

La imagen quema

Georges Didi-Huberman

Filósofo e Historiador del Arte. Nació en Saint Etienne en 1953. Fue interno de la Academia de Francia en Roma (Villa Médicis). Autor de numerosas publicaciones sobre la historia y la teoría de las imágenes. Entre sus textos se destacan: Lo que vemos, lo que nos mira (1997); L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg (2002); Imágenes pese a todo:

memoria visual del Holocausto (2004); Gestes de l'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image (2005); Venus rajada: desnudez, sueño, crueldad (2005); Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes (2006) y Ex-voto: image, organe, temps (2006). Actualmente es profesor en la École des Hautes Études en Sciences Sociales de París, de la que es catedrático desde 1990.

Traducción: Mariel Ciafardo

Revisión técnica: Luciano Massa / Eduardo Russo

(...) si elle s'embrase, c'est qu'elle est vraie' (wenn es aufbrennt ist es echt).

(...) la vérité (...) n'apparaît pas dans le dévoilement, mais bien plutôt dans un processus que l'on pourrait désigner analogiquement comme l'embracement du voile (...), un incendie de l'œuvre, où la forme atteint son plus haut degré de lumière' (eine Verbrennung des Werkes, in welcher seine Form zum Höhepunkt ihrer Leuchtkraft kommt).

Je voulais voir quelque chose en plein jour; j'étais rassasié de l'agrément et du confort de la pénombre; j'avais pour le jour un désir d'eau et d'air. Et si voir c'était le feu, j'exigeais la plénitude du feu, et si voir c'était la contagion de la folie, je désirais follement cette folie.³

La imagen quema: se enciende, nos consume a cambio. ¿En qué sentidos—evidentemente plurales—hay que entenderla? Aristóteles había comenzado su *Poética* con la constatación fundamental de que *imitar* debe entenderse en varios sentidos distintos: se podría decir que la estética occidental nació íntegramente de estas distinciones.⁴ Pero la imitación, es bien conocido, no va más, de aquí en adelante, que de crisis en crisis (lo que no

¹ "(...) si ella se ilumina, es que es verdadera", en R. M. Rilke, "Vois..." (1915) [borrador], trad. M. Petit, *Œuvres poétiques et théâtrales*, éd. G. Stieg, Paris, Gallimard, 1997, p. 1.746.

² "(...) la verdad (...) no aparece en la revelación, sino más bien en un proceso que se podría designar analógicamente como el ardimiento de la vela (...), un incendio de la obra, donde la forma alcanza su más alto grado de luz", en W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, 1985, p. 28.

³ "Yo quería ver algo a la luz del día; estaba saciado del placer y del confort de la penumbra; tenía para el día un deseo de agua y de aire. Y si ver era el fuego, yo exigía la plenitud del fuego, y si ver era el contagio de la locura, yo deseaba locamente esta locura", en M. Blanchot, *La Folie du jour*, 1973, p. 21.

⁴ Aristote, *La Poétique*, 1, 1447a, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p. 29.

quiere decir que desapareció, que está perimida o que ya no nos concierne). Sería necesario pues saber en qué sentidos diferentes *quemar* constituye hoy, para la imagen y la imitación, una "función" paradójica, sería mejor decir una disfunción, una enfermedad crónica o recurrente, un malestar en la cultura visual: algo que reclama, por lo tanto, una poética capaz de incluir su propia *sintomatología*.⁵

*

En otro tiempo, Kant se preguntaba: "¿Qué significa orientarse en el pensamiento?"⁶ No solamente no nos orientamos mejor en el pensamiento desde que Kant escribió su opúsculo, sino que además la imagen abrió tanto su territorio que se ha vuelto difícil, hoy, pensar sin tener que "orientarse en la imagen". Jean-Luc Nancy escribía recientemente que el pensamiento filosófico habrá conocido su cambio de dirección más decisivo cuando "la imagen como mentira" de la tradición platónica sufra una inversión capaz de promover "la verdad como imagen", pensamiento del que el mismo Kant habría forjado la condición de posibilidad bajo el término bastante oscuro—como lo son, generalmente, las grandes palabras mágicas—de "esquematismo trascendental".⁷

Cuestión ardiente, cuestión compleja. Porque es ardiente, esta cuestión querría sin esperar encontrar su respuesta, su vía para el juicio, el discernimiento, si no es para la acción. Pero, porque es compleja, esta cuestión nos pone siempre en retraso sobre la esperanza de una respuesta. Entretanto, la cuestión permanece, la cuestión persiste y empeora: quema. Nunca, parece, la imagen —y el archivo que forma, en cuanto que se multiplica algo y que deseamos reunir, comprende esta multiplicidad—, nunca la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro

universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado tantas verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentido tanto solicitando nuestra credulidad; nunca ha proliferado tanto, y nunca ha padecido tanto de censuras y de destrucciones. Nunca, pues —esta impresión tiene seguramente el mismo carácter de la situación actual, su carácter *ardiente*—, la imagen ha padecido tanto de desgarramientos, de reivindicaciones contradictorias y de rechazos cruzados, de manipulaciones inmorales y de execraciones moralizantes.

¿Cómo orientarse en todas estas bifurcaciones, en todas estas trampas en potencia? ¿No debemos —hoy más que nunca— remitirnos a la escucha de aquellos que, antes de nosotros y en contextos históricos *ardientes* a más no poder, intentaron producir un saber crítico sobre las imágenes, sea bajo la forma de una *Traumdeutung* como en Freud; de una *Kulturwissenschaft* como en Aby Warburg; de una práctica dialéctica del montaje como en Eisenstein; de un alegre saber a la altura de su propio no-saber como en Bataille en su revista *Documents*, o también en forma de un "trabajo de los pasajes" (*Passagenwerk*) como en Walter Benjamin? Nuestra dificultad de orientación, ¿no viene de lo que una única imagen es de golpe capaz, justamente, de reunir todo eso y de deber ser comprendida a su vez como documento y objeto de ensueño, como obra y objeto de pasaje, monumento y objeto de montaje, no-saber y objeto de ciencia?

*

En el corazón de todas estas preguntas, están éstas, quizás: ¿a qué clase de conocimiento la imagen puede dar lugar? ¿Qué clase de contribución al conocimiento histórico este "conocimiento por la imagen"

⁵ Cf. G. Didi-Huberman, "Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique" (1992), en *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, 1996, pp. 59-86.

⁶ E. Kant, *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée*, 1959.

⁷ *Ibidem.*, *Critique de la raison pure* (1781-1787), 1944 (ed. 1971), pp. 150-156, comentado por J.-L. Nancy, *Au fond des images*, Paris, Gallilée, 2003, pp. 147-154.

es capaz de aportar? Sería necesario, para responder bien, reescribir toda una *Arqueología del saber de las imágenes* y, si es posible, hacerla seguir de una síntesis que podría titularse *Las imágenes, las palabras y las cosas*. En síntesis, recoger y reorganizar un inmenso material histórico y teórico. Tal vez baste, para dar una idea del carácter *crucial* de tal conocimiento – es decir, de su carácter no específico y no cerrado, debido a su naturaleza incluso de encrucijada, de “cruce de caminos”–, recordar que la sección *Imaginer* de la Biblioteca Warburg, con todos sus libros de historia del arte, de ilustración científica o de imageniería política, no puede comprenderse, no puede incluso utilizarse sin el uso cruzado, crucial, de otras dos secciones tituladas *Hablar y Actuar*.⁸

Warburg, toda su vida, intentó fundar una disciplina en la cual, en particular, nadie tendría ya que replantearse sempiternamente la cuestión – que Bergson había llamado un “falso problema” por excelencia– de saber qué es “primero”, la imagen o el lenguaje... Incluso, en tanto que “iconología de los intervalos”, la disciplina inventada por Warburg se ofrece como la exploración de problemas formales, históricos y antropológicos donde, decía, se podrá terminar por “reconstituir el vínculo de connaturalidad [o de fusión natural] entre la palabra y la imagen” (*die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*).⁹

*

Pero intentemos una parábola. Llámemosla *Parábola de la falena* (las falenas eran esas mariposas a las cuales Aby Warburg, durante sus episodios de locura, se dirigía con preferencia a los seres humanos de quienes desconfiaba con razón pero también, por momentos, más

que con razón).¹⁰ Imaginemos pues la imagen bajo las características de una falena, de una mariposa. Hay gente muy seria que piensa no tener nada que aprender de estos bichitos y que, por lo tanto, no querrá nunca perder su tiempo en mirar pasar una mariposa. Esto en la medida en que, precisamente, la mariposa no hace más que pasar y depende, por lo tanto, del accidente más que de la sustancia. Mucha gente cree que lo que no dura es menos verdadero que lo que dura o que lo que es duro. Es tan friable, una mariposa, que dura tan poco.

