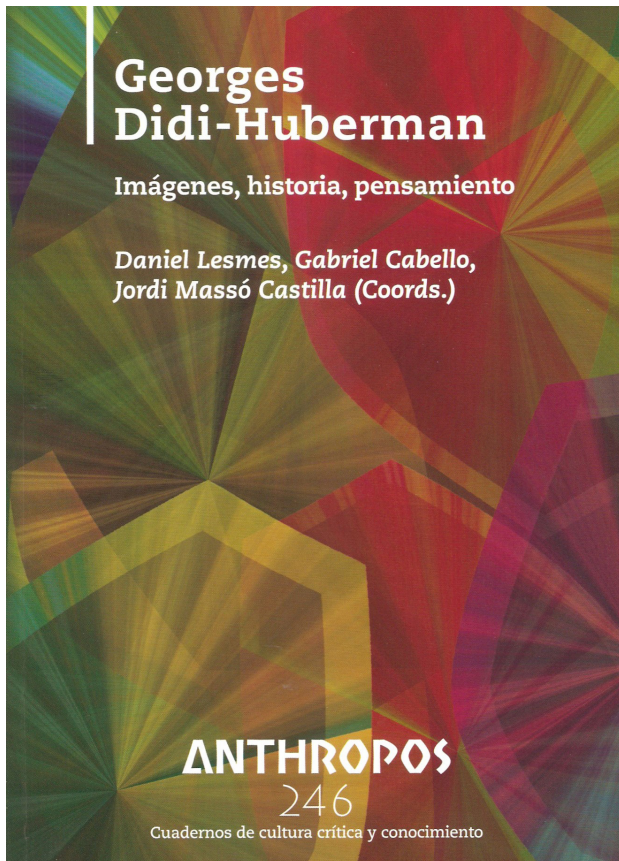


Georges Didi-Huberman. *Imágenes, historia, pensamiento*

LESMES, Daniel; CABELLO, Gabriel; MASSÓ CASTILLA, Jordi (coords.)

Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento, n.º 246, 2017



Coordinado por Daniel Lesmes (Universidad Complutense de Madrid), Gabriel Cabello (Universidad de Granada) y Jordi Massó Castilla (Universidad Complutense de Madrid), el número 246 de la revista *Anthropos* está íntegramente dedicado al pensamiento de Georges Didi-Huberman (Saint-Étienne, 1953), investigador de innegable trascendencia en el estudio sobre las imágenes y cuya recuperación del legado de Aby Warburg ha situado a la historia del arte ante un necesario replanteamiento de sus conceptos originarios, llevando, además, la reflexión sobre las imágenes a una nueva dimensión ética, emocional y gestual.

Imágenes *traidoras*, en aquel sentido de Magritte, insostenibles sin la presencia de otros saberes diferentes y a priori dispares como la propia historia del arte, el psicoanálisis, la filosofía posestructuralista y la antropología. Desentrañar las relaciones que como seres culturales mantenemos con ellas ha sido el motivo del trabajo de Didi-Huberman, capaz de mostrar la importancia de esa dependencia revelando nuestra esgrima con el pasado y, de esta manera, nuestro trato con el presente, su legitimación y las posibilidades de transformación que este ofrece.

Didi-Huberman nota una contraposición entre dos tipos de mimesis, una asentada en la representación (y en la semejanza) y otra basada en la figuración (y en la disemejanza). Dos modos de *leer* la imagen que son punto de partida para una indagación de los mecanismos aptos para una sedición de la hegemonía de la representación. Partiendo de una inteligente lectura de Nietzsche y Bataille, dos de sus referentes, se encamina hacia la sustitución; de la *gaya ciencia* donde había conocimiento clásico, del deseo donde se tenía gusto, de lo *informe* donde ocurría la forma. En su empeño sustitutivo fundamenta la historia del arte en una disciplina que debe preocuparse por la legibilidad de las imágenes, superando así la tradición basada en la dependencia de la representación. El pensador francés emprende entonces una rebelión contra la iconología rediseñada por Erwin Panofsky, para lo que introduce la noción de *síntoma* a través del psicoanálisis y de una primera recuperación de la figura de Aby Warburg, a quien toma como fundador de una ciencia de las *imágenes-síntoma* olvidada durante mucho por la corriente neokantiana de sus sucesores. Esta nueva concepción de la historia del arte es ahora indisoluble de una antropología de las imágenes, que irá ganando complejidad y precisión a la vez que añade el legado de Walter Benjamin a sus pesquisas. El concepto benjaminiano de *Legibilidad* (*Lesbarkeit*) es aquí incorporado como indisoluble de una filosofía de la historia incrustada en una dialéctica que rechaza cualquier intento de *continuidad* mítica. *Lesbarkeit* que se entiende

