



UAEM



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO FACULTAD DE ARTES

DOCTORADO EN CRÍTICA DE LA CULTURA Y LA CREACIÓN ARTÍSTICA

“La imagen como resistencia.
Un acercamiento a partir de la obra de Georges Didi-Huberman”

Tesis que para obtener el grado de Doctor en Crítica de la Cultura y la Creación Artística

Presenta:
Mariana Saely Ramírez Rosas

Línea de generación y aplicación del conocimiento: Arte y cultura

Director:
Dra. María Luisa Bacarlett Pérez

Comité tutorial:
Dr. Janitzio Alatraste Tobilla
Dr. Álvaro Villalobos Herrera
Dr. Alejandro García Carranco
Dr. Gustavo Adolfo Garduño Oropeza
Suplente. Dr. José Luis Vera Jiménez

Toluca, México, abril de 2024.

ÍNDICE

	Página
Introducción	6
 Capítulo I. La imagen como forma de conocimiento.	
1.1 La influencia de Walter Benjamin en el pensamiento de Georges Didi Huberman.....	13
1.2 Gilles Deleuze en el pensamiento de Georges Didi Huberman.....	29
1.3 La sospecha como conocimiento	42
 Capítulo II. La imagen como productora de realidad.	
2.1 La imagen dialéctica y la violencia de la imagen.....	50

2.2	La imagen del pasado como creadora del presente.....	57
2.3	Imágenes y sublevación.....	68

Capítulo III. La imagen como resistencia

3.1	La imagen como productora de realidad.....	84
3.2	Las imágenes que incomodan.....	90
3.3	La imagen y los límites de la representación.....	97
3.4	Imágenes: Entre poder y resistencia.....	111

Conclusiones	128
---------------------------	-----

Bibliografía	133
---------------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Las imágenes nos dicen algo, no sólo están ahí para representar, sino también nos permiten crear la realidad. Se puede decir que no hay una receta específica que indique cómo debe representar una imagen o si toda imagen está abocada a la representación, o cuál es la relación entre imagen y realidad. A continuación, se analizarán los conceptos filosóficos que Georges Didi-Huberman aborda para explicar y realizar una crítica al mundo actual a través de las imágenes.

El mundo actual está cubierto de imágenes de todo tipo y la primera conexión que tenemos con ellas es a través de la mirada, que puede ser a su vez vacía, sin ninguna intención, o penetrante y profunda, que nos hace sumergirnos en un mar de pensamientos, que puede convertirse en una corriente poderosa que nos arrastra hasta obtener conocimiento. Puede representar algo establecido en el pasado, algo que ya dimos por hecho, o también conforma el presente, pero sobre todo nos permite abrir paradojas para descubrir nuestra propia realidad.

No hay dos imágenes iguales, cada una se lee en contextos y desde miradas diferentes; una imagen puede dar lugar a la sospecha, o dar lugar a la indignación, pero esto no surge espontáneamente, ya que el sujeto juega un papel importante, así como el contexto, la situación, etc.

Didi-Huberman, influenciado por Walter Benjamin, retoma ciertos términos de éste para tener mejores herramientas conceptuales con el objeto de exponer *lo que puede* una imagen, pues las imágenes no sólo pueden ser bellas o terribles, también se pueden encontrar en ellas otras cosas; por ejemplo, el aura. El aura no solo tiene que ver con que la imagen sea separada de su origen y se reproduzca técnicamente, sino también tiene que ver con la disponibilidad y la

cercanía, es decir, que en la época en que las imágenes son técnicamente reproducidas, éstas se vuelven algo disponible, consumible y familiar.

Benjamin introduce también el concepto de “montaje”, algo que también impacta en la obra de Didi-Huberman. El montaje es un tipo de respuesta al problema de la construcción de la historicidad y el tiempo. Para Huberman, esta perspectiva es importante, pues permite vislumbrar una dimensión política y crítica en torno a la imagen. Las imágenes pueden impulsar a romper con clichés para adentrarse en la realidad de manera crítica, para poder incluso indignarse y ser interpelado por las injusticias y, por ende, ser llevados a reclamar justicia.

Al mirar una imagen, cada persona puede darle una interpretación distinta, todo depende del contexto, ya que el pensamiento no es siempre igual ni repetitivo; incluso en una sola persona no será el mismo por siempre, y esto se deriva por distintos aspectos, como los sentimientos, pero también por el contexto social, histórico y político en el que se habita. Cuando la mirada choca con la imagen, el conocimiento está por surgir. La imagen de un obrero fuerte y musculoso, trabajando en una máquina, no es la misma si ésta se usa en la portada de un libro sobre la lucha de clases, o si es usada para vender los jeans de moda.

Hay una analogía muy interesante que Didi-Huberman plasma en *Arde la imagen*, pues menciona que somos como un ave fénix que puede surgir de las cenizas al mirar una imagen; es decir, una imagen nos puede pulverizar, pero tan pronto como se empieza a pensar, entonces resurgimos. Una imagen tan simple, como la de una manzana cortada a la mitad, con un fondo sólido, vacío y negro, siempre podrá hacernos pensar cosas distintas dependiendo de del sujeto, es cierto, pero jamás se trata de un sujeto aislado, sino de alguien ligado a un contexto, a una perspectiva, a una situación; la imagen misma siempre está en relación con otras imágenes, e igualmente con un contexto. No hay observador puro o inocente que llegue ante una imagen desprovisto de elementos culturales, sociales y estéticos,

en tanto es miembro de un espacio y época determinada. Esto solo nos demuestra que no hay una realidad en sí, no hay una realidad igual en este mundo para todos.

Ligado el concepto de montaje está el de “constelación”. En ambos casos se apuesta por otro paradigma de conocimiento en el cual las ideas, lejos de darse de manera aislada, surgen más bien relacionándose unas con otras, lo que nos permite reconocer que no hay solo un hilo para pensar, sino una multiplicidad de caminos. Las imágenes nos hablan de la manera en que el conocimiento humano no está hecho de la emergencia espontánea de grandes ideas que ocurren en la cabeza de grandes pensadores, aislados de los demás hombres y ajenos a su época, a su cultura y contexto; sino que es un camino plural de relaciones, agenciamientos y contagios.

Por otro lado, las imágenes no son una realidad inerte y adinámica, en espera de nuestra mirada, por el contrario, ellas también buscan nuestra mirada, buscan que nos adentremos en paradojas que nos hacen interpelar, nos hacen pensar, nos llenan de sensaciones que son inseparables de los pensamientos. Como sucede con Kafka y *La metamorfosis*, en donde se puede ver al escarabajo patas arriba, haciendo cuerpo con las ideas y las sensaciones de un burócrata atrapado en el caos de la rutina. Así, una imagen puede llenarnos la mente de dudas infinitas, de sospechas e interrogaciones que pueden llevarnos al conocimiento. Ya desde Descartes, la duda ha sido vista como el primer paso hacia el conocer. Esto no quiere decir, sin embargo, que el sujeto sea pasivo frente a la imagen, pues es a éste a quien le corresponde encontrar y darle sentido a lo que se le presenta. De hecho, creamos la realidad a través de imágenes, éstas son constitutivas de aquello que consideramos nuestro mundo.

Huberman también retoma de Benjamin el concepto de “imagen dialéctica”. En realidad, este concepto recoge lo anteriormente expuesto, pues una imagen

nunca es algo que se nos presenta aislado, como una ínsula plena de sentido por sí misma, sino que siempre se nos presenta confrontada con otras, relacionada con otras, agenciada con otras. Es de ahí que puede surgir el pensamiento y luego la indignación. Es así como el montaje, el aura y las constelaciones nos llevan a la imagen dialéctica y así podemos descubrir lo que una imagen tiene por decir, lo que puede cuestionarnos y darnos a pensar.

Otra de las influencias importantes en la obra de Huberman es Gilles Deleuze. En concreto, el concepto de “rizoma” guarda cierta cercanía con la idea de montaje, ya que en un rizoma lo más importante son las conexiones y las relaciones que se pueden entablar entre distintas imágenes. Es a través de tales agenciamientos que puede surgir lo nuevo o la diferencia. Tales emergencias jamás serán lo que se busca, sino siempre vendrán de agenciamientos insospechados. Lo que a Huberman interesa del concepto de rizoma es que nos permite pensar el sentido, pero no en los puntos que constituyen un diagrama, sino en las líneas que unen los puntos. Es decir, si es posible encontrar un sentido, éste se hallaría en los cruces de las líneas y no en los puntos que creemos dados de antemano. Así, una imagen no encuentra su sentido en la intención de quien la forjó, tampoco en la sola mirada de quien la contempla, sino en el cruce de ambos, en la relación que se entabla entre los dos; esta relación es dinámica y está cruzada por otras líneas: la época, el contexto social y cultural, la tendencia política, etc.

Este carácter dinámico de la imagen también se encuentra en su peculiar relación con el tiempo, pues puede tratarse de una imagen de algo que ya no existe, que ya ha muerto. Esta situación es paradójica, pues estamos ante algo que está y no está al mismo tiempo. Esto es algo que ya había resaltado Ronald Barthes en *La cámara lúcida*, “El nombre del noema de la fotografía será pues: «Esto ha sido»” (Barthes, 2022: 91). Una imagen representa algo que ya no está, algo que quizá ya está muerto, está ahí pero ya no está, es algo paradójico, pero cuando el sujeto

se encuentra en esa situación se acerca a lo que ya no es y transforma lo que es. Así, las imágenes nos pueden violentar, hacer revivir cosas que creíamos olvidadas, nos acercan lo distante, pero sentimos a la vez lo lejos que estamos; nos pueden incluso pensar de otra manera en el futuro. Su poder es enorme, todo debido a que las imágenes sobreviven, nos hacen sentir, nos hacen reflexionar e, incluso, indignarnos. Eso es a lo que Georges Didi-Huberman nos invita, a cuestionar las imágenes, a introducirnos en paradojas para descifrar los conflictos del nuestro tiempo, incluso para aprender de nosotros, de lo que podemos y lo que no, así como de crear nuestra realidad por medio de lo que las imágenes nos provocan.

Las imágenes están ahí al cruzar nuestra mirada con ellas, al dejarnos afectar e interpelar por ellas, al hacernos pensar, al violentarnos y al dejarnos contemplar otras posibles maneras de narrar la historia de la humanidad.

CAPÍTULO I

LA IMAGEN COMO FORMA DE CONOCIMIENTO

En este apartado se analizarán los conceptos filosóficos que llevaron a Georges Didi-Huberman a sentar las bases de su pensamiento crítico en torno a la imagen. Es evidente la presencia de varios artistas, tanto escritores como pensadores y cineastas, que le han influenciado. Sin embargo, para este primer apartado se tomarán algunos de los autores clave como son Walter Benjamin, Gilles Deleuze y Michel Foucault.

Didi-Huberman trabaja con las imágenes, ellas nos abren el panorama a la historia del mundo, el contexto de la civilización, nos llevan a descubrir nuestra propia historia y pensamiento. Y para ello recurre a ilustres pensadores. Uno de ellos, quien lo ha influido fuerte y directamente, ha sido Walter Benjamin.

No hay una forma natural de representación, sería difícil decir que lo más natural es el lenguaje oral o la imagen, pero ambos son igualmente válidos. La razón es que no podemos llegar a la realidad tal cual es. Este es el caso de la fotografía, que no es la imagen exacta de la realidad, es una representación de la misma, tal y como lo es el lenguaje. Esto tiene que ver con un tema epistemológico clásico, el que nos dice que no hay observaciones inocentes; ninguna representación es la realidad, toda imagen implica ya una cierta perspectiva. En esta línea estarían Paul K. Feyerabend y Karl Popper. Para este último, “El conocimiento no puede venir de la nada –de una *tabula rasa*– ni tampoco de la observación” (Popper, 1991: 52). La observación no es el origen del conocimiento, pues antes de ella hay ideas, prejuicios, conjeturas, preconcepciones, etc. Entre imagen y lenguaje no habría un abismo ontológico, en ambos casos hay un acercamiento a la realidad que no es directo, sino siempre guarda un carácter interpretativo, sígnico,

convencional. En este acercamiento, el sujeto no es el amo y el señor en el proceso de crear algo o interpretarlo. Aquí se cuestiona la idea de sujeto, la de autor, para dar paso a los conceptos de *montaje*, *aura* y *constelaciones*, en donde Benjamin deja al sujeto en un lugar marginal para darle prioridad a las sensaciones, a las relaciones entre imágenes, a unir las como si fuesen estrellas en el cielo. Esta idea, como se apuntó en la introducción, se enlaza con el concepto deleuziano de rizoma, para crear la idea de una imagen rizomática, una constelación de imágenes que no siguen una lógica lineal. La imagen rizomática es libre, no está atada a un inicio específico, y este es el motivo por el cual tiene la potencia de ser creadora de conocimiento, por las múltiples conexiones que podemos extraer de ella.

Una vez abordadas estas influencias, podremos comprender a qué se refiere Huberman cuando expresa que la imagen puede dar lugar a la sospecha y por qué de dicha característica puede surgir el conocimiento. Se analizará por qué Huberman liga sospecha e imagen, tal como lo hace Boris Groys.

Pretendemos, en suma, analizar uno de los postulados más fuertes y significativos en la obra de Huberman, el que dicta que las imágenes nos hacen pensar, que se abre una brecha para conocer por medio de ellas, que, si aprendemos a mirar, podremos acceder a conocer la historia y, sobre todo, a nosotros mismos.

1.1. La influencia de Walter Benjamin en el pensamiento de Georges Didi-Huberman

“La humanidad que, anteriormente con Homero, había sido objeto de contemplación para los dioses olímpicos, ha devenido ahora objeto de contemplación para ella misma”.
Walter Benjamin

El arte casi siempre se ha interesado en la vida, en la realidad; siendo este uno de sus motores principales. Sin embargo, ha sido también la pregunta latente en las ciencias que se han preguntado por el hombre; esta será quizá la conexión entre filosofía y arte: la pregunta acerca de qué es la realidad. La realidad, pues, se ha manipulado, encuadrado, reencuadrado, montado, retocado; entonces nos hemos quedado sin saber qué es lo real. En el camino por contestar esta pregunta, George Didi-Huberman se ha encontrado con Walter Benjamin. Para este último, el mundo moderno no puede entenderse con pasar por la relación entre imágenes y realidad.

¿La imagen en contacto con lo real —una fotografía, por ejemplo— nos revela o nos ofrece unívocamente la verdad de esa realidad? Claro que no. Rainer Maria Rilke escribía sobre la imagen poética: “Si arde, es que es verdadera”. Walter Benjamin escribía, por su lado: “La verdad no aparece en el desvelo, sino más bien en un proceso que podríamos designar analógicamente como el incendio del velo, un incendio de la obra, donde la forma alcanza su mayor grado de luz”.¹

Tanto el filósofo como el artista han cruzado sus caminos en la búsqueda de una definición sobre la *realidad*, se han intentado unificar conceptos e ideas para crear

1 Didi-Huberman, Georges, Javier Arnaldo, Clément Chéroux. Cuando las imágenes tocan lo real. España. Círculo de bellas artes. 2018.

la receta de ella, como si de ingredientes se tratase: agregue un poco de esto, mezcle un poco de aquello, y entre tintas y materiales diversos obtendrá usted algo real para mirar y pensar. Pero las cosas no funcionan así, pues la realidad no es algo permanente ni estático que está allá afuera y que sólo después viene el arte para representarlo. Al contrario, el arte necesita de la realidad para crearla y transformarla; mientras que la filosofía está para interrogarse si la realidad está ahí de antemano o existe como obra nuestra.