Y además es bonita, es “estética”, como se dice. Pero “estética” no es siempre un cumplido en la boca de los profesionales de la verdad, en particular de la verdad histórica, política o religiosa. “Estética” es un poco como una cereza sobre la torta de lo real; sería pues decorativo e inesencial. Entonces, se dirá que la mariposa es muy poca cosa, lo que es cierto. Peor, que desvía nuestra vista de lo esencial: si su misma forma es tan fascinante, ¿no es el signo que lleva con ella los poderes de lo falso? Sería pues preferible dejarle pasar, y pasar a otra cosa más seria.

Ahora bien, hay también gente más propicia a mirar, observar, incluso a contemplar. Asignan a las formas una potencia de verdad. Piensan que el movimiento es más real que la inmovilidad, la transformación de las cosas más rica en enseñanzas, quizá, que las propias cosas. Esta gente se pregunta si el accidente no manifestaría la verdad con tanta exactitud – uno no va sin otro, a sus ojos – que la propia sustancia. Entonces, aceptan tomarse, y no perder, el tiempo de mirar una mariposa que pasa, quiero decir una imagen que nos sorprende en la gola de un museo o entre las páginas de un álbum de fotografías. Van a veces al taller o al laboratorio, siguen la fábrica de la imagen, observan la crisálida, esperan, grandes ojos abiertos, las latencias de la forma mucho tiempo

⁸ Más exactamente, las secciones fundamentales de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* estaban organizadas sobre la tripartición *Bild-Wort-Handlung*, a la cual se superponía la cuestión, omnipresente, de la *Orientierung*. Cf. S. Settis, “Warburg *continuatus*. Description d’une bibliothèque” (1985), en *Le Pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, 1996, pp. 122-173.

⁹ A. Warburg, “L’art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandajo à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage” (1902), en *Essais florentins*, 1990, p. 106 (traducción modificada).

¹⁰ Cf. G. Didi-Huberman, “Savoir-mouvement (l’homme qui parlait aux papillons)”, en *Warburg et l’image en mouvement*, 1998, pp. 7-20.

prisionera. Sorprenden, a veces, un momento de la gestación, ellos ven algo formarse: *emoción* de descubrir eso. Luego, la imagen se vuelve madura –como la mariposa se vuelve *imago*–, y levanta vuelo. Otra emoción.

Pero la paradoja está ya ahí. Porque es al momento en que podemos finalmente verla por lo que ella ofrece de bellezas, de formas, de colores, que se pone a alejar: no la vemos pues más que de manera discontinua. Luego se vuela de verdad, es decir, se va. Se la pierde pues de vista: agravamiento de la paradoja. Su esplendor coloreado se convierte en un pobre punto negro, minúsculo en el aire. Luego, ya no se ve nada, o más bien: no se ve más que el aire. Otra clase de emoción.

Queremos seguirla, para mirarla. Se pone uno mismo en movimiento: emoción. En ese momento, de dos cosas una. Si se es cazador-nato, o fetichista, o angustiado de tener que perderla, se querrá, lo más rápido posible, atraparla. Corremos, apuntamos, lanzamos la red: la atrapamos. Otra clase de emoción. Ahogamos la maravilla en un frasco con éter. Entramos en sí, clavamos la falena, delicadamente, sobre una tablita de corcho. La ponemos bajo vidrio. Vemos perfectamente, en adelante, la reticulación de las formas, la organización de las simetrías, el contraste de los colores: nueva emoción. Pero nos damos cuenta –pronto o en muy largo tiempo, a pesar de la alegría del trofeo, a pesar de la frescura, siempre viva, de los colores– que a esta imagen le falta no obstante lo esencial: su vida, sus movimientos, sus latidos, sus recorridos imprevisibles, e incluso el aire que daba un entorno a todo eso. La emoción cae, o quizás cambia. Nos recuperamos con la erudición, coleccionamos, compramos otros alfileres y otras tablitas de corcho, vivimos en un olor a éter, clasificamos, nos volvemos expertos. *Dominamos* las imágenes. Podemos volvernos locos.

Si no se es cazador-nato y no se piensa todavía en volverse un experto o en domi-

nar cualquier cosa, queremos, más modestamente, *seguirla* imagen con la mirada. Nos ponemos pues en movimiento: emoción. Corremos, sin red, todo el día, detrás de la imagen. Admiramos en ella incluso aquello que escapa, el batido de las alas, los motivos imposibles de fijar, que van y vienen, que aparecen y desaparecen a merced de un recorrido imprevisible. Emociones singulares. Pero cae el día. La imagen es cada vez más difícil de discernir. Desaparece. Emoción. Esperamos. Nada. Recuperamos su morada. Encendemos la vela sobre la mesa y, de repente, la imagen reaparece. Emoción. Somos casi felices. Pero pronto comprendemos que la imagen no nos amaba, no nos seguía, no gira alrededor nuestro, seguramente nos ignora del todo. Es la llama lo que desea. Es hacia la llama que ella va y viene, que se acerca, que se aleja, que se acerca un poco más. Pronto, de golpe, se inflama. Emoción profunda. Hay sobre la mesa un minúsculo copo de cenizas.

*

No podemos pues hablar más de imágenes sin hablar de cenizas. Las imágenes forman parte de lo que los pobres mortales se inventan para inscribir sus temblores (de deseo o temor) y sus propias consumaciones. Es pues absurdo, desde un punto de vista antropológico, oponer las imágenes y las palabras, los libros con imágenes y los libros a secas. Todas juntas forman, para cada uno, un tesoro o una tumba de la memoria, que este tesoro sea un simple copo o que esta memoria sea trazada sobre la arena antes de que una ola la disuelva. Sabemos bien que cada memoria es siempre amenazada de olvido, cada tesoro amenazado de saqueo, cada tumba amenazada de profanación. Por lo tanto, cada vez que abrimos un libro –poco importa que sea el *Génesis* o *Los ciento veinte días de Sodoma*– deberíamos quizás reservar algunos segundos para reflexionar sobre las condiciones que

hicieron posible el simple milagro de que ese texto esté ahí, delante nuestro, que haya llegado hasta nosotros. Hay tantos obstáculos. Se quemaron tantos libros y tantas bibliotecas.¹¹ Y, del mismo modo, cada vez que ponemos nuestra mirada sobre una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que impidieron su destrucción, su desaparición. Es tan fácil, fue siempre tan corriente destruir las imágenes.¹²

Cada vez que intentamos construir una interpretación histórica —o una "arqueología" en el sentido de Michel Foucault—, debemos tener cuidado en no identificar el archivo del que disponemos, si fuera prolífico, con los hechos y gestos de un mundo del que él no da jamás vestigio alguno. Lo propio del archivo es su laguna, su naturaleza perforada. Ahora bien, a menudo, las lagunas son el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fe. El archivo es a menudo gris, no solamente por el tiempo que pasó, sino por las cenizas de todo lo que lo rodeaba y que ardió. Es descubriendo la memoria del fuego en cada hoja que no ardió que hacemos la experiencia —tan bien descrita por Walter Benjamin, a quien algunos fascistas, seguramente, echaron al fuego el texto al cual él quería más que todo, el texto que tenía en curso en el momento de su suicidio— de una barbarie documentada en cada documento de la cultura. "La barbarie está oculta en el concepto mismo de cultura",¹³ escribió. Eso es tan verdadero que incluso lo inverso es verdadero: ¿no deberíamos reconocer, en cada documento de la barbarie algo como

un *documento de la cultura* que da, no la historia a contar simplemente, sino una posibilidad de arqueología crítica y dialéctica? No se puede hacer una historia "simple" de la partitura de Beethoven encontrada en Auschwitz cerca de una lista de músicos destinados a ejecutar la Sinfonía n.º 5 antes de ser ellos mismos, un poco más tarde, ejecutados por sus verdugos melómanos.¹⁴

*

Intentar una arqueología de la cultura —después de Warburg y Benjamin, después de Freud y algunos otros— es una experiencia paradójica, tendida entre temporalidades contradictorias, tendida también entre el vértigo de lo *excesivo* y aquello, simétrico, de la *nada*. Si queremos hacer, por ejemplo, la historia del retrato en el Renacimiento, sufrimos inmediatamente lo *excesivo* de las obras que proliferan en las paredes de todos los museos del mundo (al comenzar por el "pasillo de Vasari", esta extensión de la Galería de los Oficios que no cuenta con menos de setecientos retratos); pero Warburg demostró, en su artículo magistral de 1902, que no podremos comprender nada de este arte mayor si no tenemos en cuenta la *nada* dejada por la destrucción masiva, en la época de la Contrarreforma, de toda la producción florentina de las efígies votivas en cera, quemada en el claustro de la Santísima Annunziata, y de la que no podemos hacernos una idea sino a partir de imágenes semejantes —las esculturas en tierra cocida policroma, por ejemplo— o de supervivencias más tardías.¹⁵

¹¹ Cf. L. X. Polastron, *Livres en feu. Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, 2004.