como momento esencial de la imagen misma y no como su explicación iconológica, y alcanzable a través de la dialéctica benjaminiana (un desgarrar, una distancia y una procesión) y la crítica. El resultado será una *imagen dialéctica* que no es más que una lectura profunda de su propio presente, su momento de cognoscibilidad, a través de la *diferencia*. La interpretación de las ideas de Benjamin unida a la noción de *fenómeno originario* (*Urphänomen*) introducida por Goethe, le permite reconstruir aquella *ciencia sin nombre* de Aby Warburg conectando conceptos como *Nachleben* (supervivencia) y *Pathosformel* (fórmula de pathos) en un dechado tan complejo como estable.

Es la alteración del campo clínico al metapsicológico una de las claves de la evolución de su *imagen-síntoma* hasta asegurar que el síntoma es teoría. Así lo reconoce él mismo en la entrevista realizada por Lesmes, Cabello y Massó con la que parte el número reseñado. En sus palabras, el lector descifra la ordenación que compone el pensamiento de Didi-Huberman; desde una profunda lectura de Freud, modificada por la fenomenología descubierta en Merleau-Ponty hasta volver al psicoanálisis de la mano de Pierre Fédida. Un proceso que asegura la *imagen-síntoma* como *Urphänomen* para levantar el pensamiento de modo que nuestros prejuicios de partida sean desgarrados y reelaborados a través, precisamente, del síntoma. La reflexión vira entonces hacia la naturaleza de asociación entre imágenes y palabras más allá del método deductivo de la iconología clásica basado en la *definizione* y del intento semiótico de Panofsky y de la deducción. La superación neo-kantiana se intuye en el encuentro del *Lesbarkeit* y la fenomenología de Wittgenstein y Merleau-Ponty, que manifiesta la necesaria articulación de un estilo de aparición en la obra visual que permite revisar las artes visuales incluyendo la potencia del inconsciente introducida por Freud. El conjunto es un ameno y complejo itinerario que, sin olvidar el elemento autobiográfico, permite acercarse *de otro modo* a lo que el mundo transporta *fuera de sí*, relaciones eminentemente políticas que obligan a una toma de posición en el acto de la mirada. Este *pensar mediante las imágenes* articula un pensamiento visual, en el que se incluye también la escala natural de las exposiciones, que no deja de ser, en definitiva, la formulación de un modo de redefinir lo visual dentro de un horizonte de espera.

Es preciso, pues, *pensar en imágenes*. Definir un *desplazamiento*, o múltiples de ellos. Juan Barja (Director del

Círculo de Bellas Artes de Madrid), Patxi Lanceros (Universidad de Deusto) y Lucía Jalón Oyarzun (Universidad Politécnica de Madrid) proponen una narración desde la fuerza motriz (la máquina) y desde dentro de ella. Así el relato deviene imagen en torno a un eje; el *arché* de un mundo por formar. Un eje libre, capaz de girar, fluctuar para replicarse en su multiplicidad. La máquina que alimenta el pensamiento en imágenes se repliega y se reconfigura sin cesar. La consecuencia es una genealogía reescrita en cada revolución hasta finiquitar con la posibilidad del origen. Las eclosión de vida, la advertencia, indica al arqueólogo la existencia de mundos debajo, espacios sedentarios que buscan ser atendidos. El investigador recolecta, reúne lo repetido en una colección imposible de acumulaciones sin cronología o, lo que es lo mismo, sin posibilidad de crónica. Pensar en imágenes es *montar* una danza del tiempo para hacer posible, ahora sí, la metamorfosis. El viraje muestra el mundo del otro, de sus huellas, retorno *fantasmático* de lo que falta o falla. Esas señales, como luciérnagas, van y vienen en fugaces intermitencias. Pensar en imágenes es hacer colisionar la imagen en el momento de su peligro, en su encuentro con este presente. Un conflicto que requiere de una toma de posición; una disposición, una postura en el horizonte de espera para constituir una historia que sustituye, de acuerdo con Benjamin, el cauce por el vórtice.

