

DIDI-HUBERMAN. LA IMAGEN ANTE EL TIEMPO Y LA DOBLE DISTANCIA CRÍTICA.

Didi-Huberman. The image before the time and the
double critical distance

Silvia Solas

*IdIHCS-FaHCE-Universidad Nacional de la Plata
silvia_solas@yahoo.com.ar*

Resumen: El presente trabajo propone un recorrido por dos ejes que se estiman claves en la obra de Didi-Huberman: la relación de la imagen con la historia del arte y la relación de la imagen con la obra de arte contemporánea. Para dar cuenta del primero, en el que la imagen se asocia a la temporalidad y a la memoria, se toma como referencia principal el libro *Ante el tiempo*, y para dar cuenta del segundo, en el que se destacan los conceptos benjaminianos de “imagen crítica” e “imagen dialéctica”, el texto *Lo que vemos, lo que nos mira*. Nuestro objetivo será plantear los interrogantes –en el sentido de *cuestiones* a ser pensadas– que se abren a partir de esta *mirada* y que nos ofrecen perspectivas posibles sobre la (lectura de la) imagen *después* de Didi-Huberman.

Palabras clave: **Didi-Huberman / Imagen / Arte e Historia del arte**

Abstract: This paper proposes a tour for two key issues in Didi-Huberman’s work: the relation of the image with the History of the Art, and the relation of the image with the contemporary masterpieces. To realize the first one, in which the image is associated to the temporality and to the memory, *Devant le temps* is the book taken as a principal reference; and to realize the second one, in which the fundamental concepts are “critical image” and “dialectical image” –concepts of Walter Benjamin-, the text of reference is *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. We intend to suggest the questions that these analyses generate and that offer us possible perspectives on the (reading of the) image *after* Didi-Huberman.

Keywords: **Didi-Huberman / Image / Art and History of Art**

La que primero interroga a las cosas
no es la filosofía, sino la mirada.

Maurice Merleau-Ponty¹

Dice Maud Hagelstein sobre Georges Didi-Huberman, en subre *Notice pour l' Encyclopédie Universelle*: “Con más de una treintena de libros publicados desde 1982, es hoy uno de los teóricos más activos en el paisaje contemporáneo de las investigaciones sobre la imagen”².

Compartimos con ella la apreciación acerca de que Didi-Huberman inaugura, desde sus primeros trabajos en la década del ‘80, un espacio inédito de reflexión sobre la imagen, caracterizado por la búsqueda de equilibrio entre la visión filosófica y la de la historia de las imágenes, sin descuidar la perspectiva antropológica. Es en tal sentido, que se propone interrogar las condiciones de nuestra mirada, sobre la base de la afirmación según la cual, saber y ver son dos aspectos de una misma acción que no pueden ocurrir uno sin el otro.

Así, el estudio de 1985, *La pintura encarnada*, dedicado a la novela breve de Balzac que protagoniza el pintor Frenhofer³, se abre con estas líneas: “La pintura piensa. ¿Cómo? Esa es una cuestión infernal. Quizá inabordable para el pensamiento. (...)”⁴. La pintura *piensa*: he ahí un problema, en tanto se planta “a contrapelo” de la tradición en la que el pensamiento se asocia solo a la palabra.

Al respecto, encontramos en otras manifestaciones contemporáneas formulaciones que podrían interpretarse en consonancia: Jaques Derrida, parafraseando palabras de Paul Cézanne, titulará un libro, en el que aborda desde su peculiar enfoque algunas cuestiones *en torno* a la práctica pictórica, *La verdad en pintura*⁵. Por su parte, para Gilles Deleuze la pintura

1. M. Merleau Ponty, *Lo visible y lo invisible*, trad. José Escudé, Barcelona, Seix Barral, 1970, p. 132

2. M. Hagelstein, *Notice pour l'Encyclopédie Universelle*. Disponible en: orbi.ulg.ac.be/bitstream/2268/144445/1/Didi-Huberman; la traducción es mía (Fecha de consulta: 5/012/017).

3. Se trata de *La obra maestra desconocida*, que forma parte del gran universo balzaciano, *La comedia humana*.

4. G. Didi-Huberman, *La pintura encarnada* seguido de *La obra maestra desconocida* de H. de Balzac, trad. Manuel Arranz, Valencia, Pre-textos, 2007, p. 9

5. J. Derrida, *La verdad en pintura*, trad. M. C. González y D. Scavino, Buenos Aires, Paidós, 2001. En este libro, editado en 1978, Derrida presenta cuatro reflexiones en torno a la pintura: 1– sobre el *parergon*, acudiendo a la tercera crítica kantiana, 2– sobre los trazos en el dibujo, con alusiones a Benjamin, 3– sobre el idioma y la ducción (producción... reducción), los paradigmas en pintura, y 4– sobre la disputa entre Schapiro, historiador, y Heidegger,

de Francis Bacon es una inmejorable referencia para dar cuenta de una “lógica de la sensación”⁶. Mucho antes, justo en el entresiglos del XIX al XX, en plena época de gestación de las vanguardias, el propio Paul Cézanne, afirmaba que la pintura es lo que nuestros ojos “piensan”⁷. Sin que se haga necesariamente explícito, se advierte un supuesto compartido: la ruptura con el esquema clásico de diferenciación entre lo sensorial, que sería propio de las manifestaciones visuales, y lo conceptual, que se considera propio del pensamiento y de su expresión a través del lenguaje verbal (sea escrito u oral)⁸.

