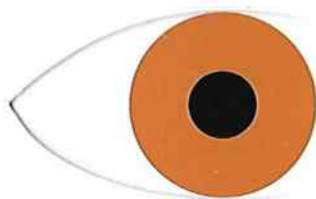


Georges Didi-Huberman



Arde  
la imagen

6

serie**ve**

serieve

Directora de colección: Vesta Mónica Herrerías

DERECHOS RESERVADOS

© 2012, Georges Didi-Huberman

© 2012, Ediciones Ve S.A. de C.V.

Calle 5 de Mayo, 16 - A, Santa María Ixcotel, Santa Lucía  
del Camino, C. P. 68100, Oaxaca de Juárez, Oaxaca  
serieve.contacto@gmail.com

Coedición:

© 2012, Fundación Televisa

“La misión de la Dirección de Artes Visuales de Fundación Televisa es la de promover y fortalecer desde México la formación de comunidades de intercambio y reflexión en torno al arte y la cultura fotográfica y audiovisual”.

Diseño y formación: Alejandro Magallanes / Ana Laura Alba

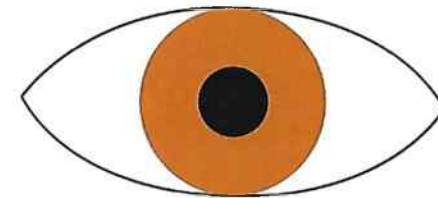
ISBN: 978-607-95286-5-2

Queda prohibida la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación, sin la previa autorización por escrito de EDICIONES VE.

Impreso en México

Georges Didi-Huberman

# Arde la imagen



serieve

*...si arde, es auténtica.*

R. M. Rilke<sup>1</sup>

*...la verdad (...) no aparece en el revelado sino en un proceso que podría ser designado analógicamente como el abrasamiento de la veladura (...), un incendio de la obra en el que la forma alcanza su más alto grado lumínico.*

Walter Benjamin<sup>2</sup>

*Deseaba ver algo en pleno día; me sentía harto de la complacencia y de la comodidad de la penumbra; sentía un deseo de agua y de aire para el día. Y si ver era el fuego, exigía la plenitud del fuego, y si ver era el contagio de la locura, deseaba locamente esa locura.*

Maurice Blanchot<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Wenn es aufbrennt ist es echt.* R. M. Rilke, « Vois... » (1915) [esbozo], trad. (al francés) de M. Petit, *Œuvres poétiques et théâtrales*, ed. G. Stieg, París, Gallimard, 1997, p. 1746.

<sup>2</sup> *Eine Verbrennung des Werkes, in welcher seine Form zum Höhepunkt ihrer Leuchtkraft kommt.* W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. (al francés) de S. Muller, y A. Hirt, París, Flammarion, 1985, p. 28.

<sup>3</sup> M. Blanchot, *La Folie du jour*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, p. 21.



1

Paul Starosta

D.R. © *Nacimiento de una mariposa*

La imagen quema: arde en llamas y nos consume. ¿En qué sentidos, obviamente plurales, hay que entender esto? Aristóteles comienza su *Poética* con una constatación fundamental: imitar debe entenderse en sentidos diversos, distintos. Se podría decir que la estética occidental nació por completo de esta distinción<sup>4</sup>. Pero la imitación, como es bien sabido, no hace más que ir de crisis en crisis (lo cual no significa que haya desaparecido, que se encuentre caduca o que ya no nos concierna). Así, habría que saber en qué diferentes sentidos arder representa hoy, para la imagen y la imitación, una “función” paradójica, o mejor aún, una disfunción, una enfermedad crónica o recurrente, un malestar en la cultura visual: algo que, por consiguiente, apela a una poética capaz de incluir su propia sintomatología.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Aristóteles, *La Poética*, I, 1447a, trad. (al francés) de J. Hardy, París, Les Belles Lettres, 1932, p. 29.

<sup>5</sup> Cf. G. Didi-Huberman, « Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique » (1992), *L'Image, Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, dir. J. Baschet y J.-C. Schmitt, París, Le Léopard d'Or, 1996, pp. 59-86.

\*

Kant se preguntaba: ¿qué significa “orientarse en el pensamiento”?<sup>6</sup> Desde que Kant escribió su opúsculo no sólo no nos orientamos mejor en el pensamiento, sino que incluso la imagen ha ampliado tanto su territorio que hoy en día es difícil pensar sin tener que “orientarse en la imagen”. Jean-Luc Nancy escribía recientemente que el pensamiento filosófico habría conocido su viraje más decisivo cuando “la imagen como mentira” de la tradición platónica experimentó una inversión capaz de promover “la verdad como imagen”: una idea cuya condición de posibilidad habría forjado el mismo Kant, bajo el término bastante oscuro –como casi siempre lo son las grandes palabras mágicas– de “esquematismo trascendental”.<sup>7</sup> Se trata de un problema candente, de un problema complejo. Por ser candente querría hallar su respuesta sin dilación, una vía hacia nuestro juicio, hacia el discernimiento, cuando no hacia la acción. Pero, por ser complejo, el problema pospone siempre la esperanza de una respuesta. Mientras tanto el problema sigue ahí, persiste y empeora: quema. Nunca antes, según parece, la imagen –y el archivo que ella conforma, tan pronto se multiplica al menos un poco, y provoca el deseo de abarcar y comprender dicha multiplicidad– se había impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca antes mostró tantas verdades tan crudas, y sin embargo, nunca antes nos mintió tanto, solicitando nuestra credulidad; nunca antes proliferó tanto y nunca había sufrido tantas censuras y destrucciones. Así, nunca antes –esta impresión se debe sin duda al carácter mismo de la situación actual, a su carácter *candente*– la imagen había experimentado tantos desgarramientos, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos repudios cruzados, tantas manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes.

<sup>6</sup> E. Kant, *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée ?* (1786), trad. (al francés) de A. Philonenko, París, Vrin, 1959.

<sup>7</sup> *Id.*, *Crítica de la razón pura* (1781-1787), trad. (al francés) de A. Tremesaygues y B. Picaud, París, PUF, 1944 (ed. 1971), pp. 150-156, comentado por J.-L. Nancy, *Au fond des images*, París, Galilée, 2003, pp. 147-154.

¿Cómo orientarse entre tales bifurcaciones, entre tantas trampas potenciales? ¿No deberíamos –hoy más que nunca– escuchar a aquellos que, antes que nosotros y en contextos históricos que no podían ser más *candentes*, intentaron producir un conocimiento crítico sobre las imágenes, ya sea en forma de una *Traumdeutung*, como es el caso de Freud; de una *Kulturwissenschaft*, como ocurre en Aby Warburg; de una práctica dialéctica del montaje, como fue el caso de Eisenstein; de una gaya ciencia a la altura de su propio no saber, como en la revista *Documents* de Bataille; o incluso en forma de un “trabajo sobre los tránsitos” (*Passagenwerk*), como lo vemos en la obra de Walter Benjamin? ¿Acaso nuestra dificultad para orientarnos no proviene de que una sola imagen es capaz, precisamente, de reunir todo eso y que deba ser entendida a veces como documento y otras tantas como un objeto onírico, como obra y objeto de tránsito, monumento y objeto de montaje, como un no saber y objeto científico?

\*

En el centro de estas preguntas tal vez, se encuentra otra más: ¿a qué clase de conocimiento puede dar lugar la imagen? ¿Qué clase de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este “conocimiento por medio de la imagen”? Para responder correctamente, habría que reescribir toda una *Arqueología del saber de las imágenes* y, si fuera posible, continuarla con una síntesis que podría titularse *Las Imágenes, las palabras y las cosas*. En suma, retomar y reorganizar un inmenso material histórico y teórico. Quizá bastaría, para dar una idea del carácter *crucial* de tal conocimiento –es decir, de su carácter no específico y abierto, debido a su misma índole de encrucijada, de “cruce de caminos”–, recordar que) la sección *Imaginar* de la Biblioteca Warburg, con todos sus libros de historia del arte, de ilustración científica o de imagería política, no puede ser entendida, e incluso no puede ser utilizada sin el empleo cruzado, crucial, de las otras dos secciones tituladas *Hablar y Actuar*.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> De manera más precisa, las secciones fundamentales de la *Kulturwissenschaftliche*

A lo largo de su vida, Warburg intentó fundar una disciplina en la que, en especial, nadie tuviera que volver a plantearse sempiternamente la pregunta –que Bergson habría considerado un “falso problema” por excelencia– de saber qué es “primero”, si la imagen o el lenguaje... Incluso en su misma calidad de “iconología de los intervalos”, la disciplina inventada por Warburg se presentaba como la exploración de problemas formales, históricos y antropológicos en los que, aseguraba, podría terminarse por “reconstruir el vínculo de connaturalidad [o de natural coalescencia] entre la palabra y la imagen”.<sup>9</sup>

\*

Pero intentemos crear una parábola. La llamaremos *La parábola de la falena* (las falenas son esas mariposas a las que Aby Warburg prefería dirigirse, durante sus episodios de locura, en lugar de a los seres humanos, de los que desconfiaba con razón pero también, por momentos, con sobrada razón).<sup>10</sup> Representémonos entonces a la imagen con los rasgos de una mariposa. Los solemnes jurarían que no tienen nada que aprender de estos bichos y, por consiguiente, jamás perderán su tiempo viéndolos volar. Pero en la medida en que la mariposa no hace más que volar, esto atañe más al accidente que a la sustancia. Hay quien cree que lo que no dura es menos verdadero que lo que dura, o es duro. Qué vulnerables son las mariposas, cuán poco duran.