¹² Cf. D. Freedberg, *Iconoclasm and their Motives*, Maarsen, Schwartz, 1985. S. Michalski (dir.), *Les Iconoclastes. L'art et les révolutions: actes, du 27^e 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*, Paris, 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, 1997. B. Latour et P. Weibel (dir.), *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, Karlsruhe-Cambridge, ZKM-MIT Press, 2002.

¹³ W. Benjamin, *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages*, 1989, p. 485.

¹⁴ Cf. D. Mickenberg; C. Cranof and P. Hayes (dir.), *The Last Expression. Art and Auschwitz*, 2003, p. 121.

¹⁵ A. Warburg, "L'art du portrait et la bourgeoisie florentine", art. cit., pp. 101-135. Cf. G. Didi-Huberman, "Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée 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.

Nos encontramos pues, bien a menudo, enfrentados con un inmenso y rizomático *archivo de imágenes heterogéneas* que resulta difícil de dominar, de organizar y de comprender, precisamente porque su laberinto está hecho de intervalos y de lagunas tanto como de cosas observables. Intentar una arqueología, es siempre arriesgrase a poner, unos junto a otros, los trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneos y anacrónicos puesto que vienen de lugares diferentes y de tiempos separados por las lagunas. Ahora bien, ese riesgo tiene por nombre *imaginación y montaje*.

Recordemos que, en la última lámina del atlas *Mnemosyne*, cohabitaban especialmente una obra maestra de la pintura renacentista (*La Misa de Bolsena* pintada por Rafael en el Vaticano), fotografías del concordato establecido en julio de 1929 por Mussolini con el papa Pío XI, así como xilografías antisemitas (*Profanaciones de la hostia*) contemporáneas de los grandes genocidas europeos de fines del siglo XV.¹⁶ El caso de esta reunión de imágenes es tanto emblemática como inquietante: un simple montaje –a primera vista gratuito, forzosamente imaginativo, casi surrealista a la manera de las acuadras, contemporáneas, de la revista *Documents* dirigida por Georges Bataille– produjo la anamnesia 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 en el Vaticano el dogma en cuestión) y un documento de la barbarie (el Vaticano entrando en complacencia con una dictadura fascista).

Así, el montaje warburgiano produce el destello magistral de una interpretación cultural e histórica, retrospectiva y prospectiva –esencialmente *imaginativa*–, de todo el antisemitismo europeo: recuerda, hacia atrás, cómo el milagro de Bolsena fija prácticamente su día de nacimiento en la persecución elaborada, sistemática, de los judíos en los siglos XIV y XV;¹⁷ detecta, hacia adelante –más de quince años antes del descubrimiento de los campos nazis por el “mundo civilizado”–, el contenido horroroso del pacto uniendo un dictador fascista con el inofensivo “pastor” de los católicos.¹⁸

*

¿Qué significa orientarse en el pensamiento de la historia? Warburg, aquí, no duda en aplicar una paradójica “regla para la dirección del espíritu” que Walter Benjamin expresará, más tarde, en dos fórmulas admirables: no solamente “la historia del arte es una historia de profecías”, en particular, políticas, sino que también corresponde al historiador en general abordar su objeto –la historia como devenir de las cosas, de los seres, de las sociedades– “a contrapelo” o “a contrasentido del pelo demasiado reluciente” de la historia-narración, esta disciplina desde hace mucho tiempo alienada en sus propias normas de composición literaria y memorativa.¹⁹ El *montaje* será precisamente una de las respuestas fundamentales a este problema de *construcción de la historicidad*. Porque no orienta simplemente, el montaje escapa a las teleologías, vuelve visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a

¹⁶ A. Warburg, *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne*, 2000, pp. 132-133.

¹⁷ Cf. particularmente A. Lazzarini, *Il miracolo di Bolsena. Testimonianze e documenti nei secoli XIII et XIV*, Rome, 1952. P. Francastel, “Un mystère parisien illustré par Uccello: le miracle de l’hostie à Urbin” (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.

¹⁸ Cf. C. Schoell-Glass, *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, 1998, pp. 220-246.

¹⁹ W. Benjamin, “Paralipomènes et variantes à L’Œuvre d’art à l’époque de sa reproduction mécanisée” (1936), en *Écrits français*, 1991, p. 180. W. Benjamin, “Sur le concept d’histoire” (1940), en *op.cit.*, p. 343.

cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a narrar "una historia" pero, de esta manera, logra demostrar que la historia no marcha sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino.

El montaje fue, se sabe, el método literario tanto como el supuesto epistemológico de Benjamin en su *Libro de los pasajes*.²⁰ La analogía entre esta elección de escritura y las láminas de *Mnemosyne* demuestra una atención común a la *memoria* –no la colección de nuestros recuerdos, a la cual se dedica el cronista, sino la memoria inconsciente, la que se deja menos narrar que interpretar en sus síntomas– cuyo solo *montaje* podía evocar la profundidad, la sobredeterminación. Más aún, la *dialéctica de las imágenes* en Warburg, con su encarnación vertiginosa, es decir este atlas de un millar de fotografías que sería en cierta medida a la historia del arte lo que el proyecto del *Libro* había sido al poeta Mallarmé,²¹ una dialéctica tal se encuentra en gran parte en el concepto de *imagen dialéctica* que Benjamin debía poner en el centro de su propio concepto de historicidad.²²

Todo eso, por supuesto, no quiere decir que bastaría con hojear un álbum de fotografías "de época" para comprender la historia que ellas documentan eventualmente. Los conceptos de memoria, de montaje y de dialéctica están ahí para indicar que las imágenes no son ni inmediatas ni fáciles de comprender. No están, además, ni siquiera "en presente", como se cree a menudo de manera espontánea. Y es precisamente porque las imágenes no están "en presente" que son capaces de volver visibles relaciones de tiempo más complejas comprometiendo

la *memoria en la historia*. Gilles Deleuze lo dirá más tarde, a su manera:

Me parece evidente que la imagen no está en presente. (...) La imagen misma es un conjunto de relaciones de tiempo cuyo presente no hace más que fluir, sea como común múltiplo, sea como menor divisor. Las relaciones de tiempo no son vistas nunca en la percepción ordinaria, pero están en la imagen, desde que es creadora. Ella vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreductibles en presente.²³

He aquí también por qué, aunque *ardiente*, la cuestión necesita toda una *paciencia* –forzosamente dolorosa–, para que las imágenes sean miradas, interrogadas en nuestro presente, para que la historia y la memoria sean entendidas, interrogadas en las imágenes.

*

Ejemplo: Walter Benjamin en su presente –ya sombrío– de 1930. *Guerra y guerreros*, una obra concebida al cuidado de Ernst Jünger, acaba de aparecer.²⁴ Se trata de la Gran Guerra, como se dice. Benjamin observa inmediatamente que el componente fascista de esta colección va acompañado de una suerte de estetización recurrente, "una transposición desenfundada", dice, "de las teorías del *arte por el arte* al ámbito de la guerra". Y sin embargo –o por eso mismo–, no abandonará el arte y la imagen en las manos de sus enemigos políticos. Jünger y sus acólitos, además, "manifiestan asombrosamente poco interés" por la *imagen angustiante* por excelencia que, en 1930, continúa espantando todos los espíritus, en Alemania como en Francia: aquella de las máscaras de gas, es decir, de los ataques

²⁰ W. Benjamin, *op. cit.* 1989.

²¹ J. Scherer, *Le "Livre" de Mallarmé*, 1978.

²² Cf. G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, pp. 85-155. C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin, Akademie Verlag, 2004.

²³ G. Deleuze, "Le cerveau, c'est l'écran" (1986), en *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, 2003, p. 270.