Todas estas expresiones tienen en común con la perspectiva de Didi-Huberman el de constituirse como un pensamiento *contemporáneo* (en el sentido de no canónico)⁹.

La frase merleauPontiana del epígrafe nos sitúa ante una cuestión, antigua por su origen –nuestra relación con el mundo que nos enfrenta y al que interrogamos–, pero, al mismo tiempo, completamente actual, pues reivindica el modo perceptual en que efectuamos esa interrogación, y más particularmente, la visualidad.

Efectivamente, desde sus coordenadas fenomenológico-existencialistas, por decirlo de manera breve, Merleau-Ponty se propone, hacia mediados del siglo XX, resignificar el papel de la percepción que para la filosofía, y en particular desde la tradición moderna, suponía una dualidad sujeto-objeto que relegaba el fenómeno perceptual a un ámbito de menor dignidad –por

filósofo, acerca de la veracidad de “los zapatos” de Van Gogh.

6. Título del libro que Deleuze edita en 1981 y en el que analiza la obra pictórica de Bacon, proponiendo cómo una “presencia” que la pintura da a ver, la Figura, un conjunto de líneas y colores liberados de la representación orgánica, se dirige a un ojo “polivante”, también inorgánico; uno de los conceptos centrales es el de “diagrama”, sobre el cual dictará en ese mismo año un curso que ha sido publicado (G. Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, Buenos Aires, Cactus, 2007).

7.Cf. V. Bozal, *Los orígenes del arte del siglo XX*, Madrid, Historia 16, 1999, p. 40

8. Al respecto, la sentencia de Susan Sontag en su inaugural escrito sobre la fotografía –“solo lo que narra puede hacernos comprender” (Cf. S. Sontag, *Sur la photographie*, publicado en 1973), es puesta en duda por todas estas formulaciones, precisamente porque se fundamenta en la convicción de que la comprensión es producto del lenguaje (la narración) en detrimento de una posibilidad, en este caso para la fotografía, pero que puede extenderse para toda imagen visual.

9. Retomamos aquí, aunque sin compartir en toda su dimensión la perspectiva en que lo encuadra, el sentido que Arthur Danto da al término “contemporáneo” con referencia al arte: no meramente como una manera de ubicuidad histórico-temporal, sino como aquellas prácticas que rompen con los cánones establecidos por *narrativas* que determinan, con pretensión esencialista, lo que el arte sea: no hay alegatos contra el arte del pasado, más bien el arte contemporáneo “dispone” de todo el arte que lo precede para el uso que los artistas decidan darle. Cf. A. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, trad. E. Neerman, Buenos Aires, Paidós, 2003.

falible y caótico-, el ámbito material o sensible; mientras que el conocimiento, la ciencia –por mucho que Kant reconociera en su conformación la necesidad de la experiencia-, se determinaba en términos de un ámbito radicalmente más digno, la racionalidad.

Para Merleau-Ponty, la oposición sensible/pensable, o en sus términos, visible/invisible, es un producto de la reflexión y la organización conceptual que descuida la relación primigenia con el mundo, en la que conviven sin escisiones, aquellos elementos que luego determinamos como sensoriales por un lado y racionales por el otro.

En los diversos textos de Didi-Huberman se yuxtaponen perspectivas filosóficas, enfoques de la historia del arte, ejemplos de la pintura y de las artes plásticas del pasado y del presente, interpretaciones de las prácticas fotográficas en contextos histórico-políticos extremos. En todos esos recorridos reconoce los aportes del fenomenólogo francés¹⁰ cuando, por ejemplo, reflexiona sobre una experiencia que resulta reveladora para la mirada: la experiencia en la noche; efectivamente, la noche es un momento en que la visión se desestabiliza y los objetos se pierden; en el que la privación de lo visible produce inesperadamente la apertura de una dialéctica visual que, al mismo tiempo, supera e implica esa experiencia: “Es lo que ya dice Merleau-Ponty de toda *experiencia* fenomenológica: hace falta una privación o una ‘deconstrucción’ para que se revele (...)”¹¹.

