comprendidas desde modelos temporales no continuos ni claramente aislables, pues en las imágenes se dan efectos de contaminación, de retornos, desapariciones y reapariciones que pueden ser explicados mediante un enmarañamiento del tiempo en la dinámica de figuración o formación de las imágenes. “Pero las imbricaciones más perturbadoras conciernen a la historia y a la temporalidad misma: *montón de trapos del tiempo*, si se me permite la expresión. Amasijo de tiempos heterogéneos, hormigueando como esas serpientes reunidas en el ritual indio que tanto fascinaba a Warburg” (181).

Un modelo intempestivo y anacrónico puede dar cuenta de la lectura que Warburg realiza del arte y la cultura, pues el presente del historiador está cargado de supervivencias latentes, del pasado y las fuerzas que lo conforman. Esta perspectiva de la historia y su relación con el arte tiene sus precedentes y soportes en las indagaciones de algunos contemporáneos como Nietzsche y Burckhardt.

Nuestra hipótesis de lectura será que, más allá de la evocación burckhartiana de los “residuos vitales”, el *Nachleben* de Warburg aporta un modelo propio de las imágenes, un modelo de tiempo propio de las imágenes, un *modelo de anacronismo* que rompe no solamente con las filiaciones vasarianas (esos relatos familiares) y las nostalgias winckelmannianas (esas elogias del ideal), sino también con toda presunción usual sobre el sentido de la historia. El *Nachleben* de Warburg implica, pues, toda una teoría de la historia: es en relación con el hegelianismo como, a fin de cuentas, debemos juzgar, o calibrar, tal concepto (73).

La imagen se vuelve problemática cuando, en vez de ordenarse según nuestros discursos, se convierte en interrogante, en cuestionamiento de nuestro saber y de nuestra relación con lo que vemos, pero, especialmente, en problematización del discurso sobre lo que vemos y sabemos. Al estar frente a la imagen todo cambia, pues es estar ante el contraste rítmico y dialéctico de diferentes temporalidades, es alejarse de la imitación de lo dado y ponerse ante el enigma y la ambigüedad de una imagen que excede y cuestiona. Ello fue experimentado por Warburg a lo largo de su vida hasta llegar al límite de la locura; también es aquello a lo que Benjamin se enfrentaba al observar el *Angelus Novus* de Klee.

EL PODER DE LAS IMÁGENES

En el libro *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Didi-Huberman sostiene la siguiente tesis: para saber hay que recordar e imaginar. Con ello plantea la importancia de la interacción de tres elementos que se yuxtaponen y determinan mutuamente, a saber: la imaginación, la memoria y el conocimiento. Tanto la memoria como la imaginación están imbricadas de manera que producen conocimiento, pero el conocimiento que aportan las imágenes no es el conocimiento unívoco y coherente consigo mismo, el conocimiento de la identidad y de la no contradicción; a pesar de no tener el estatuto positivo de la historia, la memoria, con la economía del inconsciente que le es propia, produce síntomas-imágenes que aportan conocimiento a jirones, en fulguraciones.

En 2001 se realizó en París una exposición que reunía imágenes del Holocausto nazi, específicamente de algunos campos de concentración; la exposición se tituló *Mémoire des camps*, y Georges Didi-Huberman tuvo a cargo el folleto y la curaduría. Posteriormente, el ensayo del folleto se convirtió en parte del libro *Imágenes pese a todo*. La intención de la exposición y de los escritos era entretejer el discurso histórico con las posibilidades que aporta la imagen; también se quería forzar a los historiadores reticentes a incluir las imágenes en su labor, de modo que se les propuso una arqueología visual que no es muy aceptada o practicada por los historiadores, quienes parecen no saber mirar y leer las imágenes, pues ello exige un trabajo que asuma su carácter fragmentario y su ambigüedad. El historiador debe alterar la relación hegemónica entre historia y teoría, entre singular y universal, entre la totalidad objetiva y lo fragmentario de la memoria.