²⁴ E. Jünger (dir.), *Krieg und Krieger*, 1930.

químicos donde se había encontrado bruscamente abolida "la distinción entre civiles y combatientes" y, con ella, "la base principal [del] derecho internacional".²⁵

Esta guerra, dice entonces Benjamin, fue al mismo tiempo química (por sus medios), imperialista (por sus objetivos) e incluso deportiva (por su "lógica de records de destrucción" impulsada "hasta el absurdo"). Ahora bien, es a partir de tal montaje de órdenes de realidad diferentes que Benjamin se encuentra en condiciones de dar una *legibilidad* filosófica e histórica nueva de la guerra a partir de la "disparidad escandalosa entre los medios gigantescos de la técnica y el insignificante trabajo de elucidación moral de la que son objeto".²⁶ Sería inexacto afirmar que la situación, desde entonces, no cambió. Y sin embargo, la nuestra se parece tanto—los records incluidos—que debemos comprender esto: Benjamin, a partir de su "imagen dialéctica", liberó *imaginativamente* de los armónicos temporales, de las estructuras inconscientes, de las duraciones largas a partir del minúsculo fenómeno cultural que representaba la publicación de este libro en 1930. Tomando a Jünger a contrapelo, volvió legible algo de la guerra imperialista de 1914-1918 que aclara—para nosotros—algo de las guerras imperialistas de hoy.

*

Signo secreto. Nos trae confidencialmente una palabra de Schuler,²⁷ según la cual todo conocimiento debe contener un grano de absurdo, así como los tapices o los frisos ornamentales de la Antigüedad presentaban siempre en alguna parte una ligera irregularidad en su diseño. Es decir, lo decisivo no es

la prosecución de conocimiento en conocimiento, sino la fisura en el interior de cada uno de ellos. Imperceptible marca de autenticidad que la distingue de toda mercancía fabricada en serie.²⁸

Podríamos denominar *síntoma* a este "signo secreto". El síntoma, ¿no es la fisura en los signos, el grano de absurdo y de no saber de dónde un conocimiento puede obtener su momento decisivo?

*

Un poco más tarde, Paul Valéry consigna esta frase en su selección *Malos pensamientos*: "Como la mano no puede soltar el objeto ardiente sobre el cual su piel se derrite y se pega, así la imagen, la idea que nos vuelve locos de dolor no puede arrancarse del alma, y todos los esfuerzo y desviaciones del espíritu por desprenderse lo arrastran con ellos".²⁹

Man Ray, quien había fotografiado tan bien el polvo y la ceniza, habla, por su parte, de la necesidad de reconocer, en la imagen, "lo que, trágicamente, sobrevivió a una experiencia, recordando el acontecimiento más o menos claramente, como las cenizas intactas de un objeto consumido por las llamas". Pero, agrega, "el reconocimiento de este objeto tan poco visible y tan frágil, y su simple identificación por parte del espectador con una experiencia personal similar, excluye toda posibilidad de clasificación (...) o de asimilación a un sistema".³⁰

*

Una de las grandes fuerzas de la imagen es ser al mismo tiempo *síntoma* (interrupción en el saber) y *conocimiento*

²⁵ W. Benjamin, "Théories du fascisme allemand. À propos de l'ouvrage collectif *Guerre et guerriers*, publié sous la direction d'Ernst Jünger" (1930), trad. P. Rusch, *Œuvres*, II, 2000, p. 201.

²⁶ *Ibidem.*, pp. 199-201.

²⁷ Alfred Schuler (1865-1923) era un arqueólogo especialista en cultos y misterios de la Antigüedad pagana. Cf. A. Schuler, *Gesammelte Schriften, I. Cosmogonische Augen*, 1997.

²⁸ W. Benjamin, "Brèves ombres [III]" (1933), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Œuvres*, II, *op. cit.*, p. 349.

²⁹ P. Valéry, *Mauvaises pensées et autres* (1941), ed. J. Hytier, *Œuvres*, II, 1960, p. 812.

³⁰ Man Ray, "L'âge de la lumière", 1933, p. 1.

(interrupción en el caos). Es sorprendente que Walter Benjamin haya exigido del artista la misma cosa exactamente que se exigía de sí mismo como historiador: "El arte, esto es cepillar la realidad al revés", a contrapelo.³¹ Warburg había dicho, por su parte, que el artista es aquel que hace comprenderse mutuamente los *astra* y los *monstra*, el orden celestial (Venus diosa) y el orden visceral (Venus abierta), el orden de las bellezas de arriba y aquel de los horrores de abajo. Eso es tan viejo como *La Iliada* –incluso como la imitación misma–,³² eso se volvió muy moderno desde los *Desastres* de Goya. El artista y el historiador tendrían pues una responsabilidad común, que es volver visible la tragedia en la cultura (para no quitarla de su historia), pero también la cultura en la tragedia (para no quitarla de su memoria).

Eso supone pues mirar "el arte" a partir de su función vital: urgente, *ardiente*, tanto como *paciente*. Eso supone en primer lugar, para el historiador, ver en las imágenes *allí donde se sufre*, allí donde se expresan los síntomas (lo que buscaba, en efecto, Aby Warburg), y no ya *quién es culpable* (lo que buscan los historiadores que, como Morelli, definieron su oficio con una práctica policial).³³ Eso implica que "en cada época, es necesario buscar arrancar de nuevo la tradición al conformismo que está a punto de subyugarla" y de hacer de este arrancamiento una manera de *advertencia de los incendios* venideros.³⁴

*

Saber mirar una imagen, sería, en cierto modo, volverse capaz de descubrir *allí donde ella quema*, allí donde su eventual belleza conserva el lugar de un "signo secreto", de una crisis no apaciguada, de un síntoma. Allí donde la ceniza no enfrió. Ahora bien, es necesario recordar que, para Benjamin, la edad de la imagen en los años 30 es, sobre todo, la de la fotografía: no la fotografía que sería caritativamente admitida en el territorio de las bellas artes ("la fotografía como arte"), sino la fotografía en lo que modifica de parte a parte ese mismo territorio ("el arte como fotografía").³⁵ Es además en el momento preciso en que anuncia esta tesis que Benjamin encuentra sus palabras más duras con respecto a la "fotografía creativa", el "elemento creativo" –como se dice hoy por todas partes– que devino ese "fetiche cuyas características no deben su vida más que a los juegos de luz de la moda".³⁶

Contra la *fotografía de arte* y su lema "*El mundo es bello*",³⁷ el *arte fotográfico* trabaja, si es bien comprendido, para romper este límite de toda representación, si fuera realista, y del que Benjamin toma prestada aquí la formulación de Bertolt Brecht: "Menos que nunca, el simple hecho de 'reflejar la realidad' dice algo sobre esta realidad. Una foto de las fábricas Krupp o de la AEG no revela casi nada de estas instituciones".³⁸ A eso, la obra de Atget –que es necesario tomar en su conjunto, es decir en su sistemática bifronte, puramente documental de un

³¹ W. Benjamin, "Adrienne Mesurat" (1928), trad. R. Rochlitz, *Œuvres, II, op. cit.*, p. 110.

³² W. Benjamin, "Sur le pouvoir d'imitation" (1933), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *op. cit.*, pp. 359-363.

³³ Sobre esta oposición metodológica, cf. G. Didi-Huberman, "Question de détail, question de pan" (1985), en *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, 1990, pp. 271-318. G. Didi-Huberman, "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne", en *Genèses. Sciences sociales et histoire*, 1996, pp. 145-163.

³⁴ W. Benjamin, "Sur le concept d'histoire" (1940), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Œuvres, III*, p. 431. (Cf. M. Löwy, *Walter Benjamin: avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"*, 2001.

³⁵ W. Benjamin, "Petite histoire de la photographie" (1931), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Œuvres, II, op. cit.*, p. 315 (señalemos también la traducción comentada de este texto, de A. Gunther, *Études photographiques*, n° 1, 1996, pp. 6-39)

³⁶ *Ibidem*, pp. 317-318.

³⁷ *Ibidem*, p. 318 (alusión a la obra de A. Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, Munich, Wolff, 1928).