La mirada debe, entonces, *deconstruirse*. Didi-Huberman encuentra dos ámbitos privilegiados para llevar adelante esta empresa: la historia del arte, que es una lectura (una mirada) sobre las imágenes artísticas desde el pasado hasta el presente; la imagen en conjunción con el tiempo, como constructora de memoria. Y la producción del arte contemporáneo, cuyas manifestaciones rompen, no solo con los cánones establecidos por facturas artísticas anteriores, sino con la misma noción de canon, poniendo de relieve que la “mirada” se constituye en una “doble distancia” que *dialectiza* toda posible contradicción.

En el presente trabajo, y en virtud de la diversidad de aspectos involucrados, proponemos un breve recorrido por estos dos ejes – particularmente en dos de sus textos en los que se destacan cada uno de

10. Es muy difícil adentrarse en las reflexiones de los pensadores franceses posteriores al autor de la *Fenomenología de la percepción* (en primer lugar los que ya hemos mencionado) sin encontrarse con ecos, huellas, resonancias de sus apreciaciones, a veces explicitadas, pero silenciadas en muchas ocasiones. En el caso de Didi-Huberman, la recurrencia a la fenomenología y particularmente a Merleau-Ponty, es, la mayor de las veces, explícita. Y el asunto más elocuentemente común, es, precisamente, la preocupación por la imagen visual.

11. G. Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad. H. Pons, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 64, n. 64

ellos: *Ante el tiempo*, del año 2000, y *Lo que vemos, lo que nos mira*, de 1992, respectivamente¹²; ambos suponen una visión sobre la imagen en común, pero se desplazan, cada uno, en la relación entre la imagen y el tiempo, el primero; y en la noción de imagen crítica, el segundo. Será nuestro objetivo plantear los interrogantes –en el sentido de *questiones* a ser pensadas– que se abren a partir de ellos y que nos delegan perspectivas posibles sobre la (lectura de la) imagen *después* de Didi-Huberman.

La imagen ante el tiempo. Anacronismo de las imágenes

Pese a la mencionada diversidad de los escritos de Didi-Huberman, hay, creemos, una convicción que atraviesa todas sus reflexiones y a partir de la cual podríamos comenzar: toda imagen implica –se constituye con– sus lectura/s, entendiéndolas (a las lecturas) en un sentido dinámico, que descrece de categorizaciones descriptivas o explicativas y en las que se involucra, de modo peculiar, la temporalidad.

Así, surge de inmediato la pregunta por la historia, y, singularmente, ya que de la imagen se trata, por la historia del arte. Su lectura se funda, para Didi-Huberman, en una lectura de la imagen como portadora de memoria que articula tiempos discontinuos, “heterogéneos”, y aun así, conectados.

En uno de sus textos más visitados, *Ante el tiempo*, su objetivo será, contra los métodos tradicionales de la Historia del Arte¹³, reivindicar la figura de tres pensadores que intentaron repensar, “reinventar”, la tradición humanista y que, por ello, han sido excluidos de la academia canónica: Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein.

A través de la famosa fórmula benjaminiana, “tomar la historia a contrapelo” como síntesis de la renuncia al modelo del progreso histórico, subraya el paso del punto de vista objetivo sobre el pasado a un enfoque del pasado como hecho de memoria; por tanto, como un hecho en movimiento, por un lado, pero, por otro, de un hecho constituido por los recuerdos; vale decir, por el sujeto historiador, quien actúa como receptor o intérprete. Así, la historia se constituye a partir de las imágenes que recoge este receptor particular, un coleccionista, una suerte de antropólogo que no desecha aquello que para otros puede ser insignificante¹⁴.

12. Por cuestiones de espacio no nos detenemos en los textos que Didi-Huberman ha dedicado a las fotografías relacionadas con los campos de concentración, a la obra de Aby Warburg o a los cuantiosos análisis de obras de arte y cinematográficas.

13. Contra los historiadores del arte ya canonizados, principalmente Panovsky y su definición de la historia del arte como disciplina humanista y, naturalmente, a la tradición que se inicia con Vasari.

14. Al respecto, Benjamin compara al hombre que busca en su pasado con un excavador que, a fuerza de volver una y otra vez sobre los mismos sitios, hace surgir las imágenes despojadas

Esas imágenes hilvanadas entre sí por su lectura, no son cuadros imitativos de las cosas o los hechos, no son descripciones, sino instancias dialécticas que oscilan entre la representación y la presentación, entre lo fijo y lo móvil: es la “fulguración” con la que Benjamin pretende expresar lo visual y lo temporal que se reúnen en las *imágenes dialécticas*.

La historia es, vista en esta perspectiva, un proceso de *montaje*: de *desmontaje* y de *remontaje*¹⁵ que juega con las discontinuidades, supervivencias, anacronismos, tiempos que se presentan como *heterogéneos*.

“Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo”, comienza este texto que lleva por subtítulo *Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Frente a una imagen del pasado, hay reconfiguración del presente. Y, a la inversa, el pasado no deja de reconfigurarse en las imágenes actuales. Por eso, la imagen, siempre, nos manifiesta la fragilidad de nuestra duración efímera a través de su constitución estable; es, en un peculiar sentido, “el elemento del futuro”: “La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira”¹⁶.

En ese sentido, la imagen está “sobredeterminada”: la recorren “tiempos heterogéneos” que son los tiempos del receptor (es decir, de los paulatinos receptores a través del tiempo)¹⁷. Ella provoca un *remontaje* que, se comprende, supone un *desmontaje* previo: hay que “reconocer el principio funcional de esta sobredeterminación dentro de una cierta *dinámica de la memoria*. Mucho antes de que el arte tuviera una historia —(...)— las imágenes han tenido, han llevado, han producido la memoria”¹⁸. Todo ello configura el anacronismo¹⁹, una manera de concebir los tiempos históricos que rompe con las concepciones, llamémosles ‘lineales’ o progresivas, de la

de sus contextos para una “comprensión tardía”. Cf. W. Benjamin, *Denkbilder, epifanías en viajes*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011; también citado en Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira...* trad. cit. P. 116

15. Maud Hagelstein remarca que Didi-Huberman se ha interesado en teóricos y artistas que desarrollan una “heurística del montaje”, una práctica de “desmontaje” y de “remontaje” de elementos visuales que transforman o resignifican las narrativas con las que se relacionan las imágenes con el fin de producir nuevos conocimientos, e introduce la reflexión sobre una “política de la imaginación”, especialmente con referentes como Benjamin y Brecht.

16. G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, trad. A. Oviedo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, p. 32

17. Sería interesante poner en diálogo estas reflexiones con los postulados de H. R. Jauss, para quien la Historia de la literatura es también la historia de sus recepciones. (Cf. H. R. Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986)

18. G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, trad. cit., p. 42

19. Para reforzar su idea remite a la frase de Rancière: “es la idea misma de anacronismo como error acerca del tiempo lo que debe ser deconstruido, escribe Jacques Rancière: modo de decir que el problema es, ante todo, filosófico. Algo que el historiador positivista tendrá cierta dificultad en querer admitir”. (G. Didi-Huberman, *Ídem*, p. 57)

temporalidad; anacronismo que resulta productivo en tanto dialéctico, que está a la base de las lecturas de las imágenes y que la historización canónica toma como una suerte de herejía. Tal desprestigio surge de la convicción, para Didi-Huberman errada, de que la obra y el artista solo se comprenden bajo los parámetros de la época, como si cada época fuera una instancia que pudiera describirse de manera unívoca y específica y que por tanto su comprensión se jugase con las reglas que impone la alternativa verdadero/falso.

Entre Benjamin y Warburg (cuya obra Benjamin toma como referencia, entre otras), hay diferencias de status y proveniencia social, pero también coincidencias no solo frente a la academia que los excluyó a ambos, sino en sus respectivos puntos de vista sobre la imagen. Destaca Didi-Huberman que “Igual que Warburg, Benjamin puso la imagen (*Bild*) en el centro neurálgico de la ‘vida histórica’ (...) la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea”²⁰.

La imagen no es ni un mero acontecimiento que pueda documentar un momento, ni un objeto eterno impermeable al devenir que represente un momento de lo absoluto, sino “una *temporalidad de doble faz*”, aquello que para Warburg se sintetizaba en el concepto de “polaridad” y que para Benjamin se expresaba con la fórmula de “imagen dialéctica”.

Esa temporalidad de “doble faz” produce una historicidad *anacrónica* que se nutre de los detalles, de lo comúnmente no observado, de lo minúsculo, de las superposiciones. Todo ello aparece como *síntoma*, sobredeterminado y abierto a la interpretación: lo que hace el historiador es, entonces, un *montaje*, a la manera de los montajes cinematográficos²¹, cuyo principio fundamental es, precisamente, romper la “línea” de tiempo.

Y, al mismo tiempo, todo ello es lo que *sobrevive* en la imagen. La noción de “sobrevivencia” que Benjamin retoma de Warburg²², es un concepto en el que se juega la propia posibilidad de la historicidad. Dice Didi-Huberman:

La supervivencia (*Nachleben*) concierne perfectamente al “fundamento de la historia en general”. Ella expresa al mismo tiempo un resultado y un proceso: expresa los *rastros* y expresa el *trabajo* del tiempo

20.G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, trad. cit., p. 143

21. Didi-Huberman subraya la coexistencia del concepto de ‘montaje’ utilizado y practicado por Benjamin en el *Libro de los Pasajes* cuya concepción originada en 1927-1929 es contemporánea del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, del montaje cinematográfico de Eisenstein y de los ‘montajes de repulsiones’ surrealistas de George Bataille en la revista *Documents*. (*Ante el tiempo*, trad. cit, p. 144)