---

*Bibliothek Warburg* estaban reguladas de acuerdo con la tripartición *Bild-Wort-Handlung*, a la que se superponía la pregunta, omnipresente, de la *Orientierung*. Cf. S. Settis, « Warburg *continuatus*. Description d'une bibliothèque » (1985), trad. (al francés) de H. Monsacré, *Le Pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, dirs. M. Baratin y C. Jacob, París, Albin Michel, 1996, pp. 122-173.

<sup>9</sup> « ...die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild ». A. Warburg, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage » (1902), trad. (al francés) de S. Muller, *Essais florentins*, París, Klincksieck, 1990, p. 106 (traducción modificada).

<sup>10</sup> Cf. G. Didi-Huberman, « Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons) », prefacio a P.-A. Michaud, *Warburg et l'image en mouvement*, París, Macula, 1998, pp. 7-20.



2

Paul Starosta

D.R. © Nacimiento de una mariposa

También son algo lindo, algo “estético”, como algunos dicen. Pero ser “estético” no siempre es un cumplido en boca de los profesionales de la verdad, especialmente de la verdad histórica, política o religiosa. En cierto modo algo “estético” es como una cereza sobre el pastel de lo real: algo decorativo y no esencial. Entonces, habrá quien opine que la mariposa es muy poca cosa, lo cual es cierto. Peor aún, es algo que desvía nuestra mirada de lo esencial: si su forma es tan fascinante, ¿acaso no es ése el signo de los poderes de lo falso? Sería mejor dejarlas pasar, y pasar a algo más serio.

Ahora bien, existen personas más proclives a mirar, a observar e incluso a contemplar. Atribuyen a las formas una verdadera fuerza. Piensan que el movimiento es más real que la inmovilidad, que la transformación de las cosas está más cargada de enseñanzas que, quizá, las cosas mismas. Se preguntan si el accidente no revela la verdad con tanta precisión como la sustancia misma –y es que ante sus ojos, el primero no va sin la segunda–. Entonces aceptan tomarse, y no perder, el tiempo necesario para mirar el vuelo de una mariposa, y con esto me refiero a la imagen que uno podría encontrar en el nicho de un museo o entre las páginas de un álbum de fotografías. Estas personas incluso van al taller o al laboratorio, asisten a la fabricación de la imagen, observan a la crisálida y esperan, con los ojos muy abiertos, las posibilidades latentes de la forma que ha permanecido tanto tiempo prisionera. En ocasiones descubren un momento de la gestación, ven cómo se forma algo: sienten la *emoción* de descubrir aquello. Después, la imagen madura –al igual que la mariposa se convierte en *imago*– y alza el vuelo. Es otro tipo de emoción (Ver figuras 1 a 3).

Pero la paradoja ya está ahí. Y es que sólo es posible verla justo en el momento en que bate las alas, gracias a todo lo que ofrece en cuanto a bellezas, formas y colores: así pues, ya no la vemos más que en su agitación. Luego alza el vuelo de manera definitiva, es decir: se va. La perdemos de vista: se agrava la paradoja. Su colorido esplendor se vuelve un simple punto negro y minúsculo en el aire. Después, ya no se ve nada, o, más bien, sólo vemos el aire. Es una emoción de otra índole.

Uno quisiera seguirla, mirarla. Uno mismo se pone en movimiento: qué emoción. En ese instante, una de dos. Si se es un cazador nato, o un fetichista, o uno se encuentra angustiado ante la



3

Paul Starosta

D.R. © *Nacimiento de una mariposa*



4

Claudio Parmiggiani  
*Luce luce luce*, 1999 (detalle),  
Suie. Toulon, Hôtel des Arts. Foto J. Bernard

idea de perderla, querrá atraparla lo más pronto posible. Se corre, se apunta, se arroja la redcecilla: se le atrapa. Es otro tipo de emoción. Se ahoga a la maravilla en un frasco con éter. Vuelve uno a casa y delicadamente clava la mariposa en una tablilla de corcho. La pone bajo vidrio. A partir de ese momento es posible ver con toda perfección el reticulado de las formas, la organización de las simetrías, el contraste de los colores: otra emoción. Pero uno se percata –muy pronto o después de mucho tiempo, pese a la alegría que proporciona el trofeo, y pese a la frescura, siempre viva, de los colores– que esta imagen carece de lo esencial: de la vida, sus movimientos, su batir de alas, sus recorridos imprevisibles, e incluso el aire que otorgaba un medio para todo lo anterior. La emoción se derrumba, o cambia quizás. Uno trata de compensar con la erudición, se aficiona a coleccionar, compra más alfileres y más tablillas de corcho, vive en medio

del olor a éter, clasifica, se vuelve un experto. Uno *posee* imágenes. Puede terminar por enloquecer.

Si no se es un cazador nato y tampoco se desea llegar a ser un experto o poseer imágenes, uno deseará, más modestamente, *perseguir* la imagen con la mirada. Se pone uno entonces en movimiento: otra vez la emoción. Se corre todo el día, sin redcecilla, tras la imagen. Admira uno en ella aquello mismo que se escapa, el batir de las alas, los motivos imposibles de retener, que van y vienen, que aparecen y desaparecen al capricho de un recorrido imprevisible. Emociones singulares. Pero el día se termina. Cada vez resulta más difícil distinguir la imagen. Desaparece la emoción. Uno la espera. Nada. Vuelve uno a casa. Enciende la vela que está sobre la mesa y, de pronto, la imagen reaparece. Qué emoción. Uno es casi dichoso. Pero uno entiende enseguida que la imagen no nos quería, no nos seguía, no gira alrededor de nosotros, nos ignora totalmente. Es la flama lo que desea. Es hacia la flama que va y viene, se acerca, se aleja, se aproxima un poco más. Muy pronto arde en llamas, de golpe. Una emoción muy profunda. Sobre la mesa queda un minúsculo copo de ceniza (figura 4).

\*

No es posible seguir hablando de imágenes sin hablar de cenizas. Las imágenes forman parte de eso que los pobres mortales se inventan para registrar sus estremecimientos (de deseo o de temor) y la manera como ellos también se consumen. Es entonces absurdo, desde un punto de vista antropológico, oponer las imágenes a las palabras, los libros de imágenes a los libros a secas. Para cada uno de nosotros, todos forman en conjunto un tesoro o una tumba de la memoria, no importa si ese tesoro es un simple copo o si esa memoria está trazada sobre la arena poco antes de que una ola la disuelva. Sabemos perfectamente que toda memoria está siempre amenazada de olvido, cada tesoro amenazado de pillaje, cada tumba amenazada de profanación. Por eso, cada vez que abrimos un libro –no importa que sea el *Génesis* o *Las Ciento veinte Jornadas de Sodoma*– quizá deberíamos dedicar algunos segundos a reflexionar en las condiciones que hicieron posible el sencillo milagro de que ese texto se encuentre ahí, frente a

nosotros, para que llegara hasta nosotros. Existen tantos obstáculos. Tantos libros y bibliotecas han sido quemados.<sup>11</sup> Y, asimismo, cada vez que ponemos los ojos en una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que impidieron su destrucción, su desaparición. Es tan fácil destruir imágenes, en cada época ha sido algo tan normal.<sup>12</sup>

Cada vez que intentamos construir una interpretación histórica –o una “arqueología” en el sentido de Michel Foucault–, debemos cuidarnos de no identificar el archivo del que disponemos, incluso si es proliferante, con los actos y gestos de un mundo del que nunca ofrece más que unos cuantos vestigios. Lo propio del archivo es su laguna, su naturaleza horadada. Ahora bien, las lagunas son por lo general el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fe. El archivo es casi siempre grisáceo, no sólo por el tiempo transcurrido, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y ardió en llamas. Cuando descubrimos la memoria del fuego en cada hoja que no ardió logramos revivir la experiencia de una barbarie documentada en cada documento de la cultura –una experiencia tan bien descrita por Walter Benjamin en un texto que los fascistas arrojaron al fuego, un texto al que él le daba la mayor importancia y que estaba en proceso de escritura en el momento de su suicidio–. “La barbarie está oculta en el concepto mismo de cultura”, escribe Benjamin.<sup>13</sup> Esto es tan cierto que incluso lo inverso es verdad:

<sup>11</sup> Cf. L.X. Polastron, *Livres en feu. Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, París, Denoël, 2004.

<sup>12</sup> Cf. D. Freedberg, *Iconoclasts and their Motives*, Maarsen, Schwartz, 1985. S. Michalski (dir.), *Les Iconoclastes. L'art et les révolutions: actes, du 27<sup>e</sup> congrès international d'histoire de l'art, IV*, Strasbourg, Société alsacienne pour le Développement de l'histoire de l'art, 1992. B. Scribner (dir.), *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1990. A. Besançon, *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'iconoclasme*, París, Fayard, 1994. D. Gamboni, *Un Iconoclasme moderne: théorie et pratiques contemporaines du vandalisme*, Zürich-Lausanne, Institut suisse pour l'étude de l'art-Éditions d'en bas, 1983. *Id.*, *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Londres, Reaktion Books, 1997d. B. Latour y P. Wiebel (dir.), *Iconoclast. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, Karlsruhe-Cambridge, ZKM-MIT Press, 2002.