³⁸ *Ibidem*, p. 318 (citando a B. Brecht, "Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment" [1930], *Werke, XXI*, ed. W. Hecht, Frankfurt, Suhrkamp, 1992, p. 469).

lado y proto-surrealista del otro—responderá por una capacidad nueva de "desmaquillar lo real".³⁹ La edad de la imagen de la que habla aquí Benjamin es aquella en la que "la fotografía no aspira a agradar y a sugerir, sino a entregar una experiencia y una enseñanza".⁴⁰

*

Así, lo que admira Benjamin en el trabajo fotográfico de Atget no es más que su capacidad *fenomenológica* de "entregar una experiencia y una enseñanza" en la misma medida en la que él "desmaquilla lo real": marca fundamental de "autenticidad", debido a una "extraordinaria facultad de fundirse en las cosas".⁴¹ Pero, ¿qué significa eso, *fundirse en las cosas*? Estar ahí, sin ninguna duda. Ver sabiéndose mirado, afectado, *implicado*. Y más aún: perdurar, permanecer, habitar un cierto tiempo en esa mirada-ahí, en esta implicación. Hacer de esta duración una experiencia. Luego, hacer de esta experiencia una forma, *desplegar* una obra visual. Benjamin propone, al final de su artículo, una herramienta teórica de una gran simplicidad y de una gran precisión para separar esta manera de "entregar una experiencia y una enseñanza", como dice, del simple "reportaje" cuando no es más que una visita pasajera, roce de la realidad, aunque este roce fuera espectacular: "Las conminaciones que oculta la autenticidad de la fotografía [...] no se lograrán elucidarlas siempre por la práctica del reportaje cuyos clichés visuales no tienen otro efecto que suscitar por asociación los clichés lingüísticos en el que los mira".⁴²

Benjamin denomina a eso *analfabetismo de la imagen*: si lo que miran no provoca en ustedes más que clichés lingüísticos, entonces están ante un cliché visual, y no ante una experiencia fotográ-

fica. Si ustedes se encuentran, al contrario, ante tal experiencia, la *legibilidad de las imágenes* no será justamente más evidente, ya que privada de sus clichés, de sus hábitos: supondrá en primer lugar el *suspenso*, el mutismo provisorio ante un objeto visual que los deja desorientados, despojados de su capacidad de darle sentido, incluso de describirlo; impondrá, a continuación, la *construcción* de este silencio en un trabajo del lenguaje capaz de producir una crítica de sus propios clichés. Una imagen bien mirada sería pues una imagen que supo desorientar, luego renovar nuestro lenguaje, por lo tanto nuestro pensamiento.

*

He ahí precisamente por qué, en este texto tan célebre sobre la fotografía, Benjamin desconcierta a su lector sobre la cuestión, famosa, del *aura*. Es que, justamente, las imágenes de Atget están modificando su propio lenguaje filosófico: por un lado, "bombea el aura de lo real como el agua de un buque en peligro de naufragio", manera de decir que *la fotografía nos libera, nos explica el aura*, de lo único, de la lejanía y de la mirada religiosa que requiere esa lejanía.⁴³ Pero, por otro lado, Benjamin admite su fascinación por la "trama singular de espacio y tiempo", por la "única aparición de una lejanía, por cercana que sea", que se manifiesta en el "gris suave" de los daguerrotipos reverberantes, la fotografía consternadora del joven Kafka o incluso las imágenes tan melancólicas de David Octavius Hill.⁴⁴

En ese momento, dice, "la técnica más exacta puede dar a sus producciones un valor mágico". El "equivalente técnico" del aura de las cosas, es decir el *mezzotinto*, la grisalla de las pruebas antiguas o incluso

³⁹ *Ibidem*, p. 309.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 318-319.

⁴¹ *Ibidem*, p. 309.

⁴² *Ibidem*, p. 320.

⁴³ *Ibidem*, pp. 310-311.

⁴⁴ *Ibidem*, pp. 298-299 y 306-307.

esta "zona nebulosa que circunscribe a veces (...) el óvalo en la actualidad fuera de moda del silueteado", todo eso termina por producir un auténtico *fenómeno de aura intrínseco, implicado al médium fotográfico*.⁴⁵ Aura "secularizada", desde luego: no es ya la *presencia mítica* del dios o de la ninfa que nos hace temblar ante la imagen, sino, más trivialmente y más crucialmente, lo *real histórico* del lugar fotografiado o bien, "en este pescador de Newhaven, que baja los ojos con un pudor tan indolente, tan seductor, [este] algo que es imposible de reducir al silencio y que reclama imperiosamente el nombre de la que vivió allí, que es aún real en este cliché y que no pasará nunca enteramente en el "arte".⁴⁶

¿De dónde viene esto irreductible de la fotografía? Menos de un "esto-ha-sido", entendido como el puro "noema" de la fotografía, que de una conjunción notable – sin embargo poco considerada en los comentarios de este texto tan célebre – de la obra en el *instrumento* fotográfico, enteramente construido *entre un real y un inconsciente*. Lo real esta ahí, ante el objetivo, pero el fotógrafo está también muy implicado (eso puede ser fatal en situación de guerra). Cuando la mirada del operador se aduja en el visor, se pone en situación de abstraer o de "explicar" un real que, sin embargo, lo "implica" por todas partes. Es necesario el inconsciente (a veces también la inconsciencia) para controlar eso. Es así como el espacio se encontrará, en la imagen fotográfica, "elaborado de manera inconsciente", como es inconsciente la temporalidad fotográfica, según Benjamin: esta "pequeña chispa de azar, de aquí y de ahora", de la cual tenemos en adelante, bajo nuestros ojos, una frágil huella visual. ¿Qué es lo que resulta? Benjamin lo denomina un "agujero", que es necesario literalmente comprender como un *agujero de quemadura*: "Lo real, escribe, por decirlo así quema un agujero en la imagen"⁴⁷ (*die*

Wirklichkeit den Bildcharakter gleichsam durchgesengt hat).

*

El fuego que quema la imagen provoca sin duda "agujeros" persistentes, pero el mismo es pasajero, tan frágil y discreto como el fuego que quema una falena aproximada demasiado cerca de su vela. Es necesario mirar mucho tiempo la danza de la falena para tener una oportunidad de sorprender este breve momento. Es más fácil, es más común no ver nada en absoluto. Es, además, bastante fácil volver invisible el fuego que quema una imagen: los dos medios más notorios consisten, sea en "ahogar" la imagen en un fuego mayor, un auto de fe de imágenes, sea en "asfixiar" la imagen en la masa tanto mayor de los clichés en circulación. *Destruir y desmultiplicar* son las dos maneras de volver una imagen invisible por nada, por demasiado.

Sabemos que ante la proximidad de los ejércitos aliados, los nazis procedieron, en los campos de concentración y de exterminio, a la destrucción sistemática de sus archivos fotográficos. Las cuarenta mil imágenes que permanecen hoy en la documentación de Auschwitz-Birkenau no son más que los restos, salvados del fuego por algunos prisioneros, de una inmensa iconografía del genocidio.⁴⁸ En 1945, un sobreviviente del *Sonderkommando* de Auschwitz, Alter Foinciber, declaraba en el proceso de Cracovia haber enterrado una máquina de fotos –conteniendo, según toda probabilidad, un rollo de película impresionada pero no revelada– en el recinto de los crematorios:

Sepulté en el terreno del campo de Birkenau, cerca de los crematorios, una cámara de fotos, los restos del gas en una caja de metal y las notas en yiddish

⁴⁵ *Ibidem*, p. 300 y 307-308.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 299.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 300.

⁴⁸ Cf. R. Boguslawska-Swiebocka y T. Ceglowska, *KL Auschwitz. Fotografie dokumentalne*, 1980, p. 18.

sobre el nombre de las personas llegadas en los trenes y destinadas a la cámara de gas. Me acuerdo el emplazamiento exacto de estos objetos y puedo mostrarlo en cualquier momento.⁴⁹

Nunca se ha encontrado la máquina de fotos. O bien estas imágenes están –¿definitivamente? ¿aún provisionalmente?– mezcladas en la ceniza, o bien han sido extraídas, luego arrojadas al fuego, por los saqueadores que, después de la Liberación, habían sitiado el campo en busca de los "tesoros" de los judíos. No conocemos hoy más que las cuatro fotografías tomadas por los miembros del *Sonderkommando* desde el crematorio V, en agosto de 1944. Pero podemos comprender que, perdidas en la ceniza (en la mayoría de los casos) o extraídas de la ceniza, estas imágenes se constituyeron, en un momento, por haber *acercado el fuego de la historia* y de la destrucción. Como las falenas se acercaban a la llama, casi todas allí se consumieron. Rarísimas y preciosas, las que han regresado –las que han regresado hacia nosotros, para nosotros–, cargadas de un saber que debemos sostener con la mirada.