Didi-Huberman expresa que tanto la filosofía como el arte sienten un tipo de nostalgia por no ser capaces de acceder a la cosa, a la verdad de aquello que es y fue: *la cosa en sí*. Quizás el pintor habrá captado su instante de vida, su fugacidad, pero la obra no es la cosa. El filósofo padece de la misma angustia, ya Kant nos ponía al tanto sobre la imposibilidad de acceder al noumenon. Aun así, el propio Kant terminó reduciendo al arte al análisis del tipo de juicios que se desprenden de la experiencia estética. Es lo que tanto le criticaba Adorno a Kant:

Decir con razones por que una obra de arte es bella, por qué es verdadera, coherente, legítima, no equivaldría a reducirla a sus conceptos generales (si esta operación fuera posible a la manera que Kant deseaba y disputaba). En toda obra de arte, no sólo en la aporía del juicio reflexionante, se ata el nudo de lo general y lo particular. Kant se acerca a esto al definir lo bello como lo que “agrada de manera general sin concepto”. Pese al esfuerzo desesperado de Kant, esa generalidad no se puede separar de la necesidad; que algo agrade de manera general equivale al juicio de que tiene que agradar a cada uno, pues de lo contrario sería una constatación empírica. Sin embargo, la generalidad y la necesidad implícita son conceptos, y su unidad kantiana del agrado, es exterior a la obra de arte.²

2 TH. W. ADORNO. *Teoría estética*. Obra completa, 7. Madrid, AKAL, 2011. P 70.

Puede ser que sí haya un punto que una criterios y parámetros tanto de pensadores como de creadores de arte, y éste podría ser precisamente de lo que Adorno habla en su teoría estética, como “resistencia”, que las miradas se resistan a ser iguales, a ser copias de otras, que la mirada del alumno se resista a ser un plagio de la mirada del maestro. A este pensador le gusta la idea de *constelación* de Benjamin, que cada uno puede interpretan a su propia manera. A Adorno hay que entenderlo como alguien cuya visión del mundo está enmarcada en algo llamado “dialéctica negativa”, que en realidad confronta a las cosas para dar lugar a lo nuevo.

Para Adorno, cada cosa contiene su contradicción, y tarde o temprano se va a desarrollar y a desplegar en ese punto débil que le hará entrar en una crisis, y esto no se enseña, se trabaja con la propia mirada, descubriendo que cada obra posee un velo y cada uno puede develarlo según su alcance. Pero la contradicción de la que aquí hablamos, no es una que se resuelve en alguno de los lados de la oposición, sino se expresa más bien como la coincidencia de los opuestos, ambos pueden sobrevivir a su choque; como lo expresa Jean-Luc Nancy:

No se trata de la forma y del fondo, sino del paso, del pesaje, de la venida en la que nada se distingue, y todo se desliga. Eso que nace no tiene forma y tampoco es el fondo, empero, el que nace. “Nacer es transformar, transportar todas las determinaciones. Nacer es no haber nacido, y es haber nacido. Lo mismo pasa con todos los verbos: pensar es, no haber pensado todavía, y es ya haber pensado. De esta manera “nacer” es el verbo de todos los verbos: es el “estar-teniendo-lugar” que, como tal, no tiene ni comienzo ni fin. El verbo sin presencia de la venida a la presencia. La única “forma” y el único “fondo” del “ser”. “Ser” es no haber sido todavía, y es ya haber sido.³

3 Jean-Luc NANCY, *El peso de un pensamiento*. España, Ellago Ediciones. 2007. P 130.

Cuando se crea una obra, cuando nace no nace, porque aún faltan las miradas que habrán de abrirla a otros usos y sentidos; incluso, la mirada del espectador que juzga también se transforma, como sugiere Georges Didi-Huberman en su texto *Arde la imagen*, cuando dice que estando frente al arte nos transformamos en el Ave fénix, caemos frente a la obra hechos cenizas y renacemos tocados por el arte y comenzamos a pensar. Y pensar es también padecer una cierta forma de violencia, pues produce en mí una diferencia, lo único que me separa de esta violencia es el velo. El velo puede entenderse como el arte mismo que, en palabras de Nietzsche, nos salva de ver lo monstruoso de la naturaleza y de la existencia de manera directa. La naturaleza es, en el fondo, monstruosa y terrible, y el arte nos salva de verla directamente. Una postura contraria es la Leibniz, para quien el universo es una inmensa jerarquía de seres vivos que forman un conjunto armónico, en este sistema, lo inconcebible es la fealdad, puesto que en el mundo no hay más que armonía. Nietzsche está en las antípodas de tal percepción optimista. Para él, y antes para Schopenhauer, el velo nos resguarda de la fealdad, incluso de nuestra propia mirada, ya que nuestra reflexión pudiese tornarse caótica y enfrentar “lo feo”, entendiendo que lo más seguro es que dicha fealdad esté cimbrada en nuestra mente y este trabajo artístico nos ayude a explorarla para así adentrarnos en terrenos donde no hubiésemos estado antes.

Así, también podemos decir que el velo es una resistencia, resistir a nuestra propia zona cómoda y penetrar lugares de reflexión, para desbordarnos, reconstruirnos y volvernos a armar como el Ave fénix que propone Huberman: saber mirar una imagen sería, en cierto modo, ser capaz de distinguir *ahí donde la imagen arde*, ahí donde su belleza reserva un lugar a un “signo secreto”, a una crisis no apaciguada, a un síntoma. Ahí donde la ceniza no se ha enfriado⁴.

4 Didi-Huberman Georges. *Arde la imagen*. México. Serieve. 2012. P 26.

Esta crisis no apaciguada toma la forma de un “síntoma” en Didi-Huberman, al que desprende de su lectura de Benjamin, Freud y Warburg, en donde se expresa que el sujeto, aunque está sumergido en la cultura, siempre está al borde de ser encendido por las cenizas que aún no se apagan, de una verdad que se expresa como pequeñas chispas aún incendiadas, pero es por ello una verdad que se esfuma, se quema porque así es la realidad, efímera. Es cierto que venimos de una larga tradición, desde Platón, que le ha dado poco prestigio a las imágenes, éstas mienten, pero precisamente, una de las tesis centrales de Huberman es apostar por la idea de que en la imagen hay verdad, una que no es ni absoluta ni está casada con la necesidad de “representar”, y que por ello mismo puede hacernos pensar de otra forma, orientarnos en el pensamiento de otra manera.

Kant se preguntó en otros tiempos: “¿Qué es orientarse en el pensamiento?”. No sólo no nos orientamos mejor en el pensamiento desde que Kant escribió su opúsculo, sino que la imagen ha extendido tanto su territorio que, hoy, es difícil pensar sin tener que “orientarse en la imagen”. Jean-Luc Nancy escribió más recientemente que el pensamiento filosófico vivirá el viraje más decisivo cuando “la imagen en tanto mentira” de la tradición platónica sufra una alteración capaz de promover “la verdad como imagen”, un pensamiento del que Kant mismo habría forjado la condición de posibilidad en los términos bastante oscuros –como lo son, a menudo, las grandes palabras filosóficas– de “esquematismo trascendental”⁵

Para Georges Didi-Huberman, uno de los caminos que podemos tomar para entender la manera como las imágenes nos hacen pensar es tomando en cuenta el concepto benjaminiano de *montaje*, esta es una visión nueva del conocimiento, en donde las ideas nos llevan por calles transitadas de imágenes y momentos espontáneos. Esta otra imagen del pensamiento es como un mirar las estrellas en

5 Ibidem. P 10.

el cielo, es decir, una *constelación*, la cual propone una nueva forma de conocimiento: que se unan los puntos, las ideas, para relacionarse o encontrar el hilo de unión entre las cosas.

El montaje fue, lo sabemos, el método literario tanto como la asunción epistemológica de Benjamin en su *Libro de los pasajes*. La analogía entre esta elección de escritura y las láminas de *Mnemosine* demuestra una común atención a la memoria –no la colección de nuestros recuerdos a la que se une el cronista, sino la memoria inconsciente, la que se deja menos contar que interpretar en sus síntomas– de la que sólo un montaje podía evocar la profundidad, la sobre determinación. Más aun, la dialéctica de las imágenes en Warburg, con su encarnación vertiginosa, es decir ese atlas de un millar de fotografías que sería un poco para el historiador del arte lo que el proyecto del Libro había sido para el poeta Mallarmé, esa dialéctica es visible en gran parte en la noción de imagen dialéctica que Benjamin pondría en el centro de su propia noción de historicidad.⁶

La obra de Walter Benjamin tiene un carácter dialéctico, expresa que el mundo moderno ha despedazado la narración, y que es precisamente en una constelación donde se rompe la secuencia lineal, porque podemos captar las imágenes en el orden que queramos y no en una narración rectilínea. En realidad, cuando Benjamin piensa en narrar, no está pensando en la narración de los periódicos y los medios de información, sino en una más básica, en aquella que va de boca en boca, cargada de interpretaciones propias y ajenas, en una especie de conexión entre el pasado, el presente y el futuro, uniendo relatos anacrónicos contados de generación en generación. Aquí sin duda estamos ante una constelación, para Huberman son los puntos que conectan las diferentes realidades; así, lo que yo pudiera entender de una imagen y luego es visto por

6 Cuando las imágenes tocan lo real. Op cit.

otra persona, puede ser unido y dar lugar a una nueva manera de interpretar el mundo.

La constelación es una especie de desorden que brinda imágenes para darles un nuevo orden, una imagen dialéctica que es en donde las imágenes abren la tensión entre cosas opuestas y diferentes: *“los panoramas, que anunciaron una completa transformación de la relación del arte con la técnica, son a la vez expresión de un nuevo sentimiento vital. El habitante de la ciudad, cuya superioridad política sobre la calle se expresa de múltiples maneras en el transcurso del siglo, intenta traer el campo a la ciudad. La ciudad se extiende en los panoramas hasta ser paisaje”*.⁷ Se podría decir que, para Benjamin, el narrador es el constelador, aquel que une historias y las hereda no sólo a sus descendientes sino a aquellos que quieran escuchar. Didi-Huberman retoma este concepto y lo lleva al presente, a nuestros tiempos, para transportarnos a todos los tiempos, a pensar las imágenes, a reflexionarlas, penetrarlas habitarlas y digerirlas. La constelación es una experiencia, no es toda la magnitud de la imagen, es una manera de experimentarla, de darle continuidad a través del tiempo. Volviendo a Benjamin, en su obra hay una forma de narrar que permite conservar la complejidad de la experiencia, algo que se pierde, por ejemplo, en los medios informativos. Leyendo a Benjamin, parece ser que lo que la narración tradicional, de boca en boca, nos permitía tener era un piso que pisar, una tierra, es decir, la experiencia encarnada.

La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que se han servido todos los narradores. Y los grandes de entre los que registraron historias por escrito, son aquellos que menos se apartan en sus textos, del contar de los numerosos narradores anónimos. Por lo pronto, estos últimos conformando grupos múltiplemente

7 Walter Benjamin. El libro de los pasajes. Madrid. Akal. 1982. P 40.

compenetrados. Es así como la figura de narrador adquiere su plena corporeidad sólo en aquel que encarne a ambas. «Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo», reza el dicho popular, imaginando al narrador como alguien que viene de lejos. Pero con no menos placer se escucha al que honestamente se ganó su sustento, sin abandonar la tierra de origen y conoce sus tradiciones e historias. Si queremos que estos grupos se hagan presentes a través de sus representantes arcaicos, diríase que uno está encarnado.⁸

Para Huberman, hay imágenes que también logran este efecto de encarnarse en nosotros y nosotros en ellas, la imagen se disuelve y penetra nuestro interior para dar paso a una reflexión; la imagen que vive en nosotros pereció en otro momento, en otro lugar, y renace en nosotros, pero es un proceso, una causa de aprendizaje que nos hace mirar: así, las imágenes nos permiten también habitar el mundo, para detectar el síntoma que cruza a la imagen. Esta manera de concebir las imágenes, como hemos apuntado, no las única como algo que sirve meramente para representar, sino ellas también son capaces de producir realidad. El ejemplo al cual se dirigen las reflexiones de Didi-Huberman, retomando a Benjamin, es la fotografía. Para este último, en sus inicios la fotografía se tornó una moda, “fotografiar el instante”, es decir, la fotografía como representación de la realidad, pero Benjamin, y Didi-Huberman también, nos dirán que no, pues las imágenes en realidad son creativas, crean la realidad.

Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una “señal secreta”, una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado. Pero, hay que recordar que, para Benjamin, la edad de la imagen en los años treinta es, ante todo, la de la fotografía: no la fotografía como aquello que fue caritativamente admitido en el territorio de las bellas artes (“la fotografía como arte”), sino la fotografía como aquello que modifica de cabo a rabo ese mismo

8 Walter Benjamin. El narrador. Santiago. Metales pesados. 2008. P 58.

arte (“el arte como fotografía”). Es por lo demás en el momento preciso en que enuncia esta tesis cuando Benjamin encuentra sus palabras más duras respecto a la “fotografía creativa”, el “elemento creativo” – como hoy se dice en todas partes– que se ha convertido en ese “fetiche cuyos rasgos no le deben la vida más que a los juegos de luz de la moda.”⁹

Ver no es algo dado, se aprende a mirar, y esto está estrechamente ligado al pensamiento, ya que también se aprende a reflexionar. Pensar desde diferentes ángulos y posturas no es tarea sencilla, lo mismo sucede con saber mirar. Quizá nos sabemos mirar porque nos hemos habituado a que se nos diga qué es lo que tenemos que ver y bajo qué criterios, se nos ha aleccionado para tomar las posturas de los que saben y defenderlas como nuestras. Debemos entender que ver no es natural, es una construcción, tenemos que intentar dar el salto a la edificación de criterios propios y arriesgarnos a experimentar. Cuando vemos, estamos pensando, es evidente que todo pensamiento tendrá rasgos de ciertas vertientes filosóficas, empero podríamos tomar varios de estos caminos y encontrar el propio.

El autoproclamado filósofo moderno ha leído a los clásicos para decir que los ha leído, pero lo que sobran son lecturas, lo que falta es reflexión. No hay un solo camino para armar nuestro pensamiento, entendemos que la cultura y la ideología determinarán las gafas que usaremos para ver, la cultura es basta y es un trecho largo para llegar a formarnos una perspectiva que estará compuesta de muchos trozos de realidad. El filósofo Giorgio Agamben expresa que ver es una forma de pensar, algo que la tradición filosófica difícilmente reconocería. Pensemos en

9 Cuando las imágenes tocan lo real. Op cit.

Descartes, para él, ver esta subsumido al pensamiento, pero no es en sí mismo pensar.

Lo que Descartes quiere probar con este experimento es una teoría de la visión según la cual todo acto de visión es, en realidad, un juicio intelectual del sujeto pensante; por lo tanto, no visión concreta sino *ego cogito me videre*, un “yo pienso ver”, una reflexión del yo a partir de los signos sensibles pintados sobre el fondo del ojo. Es decir, el verdadero sujeto de la visión, el yo pensante, se encuentra con respecto al ojo, en una posición análoga a la del hombre barbudo de la ilustración, este hombre que, surgido no se sabe de dónde en la oscuridad de su observatorio, observa a través de una cascara de huevo las imágenes que se forman sobre el fondo de un ojo arrancado de una órbita cadavérica.¹⁰

Podríamos utilizar la filosofía misma para mirar diferente, en el sentido de que una de las bases de ella es desconfiar, sospechar; entonces desconfiamos de que todo aquello que nos enseñaron es único y verdadero; así podemos abrir la posibilidad de que hay múltiples maneras de mirar la misma cosa y de que podemos pensar con imágenes.

En términos generales, podríamos hablar de dos tipos de imágenes, estaría el modelo de la *imagen vacía*, cuyo paradigma es Platón: la imagen representa algo, pero lo hace mal, miente, se pone en lugar de, es ilusoria, es tramposa, por eso el filósofo griego excluye a los pintores y a los poetas de la República, porque engañan, porque crean copias, porque producen contradicciones y paradojas. Por ejemplo, el poeta puede decir que algo es grande y pequeño a la vez, o bello y feo a la vez, es decir, que siempre cae en contradicciones; el pintor hace lo mismo crea imágenes inverosímiles, crea malas copias. Para Platón, ese sería un doble

¹⁰Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires. Anagrama. 2007. P 116.

problema porque, de hecho, este mundo es apariencia, es imagen, es copia, este mundo ya es falso de alguna manera; la realidad es el mundo de las Ideas, por lo tanto, este mundo terrenal ya es una imagen. Este sería el paradigma de “la imagen vacía”: la imagen no contiene nada, engaña, no remite a ninguna verdad.

El segundo paradigma de la imagen estaría en el cristianismo, es la “imagen habitada”, la imagen no miente como en Platón, las imágenes no estarían vacías, estarían habitadas, lo visible es la puerta de entrada a lo invisible. Aquí están todas las imágenes religiosas, los iconos religiosos, la imagen sería la apertura para conocer los misterios y lo divino; por lo tanto, el significado de estas imágenes está en lo invisible, pero paradójicamente las imágenes lo hacen visible; en este paradigma de la imagen habitada, a diferencia de la imagen vacía, las imágenes no mienten sino que son muestras que señalan lo divino.