<sup>13</sup> W. Benjamin, *París, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages (1927-1940)*,

¿no deberíamos reconocer en cada *documento de la barbarie un documento de la cultura* que ofrece, no la historia sencillamente hablando, sino más bien la posibilidad de realizar una arqueología crítica y dialéctica? No es posible escribir una “simple” historia de la partitura de Beethoven hallada en Auschwitz cerca de una lista de músicos destinados a ejecutar la *Sinfonía n.º 5* antes de que ellos mismos, un poco más tarde, fueran ejecutados por sus verdugos melómanos.<sup>14</sup>

\*

Intentar una arqueología de la cultura –después de Warburg y Benjamin, después de Freud y algunos otros– es una experiencia paradójica, extendida entre dos temporalidades contradictorias, extendida también entre el vértigo del *demasiado* y aquel otro, simétrico, de la *nada*. Si, por ejemplo, deseáramos escribir la historia del retrato en el Renacimiento, inmediatamente padeceríamos las *demasiadas* obras que proliferan en las paredes de todos los museos del mundo (empezando por el “pasillo de Vasari”), esa extensión de la galería de los Uffizi que cuenta con no menos de setecientos retratos); pero Warburg, en su artículo magistral de 1902, mostró que no sería posible comprender nada de este arte mayor si no se toma en cuenta la *nada* dejada por la destrucción en masa, en la época de la Contrarreforma, de la totalidad de la producción florentina de las efigies votivas de cera, incendiada en el claustro de la Santissima Annunziata, de la que apenas si podemos hacernos una idea a partir de imágenes aproximadas –las esculturas en terracota policromada, por ejemplo– o de algunas piezas más tardías que lograron sobrevivir.<sup>15</sup>

trad. (al francés) de J. Lacoste, París, Le Cerf, 1989, p. 485.

<sup>14</sup> Cf. D. Mickenberg, C. Granof y P. Hayes (dir.), *The Last Expression. Art and Auschwitz*, Evanston, Northwestern University Press, 2003, p. 121.

<sup>15</sup> A. Warburg, « L'art du portrait et la bourgeoisie florentine », art. cit., pp. 101-135. Cf. G. Didi-Huberman, « Ressemblance mythifiée et ressemblance oublié chez Vasari : la légende du portrait “sur le vif” », *Mélanges de l'École française de Rome – Italie et Méditerranée*, CVI, 1994-2, pp. 383-432.

Así pues, nos encontramos frecuentemente enfrascados en un inmenso y rizomático *archivo de imágenes heterogéneas* que resulta difícil manejar, organizar y entender, precisamente porque su laberinto está hecho tanto de intervalos y de lagunas como de cosas observables. Intentar una arqueología es siempre asumir el riesgo de poner, unos junto a otros, fragmentos de cosas sobrevivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas debido a que proceden de sitios separados y de tiempos separados por las lagunas. Ahora bien, ese riesgo tiene dos nombres: *imaginación y montaje*.

Se recordará que, en la última lámina del atlas *Mnemosyne* cohabitan, entre otras cosas, una obra maestra de la pintura renacentista (*La Misa de Bolsena*, pintada por Rafael en el Vaticano), algunas fotografías del concordato acordado en julio de 1929 por Mussolini y el papa Pío XI, así como algunas xilografías antisemitas (de las *Profanaciones de la hostia*), contemporáneas de los grandes pogromos europeos de fines del siglo XV.<sup>16</sup> El caso de esta reunión de imágenes es tan emblemático como perturbador: un simple montaje –a primera vista gratuito, forzosamente imaginativo, casi surrealista a la manera de las contemporáneas audacias de la revista *Documents* dirigida por Georges Bataille– habría producido ahí la anamnesis figurativa del vínculo entre un acontecimiento político-religioso de la modernidad (el concordato) y un dogma teológico-político de larga duración (la eucaristía); pero también entre un documento de la cultura (Rafael ilustrando el dogma en cuestión en el Vaticano) y un documento de la barbarie (el Vaticano incurriendo en amabilidades con una dictadura fascista).

Una vez hecho esto, el montaje warburgiano produce el magistral destello de una interpretación cultural e histórica, retrospectiva y prospectiva –esencialmente *imaginativa*–, de todo el antisemitismo europeo: recuerda, hacia atrás, la manera en que el milagro de Bolsena otorgó prácticamente fecha de nacimiento a la persecución elaborada, sistemática, de los judíos en los siglos XIV y XV;<sup>17</sup> descubre, hacia

<sup>16</sup> A. Warburg, *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne*, ed. M. Warnke y C. Brink, Berlín, Akademie Verlag, 2000, pp. 132-133.

<sup>17</sup> Cf. especialmente A. Lazzarini, *Il miracolo di Bolsena. Testimonianze e documenti nei secoli XIII et XIV*, Roma, 1952. P. Francastel, « Un mystère parisien illustré

adelante –más de quince años antes del descubrimiento de los campos nazis por el “mundo civilizado”–, el espantoso tenor del pacto que une a un dictador fascista con el inofensivo “pastor” de los católicos.<sup>18</sup>

\*

¿Qué es lo que significa entonces orientarse en el pensamiento de la historia? En relación a esto, Warburg no duda en poner en práctica una paradójica “regla para la dirección del espíritu” que Walter Benjamin, más adelante, habrá de expresar en dos fórmulas admirables: no sólo “la historia del arte es una historia de profecías”, particularmente políticas, sino que incluso al historiador le corresponde abordar en general su objeto –la historia como devenir de las cosas, de los seres, de las sociedades– “a contrapelo” o “en sentido contrario al pelo demasiado lustroso” de la historia como narración, esa disciplina desde hace mucho tiempo atada a sus propias normas de composición literaria y memorativa.<sup>19</sup> El *montaje* será precisamente una de las respuestas fundamentales a este problema de *construcción de la historicidad*. Debido a que no está orientado de manera sencilla, el montaje escapa a las teleologías, hace visibles los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada acontecimiento, a cada persona, cada gesto. De esa manera, el historiador renuncia a contar “una historia” pero, al hacerlo, consigue demostrar que la historia no deja de estar acompañada de todas las complejidades del tiempo, de todos los estratos de la arqueología, de todos los énfasis del destino.

par Uccello : le miracle de l'hostie à Urbino » (1952), *Œuvres*, II. La réalité figurative. *Éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1965, pp. 295-303. L. Poliakov, *Histoire de l'antisémitisme, I. Du Christ aux juifs de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1955, pp. 140-187.

<sup>18</sup> Cf. C. Schoell-Glass, *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Frankfurt, Fischer, 1998, pp. 220-246.

<sup>19</sup> W. Benjamin, « Paralipomènes et variantes à *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée* » (1936), trad. [al francés] de J.-M. Monnoyer, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 180. *Id.*, « Sur le concept d'histoire » (1940), *ibid.*, p. 343.

El montaje, como es sabido, fue tanto el método literario como la asunción epistemológica de Benjamin en su *Libro de los tránsitos*.<sup>20</sup> La analogía entre este tipo de escritura y las láminas de *Mnemosyne* demuestra una atención común a la *memoria* –no a la colección de nuestros recuerdos, a la que se apega el cronista, sino a la memoria inconsciente, a la que se deja menos contar que interpretar en sus síntomas– cuya profundidad, cuya sobredeterminación sólo el *montaje* era capaz de evocar. Aún más, la *dialéctica de las imágenes* en Warburg, con su vertiginosa encarnación, este atlas de un millar de fotografías que sería de algún modo para el historiador del arte lo que para el poeta Mallarmé fue el proyecto del *Libro*,<sup>21</sup> semejante dialéctica aparece en gran parte en la noción de *imagen dialéctica* que Benjamin habría de poner en el centro de su propia noción de historicidad.<sup>22</sup>

Todo esto no significa desde luego que baste con recorrer un álbum de fotografías “de época” para comprender la historia que éstas eventualmente documentan. Las nociones de memoria, de montaje y de dialéctica están ahí para indicar que las imágenes no son ni inmediatas ni fáciles de comprender. De hecho, no están ni siquiera “en el presente”, como se piensa por lo general de manera espontánea. Y es precisamente el hecho de que las imágenes no estén “en el presente” lo que las hace capaces de volver visibles las más complejas relaciones de tiempo que inscriben a la *memoria en la historia*. Gilles Deleuze lo dirá más tarde a su manera:

Me resulta evidente que la imagen no está en el presente. [...] La imagen en sí es una totalidad de relaciones de tiempo cuyo presente no hace más que transcurrir, ya como común múltiple, ya como el más pequeño divisor. Las relaciones de tiempo nunca se aprecian de un modo normal, sino mediante la imagen, a partir del momento

<sup>20</sup> *Id.*, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit.

<sup>21</sup> J. Scherer, *Le « Livre » de Mallarmé*, París, Gallimard, 1978.