*

Hoy, las imágenes de violencia y de barbarie organizadas son legión. La información televisiva manipula maravillosamente las dos técnicas de la *nada* y del *demasiado* –censura o destrucción por un lado, asfixia por desmultiplicación por el otro– para obtener los mejores resultados de coaguera. ¿Qué hacer contra esta doble coacción que querría alienarnos en la alternativa de *no ver nada del todo* o *no ver más que clichés*? Gilles Deleuze, que buscaba también cómo "liberar una imagen de todos los clichés, y levantarla contra ellos";⁵⁰ dio una pista sugiriendo eso que nombra, en esencia, 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 hacer con la comunicación. (...) Tiene algo que hacer con la información y la comunicación a título de acto de resistencia. ¿Cuál es esta relación misteriosa entre una obra de arte y un acto de resistencia, mientras que los hombres que resisten no tienen ni el tiempo ni a veces la cultura necesaria para tener la menor relación con el arte? No se. (...) Todo acto de resistencia no es una obra de arte aunque, en cierto modo, lo sea. Toda obra de arte no es un acto de resistencia y sin embargo, de una cierta manera, lo es.⁵¹

Se podría decir en ese sentido que una obra *resiste* si sabe ver "en lo que ocurre" el *acontecimiento*, que Deleuze define –de una manera que parecerá en primer lugar extrañamente lírica y empática– como "la pura expresión que nos hace signo y nos espera".⁵² Una obra resiste por tanto si sabe "desabrigar" la visión, es decir *implicarla* como "lo que nos mira", rectificando el pensamiento mismo, es decir *explicarla*, despegarla, explicarla o criticarla por un acto concreto.

*

Un arte de la contra-información: otra manera decir cómo "cepillar la historia a contrapelo". Otra manera de expresar, hoy, ese objeto común del artista y del historiador. Este objeto pasa por el documento. Ante la ausencia de todo "estatuto ontológico seguro del documento", Régis Durand tuvo razón en insistir sobre lo que es necesario, cada vez, poner en cuestión y en trabajo frente a este "concepto fluctuante": la

⁴⁹ A. Foincilber [ou Fajnzylberg], "Procès-verbal" (1945), trad. M. Malisewska, en *Revue d'histoire de la Shoah. Le monde juif*, 2001, p. 218.

⁵⁰ G. Deleuze, *Cinéma 1. L'image-mouvement*, 1983, p. 283.

⁵¹ G. Deleuze, "Qu'est-ce que l'acte de création?" (1987), *op. cit.*, 2003, pp. 300-301.

⁵² *Ibidem.*, *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969, p. 175. Sobre la "videncia" según Gilles Deleuze, cf. D. Zabunyan, "Ce que de toute façon je vois". Introduction au personnage du voyant", a publicar.

mirada—que Régis Durand, desgraciadamente, reduce un poco a eso que llama “nuestra competencia de espectador”— y la *forma*.⁵³ Una forma sin mirada es una forma ciega. Necesita la mirada, por supuesto, pero mirar no es ver simplemente ni incluso observar con más o menos “competencia”: una mirada supone la *implicación*, el ser afectado que se reconoce, en esta implicación misma, como sujeto. Recíprocamente, una mirada sin forma y sin fórmula permanece una mirada muda. Es necesaria la forma para que la mirada acceda al lenguaje y a la elaboración, única manera, con una mirada, de “dejar una experiencia y una enseñanza”, es decir una oportunidad de *explicación*, de conocimiento, de relación ética: debemos pues *implicarnos en* para tener una oportunidad—dando forma a nuestra experiencia, reformulando nuestro lenguaje— de *explicarnos con*.

Vivimos en la época de la imaginación desgarrada. La información nos da *demasiado* por desmultiplicación de las imágenes, somos incitados a no creer más que en lo que vemos, y finalmente a no querer mirar más de lo que tenemos bajo los ojos. Las fosas comunes de Timisoara nos mostraron demasiado, luego supimos que con verdaderos cadáveres se podían hacer falsas fosas comunes. Entonces, para muchos, la imagen misma se encontró, por las manipulaciones sin fin de las que era objeto—pero de las que *siempre* había sido objeto: no hay edad de oro de la imagen, incluso Lascaux es una manipulación— “definitivamente afectado[a] de descrédito” y, peor, despedida de toda atención crítica.⁵⁴ Ahora, he ahí que las verdaderas fosas comunes de Batajnica, a unas dos horas de ruta de Timisoara, se volvían invisibles para muchos.

A contrapelo de las actitudes antidia-lécticas, fundadas sobre la generalización y el endurecimiento de las oposiciones, la imagen —porque no podemos tener rela-

ción con ella sin poner en práctica nuestra imaginación— exige de nosotros, cada vez, un arte de funámbulo: afrontar el espacio peligroso de la *implicación* donde nos desplazamos delicadamente arriesgando, a cada paso, caer (en la creencia, en la identificación); permanecer en equilibrio teniendo por instrumento nuestro propio cuerpo ayudado por el balancín de la *explicación* (de la crítica, del análisis, de la comparación, del montaje). Explicación e implicación se contradicen sin duda como la rectitud del balancín contradice la improbabilidad del aire. Pero sólo depende de nosotros utilizarlas juntas haciendo de cada una la manera de desplegar lo impensado de la otra. Las explicaciones de Raul Hilberg sobre la organización global del sistema nazi de campos de concentración dan una *razón* y un “balancín” necesarios al testimonio de Filip Müller implicado en el cotidiano horroroso de los crematorios de Auschwitz; pero éste da, al saber producido por aquellas, su “atmósfera” y su *encarnación* necesarias.⁵⁵

No nos asombramos de encontrar, una vez más en Benjamin, la expresión más adecuada de este *doble ejercicio*, de esta doble distancia a la cual debería dedicarse todo conocimiento de las cosas humanas, conocimiento donde somos a la vez el objeto y el sujeto, lo observado y el observador, lo *distanciado* y lo *afectado*. Esta expresión, de hecho, es tomada de Goethe y se aplica, en el espíritu de Benjamin, al atlas de imágenes de August Sander, cuya neutralidad y sistematicidad parecen haber evitado bien todos las trampas de la empatía. Y sin embargo, Sander construyó una “observación ciertamente libre de todo prejuicio, hasta el atrevimiento, pero tierno también (*aber auch zarte*), en el sentido en que Goethe habla de un “empirismo pleno de ternura (*eine zarte Empirie*), que se identifica muy íntimamente con

⁵³ R. Durand, “Le document, ou le paradis perdu de l’authenticité”, en *Art Press*, 1999, p. 33 y 36.

⁵⁴ D. Baqué, *Pour un nouvel art politique. De l’art contemporain au documentaire*, 2004, p. 177 (y, en general, p. 175-200).

⁵⁵ Cf. F. Müller, *Trois ans dans une chambre à gaz d’Auschwitz* (1979), trad. P. Desolneux, 1980. R. Hilberg, *La Destruction des juifs d’Europe* (1985), trad. M.-F. de Paloméra y A. Charpentier, 1988.

el objeto y deviene de este modo una verdadera teoría".⁵⁶

*

No solamente el conocimiento mismo conoce sus momentos de emoción, sino que incluso algunas cosas—las cosas humanas—son susceptibles de interpretación y de explicación más que por el camino necesario de una comprensión implicativa, conexión consigo, de una prensión casi táctil de los problemas considerados.⁵⁷ Eso no quiere decir, por supuesto, que "se lo crea", sino que el objeto del conocimiento, en ese momento, es reconocido por estar íntimamente en la obra en la constitución misma del sujeto que conoce.

Existe, por otro lado, toda una tradición filosófica, muy bien descrita por Hans Blumenberg, donde se ha preguntado para qué podría servir al pensador—este ser a menudo demasiado frágil o demasiado melancólico para la vida activa, demasiado miope o demasiado sensible, demasiado flaco o demasiado gordo, demasiado suave o provisto de pies demasiado planos para alistarse en un ejército—ser el espectador de un naufragio. San Agustín y luego Voltaire fustigaron la curiosidad mórbida del espectador, con su manera de estetizar la desdicha de otros haciendo del naufragio un icono; Goethe, sobre el campo todavía humeante de la batalla de Iéna, guarda un gran silencio, que algunos consideraron "cauteloso"; Hegel piensa que se puede elevar la injusticia mortal de la naturaleza o de los hombres hasta lo racional para alcanzar, en el naufragio o en la batalla, la famosa razón en la historia; Schopenhauer esperaba más bien, a la vista de tal desdicha, que se eleve a la pura expresión de lo

sublime; más próximo a nosotros, Burckhardt vió en tal situación la puesta a prueba más radical con relación a la posibilidad misma de la historia como conocimiento: "Querriamos conocer bien la ola [responsable del naufragio], pero aquí, somos esta ola misma".⁵⁸

Es Lucrèce, lo sabemos, quien inventó esta imagen filosófica del "naufragio con espectador", al principio del segundo libro del *De rerum natura*. ¿Con qué fin la convocaba? Con un fin ético: el espectador del naufragio—o de una batalla mortal—no tiene que culpabilizarse de estar sano y salvo (se reconoce aquí el epicureísmo del que procede todo el razonamiento). Por el contrario, "debe poner en evidencia la diferencia que existe entre la necesidad de felicidad y la inexorable voluntad propia de la realidad psíquica"⁵⁹ o histórica. Debe por lo tanto hacer de su suerte el soporte de una sabiduría de la que otros podrían beneficiarse.