Estos paradigmas son evidentemente diferentes, sin embargo, tienen algo en común: en los dos hay algo que está en otra cosa, es decir, en ambos casos la imagen es mediación entre mundo que no es visible y uno que sí lo es, tiene que haber algo que medie entre estos dos mundos. La imagen sería la mediación entre un mundo material y uno ideal o divino. Lo real para Platón es el mundo de las ideas, y lo real para el cristianismo es el mundo divino, es dios. La imagen sería la mediación entre lo mundano y lo trascendental. En ambos paradigmas la distinción y la oposición entre ambos mundos está clara. Eso es precisamente lo que estalla en pedazos con la llegada de la modernidad. Pensemos de nuevo en Benjamin, para él, la conjunción de imágenes en un montaje no sólo permite la mediación, sino da lugar a la coexistencia de los opuestos, a la contradicción.

El *montaje* será precisamente una de las respuestas fundamentales a este problema de *construcción de la historicidad*. Debido a que no está orientado de manera sencilla, el montaje escapa a las teleologías, hace visibles los restos que sobrevivieron, los anacronismos, los encuentros

de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, a cada acontecimiento, a cada persona, cada gesto.¹¹

Se trata de otra manera de concebir a la imagen, en ella no se debe buscar la conciliación en tanto síntesis, sino deben aceptarse las contradicciones que la conforman, ya que en ella residen muchas temporalidades, intenciones, relatos, sentidos, etc. Por otra parte, una imagen no se agota en la representación ni en los deseos del sujeto que la produce. Pensemos en la fotografía de nuevo. Paul Nadar se propuso sacar fotografías del alcantarillado de París, sin tratar de representar nada, sino de hacer descubrimientos, sin necesidad de que medie una narración o del que el fotógrafo tenga que contar una historia. “La fotografía adquiere más importancia cuanto menos se toleran, a la vista de la nueva realidad técnica y social, las intromisiones subjetivas en la información pictórica y gráfica”¹².

¿Por qué la fotografía no está condenada a representar la realidad? ¿No parece más bien lo contrario? Pareciera que es el arte más atado a la realidad. Por ejemplo, es el menos apreciado por Benjamin, precisamente porque permitió la reproducción mecánica de las imágenes. Para Benjamín, el arte debiese ser personal e irrepetible, de ahí el *aura* de la obra, sin embargo, pareciera algo difícil de alcanzar porque significaría que la obra es imposible, que no puede ser reproducida y evidentemente no es así, pues el original se pierde en un mar de calcas. El aura, aquella esencia de la imagen, se pierde en el exceso de repetición. A fuerza de replicar la realidad, la empobrecemos. Una obra con aura no se puede

11 Arde la imagen. Op cit. P 21.

12 Arde la imagen. Op cit. P 40.

poseer, es algo que no se puede convertir en un mero espectáculo, entonces no podemos hacer propia el aura porque acabaríamos con su unicidad.

Del concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario.¹³

Georges Didi-Huberman trabaja esta idea del aura de Benjamín y se vuelve central en su reflexión; entiende que, a fuerza de repetición, la imagen va perdiendo su aura, su originalidad y, sin embargo, es así como traspasa las fronteras del tiempo y las razas y se vuelve accesible a la mirada común. Quizá sea esta la manera en que la imagen se redime, pues se vuelve inalcanzable a fuerza de volverse repetible y accesible, esto sería la *paradoja de la imagen*.

El aura se pierde en la repetición, pero esto es justo lo que sucede en montajes como el *Atlas Mnemosyne* de Abby Warburg, ese compendio de imágenes, una verdadera colección de información visual de la cual echará mano Didi-Huberman para trabajar una parte importante de su obra. Este atlas es una colección. ¿De qué?, de prácticas estéticas, dice Huberman (el término *prácticas* lo toma y lo afirma del filósofo francés Michel Foucault), es una especie de recreación de las tradiciones artísticas sin un orden ni una finalidad, quizá sólo la de desentrañar la imagen en sus raíces y en su devenir; es una especie de mapa que nos lleva a nuevas formas de conocimiento; sí, podríamos hablar de que el *Atlas* es proclive

13 Walter Benjamin. Discursos interrumpidos. Buenos Aires, Taurus, 1989. P 22-23.

a toda interpretación, sin embargo, la misma imagen funciona como ancla. Las imágenes no son el reflejo de la realidad, sino la condición de que podamos tener una realidad. Se trata de darle imágenes al pensamiento, y se ve también claramente el objetivo de introducir a las imágenes como una herramienta de construcción del conocimiento.

Las imágenes expuestas como en el Atlas nos introducen en otras formas de pensar la historia, por ejemplo, no como una narrativa lineal, sino como una serie de saltos, de relaciones insospechadas entre tradiciones lejanas. Aquí Huberman piensa en el concepto de redención de Benjamin. ¿Cuál sería el objeto del conocimiento histórico?, ¿hay que conocer que pasó antes?, ¿saber de dónde venimos? No, para Benjamin, la historia se conoce porque debemos reconocer en el pasado lo que aún está por cumplirse y lo que reclama justicia. Aquí pareciera que Benjamin está pensando como judío, y sentencia que el presente redime al pasado; si algo quedó pendiente, si alguna injusticia se cometió en el pasado, el presente es el momento de la redención. El pasado no sólo se contempla y se comprende, sino que se redime en el presente. Huberman dirá que la construcción de la historia es ahora, en esta actualidad cargada de contenido histórico. Para Benjamin, la tarea del materialismo histórico es descubrir o generar este momento mediante la contraposición del ahora y lo que ha sido. Así, el ahora sólo tiene sentido por lo que fue, por lo que ha sido, por el pasado, y eso que ha pasado sólo tiene sentido porque se puede redimir en el presente. El pasado visto de esta manera nos extraña del presente, de tal manera que podríamos indignarnos, por ejemplo, entendiendo que el progreso y el bienestar de hoy estarían cargados de todas las injusticias del pasado.

En la perspectiva benjamiana, el tiempo siempre nos introduce en un proceso de extrañamiento, porque mirando el pasado podemos cuestionarnos lo que parece natural y evidente en el presente, y así, cuestionar esas narrativas que justifican

la situación actual, las condiciones que tenemos por el proceso ilusorio de progreso.

En su concepción de la historia, Benjamin estaba convencido de que era necesaria una lógica visual no lineal, sobre todo es el montaje el dispositivo que nos saca de esta lógica, porque es más fácil creer que siempre se tiene la verdad usando lógica lineal, como a, b, c, d, e; en cambio, a través de un montaje de imágenes, las posibilidades de interpretación son múltiples, pero también las posibilidades de chocar con algo, de *shock*, de que algo nos golpee y nos haga pensar.

Las imágenes serían, para Benjamin, la principal estrategia para luchar contra las narrativas lineales, porque éstas son propensas a justificar la dominación y el estado de cosas actual; por eso, en el montaje se trata de hacer entrar en contrapunto el pasado y el presente, de pronto eso que aparentemente no tenía relación y luego verlo cerca, verlo en un cierto agenciamiento, puede producir un *shock* en nosotros y llevarnos quizá a cuestionar. En este choque podemos encontrar signos que nos interpelan, que nos implican, son espasmos que nos crea la imagen, una especie de *shock*. Eso es lo que en buena medida producía el *Atlas* de Warburg, una experiencia rizomática donde no había una forma de comenzar ni de terminar, de entrar o salir, tampoco existía un mapa que marcara de antemano el recorrido, antes bien, éste no estaba fijado, podía cambiar a cada instante, permitiéndonos relacionar cosas que no podríamos imaginar ver conectadas.

Lo inagotable: ¡existen tantas cosas, tantas palabras, tantas imágenes en el mundo! Un diccionario soñará ser su catálogo ordenado según un principio inmutable y definitivo (alfabético en este caso). El *Atlas*, sin embargo, no se guía más que por principios movedizos y provisionales, los que pueden suscitar inagotablemente nuevas relaciones –mucho más numerosas todavía que los términos– entre cosas o palabras que

nada en principio parecía emparejar. Si busco la palabra atlas en el diccionario, en principio nada más me interesará, salvo quizás las palabras que comparten con ella una semejanza directa, un parentesco visible: atlante o atlántico, por ejemplo. Pero si comienzo a mirar la doble página del diccionario abierto ante mí como una lámina donde podría descubrir «relaciones íntimas y secretas» entre atlas y, por ejemplo, atolón, átomo, atelier o, en el otro sentido, astucia, asimetría o asimbolia, habré comenzado entonces a desviar el propio principio del diccionario hacia un muy hipotético, muy aventurado principio-atlas¹⁴.

Podemos decir que los conceptos primordiales de Benjamin que ha tomado Didi-Huberman para su obra son: *imagen dialéctica*, *redención* y *montaje*, con los cuales nos introduce a otra forma de pensar las imágenes y la realidad misma.

14 Didi-Huberman Georges. Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? Madrid. Museo Reina Sofía. 2010.

P 16.

1.2 Gilles Deleuze en el pensamiento de Didi-Huberman

Para Deleuze, la filosofía tendría que mostrarnos que hay muchas lógicas, que hay lógicas aberrantes, como lo expone David Lapoujade (2016). Por ejemplo, el arte nos introduce en una lógica de este tipo al permitirnos experimentar *devenires menores*, como el devenir animal o el devenir imperceptible. En el devenir, las diferencias no se suprimen; así, dos cosas entran en relación no porque hagan abstracción de sus diferencias, sino precisamente a través de ellas.

Deleuze toma la pintura de Francis Bacon para reflexionarla desde la filosofía y así asumir la coexistencia de las diferencias entre la animalidad y lo humano, que al entrar en contacto se agencian para hacer un devenir, donde no se es ni hombre ni animal, sino ambos entran en una zona de indiscernibilidad.

Ocurre que un animal, por ejemplo, un perro real, esté tratando como la sombra a su dueño; o al revés, que la sombra de un hombre adquiriera una existencia animal autónoma e indeterminada. La sombra se escapa del cuerpo como un animal que cobijásemos. En lugar de correspondencias formales, lo que la pintura de Bacon constituye es una zona de indiscernibilidad, de indecibilidad, entre el hombre y el animal.¹⁵

A Deleuze le fascina la figura de Bacon porque es una muestra de impactos en donde no se cuenta una historia, en donde el espectador experimenta en el nivel de su sistema nervioso, sin llegar a la conciencia. La vista toca a la pintura y es así como se impacta, como se desprende de sí y se introduce a lo mirado.

15 Gilles Deleuze. *Francis Bacon. Lógica de la sensación*. Madrid. Arena. 2002. p 30.

Un cuerpo no es solamente una estructura de carne y huesos organizada de manera funcional; un cuerpo también está hecho de las fuerzas que lo atraviesan, de aquellas que lo empujan a escapar de la estructura y la organización, del esqueleto. Es en este intento de escape en donde ocurre el devenir, en donde dejamos de tener una identidad dada; la figura no es solamente un cuerpo aislado, sino el cuerpo deformado que se escapa. Tomemos el ejemplo de Gregorio Samsa, que un día devino en insecto. Este personaje es representante del sentir de una gran parte de la humanidad que, detrás de un escritorio, encerrados en una oficina, o haciendo día tras día la misma rutina, se van transformando en algo que pasa inadvertido, en un ser casi inexistente. Pero el hombre que era Samsa antes de devenir insecto no era del todo hombre, la vida de burócrata ha violentado su humanidad; de igual forma, como insecto también fracasa, no sabe cómo ser insecto. Samsa habita una zona de indiscernibilidad, un estado donde el ser y el no ser coexisten, en donde las diferencias se unen sin anularse.

El hombre deviene animal, pero no lo viene a ser sin que el animal al mismo tiempo no se convierta en espíritu, espíritu del hombre, el espíritu físico del hombre presentado en el espejo como Euménide o Destino. No es nunca combinación de formas, es más bien el hecho común: el hecho común del hombre y del animal. Hasta el punto de que la figura más aislada de Bacon es ya una figura acoplada, el hombre acoplado a su animal en una tauromaquia latente.¹⁶

Las pinturas de Bacon, desde la perspectiva de Deleuze, también nos invitan acercan a la experiencia de devenir animal. Los rostros que Bacon pinta han dejado, de hecho, de ser rostros y se han transformado en cabeza, en colgajos de carne, en remolinos de piel y músculo, de tal manera que no sabemos si se trata una cabeza humana o una animal. Esas cabezas desfiguradas son también

16 Ibidem. P.30.

el intento, no de representar la constancia y definición de un yo, sino de plasmar las fuerzas que cruzan los cuerpos. Fuerzas como el horror, el miedo o el deseo. El grito de Inocencio X no representa al Papa gritando de horror, sino es un intento de hacer visible lo invisible, es decir, de hacer visibles las fuerzas –¿de horror, de miedo?– que cruzan el cuerpo del Papa, el cual ya no puede reclamar una identidad clara.

En la pintura de Bacon, los cuerpos son remolinos de carne intentando escapar de los huesos, los huesos son el columpio de la carne acróbata. Esta carne que se deshace y que hace que surja otra cosa que pudiese ser la cabeza de un animal, ya que Bacon no hallaba una diferencia significativa entre la cabeza de un cerdo y un humano: es seguro, somos piezas de carne, somos carne de vitrina en potencia. Si voy a una carnicería, encuentro siempre sorprendente no estar allí, en lugar del animal.

Deleuze nos lleva a la obra de Bacon como ganado al matadero, no sabemos en lo que nos estamos metiendo, ni lo que se va a meter en nosotros y es probablemente aquí donde pudiésemos marcar el principio del devenir-animal, en cuanto abrimos el libro y muy inocentemente dejamos que nos consuman las letras y nos miren las pinturas.

Deleuze hace conexiones y agenciamientos, trata de organizar el caos de la reflexión y aquí es en donde surge la influencia que tendrá en la obra de Didi-Huberman, que sigue este camino para dar un orden a las imágenes como si de un libro se tratasen, pues un libro puede ser leído linealmente, siguiendo el orden de las páginas y los párrafos, pero un libro también puede ser un rizoma o un cuerpo sin órganos.

Un libro es precisamente un agenciamiento de ese tipo, y como tal inatribuible. Un libro es una multiplicidad. Pero todavía no sabemos muy bien qué significa lo múltiple cuando cesa de ser atribuido, es decir, cuando es elevado al estado de sustantivo. Un agenciamiento maquínico está orientado hacia los estratos, que sin duda lo convierten en una especie de organismo, o bien en una totalidad significativa, o bien en una determinación atribuible a un sujeto; pero también está orientado hacia un cuerpo sin órganos que no cesa de deshacer el organismo, de hacer pasar y circular partículas asignificantes, intensidades puras, de atribuirse los sujetos a los que tan sólo deja un nombre como huella de una intensidad. ¿Cuál es el cuerpo sin órganos de un libro? Hay varios, según la naturaleza de las líneas consideradas, según su concentración o densidad específica, según su posibilidad de convergencia en un "plano de consistencia" que asegura su selección.¹⁷

Didi-Huberman expresa que la imagen es intensidad y que habla, se comunica como se comunica un libro, es decir, que tiene un lenguaje no escrito, no verbal, pero nos habla por medio de sensaciones, de síntomas, porque tanto el libro como la imagen nos hacen pensar, nos lleva de un punto a otro de nuestra reflexión. Sin embargo, aquello de lo que nos puede hablar una imagen no es necesariamente una historia por narrar, no tiene forzosamente un sentido narrativo, sino aquello que aquello que comunica puede ser simplemente una sensación. Al no estar sujetas a una lógica lineal y narrativa, las imágenes están quizá mucho más cerca del rizoma que la escritura. El rizoma es un concepto que atañe a la multiplicidad de conexiones sin relación, son una especie de eslabones sin secuencia que unen las diversas reflexiones para formar un conocimiento. Así describe Huberman las

17 Gilles Deleuze, Guattari Félix. *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia. PRE-TEXTOS.2004.

imágenes, como imágenes diversas que pueden conectarse entre sí por muy diferentes vías, una especie de “imagen rizomática”.

Cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden. El árbol lingüístico, a la manera de Chomsky, sigue comenzando en un punto S y procediendo por dicotomía. En un rizoma, por el contrario, cada rasgo no remite necesariamente a un rasgo lingüístico: eslabones semióticos de cualquier naturaleza se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc., poniendo en juego no sólo regímenes de signos distintos, sino también estatutos de estados de cosas.¹⁸

El rizoma de lauziano privilegia la conexión de elementos que no muestran ninguna afinidad, de atemporalidades, de espacios asignificativos. Esto es precisamente lo que sucede en un montaje, que puede verse también como un río sin cause, o un río con una multiplicidad de ellos, no tiene una meta dada, ni una sola dirección, porque puede tomar incluso dos direcciones a la vez. En el rizoma la experiencia no es reproducible, ya que de ser así sería una “calca” y de ese modo no se podría construir nada. Lo que hace el rizoma es cortar el caos para hacer una construcción inmanente. Hay un desbordamiento en el rizoma, que es lo que toma Huberman para pensar el desbordamiento de la imagen, éste es la potencia que tiene la imagen para hacernos pensar, para ir más allá de la representación y abrir una zona de indiscernibilidad entre cosas que creemos no relacionadas. Las imágenes, por ejemplo, pueden concentrar en un mismo lugar el ahora y el pasado, permitiendo que el pasado sobreviva en el ahora.