<sup>22</sup> Cf. G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, París, Minuit, 2000, pp. 85-115. C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamin Passagen-Werk*, Berlín, Akademie Verlag, 2004.

en que la imagen es creadora. Ésta vuelve sensibles, hace visibles las relaciones de tiempo irreductibles al presente.<sup>23</sup>

He ahí por qué, pese a lo *candente*, el problema requiere de una gran *paciencia* –por fuerza dolorosa– para que ciertas imágenes sean miradas e interrogadas en nuestro presente, para que determinada historia y determinada memoria sean oídas e interrogadas en las imágenes.

\*

Un ejemplo: Walter Benjamin en su presente –sombrió ya– de 1930. Acaba de aparecer *Guerra y guerreros*, un libro concebido por los cuidados de Ernst Jünger.<sup>24</sup> Su tema es la Gran Guerra, como la llamaban. Benjamin descubre de inmediato que el componente fascista de este volumen va de la mano con una especie de estetización recurrente, “una transposición desenfrenada”, dice, “de las tesis del *arte por el arte* en el terreno de la guerra”. Y sin embargo –o por eso mismo–, no dejará el arte y la imagen en manos de sus enemigos políticos. Por lo demás, Jünger y sus acólitos “manifiestan sorprendentemente un escaso interés” por la *angustiosa imagen* por excelencia que, en 1930, sigue obsesionando a todas las mentes, tanto en Alemania como en Francia: la imagen de las máscaras de gas, es decir, la de los ataques químicos en los que se vio bruscamente abolida “la distinción entre civiles y combatientes” y, con ella, “el asiento principal [del] derecho internacional”.<sup>25</sup>

Esta guerra, dice entonces Benjamin, fue simultáneamente química (por sus medios), imperialista (por sus implicaciones) e incluso deportiva (por su “lógica de los récords de destrucción”, llevada “hasta el absurdo”). Ahora bien, es a partir de un montaje de esta índole en

<sup>23</sup> G. Deleuze, « Le cerveau, c'est l'écran » (1986), *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens, 1975- 1995*, ed. D. Lapoujade, París, Minuit, 2003, p. 270.

<sup>24</sup> E. Jünger (dir.), *Krieg und Krieger*, Berlín, Junker & Dünnhaupt, 1930.

<sup>25</sup> W. Benjamin, « Théories du fascisme allemand. À propos de l'ouvrage collectif *Guerre et guerriers*, publié sous la direction d'Ernst Jünger » (1930), trad. (al francés) de P. Rusch, *Ceuvres*, II, París, Gallimard, 2000, p. 201.

cuanto a los diferentes órdenes de realidad como Benjamin pudo ofrecer una nueva *legibilidad* filosófica e histórica de la guerra, basándose en la “flagrante disparidad entre los gigantescos recursos de la técnica y el ínfimo trabajo de elucidación moral de los que son objeto.”<sup>26</sup> No sería muy exacto afirmar que la situación, desde entonces, no ha cambiado. Y, no obstante, la nuestra se le parece tanto –incluidos los récords– que es necesario entender esto. A partir de su “imagen dialéctica”, Benjamin ha entregado *imaginativamente* armonías temporales, estructuras inconscientes, largos periodos a partir del minúsculo fenómeno cultural que representaba la publicación de ese libro en 1930. Tomando a Jünger a contrapelo, volvió legible cierto aspecto de la guerra imperialista de 1914 a 1918 que aclara –para nosotros– un aspecto determinado de las actuales guerras imperialistas.

\*

“*Signo secreto*. Corre de boca en boca una frase de Schuler,<sup>27</sup> según la cual todo conocimiento debe contener una pizca de sinsentido, así como los tapices o los frisos ornamentales de la Antigüedad ofrecían siempre en alguna parte una ligera irregularidad en su dibujo. Dicho de otro modo, lo decisivo no está en la progresión de conocimiento en conocimiento, sino en la fisura en el interior de cada uno de ellos. En la imperceptible marca de autenticidad que lo distingue de cualquier mercancía fabricada en serie.”<sup>28</sup> Podríamos llamar *síntoma* a ese “signo secreto”. ¿El síntoma no es la fisura en los signos, la pizca de sinsentido y de no saber de donde un conocimiento puede extraer su momento decisivo?

\*

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 199-201.

<sup>27</sup> Alfred Schuler (1865-1923) era un arqueólogo especialista en los cultos y en los misterios de la Antigüedad pagana. Cf. A. Schuler, *Gesammelte Schriften, I. Cosmogonische Augen*, ed. B. Müller, Paderborn, Igel-Verlag, 1997.

<sup>28</sup> W. Benjamin, « Brèves ombres [II] » (1933) trad. (al francés) de M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Œuvres, II, op. cit.*, p. 349.

Un poco más tarde, Valéry consigna esta frase en su libro *Mauvaises pensées*: “Así como la mano no puede soltar el objeto candente sobre el que la piel se derrite y se adhiere, del mismo modo la imagen, la idea que nos enloquece de dolor no puede ser arrancada del alma, y todos los esfuerzos y actos de la mente por deshacerse de ella no hacen sino arrastrarla consigo.”<sup>29</sup>

Man Ray, que fotografió tan bien el polvo y la ceniza, habla, en lo que a él respecta, de la necesidad de reconocer, en la imagen, “aquello que, trágicamente, ha sobrevivido a una experiencia, recordando de manera más o menos clara el acontecimiento, como las cenizas intactas de un objeto consumido por las llamas”. Pero, añade, “el reconocimiento de este objeto tan poco visible y tan frágil, y su simple identificación por parte del espectador con una experiencia personal semejante, excluye toda posibilidad de clasificarlo [...] o de integrarlo a un sistema”.<sup>30</sup>

\*

Uno de los grandes poderes de la imagen consiste en producir al mismo tiempo *síntoma* (una interrupción en el saber) y *conocimiento* (la interrupción en el caos). Resulta sorprendente que Walter Benjamin haya exigido del artista exactamente lo mismo que él exigía de sí mismo como historiador: “El arte es esbozar la realidad hacia atrás”, a contrapelo.<sup>31</sup> Warburg, por su parte, habría dicho que el artista es aquél que hace que se comprendan mutuamente los *astra* y los *monstra*, el orden celestial (la diosa Venus) y el orden visceral (la Venus abierta), el orden de las bellezas de arriba y el de los horrores de abajo. Esto es tan antiguo como *La Ilíada* –incluso que la misma imitación–,<sup>32</sup> es algo que se ha vuelto muy moderno a partir de los *Desastres* de Goya.

<sup>29</sup> P. Valéry, *Mauvaises pensées et autres* (1941), ed. J. Hytier, *Œuvres, II*, París, Gallimard, 1960, p. 812.

<sup>30</sup> Man Ray, « L'âge de la lumière », *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 1.

<sup>31</sup> W. Benjamin, « Adrienne Mesurat » (1928), trad. (al francés) de R. Rochlitz, *Œuvres, II*, op. cit., p. 110.

<sup>32</sup> *Id.*, « Sur le pouvoir d'imitation » (1933), trad. (al francés) de M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *ibid.*, pp. 359-363.

El artista y el historiador tendrían así una responsabilidad común, que es la de volver visible la tragedia en la cultura (para no separarla de su historia), pero también hacer visible la cultura en la tragedia (para no separarla de su memoria).

Esto supone entonces mirar “el arte” a partir de su función vital: urgente, *ardiente y paciente*. Esto supone antes que nada, para el historiador, ver en las imágenes *ahí donde se sufre*, ahí donde se expresan los *síntomas* (lo que, efectivamente, buscaba Aby Warburg) y no tanto *quién es el culpable* (aquellos que buscan los historiadores que, como Morelli, confundieron su oficio con las prácticas policiales).<sup>33</sup> Esto implica que “en cada época es necesario tratar de alejar de nuevo a la tradición del conformismo que se encuentra a punto de subyugarla” –y hacer de este alejamiento una especie de *advertencia contra los incendios* futuros.<sup>34</sup>

\*

Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, ser capaz de distinguir *ahí donde la imagen arde*, ahí donde su eventual belleza reserva un lugar a un “signo secreto”, a una crisis no apaciguada, a un síntoma. Ahí donde la ceniza no se ha enfriado. Ahora bien, hay que recordar que, para Benjamin, la edad de la imagen en los años treinta es, antes que nada, la edad de la fotografía: no la fotografía en la medida en que fue caritativamente admitida en el territorio de las bellas artes (“la fotografía como arte”), sino la fotografía en la medida en que modifica de lado a lado ese mismo territorio (“el arte como fotografía”).<sup>35</sup>

<sup>33</sup> Acerca de esta oposición metodológica, véase G. Didi-Huberman, « Question de détail, question de pan » (1985), *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, París, Minuit, 1990, pp. 271-318. *Id.*, « Pour une anthropologie de singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24, 1996, pp. 145-163.

<sup>34</sup> W. Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), trad. (al francés) de M. de Gandillac, revisada por P. Rusch, *Œuvres*, III, París, Gallimard, 2000, p. 431 (cf. M. Löwy, *Walter Benjamin: avertissement d'incendie. Une lecture de thèses « Sur le concept d'histoire »*, París, PUF, 2001).