Pensar en imágenes es dilucidar el saber que hay en ellas. Por eso Julián Santos Guerrero (Universidad Complutense de Madrid) recurre al funambulista con el fin de *hacer ver* la dialéctica necesaria para una filosofía de las imágenes. Una difusión del espacio tético que haga posible el movimiento. Baile sobre el alambre, al modo del funámbulo situado en la posición intermedia, en el peligro y en lo preciso. Saber las imágenes supone una posición *sur le fil* al mismo tiempo que comporta una distancia, una suspensión o perspectiva de la imagen más allá de aquí. Situarse *ante la imagen* es ponerse en su posición reconociendo que creer dominarla es el primer paso para la caída. Saber las imágenes es apostarse en el *medio*, en el fino alambre que sostiene la comprensión entre el todo y la nada. Una dialéctica radicada en la esencia del equilibrio, de la simetría, del juego y de la pérdida.

Pero, ¿qué efectos tiene la pérdida? Es lo que se pregunta Ana María Leyra Soriano (Universidad Complutense de Madrid) a partir de *Cuando las imágenes toman posición*,

la obra que Didi-Huberman dedicó al errante Bertolt Brecht. La situación intermedia del *trasterrado* da pie a un ensayo sobre el exilio, el homenaje y la obra del pintor Ramón Gaya donde Leyra encuentra el producto del montaje y el anacronismo necesarios para una postura definida de ponderación vital formalizada en imágenes. Emmanuel Alloa (Universidad St. Gallen) va más allá y se concentra en la pérdida total, en la desaparición, en la extinción. Alloa recuerda que la aniquilación requiere disipar las herramientas para la desaparición. Su repaso intelectual por el debate sobre las imágenes de la barbarie, afianza esa actitud intermedia de Didi-Huberman para el que *pese a todo* se transcribe como una fragmentación del discurso representado y en el que *imagen* se extrae como testimonio de lo que es imposible explicar *del todo*. De ahí que se entienda el fracaso del holocausto y su macabro objetivo incumplido, su proceso inacabado de desaparición. Las imágenes se filtran a través nuestra existencia para dar testimonio, pese a todo, para deslizarse en nuestra sensibilidad interna y las formas exteriores.

Daniela Barcella (Università degli Studi di Bergamo) examina la valencia estética y ética de las imágenes partiendo de la etérea Ninfa como la imagen más contenida del inconsciente temporal. Ninfa fantasmal que dota de movimiento a imágenes a merced de la memoria (supervivencia) y el deseo (creación). Imágenes que soportan su tiempo, *formaciones antropológicas* que llevan consigo incorporada la dialéctica entre estética y ética. De lo que soporta y lo que falta, de su flujo; la imagen exalta la existencia transformándose en potencialidades de transmisión y genealogía. La imaginación será precisamente la facultad de aprehender en el medio, entre lo sensible y lo inteligible; imaginar es formar en el tiempo psíquico, entre memoria y olvido, entre el síntoma y el deseo de dilucidar lo que falta del Otro para restituirlo por testimonios reconocibles. Estamos aquí ante el tiempo subversivo del deseo, que sustituye al tiempo de la razón y el atributo, o lo que es lo mismo, ante el deseo de coincidencia colectiva a través de las ruinas de lo acontecido, de sus historias. También las del arte. Jordi Massó Castilla (Universidad Complutense de Madrid) se preocupa por su devenir en dos intrigas que afianzan lo dicho hasta ahora. Una es la que se teje en torno a cómo la imaginación se erigió en el mecanismo necesario y subordinado al entendimiento, de cómo la representación resultante se basaba en nociones como imitación o semejanza, y de cómo leer una