Es necesario ocuparse de la imagen-imaginación. La imagen no existe por sí sola, es decir, no hay una imagen en sí, pues se toma la imagen no como un objeto o soporte sino como un concepto operativo: una operación, proceso o devenir que es plástico y dialéctico; por ello la imagen siempre es plural, remite a otras imágenes y a sus respectivos encadenamientos según secuencias variables pero siempre yuxtapuestas, por lo cual no hay imagen sin una secuencia que haga posible su determinación singular: no hay imagen sin montaje. La imaginación es, entonces, la actividad de montar imágenes heterogéneas, de yuxtaponerlas entre

sí de manera anacrónica y chocante; la imaginación realiza montajes y encuentra afinidades entre elementos diversos, por lo que “hablar de imagen sin imaginación es, literalmente, separar la imagen de su actividad” (Didi-Huberman, 2004, p. 170). La imaginación es la técnica implícita en la producción de imágenes, “porque la imaginación es trabajo, ese trabajo, ese *tiempo de trabajo de las imágenes*, que sin cesar actúan chocando o fusionándose entre ellas, quebrándose o metamorfoseándose. Todo ello actuando sobre nuestra propia actividad de conocimiento y de pensamiento” (170). Se percibe, entonces, la confrontación y choque propio a la imagen dialéctica, su yuxtaposición de temporalidades heterogéneas.

En segundo lugar, la imagen no se reduce a la verdad de un hecho histórico que sea mostrado totalmente por ella, es decir, no es un documento objetivo e histórico, ni el resultado de una imaginación azarosa y desbordada; tampoco se reduce a una imitación de la realidad. Ninguna de estas calificaciones nos da una justa concepción de la imagen, pues en ella la singularidad de un hecho histórico y la complejidad de una opción formal o técnica se mezclan para producir una imagen dialéctica. La imagen se da según un doble régimen, un *double bind* de la singularidad y la sencillez (mónada temporal del acontecimiento), frente a una complejidad y un montaje (montaje complejo del tiempo) que opone y enfrenta el acontecimiento histórico con el dispositivo técnico de su visibilidad. La simplicidad de la mónada y la complejidad del montaje son planos distintos, opuestos que chocan manifestando el ritmo propio de las imágenes dialécticas, la toma de posición.

El historiador que espera todo de la imagen, que sea la verdad objetiva y el reflejo de los hechos, no logrará ver en las imágenes. Según Didi-Huberman, cuando se pide todo a la imagen se percibe que es inadecuada e inexacta, ya que no todo lo real es soluble en lo visible y, además, aquello que vemos siempre oscurece otros aspectos a la visibilidad: “Las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas” (59); esto indica el carácter fragmentario, parcial, nunca total o absoluto de la imagen, de la verdad y conocimiento que posibilita.

A la creencia de que la imagen es total y muestra completamente lo ocurrido o lo que es, se opone la imagen-laguna que no aspira a la totalidad u objetividad, pues está hecha de fragmentos desgarrados a la singularidad histórica, de cosas confusas y reveladoras, de objetos parciales y ruinas que traen consigo las zonas oscuras que desde la posición asumida no se pueden ver y escapan a la visibilidad. Ello se debe a que al enfocar la imagen se difuminan o invisibilizan ciertos aspectos, pues el montaje logra visibilizar algunos pero pierde otros, los deja invisibles u oscuros por la elección formal que implica: “Lo que se alcanza por un lado se pierde por el otro” (170). La imagen no es total, sino un fragmento singular, una pequeña pieza en el mosaico o constelación de la historia.

Todo esto lleva a concluir que no hay control o conocimiento total de las imágenes, sino que son ellas las que interpelan y enseñan a ver; por ello tienen una relevancia teórica e histórica, a pesar de ser fragmentarias y nunca totales, a pesar de ser parciales e instantáneas, a pesar de ser posibles solo gracias a un tamiz formal o técnico propio de su montaje. La *imagen pese a todo* es la imagen dialéctica que critica nuestras maneras de verla, y por ello tiene efectos teóricos en la historia, el arte y el pensamiento.

Esa es la apuesta teórica de Georges Didi-Huberman en relación con la disciplina histórica y, en particular, con la historia del arte, pues asume el anacronismo y lo fragmentario como posibilidad misma de la imagen y la memoria, así como de un saber visual en la historia del arte. Esto hace plausible la relación entre la imagen y la verdad, el ver y el saber, y la relación imaginativa y especulativa entre lo que se ve, lo que se sabe, frente a lo que no puede verse y escapa al saber, pues las imágenes “no son ni la ilusión pura, ni toda la verdad, sino ese latido dialéctico que agita al mismo tiempo el *velo* y su *jirón*” (123).