<sup>35</sup> *Id.*, « Petite histoire de la photographie » (1931), trad. (al francés) de M. de

De hecho, en el preciso momento en que Benjamin enuncia esta tesis es cuando dedica sus más duras palabras con respecto a la “fotografía creativa”, al “elemento creativo” –como se dice hoy por todas partes– que se convirtió en ese “fetiche cuyos rasgos sólo le deben la vida a los juegos de luz de la moda”.<sup>36</sup> Contra la fotografía de arte y su lema, “*El mundo es bello*”,<sup>37</sup> el *arte fotográfico* trabaja, si es bien entendido, en romper este límite de cualquier representación, incluso la realista, y cuya formulación Benjamin toma prestada de Bertolt Brecht: “El simple hecho de ‘reflejar la realidad’ dice hoy menos que nunca algo sobre esta realidad. Una foto de las fábricas Krupp o de la A.E.G. no revela casi nada de estas instituciones”.<sup>38</sup> La obra de Atget –que hay que entender en su conjunto, es decir, en su sistema de dos facetas, puramente documental por un lado y protosurrealista del otro– responderá a eso mediante una nueva capacidad para “*desmaquillar lo real*”.<sup>39</sup> La edad de la imagen de que habla aquí Benjamin es aquella en la que “la fotografía no apunta a agrandar y a sugerir, sino a entregar una experiencia y una enseñanza”.<sup>40</sup>

\*

De tal modo, lo que Benjamin admira en el trabajo fotográfico de Atget no es más que su capacidad *fenomenológica* para “entregar una experiencia y una enseñanza” en la misma medida en que “desmaquilla lo real”: un sello fundamental de “autenticidad”, debida a una “extraordinaria

Gandillac, revisada por P. Rusch, *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 315 (señalemos igualmente la traducción comentada de este texto debida a A. Guntherr, *Études photographiques*, n° 1, 1996, pp. 6-39).

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 317-318.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 318 (alusión al libro de A. Renger-Parzsch, *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, Munich, Wolff, 1928).

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 318 (citando a Brecht, « Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment » [1930], *Werke*, XXI, ed. W. Hecht, Francfort, Suhrkamp, 1992, p. 469).

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 318-319.

facultad para fundirse con las cosas”.<sup>41</sup> ¿Pero qué significa ese *fundirse con las cosas*? Estar en el lugar, sin ninguna duda. Incluso sabiéndose mirado, afectado, *implicado*. Y aún más: quedarse, permanecer, habitar durante un cierto tiempo en esa mirada, en esa implicación. Hacer de esa duración una experiencia. Luego, hacer de esta experiencia una forma, *desplegar* una obra visual. Al final de su artículo Benjamin propone una herramienta teórica de gran sencillez y gran exactitud a fin de distinguir esa manera de “entregar una experiencia y una enseñanza”, como él lo dice, del simple “reportaje” cuando éste no es más que una visita pasajera, un roce con la realidad, aun si este roce es espectacular: “No siempre se conseguirá elucidar mediante la práctica del reportaje, cuyos clichés visuales sólo buscan suscitar a través de la asociación los clichés lingüísticos en aquel que los mira [...], las exhortaciones que encierra la autenticidad de la fotografía”.<sup>42</sup> Benjamin llama a esto un *analfabetismo de la imagen*: si lo que se mira sólo trae a la propia mente clichés lingüísticos, entonces se está frente a un cliché visual, y no frente a una experiencia fotográfica. Si, por el contrario, se encuentra uno frente a una experiencia fotográfica, la *legibilidad de las imágenes* ya no será precisamente tan evidente, debido a que estará privada de sus clichés, de sus hábitos: supondrá en principio el *suspenso*, la momentánea mudez frente a un objeto visual que lo dejará a uno desconcertado, desposeído de la propia capacidad para darle un sentido e incluso para describirlo; enseguida, nos impondrá la *transformación* de ese silencio en un trabajo de lenguaje capaz de elaborar una crítica de sus propios clichés. Así pues, una imagen bien mirada sería entonces una imagen que pudo desconcertar y después renovar nuestro lenguaje y, por ende, nuestro pensamiento.

\*

He ahí por qué, en este texto tan célebre sobre la fotografía, Benjamin desconcierta a su lector respecto al famoso asunto del *aura*.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 309.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 320.

Y es que, precisamente, las imágenes de Atget están modificando su propio lenguaje filosófico: por un lado, “bombean el aura de lo real como el agua de un navío en peligro de naufragio”, que equivale a decir que *la fotografía nos libera, nos “explica” respecto al aura*, respecto de lo único, de lo distante y de la mirada religiosa que solicita lo distante.<sup>43</sup> Pero, por otro lado, Benjamin admite su fascinación por la “singular trama de espacio y de tiempo”, por la “aparición única de lo distante, por muy próximo que esté” y que se manifiestan en el “suave gris” de los daguerrotipos espejeantes, en la estremecedora fotografía del joven Kafka o incluso en las melancólicas imágenes de David Octavius Hill.<sup>44</sup>

En ese momento, afirma, “la técnica más exacta puede otorgar a sus producciones un valor mágico”. El “equivalente técnico” del aura de las cosas, a saber el *mezzotinto*, la grisalla de los antiguas impresiones o incluso esa “zona vaporosa que en ocasiones circunscribe [...] el óvalo actualmente en desuso del recorte”, todo eso acaba por producir un auténtico *fenómeno de aura intrínseco*, “implicado” en el *médium fotográfico*.<sup>45</sup> Un aura “secularizada”, desde luego: no se trata ya de la *presencia mítica* del dios o de la ninfa lo que nos hace temblar frente a la imagen, sino, de manera más trivial y más crucial, lo *real histórico* del lugar fotografiado, o bien “en esa pescadora de Newhaven, que baja la mirada con un pudor tan indolente, tan seductor, [ese] algo que resulta imposible reducir al silencio y que reclama imperiosamente el nombre de aquella que vivió ahí, que aún es real en ese cliché y que nunca pasará totalmente al mundo del ‘arte’”.<sup>46</sup> ¿De dónde viene esta irreductibilidad de la fotografía? Menos de un “esto ha sido”, entendido como el puro “noema” de la fotografía, que de una conjunción notable –no obstante poco advertida en los comentarios de tan célebre texto– operada en el *instrumento* fotográfico, construido por completo *entre lo real y lo inconsciente*. Lo real está ahí,

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 310-311.

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp. 298-299 y 306-307.

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 300 y 307-308.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 299.

frente al objetivo, pero el fotógrafo se encuentra ahí igualmente implicado (lo cual puede ser fatal en situación de guerra). Cuando la mirada del operador se enrosca en el visor, se coloca en posición de abstraer o de “explicar” algo real que, sin embargo, lo “implica” por todas partes. Hace falta usar el inconsciente (en ocasiones también algo de inconsciencia) para administrar esto. Es así como el espacio, en la imagen fotográfica, volverá a hallarse “elaborado de manera inconsciente”, como es inconsciente la temporalidad fotográfica, según Benjamin: esta “pequeña chispa de azar, de aquí y de ahora”, de la que, en lo sucesivo, tenemos frente a los ojos una frágil huella visual. ¿En qué consiste el resultado? Benjamin lo denomina un “agujero”, que debe ser literalmente comprendido como un *agujero producto de una quemadura*: “Lo real –escribe–, para decirlo de algún modo, ha quemado un agujero en la imagen”.<sup>47</sup>

\*

El fuego con el que la imagen arde sin duda provoca “agujeros” persistentes, pero él mismo es pasajero, tan frágil y discreto como el fuego con el que arde una mariposa que se acercó demasiado a la vela. Hay que mirar durante un largo rato la danza de la falena para descubrir ese breve instante. Es más fácil y más común no ver nada en absoluto. Además, es demasiado fácil hacer visible el fuego con el que arde una imagen: los dos recursos más notorios consistirían, ya en “ahogar” la imagen en un fuego más amplio, un auto de fe de imágenes, ya en “asfixiar” la imagen en la masa mucho mayor de los clichés en circulación. *Destruir y desmultiplicar* son las dos formas de volver invisible una imagen: mediante la *minucia* o la *demasia*.

Sabemos que cuando los ejércitos aliados se aproximaban, los nazis procedieron, en los campos de concentración y de exterminio, a la destrucción sistemática de sus archivos fotográficos. Las cuarenta mil imágenes que actualmente existen en la documentación

<sup>47</sup> “Die Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat”. *Ibid.*, p. 300.

de Auschwitz-Birkenau no son más que los restos, rescatados del fuego por algunos prisioneros, de una inmensa iconografía del genocidio.<sup>48</sup> En 1945, un sobreviviente del *Sonderkommando* de Auschwitz, Alter Foincilber, declaraba en el proceso de Cracovia haber enterrado una cámara fotográfica –que contenía, con toda probabilidad, un rollo de película proyectada pero no revelada– en el recinto de los crematorios: “En el terreno del campo de Birkenau, cerca de los crematorios, enterré una cámara fotográfica, despojos de la cámara de gas en una caja de metal y algunas notas en yiddish acerca del número de personas que llegaron en los convoyes y fueron destinadas a las cámaras de gas. Recuerdo el lugar exacto donde enterré estos objetos y puedo indicarlo en cualquier momento”.<sup>49</sup>

Nunca se encontró la cámara fotográfica. O bien esas imágenes se han mezclado con la ceniza –¿definitivamente?, ¿provisionalmente?–, o bien fueron extraídas y después arrojadas al fuego por los saqueadores que, tras la liberación, sitiaron el campo en busca de los “tesoros” de los judíos. Actualmente sólo conocemos cuatro fotografías tomadas por los miembros del *Sonderkommando* desde el crematorio V, en agosto de 1944. Pero podemos entender que, perdidas entre las cenizas (en la mayor parte de los casos) o extraídas de ellas, estas imágenes, en cierto momento, fueron esenciales por haberse *aproximado al fuego de la historia* y de la destrucción. Como las mariposas al aproximarse a la llama, casi todas se consumieron ahí. Rarísimas y preciosas son aquellas que volvieron –que volvieron hacia nosotros, para nosotros– cargadas de un conocimiento que debemos sostener con la mirada.