imagen era la interpretación trascendental de una serie de signos. La segunda paradoja se referirá a cómo Panofsky y su intento iconológico escondían su propio reverso, cuando aparentemente abrumado, retrocedió ante lo contemplado. La aportación de Didi-Huberman es, en este sentido, fundamental; es él quien vislumbró la posibilidad de una historia del arte donde la diferencia manifiesta la pluralidad (y no su origen) para ver cómo se producen significados (y no partir desde ellos).

La multiplicidad concierne a la relectura constante, más allá de la sucesión de *ahoras*, en anacronismos que permiten nuevas poéticas. Allá donde haya luz hay posibilidad de redención, de nueva cronología. José Antonio González Alcantud (Universidad de Granada) encuentra el paralelismo entre la rabia *pasoliniana* y un *estado de emergencia* en el que Didi-Huberman entiende que todo lo escondido reaparece a la luz de la verdad desapercibida. Es la poética resultante de la rebeldía, de la desesperación ante la desaparición irremediable, la melancolía del que intuye el no retorno. Sin embargo, según la perspectiva benjaminiana, existe una posibilidad en esas luciérnagas que son imágenes-síntoma de la catástrofe. A nuestro filósofo le interesa poderosamente la desesperanza porque es allí donde el movimiento, la antigua danza, posee la expresividad suficiente para retomar, una y otra vez, lo irrepresentable por medio de la supervivencia, que, en su acción, toma forma de arrebató. A Didi-Huberman le importa vivamente dónde se sitúa el retazo, el puro movimiento, porque es precisamente allí donde él, como pensador, ha ido aventurando cada paso en su carrera. Gabriel Cabello (Universidad de Granada) cerciora que es justamente desde allí desde donde ha introducido ese impulso renovador en una disciplina, la historia del arte, que suspiraba un diálogo con la antropología. El malestar en la disciplina es patente. No es sencillo, reconoce Cabello, para el historiador formado en la tradición iconológica *poner en síntoma* aquellas imágenes de comprensión semiótica. Un síntoma, dijimos, que es un movimiento que más allá de su patetismo, sugiere un dolor acumulado en la memoria. El síntoma permite ver que la imagen *sufre de reminiscencias* al mismo tiempo que se erige como objeto anacrónico emplazado en ese pliegue entre el tiempo de las latencias (el de la memoria) y el de las eucronías históricas. Objetos enredados de temporalidades diversas, que no poseen límites matemáticos, que surcan nuestros foros internos surgiendo

en el acto de memoria, en la *aparición*. Una visión que Didi-Huberman formula gracias, una vez más, a Benjamin y su *revolución copernicana*, es decir, a su afirmación de que donde había continuum en el devenir de los hechos será ahora necesaria una nueva posición del sujeto sumido en su propia memoria. Se trata, en suma, de la necesidad de ir desde una historia del arte subsumida en la objetividad por otra regida por la reminiscencia.

Las implicaciones de esta revolución son enormes. En principio, un tipo diferente de relación con la tradición y un modo distinto de pensar la transmisión. Gabriel Cabello señala un aspecto esencial para entender el entramado teórico al que nos referimos cuando señala que la verdad (transmisible) no es más que un detalle ornamental con fecha de caducidad. El modelo, entonces, debe ser el de la aparición, inconsciente y fortuita, de la imagen. Esta revolución necesita un modo de entendimiento; el montaje, *montaje anacrónico* en palabras de Warburg, ya que será este el que de cabida a la heterogeneidad de temporalidades. El movimiento (benjaminiano) por el que la lejanía surge en el presente, es decir, la constatación de la degradación de la utopía es, ni más ni menos, que el *aura*. De ahí el desencanto. En la rememoración no captamos imágenes, sino que producimos memoria, o lo que es lo mismo, no es un discernimiento suscrito al tiempo sino una suscripción al mismo. El *aura* es el desplazarse de lo imaginario sobre lo real, a la vez que se expone a su producción mediante su despliegue estimulado por la decisión humana; la *imagen dialéctica* que es portada, como en el *Capricho 43* de Goya, como el *Atlas Farnesio*, para luego ser reportada, devuelta la mesa de disecciones.