El poder de las imágenes no reside en su posibilidad de ser formas dotadas de una significación única, íconos o símbolos que pueden ser objeto de indagación e interpretación para llegar a su valor unívoco. La emoción, el dolor, la angustia, los afectos que produce la imagen, no quedarán excluidos del conocimiento que la imagen fulgurante y relampagueante ofrece, destello que no nos deja más que su propia retirada y alguna huella de su impacto..., pues, en lo que constituye un extraño abordaje epistemológico, la imagen quema:

Es la ceniza mezclada, más o menos cálida, de una multitud de hogueras. Pues en ese sentido la *imagen quema*. Quema con lo real, a lo que por un instante se ha aproximado... Quema con el deseo que la anima, con la intencionalidad que la estructura, con la enunciación, incluso con la urgencia que manifiesta... Quema con la *destrucción*, por el incendio que estuvo a punto de pulverizarla, ese del que escapó y del cual, por eso mismo, es capaz hoy de ofrecer aún el archivo y la posibilidad de imaginarlo. Quema con el *brillo*, es decir, la posibilidad visual abierta por su misma consumación: verdad preciosa pero pasajera, destinada a extinguirse (como la vela, que nos ilumina y al hacerlo se consume a sí misma). Quema con su *movimiento* intempestivo... Quema con su *audacia*, cuando vuelve imposible todo retroceso, toda retirada... Quema por el *dolor* del que ha surgido y que ella a su vez produce a quien se tome el tiempo de involucrarse. Finalmente, la imagen quema por la *memoria*, es decir, quema aunque no sea sino ceniza: es una manera de declarar su esencial vocación por la supervivencia, por el *a pesar de todo* (Didi-Huberman, 2008c, pp. 9-10).

Tras estos planteamientos encontramos una especie de imperativo que alimenta la obra de Didi-Huberman, pues instiga constantemente a saber mirar las imágenes, a aprender a verlas; es decir, no se sabe mirarlas del todo, aún hay

cosas por ser vistas en ellas, pues interpelan y exigen que se les mire e imagine, pese a parecer en ocasiones inimaginables o impensables. Hay una incitación a pensar la imagen interminablemente para captar en ella instantes de verdad, demandas de justicia.

Sin embargo, esto no debe confundirse con la posición que sostiene que tras la imagen se esconden las ideologías, mensajes o significaciones propias de los aparatos de dominación, o que las imágenes son parte de una sociedad del espectáculo en la cual su circulación oculta la dominación política, como si se pidiera a los esclavos de la caverna platónica que aprendieran a ver en las sombras un reflejo no de lo real sino de la apariencia que esconde dicha dominación. En *El espectador emancipado* Jacques Rancière propone claramente estas distinciones respecto a la relación entre política e imágenes y las diferentes actitudes teóricas frente al poder de ellas. No hay un intento de Georges Didi-Huberman por mantener distribuciones de lo sensible entre quienes saben (ver) y aquellos que por no saber leer o ver la imágenes están sujetos a un lugar inamovible en el ordenamiento de la sociedad; saber ver las imágenes no tiene que ver con la denuncia de su falsedad en la caverna:

El secreto escondido no es otro, finalmente, que el funcionamiento obvio de la máquina. He allí la verdad del concepto de espectáculo tal como lo estableció Guy Debord: el espectáculo no es la ostentación de las imágenes que ocultan la realidad. Es la existencia de la actividad social y de la riqueza social como realidad separada. La situación de aquellos que vienen de la sociedad del espectáculo es entonces idéntica a la de los prisioneros atados en la caverna platónica. La caverna es el lugar en el que las imágenes son tomadas por realidades, la ignorancia por un saber y la pobreza por riqueza. Y cuanto más capaces sean los prisioneros de construir su vida individual y colectiva de otra forma, más se atascan en la servidumbre de la caverna. Pero esta declaración de impotencia se vuelve contra la ciencia que la proclama (Rancière, 2010, pp. 47-48).

Pero la indagación presente y el imperativo de saber ver las imágenes no están en el mismo plano. Aquí la cuestión es la relación entre imágenes y obras de arte y disciplinas como la historia del arte que han tratado de dar cuenta de las primeras desde modelos lineales de temporalidad. Saber mirar las imágenes es ser sensible a la dialéctica que les es propia, reconocer en ellas la memoria que contienen, los síntomas que producen y los destellos de conocimiento que aportan.

CONOCIMIENTO POR EL MONTAJE DIALÉCTICO DE IMÁGENES

Sería más correcto hablar de “constelaciones” en el sentido de Walter Benjamin, con la condición de insistir en el carácter siempre *permutable* de las configuraciones obtenidas en cada ocasión.