\*

Las imágenes de violencia y de barbarie organizadas son actualmente legión. La información televisiva manipula a su antojo las dos técnicas de la *minucia* y de la *demasia* –la censura o destrucción por un lado

<sup>48</sup> Cf. R. Boguslawska-Swiebocka y T. Ceglowska, *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, Varsovia, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980, p. 18.

<sup>49</sup> A. Foincilber [o Fajnzylberg], « Procès-verbal » (1945), trad. (al francés) de M. Malisewska, *Revue d'histoire de la Shoah. Le monde juif*, n° 171, 2001, p. 218.

y el sofocar mediante la desmultiplicación por el otro— para obtener la mejor obcecación posible. ¿Qué se puede hacer contra esta doble coerción que desearía alienarnos ante la alternativa de *no ver nada en absoluto o no ver más que clichés*? Gilles Deleuze, quien también buscaba cómo “separar una Imagen de todos los clichés, volviéndola contra ellos”,<sup>50</sup> ofreció una pista al evocar lo que, sustancialmente, llamaba un *arte de la contra-información*:

La contra-información sólo es efectiva cuando se convierte en un acto de resistencia. ¿Cuál es la relación de la obra de arte con la comunicación? Ninguna. La obra de arte no es un instrumento de comunicación. La obra de arte no tiene nada que ver con la comunicación. [...] Tiene algo que ver con la información y con la comunicación en su calidad de acto de resistencia. ¿Cuál es la misteriosa relación entre una obra de arte y un acto de resistencia, cuando los hombres que resisten no tienen ni el tiempo ni a veces la cultura necesaria para tener la menor relación con el arte? No lo sé. [...] Todo acto de resistencia no es una obra de arte aun cuando, en cierto modo, lo sea. Toda obra de arte no es un acto de resistencia y, no obstante, lo es en cierta forma.<sup>51</sup>

En ese sentido, puede decirse que una obra *resiste* si sabe ver “en aquello que sucede” el *acontecimiento*, al que Deleuze define—de una manera que en principio parecerá extrañamente lírica y enfática— como “la expresión de lo puro que nos llama a señas y nos aguarda”.<sup>52</sup> Así, una obra *resiste* si sabe “desabrigar” la visión, es decir, *señalarla* como “aquello que nos mira”, rectificando de paso el mismo pensamiento, es decir, *explicarla*, desplegarla, explicitarla o criticarla mediante un acto concreto.

<sup>50</sup> G. Deleuze, *Cinéma I. L'image-mouvement*, París, Minuit, 1983, p. 283.

<sup>51</sup> *Id.*, « Qu'est-ce que l'acte de création ? » (1987), *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, pp. 300-301.

<sup>52</sup> *Id.*, *Logique du sens*, París, Minuit, 1969, p. 175. Respecto a la « videncia » según Gilles Deleuze, véase D. Zabunyan, « “Ce que de toute façon je vois”. Introduction au personnage du voyant », por aparecer.

El arte de la contra-información: otra manera de indicar cómo “esbozar la historia a contrapelo”. Otra forma de expresar, actualmente, ese objeto común al artista y al historiador. Tal objeto pasa por el documento. Frente a la ausencia de toda “estatuto ontológico seguro sobre el documento”, Régis Durand tuvo razón al insistir en algo que, constantemente, es necesario poner en tela de juicio y hacer trabajar frente a esa “noción fluctuante”: la *mirada*—que, desgraciadamente, Régis Durand reduce un poco a lo que él llama “nuestra competencia de espectador”— y la *forma*.<sup>53</sup> Una forma sin mirada es una forma ciega. Le hace falta la mirada, desde luego, pero mirar no equivale a ver simplemente, y ni siquiera a observar con mayor o menor “competencia”: una mirada supone la *implicación*, el *ente afectado* que se reconoce, en esta misma implicación, como sujeto. De manera recíproca, una mirada sin forma y sin fórmula no deja de ser una mirada muda. Se requiere la forma para que la mirada acceda al lenguaje y a la elaboración, única vía, a través de una mirada, de “entregar una experiencia y una enseñanza”, es decir, una posibilidad de *explicación*, de conocimiento, de correspondencia ética: debemos pues *implicarnos en* para tener una posibilidad—dándole una forma a nuestra experiencia, reformulando nuestro lenguaje— de *explicarnos con*.

Vivimos en la época de la imaginación desgarrada. Dado que la información nos proporciona *demasiado* mediante la desmultiplicación de las imágenes, nos sentimos obligados a no creer en *nada* de lo que vemos, y por consecuencia, a no querer mirar *nada* de lo que tenemos frente a los ojos. Nos han mostrado *demasiado* los osarios de Timișoara\*, y después supimos que con auténticos cadáveres se podía hacer falsos osarios. Así, debido a las manipulaciones sin fin de las que fue objeto la misma imagen—pero de las que fue *siempre*

<sup>53</sup> R. Durand, « Le document, ou le paradis perdu de l'authenticité », *Art Press*, n° 251, 1999, pp. 33 y 36.

\* De Rumania, localizado en el Banato, región de Europa que en 1919 fue dividida entre Rumania, Hungría y Checoslovaquia. [N. del T.].

el objeto: no existe edad de oro de la imagen, incluso Lascaux es una manipulación— para muchos esa imagen se vio “definitivamente desacreditada” y, lo que es peor, excluida de toda acción crítica.<sup>54</sup> Ahora, los auténticos osarios de Batajnica, a unas dos horas de camino de Timișoara, se han vuelto invisibles para muchos.

Al contrario de las actitudes anti-dialécticas, basadas en la generalización y en el endurecimiento de las oposiciones —y debido a que no podemos habérselas con ella sin poner a funcionar nuestra imaginación— la imagen exige siempre de nosotros un arte de funámbulo: enfrentar el peligroso espacio de la *implicación* en el que nos movemos delicadamente mientras, a cada paso, nos arriesgamos a caer (en la creencia, en la identificación); permanecer en equilibrio teniendo como instrumento nuestro propio cuerpo auxiliado por el balancín de la *explicación* (de la crítica, del análisis, de la comparación, del montaje). Explicación e implicación sin duda se contradicen, como la rectitud del balancín contradice la improbabilidad del aire. Pero sólo de nosotros depende el que las utilicemos juntas, haciendo de cada una la forma de desarrollar aquello que no se ha pensado de la otra. Las explicaciones de Raul Hilberg respecto a la organización global del sistema concentracionario nazi ofrecen una *razón* y un “balancín” que el testimonio de Filip Müller, implicado en el espantoso cotidiano de los crematorios de Auschwitz, requiere; pero éste otorga al saber que aquéllas producen, su “atmósfera” y su *encarnación* necesarias.<sup>55</sup>

No nos sorprendamos una vez más de encontrar en Benjamin la expresión más justa de ese *doble ejercicio*, de esa doble distancia a la que debería consagrarse todo conocimiento de las cosas humanas. Conocimiento del que somos al mismo tiempo objeto y sujeto, observado y observador, *distanciado* y *concernido*. En realidad, esta expresión tomada de Goethe y, según Benjamin, se aplica al atlas de August Sander,

<sup>54</sup> D. Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, París, Flammarion, 2004, p. 177 (y, en general, pp. 175-200).

<sup>55</sup> Cf. F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz* (1979), trad. (al francés) de P. Desolneux, París, Pygmalion, 1980. R. Hilberg, *La Destruction des Juifs d'Europe* (1985), trad. (al francés) de M.-F. de Paloméra y A. Charpentier, París, Fayard, 1988.

cuya neutralidad y sistematicidad parecen haber evitado con éxito todas las trampas de la empatía. Y sin embargo, Sander construyó una “observación sin duda exenta de cualquier prejuicio, hasta la osadía, pero también tierna (*aber auch zarte*), en el sentido en que Goethe habla de un “empirismo pleno de ternura (*eine zarte Empirie*), que se identifica de manera muy íntima con el objeto y se convierte de ese modo en una auténtica *teoría*”.<sup>56</sup>

\*

No sólo el mismo conocimiento conoce también sus momentos de emoción, sino que incluso algunas cosas —las cosas humanas— sólo son susceptibles de interpretación y de *explicación* mediante el necesario camino de una *comprensión* implicativa, de un “asirse a sí mismo”, de una presión casi táctil de los problemas considerados.<sup>57</sup> Desde luego esto no quiere decir que “uno se sienta ahí”, sino que el objeto del conocimiento, en ese momento, es reconocido por estar íntimamente operando en la misma constitución del sujeto que conoce.