Justamente, de la relación de responsabilidad entre Didi-Huberman y Francisco de Goya escribe Daniel Lesmes (Universidad Complutense de Madrid). Y es que mucho de lo hasta ahora expuesto encuentra su origen de análisis en la obra del pintor español, aun a pesar de no haberle dedicado Didi-Huberman ningún estudio en exclusiva. Lesmes sitúa la relación de responsabilidad entre ambos en la imagen crítica. El poder de las imágenes es, cuanto menos, doble, ya que interrumpe el saber al mismo tiempo que impide el caos. En el grabado de Goya el sueño del conocimiento despierta al monstruo que danza, ya desde la *Ilíada*, entre el orden (del saber) y el caos. En esa dialéctica es donde cabe una antropología misma de las imágenes, espacio intermedio del que las criaturas de la noche surgen cada una con su histo-

ria. Se pregunta Lesmes, en este punto, si acaso no hemos pecado de amabilidad cuando pensamos en las luciérnagas de Didi-Huberman. Lo que nuestro filósofo ve en Goya se repite después en el armazón teórico posestructuralista, y es que por la grieta de la dialéctica se cuele la representación, esto es, el encuentro entre el mundo y el trauma. A Didi-Huberman le importa especialmente Goya porque en sus grabados encuentra esa fricción exaltada, porque será la imaginación la que complete el rompecabezas.

Se trata, como venimos refrendando, de la toma de posición, del saber en imágenes, de erigir su antropología. Kathia Hanza (Pontificia Universidad Católica del Perú) plantea una vía más en el trabajo de Didi-Huberman, la creación de una *Historia de la mirada*. Y lo hace partiendo de la analogía con Foucault en el uso del archivo, espacio de quietud donde la imaginación, notábamos, encuentra su alimento. Continúa encontrando en los escritos de nuestro pensador lo que Wiebke-Marie Stock señalaba en 2008 a propósito de la reseña de diversos estudios de la imagen, encubiertos en *deseos filosóficos*, pero que apuntan directamente a una normativa teórica; moderar el lenguaje de las entusiastas tomas de partido, delegar ante la duda en ciencias sometidas a prueba y publicar los resultados. Hanza concluye con una aspiración en la que el síntoma aparece desordenado, cuestión que le sirve para destacar el particular uso que Didi-Huberman hace del psicoanálisis. Pero no solo. Didi-Huberman lleva el gesto, el síntoma, el movimiento, el aura y el dolor a un cuerpo retorcido, a la distopía de la pantomima total. Por eso a Didi-Huberman le gusta el flamenco.

Pedro G. Romero, artista, archivista, escenógrafo y observador, conoce a Georges como *apasionao*, como eterno estudiante de *verdad*, como semejante y compañero, como cabeza inquieta. A Didi-Huberman no solo le gusta el flamenco, sino que lo entiende. Pedro G. Romero regala a este número de *Anthropos* una medida de magnífica sugerencia en forma de texto y dos aportaciones del amigo, de Didi-Huberman. Dos textos sobre el flamenco, sobre ese arte de grietas. O de chalados, como reconoce el propio Didi-Huberman en referencia al cante jondo, el *puro devenir* que diría Deleuze. Nuestro pensador se sirve de la lógica deleuziana para esgrimir un análisis del cante jondo basado en la paradoja. La de la rebeldía, la irregularidad. El cante jondo es la réplica entre el beso de Mallarmé y el martillazo de Nietzsche, un hender en la tierra, una discusión en Alhama de

Granada con Paco Moyano. De la profundidad y el enraizamiento, del salto, del movimiento de ida y venida a la tierra, de José Bergamín e Israel Galván. A Didi-Huberman no sólo le gusta el flamenco y lo entiende, además despliega un apabullante fondo intelectual con la inteligencia de la sencillez y delegando la dificultad, precisamente, en la imagen yacida.