El pasado se constituye, en suma, desde el interior mismo del presente —en su potencia intrínseca de paso y no en su negación por otro presente que lo rechazaría, como muerto, tras él—, lo mismo que el

18 *Mil mesetas*. Op cit. p 13.

presente se constituye desde el interior mismo del pasado, en su potencia intrínseca de *supervivencia*. El comentario de Deleuze tiene aquí la virtud de apartar el eterno retorno nietzscheano de cualquier modelo trivial del tiempo: la «eternidad» en cuestión no cesará ya de estar sometida a precariedades y «pasajeridades»; el «retorno» en cuestión no cesará ya de estar sometido a variaciones y a metamorfosis. El golpe de fuerza nietzscheano consiste, en el fondo, en haber hecho necesaria, para pensar el tiempo, la coexistencia de un modelo caótico y de un modelo cíclico.¹⁹

El rizoma de Deleuze tiene muchos puntos en común con la idea de montaje, en ambos casos se trata de hacer conexiones insospechadas. Es sobre todo en el terreno de las imágenes que el principio de heterogeneidad cobra sentido, pues no importa qué se conecta con qué.

Nos encontramos frecuentemente enfrascados en un inmenso y rizomático *archivo de imágenes heterogéneas* que resulta difícil manejar, organizar y entender, precisamente porque su laberinto está hecho tanto de intervalos y de lagunas como de cosas observables. Intentar una arqueología es siempre asumir el riesgo de poner, unos contra otros, fragmentos de cosas sobrevivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas debido a que proceden de sitios separados y de tiempos separados por las lagunas. Ahora bien, ese riesgo tiene dos nombres: *imaginación* y *montaje*.²⁰

Pensar la imagen por medio de este sistema de montaje, como un principio rizomático, es un punto de partida para las diferentes maneras de conocer, la imagen se nos adentra a otra forma de conocimiento: no lineal, no narrativa. Huberman defenderá la postura de que en las imágenes nos hacen pensar, en

19 Didi-Huberman George. *La imagen superviviente historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid. ABADA. 2009. p149.

20 *Arde la imagen*. Op cit. P 20.

ellas hay nuevos saberes, distintos caminos para llegar a un mismo fin, nuevas experiencias y sensaciones.

Deleuze no marca un camino ligero, de hecho, expone que para pensar hay que ser violentado; en el caso de la imagen, ésta nos invade y nos interpela, produce síntomas en nosotros porque ella misma es un síntoma, es decir, un indicio de los problemas y contradicciones no resueltas, de los misterios que cruzan la historia sin haberse resuelto en una fórmula lógica. Así, a lo que invita la imagen es a pensar el pasado, no como algo que no se mueve, fijo e inquebrantable, sino a verlo como algo que continúa moviéndose y cambiando el entrar en contrapunto con el presente. Así, no puede haber conocimiento sin dar lugar al cambio, tal como la imagen, que jamás permanece igual, cambia respecto a la época, a la mirada que la padece, a la sensación que produce; una pintura, incluso una fotografía, no es y no puede ser la misma para una persona que para otra; dependerá de la época y múltiples factores y variables; por ejemplo, para un enamorado la estampa del atardecer pudiera ser muy romántica, y para alguien que acaba de perder a un ser querido, esa misma estampa del atardecer pudiera significarle la cosa más triste, el final de un día, de una etapa. La imagen se desdobla y se desgarras para ser vista de múltiples maneras:

Nunca, según parece, la imagen se había impuesto en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca mostro tantas verdades tan crudas, y sin embargo nunca nos mintió tanto, solicitando nuestra credulidad; nunca antes proliferó tanto y nunca había sufrido tantas censuras y destrucciones. Así, nunca la imagen había experimentado tantos desgarramientos, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos repudios cruzados.²¹

21 Arde la imagen. Op cit. P 10.

Las imágenes nos hacen pensar en tanto se conectan, en tanto producen agenciamientos y saltos que son a la vez uniones. Son precisamente estos agenciamientos los que vuelven dinámicas a las imágenes, pues éstas, vistas aisladamente, podrían ver fijado su sentido, pero es precisamente por estar siempre conectadas con otras que su sentido y su carácter de síntoma cambia constantemente. Las imágenes nos hacen pensar porque nos muestran que siempre hay multiplicidad de entradas, nunca hay origen ni fin, ni trama definida. En términos deleuzianos, las imágenes con cartas y no calcas, es decir, siempre abren la posibilidad de territorializar de distinta manera un mismo espacio, o sea, la posibilidad de experimentar. Si las imágenes fueran una calca, ello equivaldría a contar de antemano con una receta que nos diría cómo verlas, qué ver y qué sentido encontrar.

El rizoma es mapa y no calco. Hacer el mapa y no el calco. La orquídea no reproduce el calco de la avispa, hace mapa con la avispa en el seno de un rizoma. Si el mapa se opone al calco es precisamente porque está totalmente orientado hacia una experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye. Contribuye a la conexión de los campos, al desbloqueo de los cuerpos sin órganos, a su máxima apertura en un plan de consistencia. Forma parte del rizoma. El mapa es abierto, conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas; en ese sentido, la madriguera es un rizoma animal que a veces presenta una clara distinción entre la línea de fuga como pasillo de desplazamiento, y los estratos de reserva o de hábitat.²²

22 Mil mesetas. Op cit. p 17,18.

Así como el rizoma tiene múltiples entradas, la imagen tiene diversas maneras de mirarse, no podemos calcar las miradas, cada ojo verá a su manera, imposible es que veamos todos lo mismo. Aunque nos empeñemos en decir que sí y seamos alineados por diferentes mecanismos de control, tenemos que construir la mirada, sublevarla, aprender a cuestionar aquello que nos parece evidente. Hacer de la imagen un rizoma, o sea, algo que no tiene indicaciones, ni direcciones, algo que puede vagar sin obstáculos por nuestro pensamiento. Como expresa Deleuze, el rizoma puede ser libremente alterado, así debiese de ser la imagen; quizás el autor de cierta pintura tenía designado un significado para ella, pero al verla como rizoma le doy la apertura de poder tener otro sentido, de ser llevada a nuevos usos.

Didi-Huberman se define a sí mismo como un pensador de imágenes. Expresa que no se trata de hacer una historia de las imágenes, ni hacer historia con las imágenes, sino de dejarnos provocar por los síntomas de las imágenes, lo cual implica reconocer su carácter no lineal, contradictorio, rizomático. Son estos elementos lo que pueden dislocar nuestra mirada y expresarse como acontecimiento.

Podría decirse, en ese sentido, que una obra resiste si sabe ver "en lo que sucede" el acontecimiento, definido por Deleuze —de una manera que parece a primera vista extrañamente lírica y empática— como "lo puro expresado que nos apunta y nos espera". Una obra resiste, en ese sentido, si sabe "dislocar" la visión, esto es, implicarla como "aquello que nos concierne", y al mismo tiempo rectificar el pensamiento mismo, es decir, explicarlo y desplegarlo, explicitarlo o criticarlo, mediante un acto concreto.²³

23 Didi- Huberman George. La política de las imágenes. Santiago de Chile. Metales pesados. 2008.

La mirada resiste, así como resiste el rizoma, persiste ante el tiempo y ante la indiferencia, es un acto de conocimiento el mirar, el hilar ideas por medio de imágenes, la capacidad de atestiguar el paso del tiempo por medio de la obra que se mantiene intacta, pero en movimiento; es decir, la imagen está ahí y sin embargo se agita.

A continuación se presentan unos dibujos de Henry Darger, cuyo trabajo parece empatar con una lógica rizomática. Darger (abril de 1892 - abril de 1973) fue un escritor e ilustrador estadounidense solitario y reservado que vivió en Chicago como conserje. Su mayor logro fue un manuscrito fantástico de 15.143 páginas titulado *La Historia de las Vivians*, sobre la Guerra-Tormenta Glandeco-Angeliniana causada por la Rebelión de los Niños Esclavos, junto con una serie de varios cientos de acuarelas y dibujos que servían como ilustración a dicha historia. Descubierta tras su muerte, la obra de Darger se ha convertido en uno de los ejemplos más sobresalientes de arte marginal.



Imagen 1. Henry Darger, Ilustración *Story of my life*.



Imagen 2. Henry Darger, Ilustración de *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War, Caused by the Child Slave Rebellion*.



Imagen 3. Henry Darger, Ilustración de *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War, Caused by the Child Slave Rebellion*.

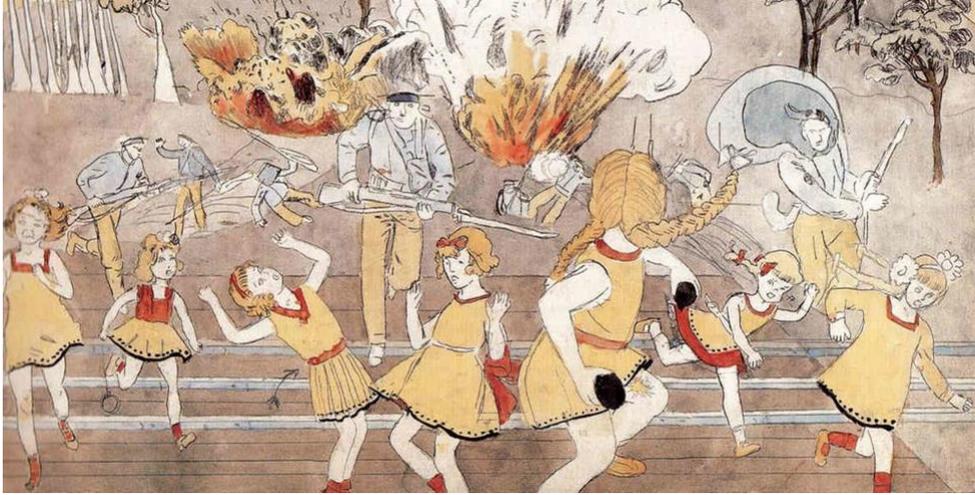


Imagen 4. Henry Darger, Ilustración de *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War, Caused by the Child Slave Rebellion.*

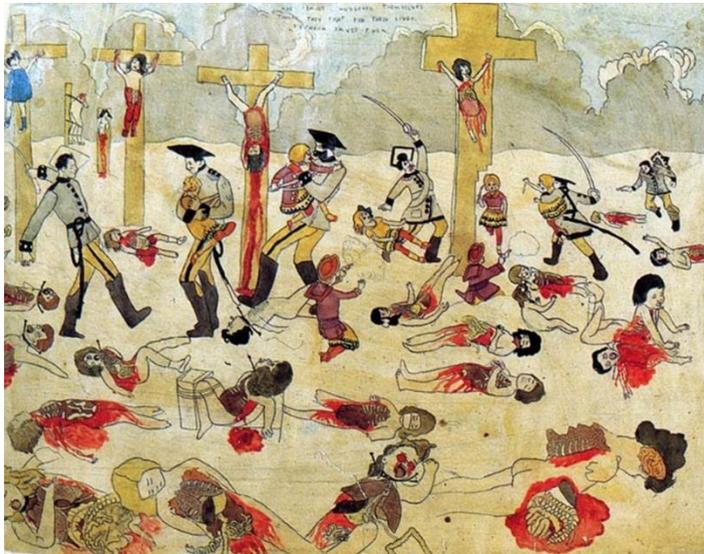


Imagen 5. Henry Darger, Ilustración de *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War, Caused by the Child Slave Rebellion.*



Imagen 6. Henry Darger, Ilustración de *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War, Caused by the Child Slave Rebellion.*

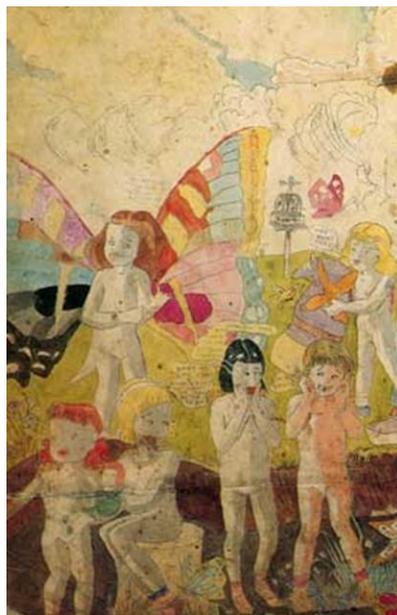


Imagen 7. Henry Darger, Ilustración de *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War, Caused by the Child Slave Rebellion.*

1.3. La sospecha como conocimiento

Podríamos agrupar en dos grandes grupos a los autores que tematizan y reflexionan sobre la imagen, el grupo de los optimistas y el grupo de los pesimistas. Es una dicotomía muy elemental, pero funcional; es una cuestión paradójica, ya que ambas vertientes se contradicen, pero tiene un punto en común, ambas se acercan de distinta manera a la obra, pues para una postura no hay nada detrás de la obra, mientras que para la otra se abre la sospecha de que siempre hay algo más.

En este punto, algunos dirán que las imágenes no representan nada, sólo se representan a sí mismas. Otros partirán de la sospecha, como Benjamin, él sospecha de cómo las imágenes se han reproducido de manera masiva por medio de la técnica y eso ha hecho que pierdan el aura. Pero, por otro lado, piensa que hay un potencial interesante para ver de otra manera la realidad y, por ejemplo, el concepto de “constelación” sería impensable sin la reproducción masiva de imágenes. Pensemos juntar en el mismo espacio una pintura del Renacimiento, luego una imagen icónica religiosa del medioevo; no lo podríamos hacer más que partiendo de reproducciones mecánicas de dichas imágenes. Así, si bien Benjamin parte de la sospecha, también termina siendo optimista en alguna medida.

Ahora preguntémosnos en qué postura podríamos incorporar a Didi-Huberman, pues a pesar de que reconoce la parte crítica de Benjamin sobre las imágenes, él es un optimista, y este optimismo se basaría en que las imágenes en sus palabras, “nos hacen pensar”, nos implican, nos sumergen en el acontecer del mundo: es lo que expresa Huberman cuando dice que las imágenes toman posición.

Ahora bien, en todas partes, en sus formas pasajeras o cíclicas, se: trataba de tomar posición y de saber cómo iba la situación a su alrededor, situación, militar política, e histórica. Cuando las posiciones brechtianas parecen, hoy más que nunca, “pasadas de moda”, conviene observar hasta qué punto fueron concordantes con las de Walter Benjamin, interlocutor privilegiado que reconocía en Brecht el ejemplo característico de una escritura de exilio capaz de mantener sus exigencias formales. Es mientras interviene directamente en el terreno de los análisis y de las tomas de posición políticas. Incluso cuando se ofrece en el elemento del juego y del humor, la escritura brechtiana del exilio nunca deja de suscitar una reflexión sobre el mundo contemporáneo.²⁴

Sin embargo, así como ocurre con Benjamin, el optimismo de Didi-Huberman también parte de la sospecha, para él las imágenes tienen un potencial revolucionario, subversivo, pues no sólo las vemos, ellas nos miran, en la misma mirada tenemos su potencial, todas sus posibilidades de desarrollarse, la obra no estará acabada jamás mientras se le siga mirando.

La imagen tiene sus propias condiciones de crisis, sus propios problemas, lo cual le hace crecer como medio de conocimiento, contrario a lo que podría decir Deleuze, que no todas las imágenes tienen este potencial; sin embargo. Para Huberman, la enorme capacidad de reciclaje de las imágenes permite que sean reutilizadas por las miradas.

Tendríamos dos grandes paradigmas: los que ven el arte desde esta perspectiva tradicional que expresa que la obra artística representa algo específico que se entiende a partir de la mimesis, de la analogía, del parecido, pues siempre tiene que ver con algo que está fuera de ella, con la realidad. Y la otra perspectiva, que

24 Didi-Huberman George. Cuando las imágenes toman posición. Machado libros. Madrid. 2008. P 15-16.

nos diría que la imagen en el arte ya no representa nada, solo se representa a sí misma, es una representación sin original. Didi-Huberman estaría ligado a esta postura, pues si las imágenes nos hacen pensar, crean realidad y están abiertas a otros usos, entonces ellas no se agotan en la representación.