22. Dos textos, en particular, dedica Didi-Huberman a la obra de Aby Warburg *L’image survivante*, de 2002, y *Survivance des lucioles*, de 2010. Como indican los respectivos títulos, es central el concepto warburgiano de “supervivencia” (*survivance*) con el que Warburg intenta dar cuenta de un espacio de resistencia, propio del arte y de la cultura popular.

en la historia. Por una parte, nos hace acceder a una *materialidad del tiempo* a la que Benjamin presta atención en los vestigios, en los “despojos de la historia”, pero también en la elección de sus paradigmas teóricos (...). Por otra parte, abre un acceso a la esencial *espectralidad del tiempo*: apunta a la “prehistoria” (*Urgeschichte*) de las cosas bajo el ángulo de una arqueología que no es solamente material sino también psíquica²³.

La memoria opera, así, tanto en lo psíquico como en lo material: hay huellas del pasado en forma de recuerdos, que son imágenes, pero también hay huellas materiales en las imágenes de las cosas.

La imagen, dice Didi-Huberman, *desmonta* la historia, a la manera en que se desmonta un reloj, un mecanismo; incluso, para repararlo: suspende su funcionamiento, pero ofrece un efecto de conocimiento que sería de otro modo imposible. Tal es la operación que supone el montaje, una disociación previa de lo que se construye o se *remonta*: fundar una “historia a contrapelo”, a lo Benjamin, “es apostar a un *conocimiento por montaje* que haga del *no saber* –la imagen aparecida, originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática– el objeto y el momento heurístico de su misma constitución”²⁴.

Tautología y creencia. Imagen crítica

Es, principalmente, en *Lo que vemos lo que nos mira*, un texto de 1992, donde Didi-Huberman hace jugar las nociones de Benjamin de imagen crítica e imagen dialéctica, especialmente con referencia a las imágenes artísticas de producción más reciente.

De las dos posibles miradas convencionales –la tautológica y la creyente–, ninguna constituye, en sentido pleno, una adecuada “lectura” de la imagen. La primera, motorizada por una suerte de supuesta evidencia de lo visible, es aquella que se atiene a la mera forma de lo que se ve y que puede sintetizarse en la expresión “lo que veo, es lo que veo”. La segunda, en un intento de superación imaginaria de aquello que se nos presenta concretamente a la mirada, es la que pretende “ir más allá” de lo que se ve, actitud que naturalmente culmina en la propuesta de un sentido metafísico y/o teológico.

Una, la mirada tautológica, se detiene en la mera apariencia; se auto-complace en una actitud de indiferencia respecto de todo aquello que no sea inmediatamente visible, que “hará entonces de la tautología una manera de cinismo: ‘lo que veo es lo que veo y el resto me importa un pito’”²⁵. La otra, la mirada de la creencia, pretende superar el objeto presente ante los ojos, casi

23. G. Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, trad. cit., p. 161; subrayado del autor.

24. Ídem, p. 174; subrayado del autor.

25. G. Didi-Huberman, *Lo que vemos...*, trad. cit., p. 22

ignorándolo, en pos de una “verdad superlativa”, autoritaria, que no hace más que abonar “una victoria obsesiva (...) del lenguaje sobre la mirada”²⁶.

Ninguna de esas dos maneras de resolver la cuestión de la mirada resulta convincente; menos aún la dicotomía misma:

Los pensamientos binarios, los pensamientos del dilema son por lo tanto ineptos para captar algo de la economía visual como tal. No hay que elegir *entre* lo que vemos (con su consecuencia excluyente en un discurso que lo fija, a saber, la tautología) y lo que nos mira (con su influencia excluyente en el discurso que lo fija, a saber la creencia)²⁷.

Con ecos merleauPontianos, Didi-Huberman apunta: “Hay que inquietarse por el *entre* y solo por él. No hay que intentar más que dialectizar (...)”²⁸, esto es, pensar esa suerte de oscilación contradictoria, en su lugar de “inquietud”, de “suspense”, de “entre-dos”. Hay que volver a un punto que él estima de “inversión y convertibilidad”, el lugar que motoriza la posibilidad dialéctica de las oposiciones. El momento, dice, en que “lo que vemos” empieza a ser alcanzado por “lo que nos mira”, “un momento que no impone ni el exceso de plenitud de sentido (al que glorifica la creencia) ni la ausencia cínica de sentido (a la que glorifica la tautología)”²⁹.

En síntesis, ni la imagen se lee exclusivamente por los datos visibles, lectura que se agota en la mera semblanza exterior, ni es simplemente la excusa para una lectura que apunta siempre a un más allá, a un sentido superlativo o absoluto, (y, por tanto, autoritario).