Didi-Huberman

¿Es posible obtener conocimiento a partir de la confrontación y choque de elementos heterogéneos o fragmentarios? La pregunta tiene importancia en contraste con modelos epistemológicos en los que la completitud y coherencia sistemática (abstracta) de sus elementos (principios o conceptos) es la regla de oro, mientras que el montaje supone la aproximación de elementos disímiles entre los que se mantiene un intervalo-distancia que los separa pero a la vez los relaciona. Al hablar del conocimiento por el montaje según Aby Warburg, Didi-Huberman resalta la relación que encuentra en diversos autores a la hora de formular la herramienta epistemológica que aporta el montaje dialéctico de imágenes: “*Sobre todo, crea una configuración epistémica enteramente nueva —un conocimiento por el montaje próximo a Benjamin, pero también, en ciertos aspectos, a Bataille o Einsenstein— a partir de una observación del *Nachleben* (supervivencia) mismo: las imágenes portadoras de supervivencias no son otra cosa que montajes de significaciones y temporalidades heterogéneas*” (Didi-Huberman, 2009, p. 438).

Sin embargo, el montaje dialéctico no es la simple colocación en contigüidad de elementos disímiles, lo que desde una empobrecida concepción de la técnica vendría a ser el montaje, pues lo que se busca es generar relaciones entre elementos (imágenes) que aparentemente no la tienen, pero que al ser puestos en la (no) relación y confrontación del montaje presentan como resultado nuevos elementos (imágenes) que aportan, en su fulgurante y frágil relación, un saber sobre la cultura, la historia, el arte y la misma psique humana: “El montaje —al menos en el sentido que aquí nos interesa— no es la creación artificial de una continuidad temporal a partir de ‘planos’ discontinuos dispuestos en secuencias. Es, por el contrario, un modo de *desplegar visualmente las discontinuidades del tiempo* presentes en toda secuencia de la historia” (430).

También Jacques Rancière, en *The Future of the Image*, habla sobre el montaje de imágenes, que aborda desde dos vertientes: el montaje dialéctico y el montaje simbólico. En la vertiente simbólica el montaje es de elementos que mantienen relaciones análogas, contrarios entre sí que se implican, de allí que esté dirigido a propiciar el desplazamiento hacia la idea o el concepto, a la abstracción, y que llegue hasta una instancia mística que conecta indisolublemente los opuestos; Rancière encuentra en Mallarmé el paradigma de este montaje simbólico. Sin embargo, considerar a Mallarmé como simbolista es cuestionable; Jacques Derrida, en *La diseminación* (1975), insiste en evitar esa simplificación. La otra

vertiente del montaje de imágenes, la que más interesa aquí, es la dialéctica, pues no conlleva a la síntesis en lo homogéneo ni al universal absoluto, sino que genera destellos a partir del choque de elementos heterogéneos, fragmentos; esa es la vía del montaje de la cual se ocupa Didi-Huberman, en la línea de Warburg, Godard, Serge Eisenstein, Carl Einstein, Benjamin. En palabras de Rancière: “El modo dialéctico proporciona poder caótico en las creaciones de pequeñas maquinarias de lo heterogéneo. Al fragmentar los continuos y distanciar los términos que se llaman uno a otro, o, por el contrario, al asimilar elementos heterogéneos y combinar cosas incompatibles, crea colisiones” (Rancière, 2007, p. 56).

Es preciso avanzar en el carácter dialéctico de la imaginación histórica y su capacidad de montaje. El proceso de montaje consiste en dar forma a un conjunto heterogéneo en el cual los archivos se construyen y contrastan entre sí rítmicamente, lo que hace que las imágenes y su legibilidad surjan intensificadas como resultado de su relación y choque recíproco, “entonces la dialéctica debe comprenderse en el sentido de una colisión desmultiplicada de palabras e imágenes: las imágenes chocan entre sí para que surjan las palabras, entran en colisión para que visualmente tenga lugar el pensamiento” (Didi-Huberman, 2004, p. 205). Estamos frente a la tentativa del conocimiento por el montaje ya planteada por Benjamin, Aby Warburg y Carl Einstein, puesto que “el montaje es el arte de producir esta forma que piensa. Procede, filosóficamente, como una dialéctica... Es el arte de reflejar la imagen dialéctica” (205).