En uno de esos textos aportados por Pedro G., *Estrella de los tiempos*, Georges Didi-Huberman escribe: «Observemos una estrella; cosa de espacio, cosa de luz y cosa de tiempo. Explosión continua. Concentrado –pero también estrellamiento– de tantos tiempos plurales. Luz viva, trémula, infantil hasta tal punto que es como si nunca dejara de nacer, de aparecer. Alumbra nuestro presente y nada más que él, en aquel momento de aquella noche, sólo para aquella mirada y el sentimiento que la acompaña. Pero también sé que esta luz me viene del fondo de los cielos, del fondo de los tiempos, sé muy bien cuál es su distancia contada en años luz. Puede que la estrella que alumbra mi presente haya estallado desde tiempos inmemoriales. El instante, el momento breve de la aparición, siempre debe contar con la inmensa duración de la que surge y a la que pronto volverá, así como la cola de una estrella fugaz vuelve al fondo nocturno del que acaba de emerger. Mas cualquier temporalidad entraña por lo menos esa paradoja» (Pág. 214). Parece aludir al canto jondo, pero en realidad lo hace a todo su pensamiento en torno a las imágenes. Pensamiento que se mueve, que danza. Es el intento de Kant, el de aprehender el movimiento de la unidad en la diversidad. El *libre juego*. Jean Luc-Nancy (Universidad Marc Bloch de Estrasburgo) sigue el rastro de la instrucción en el texto que cierra el monográfico aquí reseñado. De nuevo; movimiento, danza. Es ella, su divinidad a medida del hombre, lo único íntegro, la única posibilidad de fe. Así lo reconoce Zaratustra. La medida es el ritmo, la diferencia con la simple marcha, la reanudación. Es en esa constancia donde existe el encuentro, el contacto y la cone-

xión entre los cuerpos. Si hemos pensado la imagen como danza es porque para acercar su verdad requiere una revuelta, un continuo volver a empezar. Desplazar, que en cuestión de imágenes es el leer (benjaminiano). Leer, una y otra vez. Ver (una imagen), intentar escribirla. El cuerpo entero que se envalentona en un baile de carácter psíquico.

Este número de la revista *Anthropos* que aquí reseño incluye una carta destinada a Jacques Rancière escrita por Georges Didi-Huberman. En un momento dice así: «No se trata del prestigio de la pulsión intemporal, sino de la historia cultural de las imágenes y de las fórmulas de pathos que en ella están implicadas atendiendo a la larga duración de la cultura occidental. ¿Cómo leer eso entonces? El método de Panofsky (...) ha mostrado sus límites, vinculados a las aporías de una razón que, ante las imágenes, sólo buscaba explicar mediante temas y conceptos y retrocedía tanto ante la imaginación dialéctica como ante la escucha del inconsciente. Contra este modelo axiomático y deductivo, Walter Benjamin propone (...) una vía para leer las imágenes completamente diferente: una vía heurística y constelativa. Una vía que no era mística, sino que, por el contrario, prestaba atención a la inmanencia, es decir, a los cuerpos, a los deseos, a las asociaciones de ideas y a sus signos anteriores a cualquier escritura: Leer lo que nunca ha estado escrito» (p. 131). Es comprensible el malestar ocasionado por todo esto en ciertas disciplinas, pero cabe reconocer lo acertado del pensamiento. Didi-Huberman ha puesto de relieve la escala de una lectura anacrónica de la historia. Es desde la vigente connotación que queda esperanza de configuración. Es ahora la posibilidad de lectura. Este número monográfico de la revista *Anthropos* supone el necesario acercamiento no solo a un pensador esencial, sino a una idea que es difícil rechazar.

Juan Jesús Torres
Universidad de Granada