En este texto de principios de los años '90, Didi-Huberman reflexiona sobre las características de la imagen del arte que casi diez años después hará jugar en el ámbito de la historia del arte, como ya hemos presentado. Toma como referente una manifestación plástica indudablemente “contemporánea”: las esculturas (o instalaciones) minimalistas; entre otras, pero con cierto énfasis en las de Tony Smith; y de manera singular una obra de este último: *Die*, de 1962, un cubo de grandes dimensiones de acero negro (183 cm de lado)³⁰.

Ante la imagen del gran cubo negro, alguna mirada *creyente* podrá encontrar (especialmente si pone en juego el título) una gran simbología

26. *Íbid.*

27. *Ídem*, p. 47

28. *Íbid.*

29. *Íbid.*

30. El texto también refiere a otras esculturas de Tony Smith, en distintos materiales, que son, igualmente, cuerpos geométricos negros. Por ejemplo, *The black box*, en madera, de 57 cm x 84 cm x 84 cm

metafísica. Sin embargo, la sencillez de la pieza más bien nos impulsa a asociar esa imagen con la *tautología*; contra las especulaciones ontológicas sobre la vida y la muerte a las que podría dar lugar, el sentido común lee, tautológicamente, “ese gran cubo es un cubo”: es simplemente “lo que se ve”, que –francamente– es mínimo.

Pero Didi-Huberman, diluye el dilema en favor del *entre*, ya que las imágenes no son ni pura presencia, ni pura representación. Explícitamente, su hipótesis es que “(...) las imágenes del arte –por más simples, por más ‘mínimas’ que sean– saben *presentar* la dialéctica visual de ese juego en que supimos (pero lo olvidamos) inquietar nuestra visión e inventar lugares para esa inquietud”³¹.

En el particular caso de las esculturas de Tony Smith, “por más que *representen* un orden de evidencia visible, a saber, cierta claridad geométrica, muy pronto se convierten en objetos capaces de *presentar* su convexidad como la sospecha misma de un vacío y una concavidad en acción”³².

Producen, dice, una “poética de la presentabilidad” o de la “figurabilidad”. Se constituyen en algo así como un llamado a la mirada para inquietarla, para abrirla hacia espacios que no se ven, pero que surgen ahí, en lo que se ve.

A la manera en que Benjamin hablaba, en el *Libro de los Pasajes*, de *imagen dialéctica*, para pensar la existencia simultánea del mito y la modernidad, se trata de examinar las imágenes dialécticamente: para, por un lado, refutar la racionalidad “moderna” (la “estrecha y cínica racionalidad capitalista” que, según Didi-Huberman, la ideología posmodernista reactualiza) y por el otro, la “irracionalidad arcaica”, nostálgica de los arquetipos con orígenes míticos (que, naturalmente, para Benjamin, estaba encarnada en la ideología nazi)³³.

Esta dialéctica visual no resuelve contradicciones; al contrario, las destaca, las “hace jugar”, las “dramatiza”. Por lo que no hay motivo para oponer un arte modernista, que puede interpretarse como de pura “opticidad”, inmovilizado en ella y, por ejemplo como antítesis, un arte surrealista o duchampiano de la “pulsión de ver”. Los cubos de Tony Smith son ejemplarmente la muestra de esa dialéctica: efectivamente, sus objetos de madera o metal eliminan toda ilusión representativa de algo que no sean sus propios volúmenes; son cuerpos geométricos, no representan “otra cosa”.

En sintonía, Merleau-Ponty explica que un cuadro –una imagen– nos hace ver *con o según* él, precisamente porque no está en lugar de *otra cosa* a la que estaría representando y, en tal sentido, describiendo o explicando: “la

31.G. Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira...*, trad. cit., p. 63

32.Ídem, p. 69

33.Ídem, p. 74-75

palabra imagen tiene mala fama porque se ha creído atolondradamente que un dibujo era un calco, una copia, una segunda cosa, y la imagen mental un dibujo de ese género en nuestra confusión privada”³⁴.

Y, sin embargo, nuevamente con referencia a los cubos de Smith, a ese exterior, le es ineludible la sospecha de un interior: *algo* puede estar contenido en él; es la sospecha de algo que “falta ser visto”, de una latencia, de una contradicción que interfiere la serenidad/seguridad del “veo lo que veo”. Tal dialéctica “supera la oposición de lo visible y lo legible en una puesta en obra –en el *juego*– de la figurabilidad”³⁵.

Es ese cubo con su contradicción a cuestras en tanto inquieta nuestra visión, no por lo que *vemos*, sino en tanto *nos mira* haciendo “estallar en pedazos” lo visible, el que nos pone de manifiesto una “doble distancia” que es lo que, aludiendo al concepto de *aura* de Benjamin, Didi-Huberman tratará de analizar: el aura es “un paradigma visual que Benjamin presentaba ante todo como un *poder de la distancia*. (...) Una obra de la ausencia que va y viene, ante nuestros ojos y fuera de nuestra vista, (...) un *poder de la mirada* prestado a lo mirado mismo por el mirante”³⁶.