Se hace plausible, entonces, el mecanismo del conocimiento histórico, pero también la dialéctica detenida de la imagen que parte de elementos disímiles extraídos de su lugar habitual, los cuales adquieren un valor y significación nueva por la contraposición con otros fragmentos a través del montaje. Asimismo, el procedimiento de montaje propio de las imágenes dialécticas tiene como reverso el movimiento de desmontaje, lo que quiere decir que si la imagen es un montaje que yuxtapone elementos disímiles según posibilidades técnicas, es posible separar los elementos para descubrir cómo está hecha la imagen, dar marcha atrás en el proceso para saber qué muestra, dice y enseña; la posibilidad del desmontaje evidencia la discontinuidad y fragmentariedad del tiempo, la variedad de posibilidades a que el pasado está abierto. “Pero la imagen desmonta la historia en otro sentido. La desmonta como se desmonta un reloj, es decir, como se desarmen minuciosamente las piezas de un mecanismo. En ese momento, el reloj, por supuesto, deja de funcionar. Esta suspensión, sin embargo —*die Dialektik im Stillstand*— trae aparejado un efecto de conocimiento que sería imposible de otro modo” (155).

Este ejemplo del reloj que se detiene cuando se desmonta el mecanismo que cuenta el tiempo permite retomar la detención de la historia, que para Benjamin es la acción revolucionaria y redentora que detiene el progreso del tiempo y rompe la unicidad fluida de la historia, desmonta y cuestiona el saber histórico, pues permite ver cómo está construido o montado el discurso y la imagen histórica.

Aby Warburg, una vez más, posibilita el acceso al montaje dialéctico de imágenes y al mecanismo de montaje y desmontaje del que se está hablando. A lo largo de sus investigaciones Warburg no solo se dedicó a coleccionar libros, sino también imágenes, fotos y reproducciones que clasificaba y archivaba en su biblioteca privada. El *Atlas Mnemosyne* es un proyecto emprendido entre 1924 y 1929 —simultáneo a proyectos filosóficos relevantes de la época como *Ser y tiempo* (1927) de Heidegger, y a la publicación de *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* (1928) de Husserl— en la biblioteca del *Warburg Institute*, y constituye la última empresa a la que se dedicó Warburg después de su salida de Kreuzlingen, donde estuvo al cuidado del psiquiatra Ludwig Binswanger. *Mnemosyne* se presenta como una colección de fragmentos, de detalles de imágenes, todas ellas colocadas en una cercanía que sin embargo no las combina, pues mantiene los intervalos y su movilidad; la dialéctica que las confronta es de la proliferación y no de la síntesis unificadora:

Cada montaje de *Mnemosyne* libera, en mi opinión, este género de paradojas: las disparidades manifiestas son casi siempre marcas de vínculos latentes, y las homologías manifiestas son casi siempre marcas de antinomias latentes. “Montar imágenes” no tiene aquí nada que ver con un artificio narrativo para unificar los fenómenos dispersos, sino, al contrario, con una herramienta dialéctica en la que se escinde la unidad aparente de las tradiciones figurativas de Occidente (Didi-Huberman, 2009, p. 430).

Igual que el montaje de relojería que ordena el transcurrir del tiempo reglado, las constelaciones de imágenes que fulguran en *Mnemosyne* ponen en evidencia las condiciones formales de las posibilidades que ofrecen: imágenes de imágenes, de objetos, obras de arte, retratos, símbolos, todos ellos móviles y desmontables, pues podían adquirir una nueva configuración con solo desmontarse del lugar o secuencia en que estaban, atados con pinzas, para generar nuevos contrastes y ritmos en el choque de imágenes. El montaje se desmonta de forma tal que deja ver la configuración que asume, la disposición de sus elementos y el dispositivo de su accionar; se pone en evidencia el carácter plástico y proliferante de las series y de los modos diversos del montaje.

Ello no deja de remitir a la forma-montaje que asume el *Libro de los pasajes*, el cual, según la pluma de Benjamin, “tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje” (Benjamin, 2005, p. 460); dicho trabajo de montaje no cesa de

transgredir las delimitaciones históricas en el arte, pues estas son porosas y se contaminan, y “de un modo análogo a como el libro sobre el Barroco ilumina el siglo XVII mediante el presente, debe ocurrir aquí [en el libro de los pasajes, pero también en la obra de Warburg] con el siglo XIX” (461).

Pasemos ahora a examinar uno de los ejemplos que podemos encontrar en la obra de Georges Didi-Huberman acerca del método de las imágenes dialécticas aplicado a las obras de arte. Si bien son muchas las opciones que el autor plantea para poner en marcha el método anacrónico de la imagen dialéctica, este texto escoge un ejemplo del cine documental por el marcado acento sobre la imagen dialéctica y su montaje, lo cual implica dejar de lado lo pictórico y su manera de introducir la anacronía en la historia progresiva del arte, tal como es el caso de la pintura de Fra Angélico que da apertura al libro *Ante el tiempo*.