Existe además una tradición filosófica, muy bien descrita por Hans Blumenberg, en la que uno se pregunta de qué podía servirle al pensador —ese ser por lo general demasiado frágil o demasiado melancólico para la vida activa, demasiado miope o demasiado sensible, demasiado delgado o demasiado gordo, demasiado suave o provisto de pies demasiado planos para enrolarse en un ejército— ser el *espectador de un naufragio*. San Agustín y más tarde Voltaire fustigaron la mórbida curiosidad del espectador y su tendencia a estetizar la desdicha de los demás haciendo del naufragio un *icono*; Goethe, en el campo todavía

<sup>56</sup> W. Benjamin, « Petite histoire de la photographie », art. cit., pp. 313-314 (citando a J. W. Goethe, *Maximen und Reflexionen*, n° 509, *Werke*, XII, ed. W. Weber et al., Munich. Beck, 1973, p. 435).

<sup>57</sup> Cf. L. Binswanger, « Apprendre par expérience, comprendre, interpréter en psychanalyse » (1926), trad. (al francés) de R. Lewinter, *Analyse existentielle, psychiatrie clinique et psychanalyse. Discours, parcours, et Freud*, París, Gallimard, 1970, pp. 155-172. H. Maldiney, « Comprendre » (1961), *Regard, parole, espace*, Lausana, L'Âge d'Homme, 1973, pp. 27-86.

humeante de la batalla de Iéna, guardó un gran *silencio*, que algunos llamaron “prudente”; Hegel pensó que es posible elevar la destructora injusticia de la naturaleza o de los hombres hasta lo racional para, en medio del naufragio o de la batalla, alcanzar la famosa *razón* en la historia; Schopenhauer más bien esperaba, ante la posibilidad de semejante desgracia, ver elevarse la pura expresión de lo *sublime*; más cerca de nosotros, Burckhardt vio en una situación de esa índole la prueba más radical respecto a la posibilidad misma de la *historia* como conocimiento: “Desearíamos poder conocer la ola [responsable del naufragio], pero resulta que nosotros somos esa misma ola”.<sup>58</sup>

Sabemos que fue Lucrecio quien inventó esa imagen filosófica del “naufragio con espectador”, al inicio del segundo libro del *De rerum natura*. ¿Con qué finalidad la convocaba? Con una finalidad ética: el espectador del naufragio –o de una batalla homicida– no tiene que culpabilizarse por encontrarse sano y salvo (y aquí se reconoce el epicureísmo del que procede este razonamiento). En cambio, “debe poner en evidencia la diferencia que existe entre la necesidad de felicidad y la implacable voluntad propia de la realidad física” o histórica.<sup>59</sup> De esa manera debe hacer de esta *oportunidad* el soporte de una *sabiduría* que podría servirle a otros.

La emoción nos sobrecoge poderosamente frente a ciertas imágenes de las que, de alguna manera –pero en un tiempo cada vez menos diferido–, somos los espectadores de un naufragio. La actitud filosófica no consiste en desviar la mirada de esas imágenes para separar de ellas la emoción –que, efectivamente, nos desorienta, nos extravía– y sustituirla con una explicación racional. Más bien consistiría en fundar esta explicación, su misma racionalidad, en la mirada y en la emoción con las que la experiencia se trama. Esto no significa que uno se va a autocompadecer. Gilles Deleuze lo enuncia con toda sencillez:

<sup>58</sup> H. Blumenberg, *Naufrage avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence* (1979), trad. (al francés) de L. Cassagnau, París, L'Arche, 1994, pp. 44-49, 57-59, 64, 71-72 y 79-82.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 34 (citando a Lucrecio, *De rerum natura*, II, versos 1-5). Cf. Igualmente *id.*, *Le souci traverse le fleuve* (1987), trad. (al francés) de O. Mannoni, París, L'Arche, 1990, pp. 7-47.

La emoción no dice “yo”. [...] Se está fuera de sí. La emoción no es del orden del yo, sino del acontecimiento. Resulta muy difícil apoderarse de un acontecimiento, pero no creo que este apoderamiento implique a la primera persona. Se tendría más bien que recurrir, como Maurice Blanchot, a la tercera persona, cuando dice que hay más intensidad en la proposición “él sufre” que en “yo sufro”.<sup>60</sup>

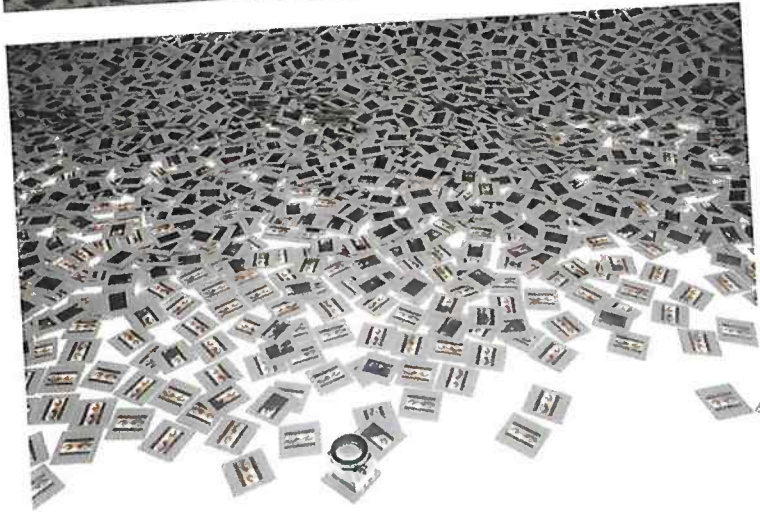
\*

Tres semanas después del genocidio de 1994, el artista chileno Alfredo Jaar decidió viajar a Ruanda, llevando en su bolsillo su cámara fotográfica y muchos rollos de película. En el momento mismo en que realizaba un importante archivo de imágenes en el lugar de las masacres –mientras se incrementaba, sin duda alguna, el número de fotoreporteros enviados por las agencias del mundo entero–, se detuvo a pensar en los límites, no de su trabajo como tal, sino del posible devenir de ese trabajo, especialmente en su problemática *legibilidad* en el contexto social del arte y de la información. Esas miles de imágenes no eran sólo un resultado: suponían el proceso, iban acompañadas del mismo viaje, de los encuentros con los sobrevivientes, de “las emociones, las palabras y los pensamientos” de esos sobrevivientes.<sup>61</sup> De esta manera, para *explicar* hacía falta –para que un amante del arte, en una galería, deba eventualmente *explicarse* íntimamente ante una situación semejante– *implicar* ese proceso, esas emociones, esas palabras y esas ideas, en la presentación de las imágenes mismas.

Una de las obras surgidas de ese viaje, intitulada *Real Pictures* (1995), dispuso algunas cajas “minimalistas” repletas de esas pesadas imágenes, no inaccesibles, como lo creyeron algunos críticos de arte, sino *sufrientes*, en suspenso, a la espera de una posible, de una legibilidad futura.

<sup>60</sup> G. Deleuze, « La peinture enflamme l'écriture » (1981), *Deux Régimes de fous*, *op. cit.*, p. 172.

<sup>61</sup> A. Jaar, citado por R. Gallo, « Representation of Violence, Violence of Representation », *Trans*, n° 3-4, 1997, p. 57. Véase igualmente A. Jaar y V. Altaio, *Let There Be light : The Rwanda Project, 1994-1998*, New York, Distributed Art Publishers, 1998.



5

Alfredo Jaar

D.R. © *Los ojos de Gutete Emerita*, 1996 (detalles),  
100,000 diapositivas, mesa de luz, lupa  
y texto de pared luminoso, dimensiones variables.

Otra de esas obras, llamada *The Eyes of Gutete Emerita* (1996), estaba formada por un inmenso cúmulo de diapositivas—un millón o más, poco más de un millón de personas, que pertenecían a la minoría Tutsi de Ruanda, las cuales fueron asesinadas en el lapso de unas cuantas semanas—, imágenes que podían apreciarse de cerca, y mostraban todas la misma imagen, los dos ojos de una sobreviviente que fue entrevistada por el artista (figura 5). El conjunto de estas obras terminó por llevar el título general de *Lament of images* [El lamento de las imágenes, figura 6].<sup>62</sup>

Este “lamento de las imágenes” no es ni lloroso ni desesperado. Es activo y dialéctico. El artista no *renunció* a las imágenes, no dejó de fotografiar, revelar e imprimir estas imágenes, pero *introdujo* una cuestión relacionada con lo que él llamó la “calidad de la información”<sup>63</sup> (*information quality*) que uno debía conferirles: otra manera de expresar que este trabajo responde efectivamente a la preocupación de generar un “arte de la contra-información”, basado en una aguda crítica de la *desinformación* que nos rodea. Se ha recordado con toda exactitud el vínculo que tiene este trabajo con el cine crítico de Jean-Luc Godard y, por consiguiente, la importancia capital del *montaje* en los dispositivos de Alfredo Jaar: entre los cuales, uno de los más simples, desde

<sup>62</sup> Cf. D. B. Balken, *Alfredo Jaar: Lament of the Images*, Cambridge, List Visual Arts Center-Massachusetts Institute of Technology, 1999.