Ahora bien, no se trata para Benjamin, sostiene Didi-Huberman, de una simple experiencia fenomenológica, de una mirada que se fascina al punto de inclinarse a la alucinación. Por el contrario, se trata de una mirada “obrada por el tiempo”, que se *despliega como pensamiento*; que no termina de franquear la distancia en tanto también opera en ella una memoria que Benjamin, retomando a Proust, considera *involuntaria*.

Así, lo aurático de un objeto remite a la aparición en la que superando su mera visibilidad despliega sus *imágenes* en una suerte de “constelación” (al fin y al cabo, producto inconsciente); “(...) en ella todos los tiempos serán trenzados, puestos en juego y desbaratados, contradichos y sobredimensionados.” De ahí, la afirmación de Benjamin que Didi-Huberman hace suya: “lo que una pintura ofrece a la mirada sería una realidad de la que ningún ojo se sacia”³⁷.

Las obras minimalistas que nuestro autor ha tomado como referentes están presentadas como imágenes dialécticas pues ponen en funcionamiento esta doble distancia, en tanto son formas que, contrariamente a como se las ha calificado (elementales), resultan complejas ya que, por más simples que nos parezcan producen algo más que una transmisión de las condiciones de “meras experiencias sensoriales”. Y por ello resultan paradigmáticas.

34. M. Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, trad. J. Romero Brest, Barcelona, Paidós, 1986, p. 19

35. G. Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira...*, trad. cit., p. 77

36. Ídem, p. 93-94

37. Ídem, p. 95-96

Hablar de imágenes dialécticas es como mínimo tender un puente entre la doble distancia de los *sentidos* (los sentidos sensoriales, en este caso, el óptico y el táctil) y la de los *sentidos* (los sentidos semióticos, con sus equívocos, sus espaciamientos propios). Ahora bien, ese puente, o ese vínculo, no es en la imagen ni lógicamente derivado ni ontológicamente secundario ni cronológicamente posterior: también él es originario, nada menos”³⁸.

La imagen crítica, es, como pretendía Benjamin, una imagen *auténtica*. Es una “imagen en crisis”, una imagen que *critica* la manera en que la vemos, y que, “al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente. Y a escribir esa misma mirada, no para ‘transcribirla’, sino ciertamente para constituirla”³⁹. Por eso, la imagen crítica es aquella experiencia visual que logra superar el dilema de la creencia y la tautología.

La imagen dialéctica de Benjamin es, a la vez, forma y transformación, conocimiento y crítica del conocimiento. No es ni una imagen puramente mental ni algo que se cosifique como cuadro (o como un poema). Es la ocasión de motorizar dialécticamente a la creación como conocimiento y al conocimiento como creación: “una sin el otro corre el peligro de quedarse en el nivel del mito, y el segundo sin la primera el de quedarse en el nivel del discurso cósmico (positivista, por ejemplo)”⁴⁰.

A modo de cierre

En su trabajo *Estética de la fotografía*, el estudioso de la imagen François Soulages propone la conformación de una estética del “a la vez”, de la cual la fotografía, una imagen, sería el objeto arquetípico, en tanto debe ser recibida, *a la vez*, en todos sus aspectos: una foto es forma e imagen, es material que se explora fotográficamente y referente enfocado por la cámara, es presencia y ausencia, pasado y presente, es singularidad y universalidad, arte y no-arte, es imaginario y realidad, etc. Para comprender una fotografía, entonces, se requiere de una estética que pueda “(...) comprender las contradicciones y las tensiones que la componen, oponen y reúnen, en suma, poner en marcha, para la fotografía, una reflexión dialéctica y una estética del ‘a la vez’”.

Esa condición “dialéctica” de la fotografía, que conlleva en su propia constitución aquellas tensiones, la coloca, según Soulages, como una manifestación artística que, particularmente en nuestra época y emparentada con el arte contemporáneo, produce un ámbito de reflexión sobre “la cuestión

38.Ídem, p. 111

39.Ídem, p. 113

40.Ídem, p. 119

de la naturaleza del arte y correlativamente las de la naturaleza de una obra de arte, de la creación y la recepción artísticas (...)”⁴¹.

Así, en consonancia con la perspectiva de Didi-Huberman, aparece en la concepción de Soulages sobre lo fotográfico la idea de la imagen como *imagen crítica*. Aunque se particulariza para la imagen fotográfica, tal apreciación es susceptible de extenderse a toda imagen, en tanto toda estética de la fotografía es una “estética regional” que debe articularse con una estética de la imagen y, a la larga, con una estética en general.