En el arte contemporáneo el peso de la experiencia estética está cargado al proceso tanto de producción como de interpretación, porque espectador y receptor son componentes esenciales de la obra, la imagen misma sería el mensaje, porque ahora el poder de la reflexión estaría repartido en ella y en la mirada, como lo expresa muy atinadamente el escritor Gérard Wajcman:

El hombre ve más, mejor, más rápido, más lejos, también ve con mayor profundidad y, en principio, de manera más profunda en él mismo. Se podría decir que nunca se ha mirado tanto y nunca se ha visto tan bien. No solamente desde el catalejo de Galileo, el telescopio ha permitido entender nuestra visión del mundo más allá del mundo mismo, no sólo, a partir de la lupa y la óptica holandesa, con el microscopio nuestra mirada va entrando en la intimidad más ínfima de la materia, sino que, en nuestra civilización, la sorprendente novedad es que hemos devenido nosotros mismos en el objeto privilegiado de nuestra propia mirada, del poder ilimitado de esta mirada.²⁵

La imagen no guarda ningún secreto detrás de sí y no hay un sentido de que hay algo más, sino que todo parte de ella misma. Sin embargo, la imagen tiene un elemento externo que le da sentido: la mirada.

Wajcman dirá que las imágenes ya están en todos lados, y en un tono foucaultiano, dirá que incluso si no son cuidadosamente pensadas pueden dominarnos, pueden ser un discurso de dominio y poder. Dirá que estamos en una especie de panóptico nuevo, un panóptico virtual hecho de imágenes para

25 Wajcman Gérard. Conferencia traducida en: La imagen como pensamiento. México. Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Artes. 2014. p25.

vigilarnos, en donde todos podemos vigilar al otro y ver su vida privada y exponer la nuestra. En otros términos, las imágenes siempre nos harán sospechar que existe algo detrás de ellas, o que están ahí para manipularnos o que ellas mismas han sido manipuladas. Sin embargo, como el propio Wajcman lo acepta, una imagen *per se* ha pasado por alguna forma de manipulación.

Ciertamente, no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos. Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos, brutales o delicados; los pensamientos, inadecuados o sublimes. Pero, sea como sea, no existe tal cosa como una imagen que será pura visión, absoluto pensamiento o simple manipulación. Es especialmente absurdo intentar descalificar algunas imágenes bajo el argumento de que aparentemente han sido "manipuladas". Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre (incluso cuando esta sea un artefacto mecánico). Solo los teólogos sueñan con imágenes que no hayan sido producidas por la mano del hombre —las imágenes aquiropoyetas de la tradición bizantina, las *ymagine denudari* de Meister Eckhart. La cuestión es, más bien, cómo determinar, cada vez, en cada imagen, qué es lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación. Para bien o para mal, usamos nuestras manos, asestamos golpes o acariciamos, construimos o destruimos, damos o tomamos. Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez.²⁶

En este sentido, sospechar de las imágenes no implica pensar mal de ellas, es decir, dar por hecho de que fueron hechas con mala fe, sino en adentrarse en el cómo fueron hechas, en qué contexto, qué se buscaba, como se justificaban. El mejor ejemplo está en el trabajo de Didi-Huberman sobre la histeria. El historiador del arte francés se pregunta: ¿quiénes hicieron estas fotos?, ¿en dónde?, ¿en qué

26 Didi-Huberman en Farocki Harun. Desconfiar de las imágenes. Buenos Aires. Caja Negra. 2013. P 13,14.

situación?, ¿qué buscaban?, ¿qué relaciones había entre los sujetos fotografiados y los que dirigían las tomas? Al hacerse estas preguntas, Didi-Huberman encuentra que las fotos de las histéricas realizadas en el Hospital de la Salpêtrière, en París, buscaban dar cuenta de una enfermedad, pero este acto, en apariencia tan inocente, implicaba cosas que se resistían a cooperar con el proceso, pues entre las histéricas, los médicos, los enfermeros y los fotógrafos había relaciones de poder, también de seducción; por ejemplo, las enfermas no siempre estaban dispuestas a presentar sus crisis ante el fotógrafo, lo cual llevaba a intentar producir los ataques de manera artificial. A veces las fotografías dejan ver, en un pequeño detalle, las resistencias de las enfermas al ser fotografiadas. Esto lleva a Didi-Huberman a adentrarse en la historia y el contexto en que se tomaron estas fotografías, para entender que dinámicas cruzadas lo que parecen ser imágenes de carácter meramente científico. Sospechar, así, es una forma de conocer. El principio sospechocista que hace cuestionar la imagen y verla con ojos llenos de duda es lo que nos llevará a un conocimiento, a formar un carácter cognoscitivo y no solo dubitativo.

No hay una mirada absoluta, no se puede decir “he visto una vaca, por tanto, he visto a todas las vacas”; la imagen no se puede normalizar al grado de que ya no nos implique, si hemos visto una imagen no hemos visto todas las imágenes, así como hay una fuente inagotable de obras, también hay así de miradas.

No hay nada más fugaz que una imagen, basta un instante para verla, pero ello puede darnos elementos sin fin para pensarla. Así como tampoco hay un pensamiento eterno, estable, siempre llegará alguien con nuevas ideas y conceptos, nuevos postulados y reflexiones, y es el mismo mecanismo por el que pasan las imágenes. De esta manera, a pesar del enorme desfile de imágenes en los tiempos que corren, eso no implica que sean imágenes vacías, pues cada una implica distintas miradas y distintos montajes que nos permiten una forma de

acceso al mundo, no para representarlo, sino para pensarlo y, en su caso, transformarlo. En este sentido, no hay imagen que haya sido producto de una manipulación, pero eso no quiere decir que se haya hecho con mala fe. Como vimos en el caso de las fotografías de las histéricas en la Salpêtrière, esas imágenes tenían un trasfondo científico, pero ello no evitó que necesitaran ser provocadas, ambientadas, iluminadas, es decir, producidas. Paradójicamente, a veces las imágenes más claras, menos manipuladas, son las que menos vemos.

Vivimos en una época de imaginación desgarrada. Como la información nos ofrece demasiado a través de la proliferación de las imágenes, estamos predispuestos a no creer nada de lo que vemos, y, finalmente, a no querer ni mirar lo que tenemos ante nuestros ojos. Nos mostraron demasiado las fosas comunes de Timisoara, luego supimos que con cadáveres auténticos se podían construir falsos osarios. Para muchos la imagen misma se encuentra, a causa de las interminables manipulaciones de que ha sido objeto —pero de las cuales siempre ha sido objeto: no hay una edad de oro de la imagen, incluso Lascaux es una manipulación— "definitivamente afectada por el descrédito" y, peor aún, excluida de cualquier consideración crítica. Sin embargo, las verdaderas tumbas de los masacrados en Batajnica, a unas dos horas de viaje de Timisoara, seguían siendo invisibles para muchos.²⁷

El elemento temporal es fundamental en la sospecha, ya estando fuera del horizonte temporal en el que la imagen se produjo es más fácil cuestionarlas, quizá porque no estamos dentro de la *episteme* en la que se crearon. Esta distancia temporal nos permite comenzar a pensar las imágenes, a sustraerlas de su contexto para llevarlas al nuestro, pero armar una secuencia temporal para que un conjunto de eventos y de imágenes tengan un hilo y se conecten requiere esforzarse, tratar de encontrar un sentido a lo que es lejano a nosotros. Huberman expresa que, si bien, las imágenes están marcadas por una época y un contexto

27 La política de las imágenes. Op cit. P 42.

propio, el acercarnos a ellas desde nuestra propia época nos permite tener conciencia del tiempo, del cambio en la historia, de lo que pasa y de lo que permanece. Es lo que él llama *dignidad intemporal*.

Se comprende entonces que, para resolver el problema fundamental enunciado de partida —a saber, la relación entre continuidad y cambio en la historia—, Panofsky recurra a un cuadro de inteligibilidad similar, por su estructura ternaria, a la famosa distinción «semiológica» entre «tema primario». «Tema convencional» y «significación intrínseca», enunciada en la introducción a los Ensayos de iconología. Así, pues, una jerarquía en tres términos va a organizar toda la «teoría del tiempo histórico» según Panofsky: en la cúspide se encuentra el Renacimiento, cuya inicial en mayúscula indica tanto su centralidad cronológica como su dignidad intemporal.²⁸

La imagen trata de romper la sentencia fatal que ha caído sobre ella, la cual dice que no puede dar cuenta de la historia, es por esto por lo que rompe la barrera del tiempo para tratar de hacerse presente. Trata de decir que el epílogo de la imagen es la acción de permanecer. De hecho, la imagen puede dar cuenta de la historia y de la realidad pero no como representación o testimonio, sino como pensamiento.

Es cierto que Huberman se decanta por la idea de que las imágenes sólo se representen a sí mismas, lo cual parece chocar con esta preocupación por interrogarlas desde su contexto, por los agentes implicados y sus intereses; sin embargo, desplegar una actitud de sospecha frente a una imagen comienza por reconocer que esta no se agota en esos elementos, es decir, en quién la hizo, por qué, para qué y cómo. Más bien, estas cuestiones son el punto de partida para comenzar a interrogarlas y para preguntarnos qué se escapa a todos estos

²⁸ La imagen superviviente. Op cit. P 88,89.

elementos subjetivos, qué novedad aparece más allá de las intenciones de los agentes.

En el ámbito del arte y de la imagen, la presencia del sujeto sigue siendo importante, pero el sentido de una obra no se agota en las intenciones del autor. Hay muchas otras cosas a tener en cuenta: la época en que fue hecha, el ambiente cultural y político, el mercado del arte, etc. Evidentemente, este cubo negro que he esculpido ahora no representa lo mismo que si lo hubiera hecho en el periodo del Romanticismo, pues en cada época hay diferentes posibilidades, conflictos culturales, problemas políticos y sociales desde donde es visto, y en donde también hay un mercado de la obra de arte y un público dispuesto a mirar.

En suma, Didi-Huberman concibe a la imagen como una realidad totalmente transparente, cuyo sentido está dado de manera directa, ya sea refiriéndose al autor, o a la época, o al espectador. Estos elementos no desaparecen, siguen siendo importantes, pero sólo son la puerta de entrada para comenzar a sospechar y a pensar. Si una imagen fuera absolutamente transparente no nos daría nada a pensar, pero es gracias a que son impotentes para darnos todos sus secretos de una vez por todas, que pensar la imagen es posible. Las imágenes no lo pueden todo, pero tampoco sabemos qué es lo que pueden, es precisamente en ello que radica la posibilidad de pensarlas. Este carácter ambivalente de la imagen, que implica potencia e impotencia, se debe en gran medida a que ninguna imagen es perfecta, no representa al mundo, tampoco representa exactamente el deseo del autor o del receptor, y es esta incompletud lo que le da toda su potencia para hacernos pensar.

CAPÍTULO II

LA IMAGEN COMO PRODUCTORA DE REALIDAD

*Un signo somos, carente de sentido,
no sentimos dolor y casi hemos
perdido la lengua en el extranjero...
[...] Sí, los mortales más bien (die Sterblichen) descienden
hasta el borde del abismo (an den Abgrund). Por eso se vuelve
el eco con ellos. Largo es el tiempo, pero sucede lo verdadero
Atlas. Aby Warburg.*

2.1. La imagen dialéctica y la violencia de la imagen

Para Didi-Huberman, el paradigma de la imagen dialéctica es el montaje. Pensemos en un *collage*, en un montaje. Pingamos en un mismo plano a las máquinas voladoras de Da Vinci y los aviones alemanes bombardeando una ciudad francesa. Los bombardeos nos recuerdan lo que Leonardo esperaba del hombre al volar: que debía elevarse por encima de las montañas. Mediante el contraste de ambas imágenes: la imagen de los aviones soltando bombas en ciudades y poblaciones, y, por otro lado, esa misma máquina como objeto de destrucción, de barbarie, de violencia; es decir, esa es la función de la imagen dialéctica: enfrentar cosas contrarias que nos introducen en una paradoja para hacernos pensar en la realidad, en lo que percibimos como real. De esta percepción nace el montaje de Walter Benjamin que es una manera diferente de acercarnos a lo que definimos como real.

Nadie ha expuesto mejor que Walter Benjamín el riesgo —y la riqueza— de esa ambivalencia. Nadie ha articulado mejor la «legibilidad» (*Lesbarkeit*) del mundo en las condiciones inmanentes, fenomenológicas o históricas de la propia «visibilidad» (*Anschaulichkeit*) de las cosas, anticipándose así a la monumental obra de Hans Blumenberg sobre este problema. Nadie ha liberado mejor la lectura del modelo meramente lingüístico, retórico o argumentativo que por lo general asociamos con ella. Leer el mundo es algo demasiado fundamental para confiárselo sólo a los libros o confinarlo en ellos: pues leer el mundo significa asimismo vincular las cosas del mundo según sus «relaciones íntimas y secretas», sus «correspondencias» y sus «analogías». No solamente las imágenes se ofrecen a la vista como cristales de «legibilidad» histórica, sino que toda lectura —incluso la lectura de un texto— debe contar con los poderes de la semejanza: «El sentido tejido por las palabras o las frases constituye el soporte necesario para que aparezca, repentina como el relámpago, la semejanza», entre las cosas.²⁹

Lo que se está produciendo en nosotros es pensar; pensamos la realidad desde lo que vemos cuando nos damos cuenta de que lo que miramos asume sentidos contradictorios, pues las producciones humanas pueden tanto la belleza y el progreso, como la destrucción y la violencia. Esto también nos enfrenta a otra manera de acercarnos a la historia, pues la dejamos de verla como un relato unilateral, lineal y provisto de un solo sentido, para comenzar a verla como la apertura a otras narrativas posibles, menos optimistas y más desgarradoras. Llegamos a un estado de irresolución. El avión es fundamentalmente bueno como signo de progreso, por un lado, y también es signo de barbarie y destrucción. Para la imagen dialéctica no es posible determinar de una vez por todas si tal imagen es buena o mala, humana e inhumana; es como un indecible en lógica, no puedes determinar si es verdadero o falso. Por ejemplo, en plena Segunda guerra mundial se crearon en Alemania bellas canciones que ensalzaban a la raza aria y la veían como el futuro de la humanidad, sin embargo, éstas contrastaban con el

²⁹ Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas? Op. cit., p. 17.

trasfondo de barbarie y muerte que implicó la búsqueda de la supremacía racial. La música describía una realidad que, pensaban los alemanes, prometía una mejor humanidad, ahora podemos reconstruir la historia de la guerra lejos de tal visión idílica. Para Benjamin este choque de perspectivas se despliega mejor en las imágenes, pues en ellas puede darse un efecto de simultaneidad, es decir, la constelación o el montaje presente al mismo simultáneamente dos realidades contrapuestas, en ellas no podemos decidir si algo bueno o malo de manera definitiva, si es signo de progreso o de barbarie, si es ético o no.

Bien sabemos que las imágenes de archivo no pueden contribuir ni a la *arché* ni a la totalidad de la historia en cuestión. Para aquel que quiera saber, y especialmente para aquel que quiera saber cómo, el saber de este milagro puede ofrecer aún reparo. Es un saber infinito: la infinita aproximación al acontecimiento y no su comprensión en una certeza revelada. No hay ningún “sí o no”, ni “omnisciencia o negación absoluta”, ni “revelación o velo”. A través de la destrucción misma y de la destrucción de los archivos de la destrucción se tiende sobre esto un brutal velo, que sin embargo deja entrever un poco –y así nos sacude– cada vez que percibimos en un testimonio aquello que está diciendo en su silencio; cada vez que vemos lo que un documento muestra en su ser incompleto. Por esta razón, el saber necesita también de la imaginación. Cuando las imágenes desaparecen, desaparecen también las palabras y los sentimientos –es decir, la transmisión misma–.³⁰

La imagen dialéctica no se resuelve en ningún juicio de permanencia. La irresolución de algo es lo que motiva el pensamiento; por ejemplo, el pensamiento sería que aquello que produce la razón puede ser lo más excelso o lo más bárbaro dependiendo de qué hacemos con ello. La imagen dialéctica es aquello que desestabiliza la concepción dada por la cultura o por el sistema social del sujeto; es decir, aquello que pone en crisis esa idea. Sería una suerte de detonante crítico

³⁰ *El archivo arde*. Op. cit., p. 3.

que nos empuja a redefinir nuestros parámetros históricos, éticos y la misma concepción de la realidad. Esta falta de resolución tiene un talante crítico, nos empuja a poner en cuestión los valores con los que veníamos percibiendo a la historia y a la humanidad, nos haga pensar sobre lo que hemos definido hasta este momento como lo real. La imagen dialéctica tiene, en este sentido, una gran potencia crítica, muestra las insuficiencias de nuestras percepciones esperadas y, con ello, nos empuja a salir de los clichés.