ENTRE LAS RUINAS Y LAS CENIZAS DE LA HISTORIA

En este apartado se retoman los planteamientos del texto *Le lieu malgré tout* (1995) que ayudan a desarrollar la noción de imagen dialéctica y apoyan la tesis de que esta es anacrónica, en especial dos elementos: el papel del lugar y el de las ruinas o fragmentos en el acontecimiento histórico, ya que estos fragmentos esconden destellos de verdad que pueden hacerse visibles removiendo entre las cenizas y escombros del pasado (el lugar del acontecimiento). El carácter anacrónico está determinado también por la relación entre el lugar, las imágenes que se producen por el contraste de los relatos de los sobrevivientes de los campos de concentración.

En *Le lieu malgré tout* se plantea que *Shoah* (1985) es un film que muestra imágenes dialécticas, contrastes y choques de fragmentos heterogéneos que remueven las ruinas de la destrucción, generan síntomas y hacen que la memoria muestre y diga a punta de jirones, de esquizos, de choques. La acción de la película comienza en nuestro tiempo, es decir, es anacrónica, pues no busca reproducir hechos pasados sino confrontar una temporalidad con otra: la del presente del documental con el pasado y la memoria de la destrucción, para que en el cruce de estos dos encuadres o del dispositivo óptico-formal que proporcionan se produzcan imágenes; remover las cenizas del Holocausto para que no sean borradas las huellas de la destrucción.

Shoah no busca representar ni recrear las imágenes de las víctimas y los victimarios, ni lo intolerable e irrepresentable del Holocausto; aquello está en el centro de la polémica en torno a lo irrepresentable, lo inimaginable, en la cual Didi-Huberman, Jacques Rancière, Gerard Wajzman y el mismo Lanzmann toman posición: la discusión sobre lo irrepresentable e inimaginable que suscitó la exposición *Mémoire des camps*. Para Rancière y Didi-Huberman estas imágenes

no se tienen como pruebas o evidencias de determinados hechos, sino como testimonios, como memoria de lo acontecido, porque la realidad no es totalmente soluble o reductible a lo visible; al respecto, Rancière plantea:

Esto es lo que un ejemplo diferente, tomado de un trabajo significativo, indica. Estoy pensando aquí en el inicio de *Shoah* de Claude Lanzmann, un film alrededor del cual todo un discurso de lo irrepresentable o de la prohibición de la representación flota como nunca. Pero ¿en qué sentido este film de testimonio de alguna “irrepresentabilidad”? No sostiene que el hecho de la exterminación es removido de la representación artística, de la producción de un equivalente artístico. Solo niega que ese equivalente pueda ser proporcionado por una corporeización ficticia de los ejecutores y de las víctimas. Pues lo que ha de ser representado no son los ejecutores y las víctimas, sino el proceso de una doble eliminación: la eliminación de los judíos y la eliminación de las trazas de su eliminación (Rancière, 2007, p. 127).

Y es que para la historia Auschwitz significa un violento estremecimiento de la forma de verla, hacerla y representarla, por lo cual ninguna imagen sería suficiente para dar cuenta del horror vivido, de la magnitud desbordante del acontecimiento; sin embargo, la imagen permite, fragmentariamente, hacer memoria y dar testimonio, lo que debe distinguirse de la intención de ser una evidencia objetiva o prueba de los hechos. Todo depende de las relaciones entre el discurso y las imágenes, entre el ver y el decir, que están sujetas a modificaciones: lo irrepresentable o inimaginable solo es tal en ciertas configuraciones de la visibilidad; en palabras de Rancière, en determinados regímenes de lo sensible.

Que la imagen no logre dar cuenta totalmente del acontecimiento, que la verdad del hecho histórico no sea soluble en lo visible, no quiere decir que *Shoah* deba permanecer sin ser pensada, sin imagen, invisible; ello lleva fácilmente a posiciones negacionistas, o por lo menos a la tesis de lo irrepresentable del Holocausto, pues sus imágenes son intolerables por estar sobrecargadas de su horrible realidad, de modo que impiden toda distancia crítica o toma de posición, o faltan a la verdad desbordante del acontecimiento y se reducen a la mentira, a la falsificación.

Las imágenes que Didi-Huberman referencia fueron arrancadas del infierno; no muestran los hechos, los actos de exterminio. Son un grupo de fotografías tomadas dentro de los campos, alrededor de un horno crematorio e incluso desde su oscuro interior, que muestran una escena en la que mujeres desfilan en un bosque y el humo que sale de una fogata de lo que se presume son cuerpos. Estas imágenes son fragmentarias, no son totales ni verdaderas; son fulguraciones, imágenes dialécticas a *pesar de todo*.