El arte fotográfico es para Soulages, digamos como síntesis, “la mostración y la interrogación o de uno de los dos componentes del ‘a la vez’ o de su articulación problemática”⁴². Y, al mismo tiempo, la fotografía se constituye en interrogación no solo de sí misma (auto-crítica en tanto arte que puede ejercerse sobre sí: una foto de una foto), sino, además, sobre otras artes, sobre las que se ejerce también esta especie de imagen al cuadrado: la foto de una pintura, por ejemplo; y aún sobre lo real con lo que necesariamente se asocia.

La concepción de Soulages sobre la fotografía muestra que *imagen dialéctica*, *imagen crítica*, *doble distancia*, términos con impronta benjaminiana que Didi-Huberman reactualiza y sobre los que vuelve a reflexionar, aún tienen vigencia para pensar las prácticas artísticas, las imágenes actuales.

Qué nos dejan estas reflexiones como preguntas a futuro: qué nos aporta la lectura de Didi-Huberman para pensar, de allí en más, sobre la imagen.

En primer lugar, la convicción de que ya no es posible regresar a los viejos antagonismos entre la palabra y la imagen, o entre la imagen y el pensamiento. Porque es ya casi imposible sostener que hay palabra –pensamiento– sin imagen y, a la inversa, imagen sin pensamiento o palabra. Los cruces entre manifestaciones artísticas diversas, las dificultades de establecer los límites entre artes diferentes, muy particularmente en los últimos tiempos en que se ha desarrollado tan aceleradamente la producción virtual, ponen de manifiesto, precisamente, aquella imposibilidad: “En tanto ‘iconología de los intervalos’, la disciplina inventada por Warburg se ofrecía como la exploración de problemas formales, históricos y antropológicos donde, según él, podríamos acabar de ‘reconstituir el lazo de connaturalidad (...) entre palabra e imagen’ (...)”⁴³.

La visualidad – el enigma que la pintura celebra, según Merleau-Ponty– remite a cuestiones que trascienden la mera imagen visual, “lo que vemos”; en ella también se juega “lo que nos mira”, que no es más que las conjun-

41. F. Soulages, *Estética de la fotografía*, trad. V. Goldstein, Buenos Aires, La Marca, p. 224-5

42. Ídem, p. 234

43. G. Didi-Huberman y C. Cheroux, *Cuando las imágenes tocan lo real*, 2013, p. 3. Disponible en: http://www.macha.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf; (Fecha de consulta: 5/01/2017).

ciones, yuxtaposiciones, *montajes-remontajes*, indicios o huellas, incógnitas, articulaciones, sugerencias, y hasta discursos, que se han ido depositando/entreverando en ellas –no olvidemos que hay más durabilidad en la imagen que en el que mira– a través del tiempo.

En segundo lugar, una segunda convicción: que lo imaginario no es una “facultad de desrealización”⁴⁴, siempre que aceptemos –cosa de la que en nuestros días quedan pocas dudas– que la realidad no es unívoca ni completamente determinable. Que las imágenes *tocan* lo real, en el sentido didi-hubermaniano según el cual *arden* en ese contacto, se “inflaman” y “nos consumen”, esto es, se constituyen en una *disfunción*, un malestar que resulta una apelación a una poética que sea capaz de incluir su propia sintomatología:

(...) nunca (...) la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentido tanto solicitando nuestra credulidad; nunca ha proliferado tanto y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción. Nunca, por lo tanto (...) la imagen ha sufrido tantos desgarros, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos rechazos cruzados, manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes⁴⁵.

¿Hasta qué punto, entonces, lo “real” puede sernos dado en/por una imagen?

¿Qué nivel de comprensión filosófica conlleva una imagen? ¿Cómo se concilia en su lectura lo singular y lo universal, lo uno y lo múltiple?

¿Qué tiempo/qué tiempos nos interpelan desde la imagen?

¿Qué alcances tiene lo imaginario en la constitución de nuestra conciencia sobre el mundo, sobre los otros, sobre nosotros mismos?

¿Qué nos revelan las imágenes sobre la relación entre política y estética?

Finalmente, todas las interrogaciones que el contacto con la obra de Didi-Huberman nos suscita, como una puerta abierta a posibles proyecciones y hasta como una posible superación relativa del pesimismo adorniano, podrían sintetizarse en la siguiente pregunta, aludiendo a uno de sus títulos consagrados: ¿cuál es el alcance de la expresión *imágenes pese a todo*?⁴⁶

44. Afirmación con impronta fenomenológica de la que la novela de M. Proust, *En busca del tiempo perdido*, es una cabal exégesis ficcional.

45. G. Didi-Huberman y C. Cheroux, *Cuando las imágenes tocan lo real...*, ed. cit., p. 2

46. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*, publicado en 2003.