La emoción nos toma poderosamente ante algunas imágenes donde somos, en cierto modo—pero en un tiempo cada vez menos diferido—, los espectadores de un naufragio. La actitud filosófica no consiste en desviar la mirada de estas imágenes para disipar la emoción—que, en efecto, nos desorienta, nos desvía—y sustituirla por una explicación racional. Consistiría más bien en fundar esta explicación, su propia racionalidad, sobre la mirada y la emoción en la cual se trama la experiencia. Eso no quiere decir que uno vaya a ponerse a llorar sobre sí mismo. Gilles Deleuze lo enuncia muy simplemente:

La emoción no dice "yo". [...] Se está fuera de sí. La emoción no es del orden del yo, sino del acontecimiento. Es muy difícil aprehender un acontecimiento, pero no creo que esta aprehensión implique la primera persona. Sería

⁵⁶ 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).

⁵⁷ Cf. L. Binswanger, "Apprendre par expérience, comprendre, interpréter en psychanalyse" (1926), trad. R. Lewinter, en *Analyse existentielle, psychiatrie clinique et psychanalyse. Discours, parcours, et Freud*, 1970, pp. 155-172. H. Maldiney, "Comprendre" (1961), *Regard, parole, espace*, 1973, pp. 27-86.

⁵⁸ H. Blumenberg, *Naufrage avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence*, 1994, pp. 44-49, 57-59, 64, 71-72 y 79-82.

⁵⁹ H. Blumenberg, p. 34 (citando a Lucrèce, *De natura rerum*, II, vers 1-5). Cf. igualmente H. Blumenberg, *Le souci traverse le fleuve* (1987), trad. O. Mannoni, 1990, pp. 7-47.

necesario recurrir más bien, como Maurice Blanchot, a la tercera persona, cuando dice que hay más intensidad en la proposición "él sufre" que en "yo sufro".⁶⁰

*

Tres semanas después del final del genocidio de 1994, el artista chileno Alfredo Jaar decidió ir a Ruanda con su cámara de fotos y muchas películas en el bolsillo. Al mismo tiempo que realizaba un importante archivo de imágenes en el terreno de las masacres —cruzando, sin duda, un buen número de fotoreporteros enviados por las agencias del mundo entero—, reflexiona sobre los límites, no de su trabajo como tal, sino del posible devenir de este trabajo, en particular su problemática *legibilidad* en el contexto social del arte y de la información. Estos millares de imágenes no fueron sólo un resultado: suponían el proceso, conllevaban el viaje mismo, los encuentros con los sobrevivientes, "las emociones, las palabras y los pensamientos" de estos sobrevivientes.⁶¹ Era necesario pues, para *explicar* —para que eventualmente un aficionado de arte consiga, en una galería, *explicarse* íntimamente con una situación tal—, *implícitar* este proceso, estas emociones, estas palabras y estas ideas, en la presentación de las imágenes mismas.

Una de las obras salidas de este viaje, titulada *Real Pictures* (1995), disponía algunas cajas "minimalistas" llenas de

estas pesadas imágenes no inaccesibles, como lo han creído algunas críticas de arte, pero *en suspenso*, en espera de una posible, de una futura legibilidad. Otra de estas obras, titulada *The Eyes of Gutede Emerita* (1996), estaba constituida por una cantidad inmensa de diapositivas —un millón o más, como más de un millón de personas, pertenecientes a la minoría Tutsi de Ruanda, habían sido masacradas en algunas semanas—, imágenes consultables de cerca y que mostraban todas la misma imagen, los dos ojos de un sobreviviente con quien el artista se había entrevistado. El conjunto de estas obras terminó por titularse *Lament of the Images*.⁶²

Este "lamento de las imágenes" no es ni lacrimógeno ni desesperado. Es activo y dialéctico. El artista *no renunció* a las imágenes, no dejó de fotografiar, reveló y editó sus imágenes, pero *comprometió* una cuestión relativa a eso que él llama la "cuadricidad de información"⁶³ (*information quality*) que debemos conferirles: otra manera de expresar que este trabajo responde bien a la preocupación de un "arte de la contrainformación", basado en una crítica aguda de la desinformación que nos rodea. Recordamos con precisión el vínculo de este trabajo con el cine crítico de Jean-Luc Godard y, por lo tanto, la importancia capital del *montaje* en los dispositivos de Alfredo Jaar: uno de los más simples consistió, desde 1990, en *hacer quemar la imagen del mar*, si me atrevo a decir, en una obra bifaz —titulada *Water*—

⁶⁰ G. Deleuze, "La peinture enflamme l'écriture" (1981), en *op. cit.*, 2003, p. 172.

⁶¹ A. Jaar, citado por R. Gallo, "Representation of Violence, Violence of Representation", en *Trans*, 1997, p. 57. Cf. igualmente A. Jaar y V. Altaio, *Let There Be Light: The Rwanda Project, 1994-1998*, 1998.

⁶² Cf. D. B. Balken, *Alfredo Jaar: Lament of the Images*, 1999.

⁶³ 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. Blache, M.-J. Jean y A.-M. Ninacs, Montréal, Vox-Éditions Les 400 Coups, 1999, pp. 53-61, que cita especialmente estas frases del artista: "Es necesario preguntarse cómo una imagen que representa el sufrimiento, perdido en un mar de consumo, puede aún alcanzarnos. Desgraciadamente, en la mayoría de los casos, es incapaz de eso. (...) Es por eso que considero mis instalaciones como ejercicios fútiles, utópicos, que son necesarios sólo para mi propia supervivencia. Esos ejercicios, ¿son 'reales'? Sí. ¿Colman el vacío, el espacio entre la realidad de la cual se originan y su representación? No. Pero esto no lo hace irreal sin embargo. (...) Lo que las obras más logradas cumplen: ellas le proponen una experiencia estética, ellas le informan y reclaman de usted una reacción. Y es el poder de la obra de afectar tanto sus sentidos y su razón, un equilibrio muy complejo, casi imposible de alcanzar, lo que determina la intensidad de su reacción".

donde la belleza de las olas se enfrentaba al drama de los refugiados vietnamitas errando sobre sus balsas de fortuna.⁶⁴

Una nueva versión de *Lament of the Images* fue presentada en *Cassel* en 2002. El espectador era bruscamente "implicado" en una gran tensión dialéctica hecha de dos espacios concomitantes, uno para ser hundido en la oscuridad y otro para ser encandilado por un inmenso reflector de luz blanca. En la sala oscura, sin embargo, flotaban tres textos, tres informaciones precisas—tres hechos, tres lugares, tres fechas—cuyo montaje creaba una verdadera eficacia "explicativa" sobre el destino de las imágenes, de *nuestras imágenes* hoy: el primero describía la prisión de Robben Island donde Nelson Mandela estuvo detenido durante veintiocho años, obligado a excavar la caliza de las rocas, volviéndose blanco de la cal extraída, los ojos quemados por el sol refractado (los prisioneros habían demandado, en vano, que les concedieran anteojos negros); el segundo mencionaba antiguas canteras de calcacita en Pensilvania, reconvertidas en los años 50 en refugios anti-aéreos y luego, recientemente, en lugar de almacenamiento definitivo—es decir en lugar de inaccesibilidad—de diecisiete millones de imágenes compradas por Bill Gates a los archivos de Bettmann Archives y United Press International; el tercero explicaba cómo, en octubre de 2001, el Ministerio de Defensa americano ponía a punto la borradora visual de los bombardeos de Kaboul, comprando particularmente la exclusividad de los derechos sobre todas las imágenes satélite disponibles de Afganistán y de los países vecinos.⁶⁵ Como si la guerra no consistiera ya solamente en prender fuego a ciudades y pueblos, sino en ocultar el con-

tra-fuego político que arde en cada imagen de la historia.