<sup>63</sup> S. Horne, « Acts of Responsibility: An Interview with Alfredo Jaar », *Parachute*, n° 69, 1993, p. 29. A.-M. Ninacs, « Le regard responsable: correspondance avec Alfredo Jaar », *Le Mois de la photo à Montréal 1999 : le souci du document*, dir. P. Blanche, M.-J. Jean y A.-M. Ninacs, Montréal, Vox-Éditions Les 400 Coups, 1999, pp. 53-61, que cita particularmente estas frases del artista: “[...] hay que preguntarse cómo es que una imagen que representa el sufrimiento, perdida en un mar de consumo, puede seguir conmoviéndonos. En la mayor parte de los casos, desgraciadamente, es incapaz de hacerlo. [...] Es por eso que yo considero mis instalaciones como ejercicios fútiles, utópicos, que sólo son necesarios para mi propia sobrevivencia. ¿Son estos ejercicios “reales”? Sí. ¿Llenan el vacío, el espacio entre la realidad de la cual se originan y su representación? No. Pero no por eso dejan de ser reales. [...] Lo que las más logradas obras consiguen: proponen una experiencia estética, informan y exigen de uno una reacción. Y es facultad de la obra la de conmover tanto los propios sentidos como la razón, equilibrio muy complejo, casi imposible de obtener, lo que determina la intensidad de la propia reacción.”

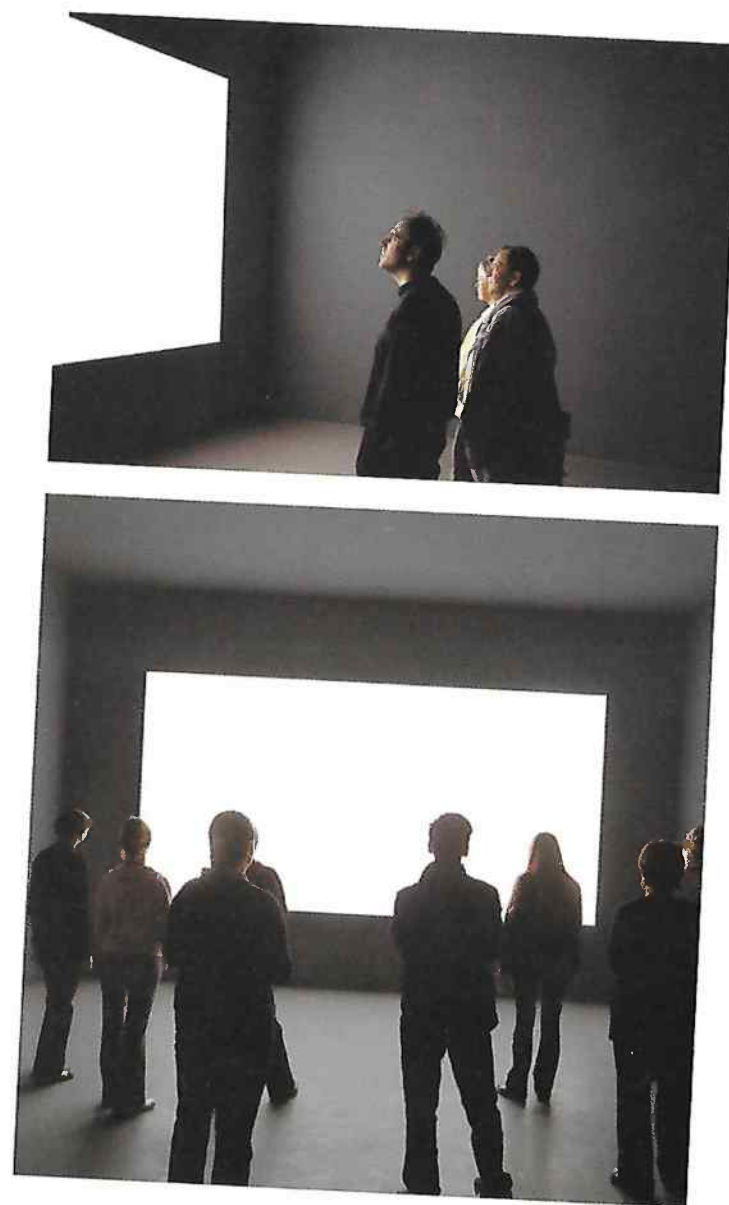
1990, consistió en *hacer arder la imagen del mar*, si se me permite la expresión, en una obra bifaz –llamada *Water*– en la cual la belleza de las olas se oponía al drama de los refugiados vietnamitas que erraban en balsas improvisadas.<sup>64</sup>

Una nueva versión de *Lament of the Images* fue presentada en Cassel en 2002. Ahí el espectador se encontraba bruscamente “implicado” en una gran tensión dialéctica hecha de dos espacios concomitantes, uno que se sumergía en la oscuridad y otro que deslumbraba con un gran lienzo del cual emanaba una luz blanca. Entretanto, en la sala a oscuras flotaban tres textos, tres informaciones precisas –tres hechos, tres lugares, tres fechas– cuyo montaje creaba una auténtica eficacia “explicativa” respecto al destino de las imágenes, de *nuestras imágenes* actuales: el primero aludía a la prisión de Robben Island, en la cual Nelson Mandela vivió prisionero durante veintiocho años, y obligado a picar las rocas calizas, cubierto de polvo blanco por la cal extraída, los ojos quemados por el sol que ahí se reflejaba (los prisioneros habían pedido en vano que se les proporcionaran gafas oscuras); el segundo evocaba las antiguas canteras de piedra caliza en Pennsylvania, transformadas durante los años cincuenta en refugios antiaéreos y, recientemente, en sitio de almacenamiento definitivo –es decir, en sitio inaccesible– para los diecisiete millones de imágenes compradas por Bill Gates a los fondos de archivos Bettmann y United Press International; el tercero explicaba cómo, en octubre del 2001, el Ministerio Norteamericano de la Defensa hizo que desaparecieran para siempre las imágenes de los bombardeos de Kabul, al adquirir la exclusividad de los derechos de todas las imágenes de satélite disponibles de Afganistán y los países aledaños.<sup>65</sup> Como si la guerra no consistiera únicamente en incendiar ciudades y poblados, sino también en ahogar el *contrafuego* latente en cada imagen de la historia.

\*

<sup>64</sup> Cf. B. Clearwater, « Alfredo Jaar », *Art Press*, n° 150, 1990, p. 88. M. Cohen Hadria, « Alfredo Jaar : éblouissement de l'obvie », *ibid.*, n° 261, 2000, pp. 42-43.

<sup>65</sup> Cf. V. Athanassopoulos, « Alfredo Jaar: une autre version de l'invisible », *Art Press*, fuera de serie « Censures », 2003, pp. 30-33.



6

Alfredo Jaar

D.R. © *Lamento de las imágenes*, 2002, tres textos iluminados montados en plexiglas, caja de luz, dimensiones variables. Texto compuesto por David Levi-Strauss.

La imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre los aspectos visibles del mundo. Es una huella, un surco, una estela visual del tiempo lo que ella deseó tocar, pero también tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí– que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras.

Es en eso, pues, en lo que *la imagen arde*. Arde con lo *real* a lo que, en algún momento, se acercó (como cuando se dice, en los juegos de adivinanza, “te estás quemando” en lugar de “casi encuentras lo que está escondido”). Arde por el *deseo* que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, e incluso por la urgencia que manifiesta (como cuando se dice “ardó por usted” o “ardo de impaciencia”). Arde por la *destrucción*, por el incendio que estuvo a punto de pulverizarla, del que escapó y del que, por consiguiente, es hoy capaz de ofrecer todavía el archivo y una imaginación posible. Arde por el *resplandor*, es decir, por la posibilidad visual abierta por su mismo ardor: verdad preciosa pero pasajera, debido a que está condenada a apagarse (como una vela que nos alumbra pero que, al arder, se destruye a sí misma). Arde por su intempestivo *movimiento*, incapaz como es de detenerse a medio camino (o de “quemar etapas”), capaz como es de bifurcarse constantemente, de tomar bruscamente otra dirección y partir (como cuando se dice de alguien que debió irse porque “está en llamas”). Arde por su *audacia*, cuando vuelve todo retroceso, toda retirada, imposible (como cuando se dice “quemar los puentes” o “quemar las naves”\*). Arde por el *dolor* del que proviene y que contagia a todo aquél que se toma la molestia de abrazarlo. Por último, la imagen arde por la *memoria*, es decir, que no deja de arder, incluso cuando ya no es más que ceniza: es una forma de expresar su vocación fundamental de sobrevivir, de decir: Y sin embargo...

---

\* Imposible traducir al español la intención de la expresión en el texto original, que es “brûler la politesse” [quemar la cortesía] y cuyo equivalente en español es éste que yo utilizo. [N. del T.].

Pero, para saber todo esto, para sentirlo, es preciso atreverse, es preciso acercar el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, por debajo, vuelva a producir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: “¿No ves que estoy en llamas?”