La imagen dialéctica sería un detonante crítico, entre otras cosas porque nos hace interrogar sobre nuestros lugares comunes, lo que damos por hecho y, por otro lado, nos hace caer en la cuenta sobre la ambivalencia de las cosas, su no resolución. Toda circunstancia histórica que se expone dialécticamente se polariza convirtiéndose en un campo de fuerzas, en el que tiene lugar el conflicto entre distintas narrativas. La imagen dialéctica nos expone a las tensiones, las contradicciones, las fuerzas que cruzan las cosas, sobre todo entre el pasado y el presente, y eso nos da, digamos, el motivo para actuar sobre las cosas, para indignarnos, para cambiar las cosas.

Walter Benjamin expresa que la historia ha sido sobre todo narrada por los vencedores, lo cual nos lleva a reconocer que la verdad en la historia, como dato objetivo, es inalcanzable. La historia es siempre un punto de vista desplegado por quien la cuenta. Didi-Huberman se refiere a ello cuando dice que lo que de verdad importa a los vencedores al fabricar el curso de la historia es establecer una continuidad, como en los libros de texto; aquellos momentos que se les escapan son desechados o introducidos dentro de estas narrativas como herramientas, para dar sentido a su propia visión del pasado. Pensemos en uno de los ejemplos más citados por Didi-Huberman, las histéricas. La histeria, como enfermedad, fue conformada en gran medida a partir de las fotografías, las narrativas oficiales se valieron de ellas para tener un sustento “objetivo”, pero en esta configuración se

esconden innumerables ficciones, preparaciones, montajes, acuerdos, relaciones de poder, etc. Sin embargo, cruzando estas mismas imágenes están los gestos que hablan de la manera como las históricas se sublevaban ante el poder del médico, de las enfermeras, del fotógrafo, etc. En las imágenes sobrevive siempre algo que no se dejó sojuzgar por la mirada médica. Es en esos síntomas, en esos accidentes que resiste la posibilidad de sublevación y de indignación.

Donde se verá cómo en toda guerra se actualiza el fantasma de lo primitivo reprimido, y cómo su imagen anacrónica pervive y se hace visible a través del gesto en los rituales de duelo colectivo, una escenificación del dolor en la que se interrelacionan tres elementos: el drama, en correspondencia con la muerte injusta, el *pathos*, con el afecto inconsolable, y el *ethos*, con la construcción simbólica de las relaciones sociales.³¹

Por ejemplo, cuando Madero entró a la Ciudad de México hubo un terremoto, pero justo como tiene lugar en la cúspide de la revolución, no se habla de este evento natural. Se habla de la entrada triunfante de Madero a la Ciudad de México, sobre cómo la ciudad lo recibió en una fiesta, al haber caído Porfirio Díaz después de 30 años en el poder. Aquí, el fenómeno de la naturaleza queda relegado por la acción del personaje, la realidad queda plasmada en los libros de historia a partir de este suceso, mismo que se plasma en imágenes triunfales.

Es lo que figura en la historia oficial, lo demás simplemente opacaría esa narrativa lógica. Es como pasa con el 68 en México, en las fotos oficiales son los soldados que están formando a los estudiantes, imponen orden y dispersan la rebelión. Sólo muchos años después pudieron verse otras imágenes, unas en las que el ejército

³¹ [Georges Didi-Huberman](#). El gesto fantasma. Localización: [Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo](#), ISSN 1578-0910, [N.º 4, 2008](#) (Ejemplar dedicado a: Acto sobre fantasmas), pp. 280-291.

asesinó y violentó a cientos de jóvenes que tenían demandas políticas legítimas. Cuando comenzaron a salir estas imágenes es cuando la indignación comenzó a crecer y la gente empezó a demandar el esclarecimiento de dichos hechos. Ahí es donde la imagen actúa como testimonio de lo que las narrativas oficiales dejan fuera, por eso para Didi-Huberman éstas tienen la capacidad de indignarnos, de mostrarnos historias alternativas, fuera de la historia oficial. Se dirá que ninguna imagen plasma la verdad objetiva de las cosas. Es cierto, toda imagen es en cierta medida una *puesta en escena*, pero es confrontando las diversas puestas en escena que la contundencia de la historia oficial puede cuestionarse.

Una mirada que observa y se aparta, o bien, simula apartarse, simula intervenir. Una mirada muda, sin gesto. Finge ser pura, ser la «mirada clínica» ideal, dotada únicamente de lo siguiente: es capaz de escuchar un lenguaje en el espectáculo que le «ofrece» la vida patológica. Pero ¿existe acaso espectáculo alguno sin puesta en escena?³²

En la exposición que curó Huberman, *SUBLEVACIONES*, fue una exposición colectiva organizada por el museo *Jeu de Paume* (París) y se reeditaba en cada sede mostrando obras locales del país que hospedase dicha muestra artística. En México se exponen imágenes que se escapan a la narrativa oficial del Estado, justo como lo que pasó en 1968. Entonces la versión oficial inventó una realidad pacífica tal y como “un día soleado”, que fue así como se refirió Jacobo Zabudovsky a ese día en televisión abierta, en el momento en que sucedían las terribles agresiones hacia los estudiantes.

Las imágenes incómodas que nos cuentan otra historia y tienen un potencial revolucionario pueden indignarnos y hacernos actuar, querer cambiar las cosas. Es, por ejemplo, el caso del genocidio palestino, del cual casi no circulan fotografías de las matanzas realizadas por los israelíes. Cada quien, apostado en

³² Georges Didi-Huberman. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. España, Cátedra, 2007.

su casa, es difícil enterarse de qué está pasando, pero cuando llega a filtrarse algún tipo de fotografía sobre la violencia y las muertes en Palestina, mostrando las ciudades desechas y los cadáveres, entonces comenzamos a pensar en la posibilidad de que las cosas pueden ser de otra manera. Pero son imágenes a las que a veces nos cuesta trabajo acceder, porque están exiliadas de la narrativa oficial, o bien, se descartan, se esconden o se manipulan. Cuando nos enfrentamos a estas imágenes no esperadas nuestra primera reacción es de shock. Didi-Huberman dice que lo que nos hace pensar es precisamente lo que nos violenta, lo que nos cuestiona, lo que nos interpela, lo que nos incomoda: lo que nos muestra una realidad diferente a la que se espera.



Imagen 8. Ettiene Jules Marey *Caballos*.



Imagen 9. M. Llorens *Derribo de un edificio ferroviario en la Avd. Icària*. 1989.

2.2 La imagen del pasado como creadora del presente

Para Didi- Huberman, toda imagen puede verse, al menos, en dos sentidos: como producto de la civilización, de un esfuerzo por construir, saber, belleza y sentido, pero al mismo tiempo, cada imagen es testigo de la barbarie que se dejó detrás para la construcción de la cultura y de esa misma imagen. Las imágenes, así como lo pensaba Benjamín, tendrían que ser el testigo de las barbaries del pasado, reconocer que tales injusticias no se han solucionado. Que el presente tiene una deuda con el pasado respecto a lo que no se ha solucionado, lo que ha sido reclamado, es lo que puede invitarnos a movernos, a indignarnos. En tanto toda imagen es al mismo tiempo testimonio de civilización y barbarie, es en esta no resolución que puede encontrarse la razón de la indignación presente.

Pero la contradicción y la no resolución también pueden saltar en dos imágenes contemporáneas, en las que de manera simultánea se hace entrar en cortocircuito

dos maneras de ver la realidad. Pensemos en una revista en la cual, en una de las páginas, hay una modelo de *Dior* mostrando ropa de alta costura, y, por lo tanto, costosa; luego, en la página siguiente tenemos a unos niños damnificados por la guerra, harapientos y sucios a quienes se les puede mandar apoyo económico por medio de una transferencia bancaria. De la misma manera, en la televisión, después del noticiero que trató el tema terrible de la guerra y sus estragos, sigue el programa de recetas de cocina, como si el hambre o la guerra se esfumaran con la ropa de marca y los platillos del programa de cocina, como si la realidad pudiera suspenderse a conveniencia.

La imagen de unas supermodelos es una imagen de civilización y belleza, pero tendríamos que preguntarnos también qué barbarie hay detrás de todo eso. Quizá el artista o el historiador tendrían una responsabilidad de volver visible la tragedia de la cultura. Benjamin lo decía así: “todo documento de civilización es al mismo tiempo un documento de barbarie”; la declaración de los derechos humanos es un hecho fundamental, pero también detrás de ello hay una historia de barbarie y de asesinatos, de exterminio.

«Nosotros, los europeos, nos encontramos ante la visión de un enorme conjunto en ruinas, donde todavía algunas cosas se elevan hacia lo alto, donde otras muchas subsisten carcomidas y con aspecto inquietante, pero donde la mayor parte, ya derrumbada, yace en el suelo». La emprende con la ciencia tal y como la gobiernan demasiadas «cabezas esquemáticas» guiadas por una obtusa «creencia en la demostración». Vitupera en ese saber vulgar una «necesidad de lo ya conocido» y un «instinto de temor» ante toda extrañeza: dicho saber, en efecto, nada se atreve a comparar –pues para comparar es preciso transgredir una frontera y, por ende, encontrarse en territorio extraño–, tan solo se apega a «reducir algo extraño a algo familiar». Ahora bien, «lo familiar es lo habitual; y lo habitual es lo más difícil de 'conocer', esto es, de considerar como problema, o sea como extraño, lejano, situado 'fuera de nosotros'». ³³

³³ Atlas. Op. cit., p. 77.

Es claro que se necesitan principios básicos para respetar la vida y para vivir en comunidad, pero detrás de ello hubo toda una serie de injusticias, masacres y revueltas. Para Didi-Huberman sucede lo mismo con las imágenes, la imagen es al mismo tiempo un documento de civilización y un documento de barbarie. Hay una serie de contradicciones que se expresan en toda imagen: civilización-barbarie, muerte-sobrevivencia, sentido-sin sentido, etc. Por ejemplo, las imágenes son por lo regular imágenes de lo muerto, de lo que ya no está aquí, de nosotros mismos, pues nuestras fotos de niños son de algo desvanecido, ya no somos eso, pero al mismo tiempo sólo mediante lo extinto podemos cuestionar, pensar en presente, es decir, de lo muerto sobrevive algo que implica, que cuestiona el presente. Eso es lo que Didi-Huberman llama “la imagen superviviente”, término que retoma de Aby Warburg. Las imágenes son, en efecto, imágenes de cosas que están muertas, son las que frecuentan más eficazmente nuestra memoria y nos hacen traer al presente lo que ya no es. La supervivencia abre una historia que puede abordarse de manera distinta a la que nos es familiar; en las imágenes, aunque son de lo muerto, sobreviven problemas y cuestiones no resueltas del presente, nos hablan de residuos vitales del pasado, lo cual encarna una paradoja: la coincidencia de la energía residual casi muerta que se revivifica en el presente. Las imágenes, pues, son imágenes de lo muerto que le dan vida al presente, lo cual impone también la paradoja de lo que más antiguo viene después de lo más actual, esas imágenes de cuando somos niños son en realidad posteriores a nuestro presente. ¿Por qué esas imágenes de cuando somos niños pertenecen al pasado, pero al mismo tiempo son posteriores al momento actual? Porque en ellas el pasado sólo tiene realidad a partir del presente, partir de que él ahora las revivifica, las reorienta. Pero de igual forma y simultáneamente, el presente cobra sentido a partir de esas imágenes pasadas.

¿Qué significa sobrevivencia?, ¿por qué decimos que las imágenes sobreviven?: según Didi-Huberman, hablar de sobrevivencia significa que los símbolos antiguos han continuado ejerciendo su poder en generaciones posteriores, pero tal continuación no es mera memoria pasiva, sino implica un conjunto de operaciones en las que el olvido se transforma, la memoria se relanza; toda supervivencia es un juego de pausas de crisis, de saltos y retornos periódicos. Las imágenes sobreviven no porque las recordemos, sino porque a cada momento rehacen nuestro presente, las rehacemos nosotros a partir de nuestro presente, nos permiten ver nuestra historia pasada no en términos de continuidad sino de crisis, de traumas, de saltos, de retorno periódicos; entonces la relación de las imágenes con nosotros es mucho más problemática de lo que creemos, sobrevive algo que no está terminado; así, el pasado no está hecho, antes bien, las imágenes rehacen el pasado, pero también el presente, aportan una manera distinta de ver el futuro. Así, lo que sobrevive no es el pasado como rememoración plácida, sino la apertura de un espacio de confrontaciones e intenciones que interpelan nuestro presente. Las imágenes del pasado sobreviven en forma de provocaciones, de tensiones, de confrontaciones que interpelan nuestro presente.

Podemos, al contrario, sentirnos insatisfechos con semejante paradoja. Desearemos no quedarnos ahí, saber más, desearemos representarnos de manera más inteligible lo que la imagen que tenemos ante nosotros parecía esconder aun en presencia de ella. Podremos entonces volvernos hacia el discurso que se proclama uno mismo en cuanto a las cosas olvidadas o desapercibidas.³⁴

³⁴Georges Didi-Huberman. *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. España. CENDEAC, 2016, p. 12.

Yo podría decir que hice las paces con mi infancia, por ejemplo, entonces vuelvo a las imágenes de mi infancia, pero Benjamin diría, y junto a él, Didi-Huberman, que cada vez que yo vuelvo a esas imágenes en realidad no encuentro una narración que justifique mi presente, más bien lo vuelve a confrontar, lo vuelve a abrir, lo vuelve a tensionar, a interpelar, eso significa que las imágenes sobreviven. Didi-Huberman estaría escapando de la visión de las imágenes como algo en lo que encontramos consuelo y calma. Las imágenes, y más concretamente, la imagen dialéctica, es una que nos provoca y nos hace pensar, y lejos de apaciguarnos nos introduce en una confrontación con nosotros mismos, con nuestra propia cultura, con lo que hemos dado por verdadero.

Hay un *shock* y es porque no se puede recuperar la historia de manera íntegra; con suerte, lo que tenemos de ella son imágenes a partir de las cuales podemos confrontarnos. El *shock* sobreviene cuando vemos una foto de nosotros siendo pequeños y no nos reconocemos del todo, somos y no somos. La imagen nos pertenece y nos es ajena, es nuestra imagen y no lo es. Y cada vez que veamos la foto, después de algunos años quizá, nos daremos cuenta que siempre va a cambiar. En este caso, la realidad es producto del encuentro entre uno y el pasado, entre presente y pasado, entre uno mismo y esa imagen. Ese encuentro es lo que produce el *shock*; nunca va a ser lo mismo si pasa en la juventud o en la vejez, etcétera.

Ahora bien, Didi-Huberman recurre a Freud y al psicoanálisis para entender cómo una imagen puede abrirnos a otras maneras de enfrentarnos al pasado. Por ejemplo, ¿qué pasa con alguien neurótico?, pues es alguien que siempre repite lo mismo, que el pasado siempre se le presenta de la misma forma, y es en esa insistencia que su trama se acentuará. Ahora bien, la tarea del psicoanálisis es desapegarnos de la repetición de lo mismo, es decir, lograr que el pasado no regrese exactamente con la misma forma, sino poder rehacerlo, reinterpretarlo,

darle un nuevo sentido. Esa es la tarea del psicoanálisis, su objetivo es desautomatizar el pasado, dejarlo de ver como una imagen infija; al contrario, su apuesta es poder hacer una imagen distinta de él. El pasado no estaría hecho. Esto tendría que ver con otra paradoja: cercanía-distancia. Las imágenes nos acercan lo distante, pero sólo pueden realizar tal cercanía preservando la distancia; esto se parece a una paradoja vista antes: las imágenes nos traen lo pasado y lo distante, pero sólo pueden hacerlo preservando esa distancia, esa singularidad en el aquí y el ahora; en el caso de la foto de la infancia, nos acerca la infancia a nosotros, pero al precio de darnos cuenta de lo lejos que está ese pasado. La distancia nunca es superada, pues siempre serán imágenes no del todo presentes, de lo que fue, lo que ya no es. Didi-Huberman, como Benjamin, está fascinado por la distancia, por la aparición única de lo distante, algo que se manifiesta desde las primeras formas de fotografía en las que ya está presente la paradoja del doble efecto de hacernos cercano lo distante, sólo al precio de que aquello permanezca.