*

Pues la imagen es bien otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una impresión, una estela, un rezago visual de tiempo que ella quería tocar, pero también de tiempos suplementarios—fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos—que no puede, en tanto arte de la memoria, aglutinar. Es la ceniza mezclada, más o menos caliente de varias hogueras.

Y allí, por tanto *la imagen quemada*. *Quema de realidad* a la cual, en un momento, se aproximó (como se dice, en los juegos de adivinanza, "quemamos" por "casi tocas el objeto oculto"). Ella arde del *deseo* que la anima, de la intencionalidad que la estructura, de la enunciación, incluso de la urgencia que manifiesta (como se dice "ardo por vos" o "ardo de impaciencia"). Ella arde de la *destrucción*, del incendio que por poco la pulveriza, del cual escapa del cual, por consiguiente, es capaz hoy de ofrecer todavía el archivo y la posible imaginación. Ella arde de *luz*, es decir de la posibilidad visual abierta por su misma *consumation*: verdad preciosa pero pasajera, ya que está condenada a apagarse (como una vela nos alumbraba pero, ardiendo, se destruye ella misma). Ella arde de su intempestivo *movimiento*, incapaz de detenerse en el camino (como se dice "quemar etapas"), capaz de bifurcar siempre, de partir bruscamente a otro lado (como se dice "despedirse a la francesa"). Ella arde de su *audacia*, cuando toma toda distancia y toda retirada imposibles (como se dice "quemar los puentes" o "quemar las naves"). Ella arde del *dolor* de donde viene y que le procura a quienquiera

⁶⁴ Cf. B. Clearwater, "Alfredo Jaar", en *Art Press*, 1990, p. 88. M. Cohen Hadria, "Alfredo Jaar: éblouissement de l'obvie", *ibidem*, 2000, pp. 42-43.

⁶⁵ Cf. V. Athanassopoulos, "Alfredo Jaar: une autre version de l'invisible", 2003, pp. 30-33.

que tome el tiempo de prendérsele. En fin, la imagen arde de la *memoria*, es decir que quemada todavía, aunque ella misma no es más que ceniza: manera de decir su esencial vocación de supervivencia, a *pesar de todo*.

Pero, para saberla, para sentirla, es necesario atravesarla, es necesario acercarse su cara a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su luz, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: "¿No ves que quemado?" ■

Referencias bibliográficas

- ARISTOTE, *La Poétique*, 1, 1447a, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932.
- ATHANASSOPOULOS, V.: "Alfredo Jaar: une autre version de l'invisible", en *Art Press*, número extraordinario "Censures", 2003.
- BALKEN, D. B.: *Alfredo Jaar: Lament of the Images*, Cambridge, List Visual Arts Center-Massachusetts Institute of Technology, 1999.
- BAQUÉ, D.: *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2004.
- BENJAMIN, W.: (1928) *Origine du drame baroque allemand* (trad. S. Muller y A. Hirt), Paris, Flammarion, 1985.
- BENJAMIN, W.: *Paris, capitale du XIX^e siècle. Le livre des passages (1927-1940)*, trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989.
- BENJAMIN, W.: "Paralipomènes et variantes à *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*" (1936), trad. J.-M. Monnoyer, en *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991.
- BENJAMIN, W.: "Sur le concept d'histoire" (1940), en *op.cit.*
- BENJAMIN, W.: "Théories du fascisme allemand. À propos de l'ouvrage collectif *Guerre et guerriers*, publié sous la direction d'Ernst Jünger" (1930), trad. P. Rusch, *Œuvres, II*, Paris, Gallimard, 2000.
- BENJAMIN, W.: "Sur le concept d'histoire" (1940), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Œuvres, III*, Paris, Gallimard, 2000.
- BINSWANGER, L.: "Apprendre par expérience, comprendre, interpréter en psychanalyse" (1926), trad. R. Lewinter, en *Analyse existentielle, psychiatrie clinique et psychanalyse. Discours, parcours, et Freud*, Paris, Gallimard, 1970.
- BLANCHOT, M.: *La Folie du jour*, Montpellier, Fata Morgana, 1973.
- BLUMENBERG, H.: *Naufrage avec spectateur. Paradigme d'une métaphore de l'existence* (1979), trad. L. Cassagnau, Paris, L'Arche, 1994.
- BLUMENBERG, H.: *Le souci traverse le fleuve* (1987), trad. O. Mannoni, Paris, L'Arche, 1990.
- BOGUSLAWSKA-SWIEBOCKA, R. y T. Ceglowska: *KL Auschwitz. Fotografije dokumentalne*, Varsovie, Krajowa Agencja Wydawnicza, 1980.
- CLEARWATER, B.: "Alfredo Jaar", en *Art Press*, n° 150, 1990.
- COHEN HADRIA, M.: "Alfredo Jaar: éblouissement de l'obvie", en *Art Press*, n° 261, 2000.
- DELEUZE, G.: "Le cerveau, c'est l'écran" (1986), en *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, ed. D. Lapoujade, Paris, Minuit, 2003.
- DELEUZE, G.: *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris,

- Minuit, 1983.
- DELEUZE, G.: "Qu'est-ce que l'acte de création?" (1987), en *op. cit.*, Paris, Minuit, 2003.
- DELEUZE, G.: *Logique du sens*, Paris, Minuit, 1969.
- DIDI-HUBERMAN, G.: "Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique" (1992), en *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, dir. J. Baschet et J.-C. Schmitt, Paris, Le Léopard d'Or, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, G.: "Savoir-mouvement (l'homme qui parlait aux papillons)", prefacio de P.-A. Michaud, en *Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, G.: "Question de détail, question de pan" (1985), en *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, G.: "Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne", en *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24, 1996.
- DURAND, R.: "Le document, ou le paradis perdu de l'authenticité", en *Art Press*, n° 251, 1999.
- FOINCILBER, A. [ou Fajnzylberg]: "Procès-verbal" (1945), trad. M. Malisewska, en *Revue d'histoire de la Shoah. Le monde juif*, n° 171, 2001.
- GALLO, R.: "Representation of Violence, Violence of Representation", en *Trans*, n° 3-4, 1997.
- HILBERG, R.: *La Destruction des juifs d'Europe* (1985), trad. M.-F. de Paloméra et A. Charpentier, Paris, Fayard, 1988.
- JAAR, A. y V. Altaio: *Let There Be Light: The Rwanda Project, 1994-1998*, New York, Distributed Art Publishers, 1998.
- JÜNGER, E. (dir.): *Krieg und Krieger*, Berlin, Junker & Dünhaupt, 1930.
- KANT, E.: *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée* (1786), trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1959.
- KANT, E.: *Critique de la raison pure* (1781-1787), trad. A. Tremesaygues y B. Pacaud, Paris, PUF, 1944 (ed. 1971).
- LÖWY, M.: *Walter Benjamin: avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"*, Paris, PUF, 2001.
- MALDINEY, H.: "Comprendre" (1961), en *Regard, parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.
- MAN RAY : "L'âge de la lumière", en *Minotaure*, n° 3-4, 1933.
- MICKENBERG, D.; C. Granof et P. Hayes (dir.): *The Last Expression. Art and Auschwitz*, Evanston, Northwestern University Press, 2003.
- MÜLLER, F.: *Trois ans dans une chambre à gaz d'Auschwitz* (1979), trad. P. Desolneux, Paris, Pygmalion, 1980.
- POLASTRON, L.X.: *Livres en feu. Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, Paris, Denoël, 2004.
- RILKE, R. M.: "Vois..." (1915) [borrador], trad. M. Petit, *Œuvres poétiques et théâtrales*, ed. G. Stieg, Paris, Gallimard, 1997.
- SETTIS, S.: "Warburg *continuatus*. Description d'une bibliothèque" (1985), trad. H. Monsacré, en *Le Pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, dir. M. Baratin y C. Jacob, Paris, Albin Michel, 1996.
- SCHERER, J.: *Le "Livre" de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1978.
- SCHOELL-GLASS, C.: *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Frankfurt, Fischer, 1998.
- SCHULER, A.: *Gesammelte Schriften, I. Cosmogonische Augen*, ed. B. Müller, Paderborn, Igel-Verlag, 1997.
- VALERY, P.: *Mauvaises pensées et autres* (1941), ed. J. Hytier, *Œuvres, II*, Paris, Gallimard, 1960.
- WARBURG, A.: "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. S. Müller, en *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990.
- WARBURG, A.: *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne*, ed. M. Warnke y C. Brink, Berlin, Akademie Verlag, 2000.