El montaje propio de la película *Shoah* nos da un ejemplo claro del doble régimen de la imagen y su relación con la historia, pues pone en contraste una singularidad histórica y unas opciones formales o técnicas de su visibilidad. Según afirma Didi-Huberman, *Shoah* es una película de geógrafo o topógrafo y no de cineasta, como lo sería un documental convencional, puesto que rechaza la decoración y el escenario artificial construido para el rodaje, la puesta en acto o recreación de sucesos propios del exterminio, y obliga, en cambio, a regresar y caminar, desde el presente, los lugares donde yacen las ruinas de los campos de exterminio nazi; a escuchar los relatos de lo ocurrido, a ver los rostros de aflicción, tristeza y conmoción.

Con ello no se busca evocar recuerdos pasados, sino hacer memoria desde el presente y mostrar la violenta verdad de lo ocurrido en estos lugares, que se pueden considerar reales e imposibles, increíbles e inimaginables. Pero el hecho de que se consideren lugares inimaginables obliga a pensarlos y verlos de otra forma, pues tienen el poder de hacer imaginar, de permitir ver y de obligar a mirar lo que allí pasó, de hacer hablar a las ruinas silenciosas que dejó la destrucción pasada, ya que son lugares destruidos para intentar borrar su memoria, pero, a pesar de ello, guardan entre sus escombros el recuerdo de lo ocurrido. Esto nos recuerda la alegoría del ángel de la historia, que no para de observar cómo las ruinas se amontonan unas sobre otras por la catastrófica tormenta del progreso.

El documental recorre los lugares vacíos, silenciosos y tranquilos donde nada ha sido removido de entre las ruinas y escombros; lugares que aún mantienen enterrada la memoria de la destrucción, justo donde los sobrevivientes repiten: "fue aquí", aunque no puedan creerlo; lugares donde todo ocurrió, donde ayer se quemaban los judíos. Por ello, Lanzmann filmaba las piedras y las ruinas, intentando hacerlas hablar, tratando de encontrar entre ellas la memoria de lo sucedido a través de las imágenes.

Asimismo, intenta hacer a los sobrevivientes hablar, para que dejen surgir las palabras a partir del silencio y la imagen del lugar, ya que ellos, que se vuelven sólidos como las piedras y se cierran a hablar, mantienen enterrada y encerrada la memoria del pasado vivido, que puede ser traído al presente gracias a la imagen cinematográfica con su montaje peculiar, pero también al proceder arqueológico de volver al lugar destruido, hecho ruinas, para pedirle que hable y muestre, en el presente, lo sucedido en el pasado.

El film pone un pasado en tensión con el presente, en un choque que es construido visual y dialécticamente; es decir, hace un trabajo de memoria o de historia a contracorriente, desde el presente, a partir de los destrozos que la tormenta del progreso ha producido. Entonces, *Shoah* lleva a cabo un trabajo dialéctico, pues se enfrenta al mito del Holocausto inimaginable con imágenes que están entre la alegoría y la verdad, con un lugar vacío y arrasado donde se

deben buscar los vestigios entre las cenizas, las ruinas, los restos, para conciliar la memoria con la destrucción y lograr imágenes dialécticas que permiten traer a la memoria, en el presente, algunas singularidades de la historia, y nos señalan la importancia del lugar para el ver y el saber.

De modo que no hay imagen dialéctica sin un trabajo crítico de la memoria, enfrentada a todo lo que queda como al indicio de todo lo que se perdió. Walter Benjamin comprendía la memoria no como la posesión de lo rememorado —un *tener*, una colección de cosas pasadas— sino como una aproximación siempre dialéctica a la relación de las cosas con su *lugar*, es decir como la aproximación misma a su *tener lugar*... Deducía de ello (de una manera muy freudiana, por lo demás) una concepción de la memoria como actividad de excavación arqueológica, en que el lugar de los objetos descubiertos nos habla tanto como los objetos mismos, y como la operación de exhumar (*ausgraben*) algo o alguien durante mucho tiempo tendido en la tierra, dentro de una tumba (*Grab*) (Didi-Huberman, 1997, p. 116).