Esto nos introduce en una nueva paradoja: al mismo que una imagen puede proporcionarnos tranquilidad y calma, ellas mismas pueden producirnos inquietud, la sensación de que hay algo aún más decir y por mostrar. Una obra de arte es un admirable cristal en el cual podemos encontrar sosiego y sentido, a la vez que podemos vernos arrojados a la angustia y al sinsentido. Contrario a la visión kantiana de que el arte sería una forma de apaciguar los sentidos, de calmar el alma en la contemplación artística como algo que da tranquilidad, en él también podemos encontrar lo que nos arroja a la incertidumbre y al desasosiego.

Didi-Huberman expresa que las imágenes que nos hacen pensar producen también lo contrario, desasosiego, inquietud, nos interpelan, nos cuestionan, provocan síntomas en nosotros: una imagen familiar que podemos ver y nos hace recordar cosas muy bonitas, al mismo tiempo puede hacernos recordar y llevarnos

a cosas que queríamos olvidar y, con ello, nos alcanza la zozobra. Bien y mal pueden consistir en la misma imagen.

La fotografía produjo, pues, una inflexión, histórica, del acto de ver, hasta el punto de que «no podemos pretender haber visto realmente una cosa antes de haberla fotografiado». La imagen fotográfica tiene valor de indicio, en el sentido de cuerpo del delito; designa al culpable del mal, prejuzga su arresto. Es como si la fotografía nos proporcionara el acceso al origen secreto del mal; podría señalar casi una teoría microbiana de la visibilidad.³⁵

Es el famoso tema de que lo que vemos nos mira; ¿en qué sentido?, pues en que nos interpela, nos implica, sobre todo cuando Didi-Huberman piensa en ese tipo de imágenes que no nos dejan quietos, no sólo las contemplamos, sino que nos dicen algo; nosotros vemos esta imagen, pero ésta nos regresa la mirada, nos cuestiona, nos interpela, cuestiona nuestro presente, la linealidad de las narrativas oficiales. Las imágenes resisten a agotarse en un solo sentido, no prometen abrigar nuestra visión ni consolarla, es decir, nos miran y con ello nos orillan a pensar. Decir que las imágenes nos hacen pensar implica reconocer que también nos implican, nos provocan, nos dicen “¿qué posición tomas tú?”; una mirada supone la posición del individuo afectado que se reconoce en esta misma implicación como sujeto.

Que las imágenes nos impliquen es otra manera de dar cuenta de la experiencia, de venos no como sujetos pasivos que contemplan, sino como sujetos que rehacen su subjetividad frente a la imagen. Una imagen que va más allá de la lógica de la representación nos reclama implicarnos en lo que fue y lo que puede ser, en lo no resuelto y lo aún no pensado. Una imagen implica una forma de conocimiento del que somos, al mismo tiempo, objeto y sujeto, observar y

³⁵ *La invención de la histeria*. Op. cit.

observador, distanciado y preocupado. Cuando veíamos la imagen del niño y del buitre:



Imagen 10. Kevin Carter. The New York Times, 1993.

la violencia que se desprende de el me impugna, me demanda tomar posición; hay una distancia enorme, yo no estoy en África ni estoy padeciendo el hambre de ese niño, pero al mismo tiempo me concierne, me interpela como humano, me pone en el lugar de lo que estoy viendo, entonces las imágenes que nos interpelan, las imágenes que vemos, al mismo tiempo nos miran y nos hacen sentir.

Lo que vemos no vale —no vive— a nuestros ojos más que por lo que nos mira. Ineluctable, sin embargo, es la escisión que separa en nosotros lo que vemos de lo que nos mira. Por lo tanto, habría que volver a partir de esa paradoja en la que el acto de ver sólo se despliega al abrirse en dos.³⁶

Lo que vemos es como un espejo, una especie de reflejo que nos devuelve algo que no necesariamente es placido o bello, sino que puede ser algo desagradable y que nos puede llevar a la reflexión, o a la indignación o la incertidumbre total.

En la propuesta de Didi-Huberman hay una perspectiva social, donde las imágenes que realmente nos interpelan nos tendría que llevar a actuar, indignarnos o a cuestionar lo que creemos norma. Aquí Huberman es muy benjamiano, porque Benjamin diría que con el auge de la fotografía hay tantas imágenes que todas se vuelven homogéneas y familiares y ya nada nos sorprende o ya nada nos indigna, pero habría que propiciar la experiencia de dejarnos mirar por las imágenes, dejar que estas nos provoquen, es decir, dejarlas de ver como algo familiar, y permitir que nos interpelen, nos indignen y, en su caso, nos subleven. Así, también podemos relacionarnos con las imágenes a través de la acción.

³⁶ Lo que vemos lo que nos mira. Op. cit., p. 3.



Imagen 11. Man Ray *Rayograma* 1924.



Imagen 12. Martí Llorens. Barcelona *Terminal del tren de la potassa*, 1989.

2.3. Imágenes y sublevación

Una de las preguntas primordiales que podemos hacernos hoy respecto al estado de nuestras sociedades es saber cómo se podría experimentar o tener una idea de la revuelta en una sociedad profundamente homogénea y conformista, en una sociedad donde todo es consumo, donde todo mundo está conforme mientras pueda comprarse una televisión plana. Huberman expresa que tanto en el arte como en la vida cotidiana lo que se mueve es el ego y en tales condiciones es difícil alguna forma de sublevación.

Para Huberman, una sublevación puede venir desde el arte, desde las imágenes. Podría pensarse que una imagen es inofensiva, sin embargo, solemos pensar eso porque estamos atrapados en la lógica de la representación, es decir, ellas están para figurar o ilustrar algo que las trasciende y, por ello, encuentran su razón de ser en eso que las trasciende, sea la realidad, el autor o una idea. Pero en nuestros días, el arte ha sido atrapado por la primacía del ego, es decir, el artista quiere ser visto, incluso más que su obra. Alguien que en el mundo contemporáneo parece hacer una crítica a tal esquema es Banksy, pues a él no le interesa que lo identifiquen como un individuo en concreto, de hecho, se ha especulado que se trata de un colectivo. De igual forma, sus piezas tampoco aspiran a volverse perennes. Por ejemplo, una de sus piezas, que muestra a una niña tratando de alcanzar un globo con forma de corazón, se vendió en una subasta. Sin embargo, momentos después de que se finalizara la venta, el lienzo pasó a través de una trituradora de papel escondida detrás del marco.



Imagen 13. 6 de octubre de 2018. Una pintura de aerosol del esquivo artista callejero británico Banksy se destruyó después de ser vendida por 1.3 millones de dólares. La obra enmarcada *Girl With Balloon* (*Muchacha con globo*), una de las obras más conocidas del artista, fue subastada por la casa Sotheby's en Londres.

Banksy no sólo trata de desdibujarse como autor, sino también busca que su obra no se convierta en un objeto fijo, anquilosado. Como dice Deleuze, el arte tendría que ayudarnos a no poder decir “yo” (2018). Muy acorde con la corriente postestructuralista, para Deleuze no es importante el autor, éste puede desaparecer porque lo que importa es aquellas afecciones que las obras dejan en nosotros. Pero la lógica de la representación también nos ha acostumbrado a pensar que el autor es central para comprender una obra. Se espere que aquél dé su personalidad y sentido a ésta. Sin embargo, cuando ponemos en crisis el concepto de autor, las obras pueden tomar su propio ritmo, su propia vida. Esto es quizá más realizable en el arte digital, quizá ahí es más fácil de prescindir de

un sujeto, porque lo que interesa es que la imagen sea puesta en juego, que pueda generar justamente una experiencia sin remitirnos a quién la hizo.

Para Didi-Huberman, las imágenes que de verdad nos interpelan y nos hacen pensar no pueden remitirse a un sujeto en concreto, sino que se abren al anonimato porque podría ser cualquiera el autor y el protagonista de la imagen. Lo anterior se parece mucho a lo que dice Deleuze en cuanto a que el arte sería toda una forma de experimentar con la finalidad de no poder decir “yo”, si el arte nos puede curar de algo, es de la posibilidad de decir “yo”, “yo soy”, “yo quiero”, “yo quiero ser”, etc. Es cuando atamos una imagen a un autor, a un tema, a deber cumplir una función cuando ésta cae en el cliché, entonces se esfuma la provocación que motiva el pensamiento.

¡Cliché, clichés! No se puede decir que la situación sea mejor después de Cézanne. No sólo se han multiplicado las imágenes de todo tipo, alrededor nuestro y en nuestras cabezas, sino que aun las reacciones contra los clichés engendran clichés. La pintura abstracta no ha dejado de producir sus clichés, "Todos esos tubos y esas vibraciones de chapa ondulada que son más tontos que otra cosa, y bastante sentimentales". Todos los imitadores siempre han hecho renacer el cliché, y precisamente de aquello que se había liberado de él. La lucha contra los clichés es una cosa terrible. Cómo dice Lawrence, es muy bello haberlo conseguido, haber ganado, para una manzana y para un vaso o dos. Los japoneses lo saben, toda una vida vale la pena por una brizna de hierba. Es por esto por lo que los grandes pintores tienen frente a su obra una gran severidad. Mientras que la gente toma una foto por una obra de arte, un plagio por una audacia, una parodia por una risa o peor aún un miserable hallazgo por una creación. Pero los grandes pintores saben que no basta mutilar, maltratar, parodiar el cliché para obtener una verdadera risa, una verdadera deformación. Bacon tiene sobre sí mismo la misma severidad que Cézanne, y, como Cézanne, pierde muchos cuadros, o renuncia, los tira.³⁷

³⁷ Francis Bacon. *Lógica de la sensación*. Op cit., p. 52.

Si, entonces, el arte nos puede curar de la posibilidad de decir “yo”, de caer en clichés, nos debe hacer entrar en un devenir, en un anonimato, en no poder decir “yo”. Es retomado por Didi-Huberman, las imágenes que él relaciona con la idea de revuelta son imágenes que liga a verbos, no a personas. Es decir, las imágenes que de alguna manera pueden llevarnos a sublevarnos, implican los verbos *indignarse, rechazar, festejar, desear, poder, poder-no, desobedecer*. la revuelta, expresa Didi-Huberman, es la posibilidad de cambiar el estado de cosas, de no quedarnos estáticos.

Las imágenes que de alguna manera implican la revuelta son aquellas que nos invitan, nos dan la posibilidad de cambiar el estado de cosas, y lo hacen porque lo que plasman las imágenes mismas son acciones, verbos. Y los verbos siempre trascienden a los sujetos. Recordemos cómo define Deleuze qué es un cuchillo, lo define por sus verbos: cortar, partir, escindir. Pero ninguno de ellos le pertenece, pues un cúter también corta, una espada también, e incluso lo hace un abridor de cartas. Las imágenes que pueden propiciar nuestra indignación y revuelta son aquellas en las que es difícil decir “yo”, en las que no hay sujetos que protagonizan un proyecto que está en sus manos de principio a fin, sino lo que vemos son acciones y verbos que después dan lugar a ciertos sujetos esporádicos, larvarios. Pero las imágenes no sólo pueden llevarnos a la rebelión, también pueden llevarnos a festejar. Revuelta y fiesta no están tan lejos: las imágenes también hablan del deseo, de qué es lo que queremos, lo que anhelamos; también hablan de lo que podemos y de lo que no. Aquellas que de alguna manera incitan a la revuelta, pues están ligadas con el verbo *desobedecer*, otras se vinculan con el verbo festejar, gozar, reír.

Las imágenes presentadas según Didi-Huberman son las que expresan estos verbos y la posibilidad en nosotros de estos verbos: *indignarnos, rechazar,*

festejar, poder, poder-no, desobedecer, todo significaría en el fondo *sUBLEVARSE*. Y sublevarse o rechazar no es meramente una cuestión negativa. Rechazar, gesto fundamental de los levantamientos, consiste sobre todo en crear dialéctica, rehusándose a no hacer lo que se nos impone alusivamente; no podemos, no tenemos que conformarnos con ello. En este sentido, la impotencia es también una forma de potencia.

Evidentemente, uno rechaza ciertas acciones, pero eso no evita que hagamos otras cosas, así pues, la única forma de rechazar es decidir existir y hacer otra cosa, ahí donde unos pretenden rehusar o conformarse, se puede preferir no hacer, disminuir la potencia, caer en la ambigüedad; pero otros se arriesgan a hacer, despliegan un poder que quizá no es el esperado, pero van a la plaza pública y hacen algo en medio de otros cuerpos, animando a otros cuerpos. Probablemente es lo que Benjamin quería dar a entender mediante la expresión “organizar nuestro pesimismo”; al ponerlo así, en un mundo pendiente a la conformidad y a la homogenización, las imágenes pueden jugar un papel muy importante para hacer visibles cosas que de otra manera no podrían verse, es decir, los verbos, las fuerzas, la indignación, nel rechazo, la desobediencia, la fiesta, etc. Es decir, las imágenes que invitan a la revuelta son aquellas que no plasman sujetos ni acciones maestras, sino dan cuenta de lo invisible que atraviesa los cuerpos y los pone en movimiento.

¿Por qué las imágenes tienen un potencial de sublevación?, se pregunta Didi-Huberman, y responde que se debe a que la sublevación, la inconformidad, la desobediencia son, sobre todo, gestos, fuerzas, “inmateriales” que cruzan los cuerpos y, al hacerlo, se hacen visibles. Podríamos buscar en el diccionario la palabra *indignación*, pero sin duda el rostro de alguien indignado levantando el puño va a ser mucho más fuerte que la definición, y de ahí la importancia, para Didi-Huberman, de la imagen. Cuando hablamos de resistir y sublevarse hablamos de verbos, de acciones, de fuerzas, de gestos, que toman los cuerpos

y se hacen visibles a través de ellos. En el caso de la inconformidad y del rechazo no hay nada mejor que los gestos, los verbos, las fuerzas para para dar cuenta de la indignación, la desobediencia, el de querer cambiar las cosas.

Pero las posibilidades siguen siendo inmensas, y es que el levantamiento es un gesto sin fin, recommenzado sin cesar, tan soberano como lo puedan ser el propio deseo o esta pulsión, este “impulso de libertad” (*Freiheitsdrang*) del que hablaba Sigmund Freud. El campo de los levantamientos es, por tanto, potencialmente infinito. En este sentido, la itinerancia prevista para esta exposición —Barcelona, Montreal, Ciudad de México y Buenos Aires— dará pie a una constante reformulación o transformación heurística gracias a la cual, espero, podrán desarrollarse nuevos aspectos del levantamiento, políticos, históricos o estéticos. Con todo, y por lo que respecta a esta alegría de la búsqueda, infinita por derecho —porque no se acaba nunca de aprender, de descubrir, de inventar nuevos montajes capaces de hacer que nazcan nuevas emociones y de encontrar nuevos paradigmas para el pensamiento.³⁸

Didi Huberman dirá que la potencia de la imagen es que no puede hablar con palabras, pero se vale de gestos, de fuerzas, de verbos, que pueden dar mucho mejor cuenta de determinadas emociones, de ciertos estados de ánimo, como, por ejemplo, la indignación, la desobediencia o el rechazo. Hay una potencia subversiva en las imágenes que es necesario rescatar y que quizá muestran mejor que la narración o la escritura. Porque la imagen no está atada a la narración, ni a seguir una secuencia, su trato con el tiempo es diferente, además de tener su propia manera de hacer visible lo que no lo es en primera instancia.

Así, las imágenes n se agotan en la representación, vuelven visibles fuerzas que en sí mismas no son observables, con ello, crean realidad. Tal y como sucede con las históricas. Huberman explora la creación de una enfermedad como testimonio

³⁸Georges Didi-Huberman. *Subelevaciones*. España. RM VERLAG. 2018. Pág. 13.

de que la realidad puede fabricarse a partir de imágenes, y plantea directamente cómo las fotografías estaban ligadas directamente a lo que pretendía confirmar el doctor Charcot. En una época donde la imagen no se cuestionaba, y se daba por sentado lo que se decía sobre ella, las fotografías de las mujeres enfermas fueron testimonios y condición de posibilidad de una nueva enfermedad.