El lugar se presenta y se impone como el documento singular y encarnado “de una colisión entre un pasado de la destrucción misma, que a pesar de desfigurado, no se ha removido” (Didi-Huberman, 1995, p. 38). Esto recuerda el choque que, según se ha mostrado, es propio de las imágenes dialécticas, ya que el lugar fue pensado y filmado por Lanzman en la tensión dialéctica y el choque de las temporalidades; por ello, Didi-Huberman concluye: “He aquí por qué *Shoah* responde exactamente, me parece, a la exigente crítica que formula Walter Benjamin frente a la obra de arte en general: que se constituya ella misma en *imagen dialéctica*, es decir, que produzca una colisión del Ahora con el Pasado, sin mitificar el Pasado ni tranquilizarse con el Ahora” (43).

LA IMAGEN ES LA DIALÉCTICA DETENIDA

Para concluir, es importante retomar una cita de Walter Benjamin que está presente en, al menos, tres de los textos de Didi-Huberman, por lo que se puede considerar una guía en su investigación y un pilar para desarrollar el planteamiento del anacronismo y la dialéctica en la historia del arte, que debe mucho a la concepción benjaminiana de la historia entendida como dialéctica detenida:

No hay que decir que el pasado ilumina el presente o que el presente ilumina el pasado. Una imagen, al contrario, es aquello en que el Antaño se encuentra con el Ahora en un relámpago para formar una constelación. En otros términos, la imagen es la dialéctica detenida. Puesto que, mientras la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del Antaño con el Ahora presente es dialéctica: no es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada. Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (es decir no arcaicas), y la lengua es el lugar donde es posible abordarlas (Didi-Huberman, 1997, p. 75).

En esta cita se condensan los elementos que se abordaron en este texto para explicar el concepto de imagen dialéctica, a saber, la tensión entre temporalidades heterogéneas, la fulguración que se produce por el choque de fragmentos y ruinas, el cual detiene el progreso histórico según una dialéctica detenida que hace montajes, constelaciones, colecciones de fragmentos o de ruinas, mosaicos de mónadas, en los que se manifiesta la contradicción entre temporalidades.

El anacronismo acosa constantemente el ejercicio histórico, pues el ordenamiento teleológico o progresivo de la historia se ve entrecortado, suspendido y detenido por los destellos de las imágenes dialécticas que colisionan. Ello no solo cuestiona los modelos de temporalidad propios del ejercicio histórico, sino que también hace problemáticos los pilares del debate en torno a la historia del arte: los estilos, las influencias, las épocas y los grandes relatos que siguen un modelo de temporalidad progresiva.

Uno de los principales aportes teóricos de Georges Didi-Huberman es su intento de pensar la historia del arte como disciplina anacrónica. Esto es posible a partir de Walter Benjamin y su concepción de la imagen dialéctica como método de indagación histórica, ya que para él el proceder del historiador consiste en contraponer fragmentos, ruinas u objetos heterogéneos con el fin de lograr una imagen no sintética del pasado. Tal proceder recupera aquello que se mantiene invisible para el progreso histórico pero a pesar de ello se resiste a desaparecer, pues permanece entre las ruinas y las cenizas de la historia: "Para saberlo, para sentirlo, sin embargo, es preciso atreverse: aproximar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, bajo ella, vuelva a emitir su calor, su luminosidad, su peligro. Como si de la imagen gris se elevara una voz: '¿Acaso no ves que estoy ardiendo?'" (Didi-Huberman, 2008c, p. 10).

Este método permite a Didi-Huberman introducir el anacronismo en la historia del arte, apoyándose en el montaje dialéctico de las imágenes. Ello implica poner en cuestión la periodicidad progresiva dominante en la historia del arte, así como encontrar alternativas epistemológicas para la imagen en tanto saber sobre el arte y la cultura.

REFERENCIAS

Benjamin, W. (1971). *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa.

Benjamin, W. (1980). "París, capital del siglo XIX". *Iluminaciones II: poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, pp. 171-190.

Benjamin, W. (2001). "Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres". *Ensayos escogidos*. México: Ediciones Coyoacán.

- Benjamin, W. (2001). *Iluminaciones IV*. España: Taurus.
- Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal Ediciones.
- Benjamin, W. (2006). "El origen del *Trauerspiel* alemán". *Obras*. Libro I. Volumen. I. Madrid: Abade.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires. Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Confronting Images. Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Didi-Huberman, G. (2008a). *Ante el tiempo. Historia del tiempo y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (2008b). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia. 1*. España: A. Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2008c). "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética". V.V.A.A. *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Didi-Huberman, G. (2008d). *Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia – Facultad de Artes.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores.
- Rancière, J. (2007). *The Future of the Image*. London: Verso Books.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.

CIBERGRAFÍA

- Didi-Huberman, G. (1995). *Le lieu malgré tout*. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/3771544>. Consultado el 21 de octubre de 2008.