La histeria fue, durante largo tiempo, la bestia negra de los médicos, puesto que representaba, para todos, un miedo enorme: pues era una aporía convertida en síntoma. Ahora bien, ese síntoma era el síntoma de ser mujer; así de burdo; y todo el mundo lo sabía. *Ustéra*: lo que está completamente detrás, en el fondo, en el límite: la matriz. La palabra «histeria» aparece por primera vez en el aforismo trigésimo quinto de Hipócrates, en el que se lee: «En una mujer atacada de histeria, o que tiene un parto difícil, el estornudo que le sigue resulta favorable». Esto significa que el estornudo coloca el útero en su lugar, en su verdadero lugar; significa que el útero tiene la capacidad de desplazarse. Significa que esta especie de «miembro» propio de la mujer es un animal.³⁹

La histérica aparece en el escenario del siglo XIX en Francia, justo cuando la mujer comienza a salir al espacio público y laboral de manera gradual, en el contexto de la industrialización europea. Por primera vez se abre como posibilidad que la mujer no se quede en el hogar. Estas nuevas posibilidades de liberación trajeron consigo nuevos mecanismos de represión. La histeria es muy probablemente un síntoma de esta dialéctica. En realidad, Charcot no tenía una idea precisa sobre estas mujeres que actuaban de manera extraña, tenían crisis y convulsiones, y se disociaban de la realidad. Pero había que meter dichas expresiones caóticas dentro de un cuadro que las volviera inteligibles. En este proceso de hacer encajar el caos es una casilla científica, la fotografía jugó un gran papel.

³⁹ La invención de la histeria. Op cit.

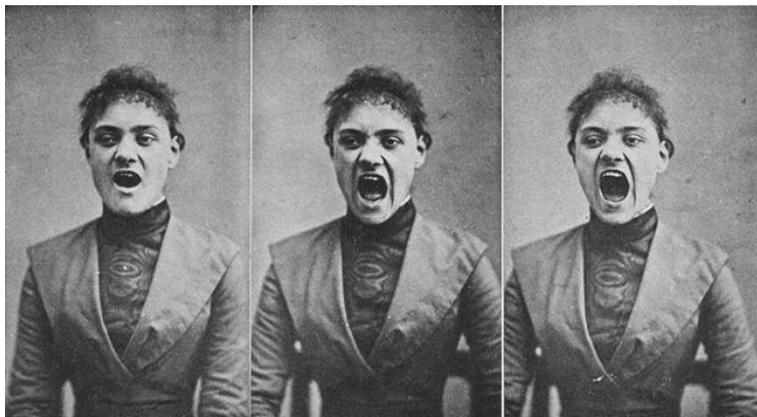


Imagen 14. Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. *Baillements Hystériques*.

Se tomaron las fotografías de estas mujeres como evidencia de que su enfermedad era la histeria, un padecimiento que afectaba principalmente al sexo femenino, y cuyos principales observadores eran varones. Esta visión sexista de la enfermedad hacía que, por ejemplo, el deseo sexual se concibiera de manera distinta en hombres y en mujeres. En estas últimas, el deseo sexual desmedido cayó en terrenos de lo patológico. En el caso de los hombres el criterio es más amplio, no es tan fácil que caigan en el terreno de la enfermedad. Charcot acentuó esta diferencia a través de la fotografía, “La evidencia fotográfica: su tesoro es la confianza otorgada a la existencia de su referente; lo saquea a placer; y, a menudo, llega incluso a devastar algo en su camino”.⁴⁰

Lo que se tenía claro era que las mujeres padecían dolor, sufrimiento, era la realidad que vivían. Pero los médicos no estaban primordialmente preocupados para encontrar una cura, sino los motivaba sobre todo la necesidad de explicar, de dar validez a una nueva enfermedad; la estabilidad de las pacientes era lo de menos, ya que la prioridad era el reconocimiento de la comunidad médica por dar explicación del padecimiento, uno que era escurridizo y lleno de paradojas.

⁴⁰ La invención de la histeria. Op. cit.

La histeria supone, en esencia, un golpe paradójico de monumentales dimensiones asestado a la inteligibilidad médica. Un mal que no es de «sede», sino de recorridos, de localizaciones múltiples. Un mal que no es de «causa», sino de causas, con estatutos temporales y antitéticos, de quasi-causas diseminadas, y cuya eficacia sería más bien la de la propia paradoja que la encierra, es decir, la génesis en acción, siempre en acción, de la contradicción.⁴¹

A partir de las fotografías del doctor Charcot se plasma una realidad que se da por cierta, ya que “hay evidencias suficientes”. Pruebas que en ese momento nadie cuestionó ya que no frente a una fotografía no se discutía.

Pero en el libro sobre la histeria, Huberman nos anima a lo contrario: hay que discutir con las imágenes, sospechar de ellas, verlas con ojos críticos, encontrar sus síntomas, explorar las posibilidades que nos brindan, o de lo contrario seremos como estos doctores que dijeron ante las fotografías de las histéricas que “sí”, que efectivamente eran pruebas irrefutables de la enfermedad.

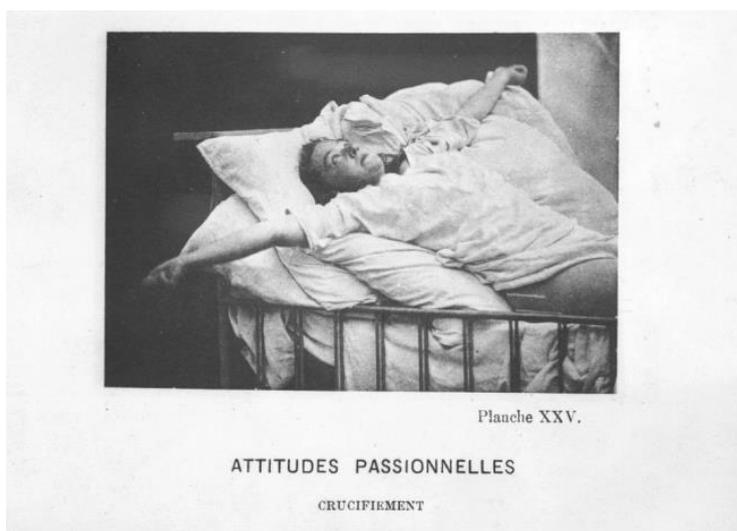


Imagen 15. *Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Baillements Hystériques.*

⁴¹ La invención de la histeria. Op. cit.

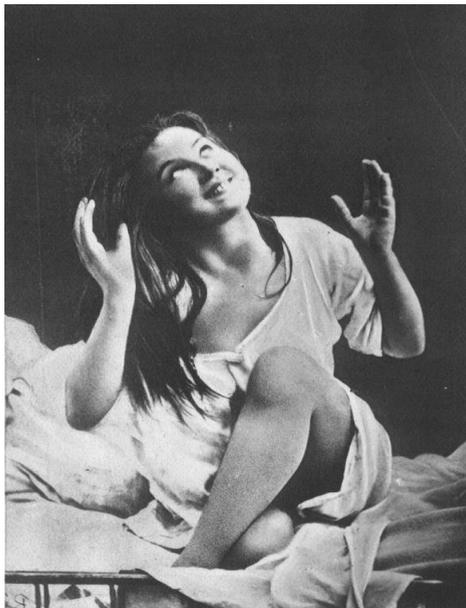


Planche XXIII.

ATTITUDES PASSIONNELLES
EXTASE (1878).

Imagen 16. Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. *Baillements Hystériques*.



Imagen 17. Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. *Baillements Hystériques*.



Planche XX.

CATALEPSIE
PROVOQUÉE PAR LE BRUIT DU DIAPASON

Imagen 18. Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. Baillements Hystériques.

Estas imágenes bien podrían ser de mujeres en el éxtasis religioso, en un punto alto de sus conversaciones con su deidad. Basados en la misma fotografía se pueden dar varias versiones de lo acontecido, y del enfoque que se le dé dependerá el resultado que pudiéramos obtener. Este es el punto que demuestra Didi-Huberman acerca de que una imagen no es la representación unívoca y objetiva de algo llamado “realidad”.

En las fotografías siguientes, y que son muy diferentes a las que utilizó Charcot para inventar la histeria, bien podríamos preguntarnos ¿qué se representa ahí?, ¿estas imágenes tendrán como objeto representar algo?, ¿toda imagen se agota en aquello que puede representar?



Imagen 19. Alejandro García Carranco, 2020.



Imagen 20. Alejandro García Carranco, 2020.



Imagen 21. Alejandro García Carranco, 2020.

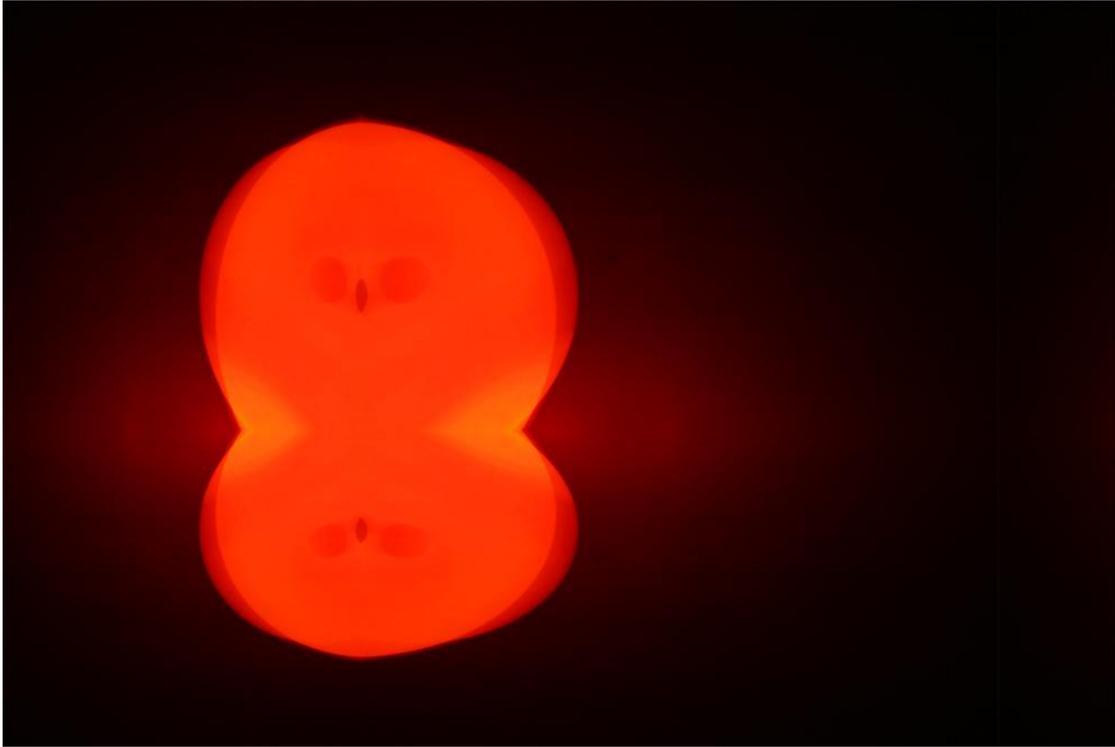


Imagen 22. Alejandro García Carranco, 2020.

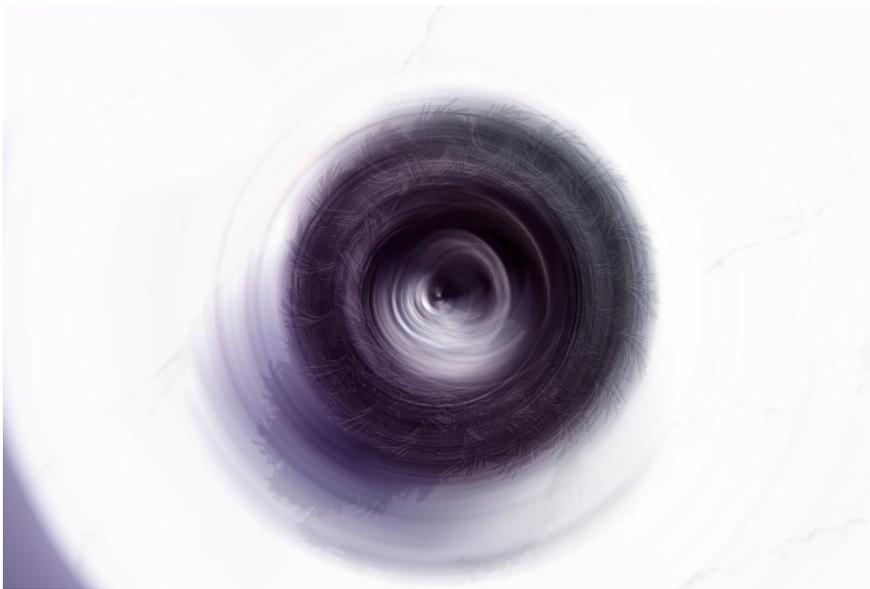


Imagen 23. Alejandro García Carranco, 2020.



Imagen 24. Alejandro García Carranco, 2020.

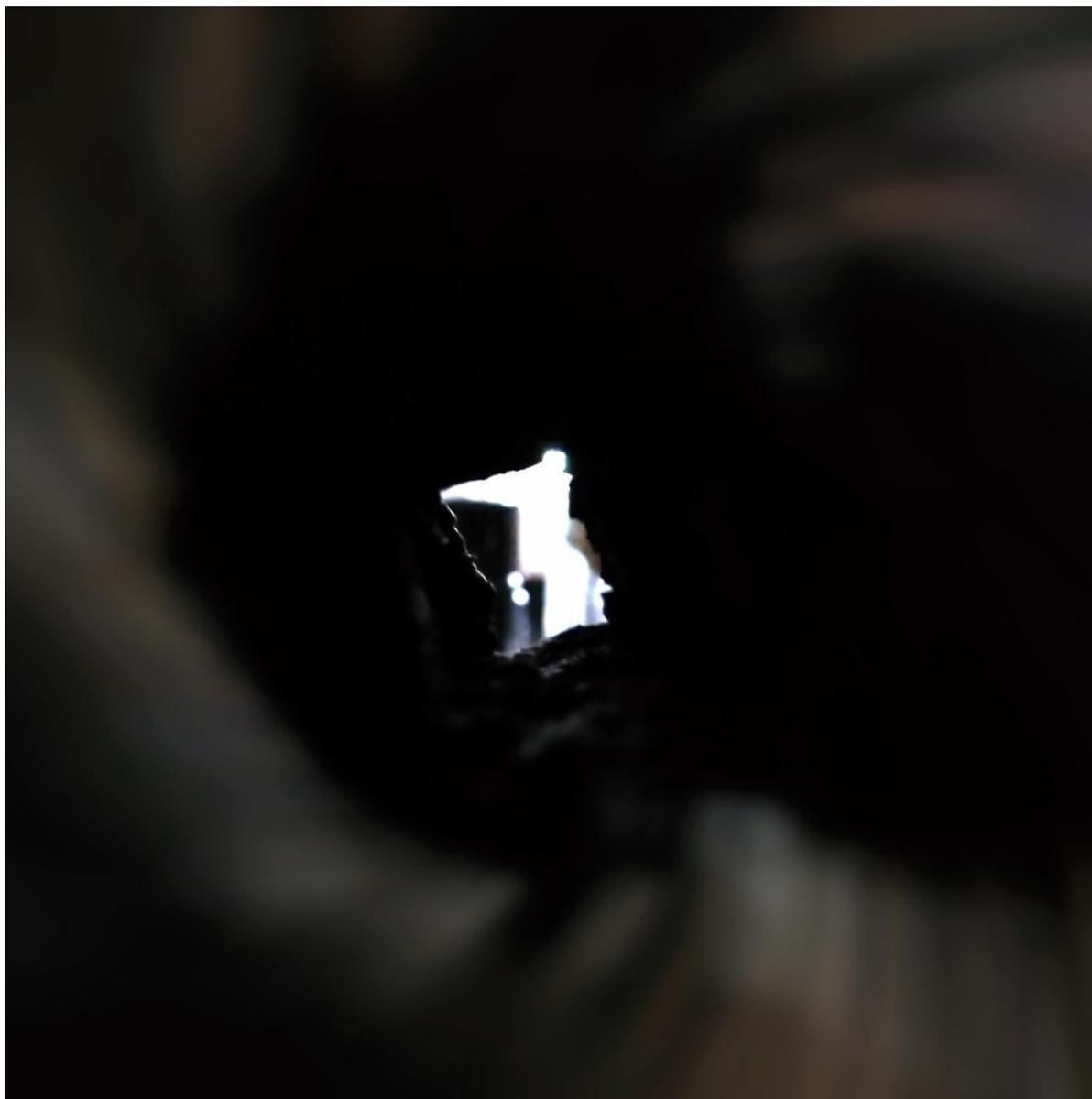


Imagen 25. Alejandro García Carranco, 2020.

CAPÍTULO III

LA IMAGEN COMO RESISTENCIA

3.1 LA IMAGEN COMO PRODUCTORA DE REALIDAD

La mirada no sólo depende de lo que podemos ver físicamente, sino de lo que recordamos, de lo que sobrevive del pasado, de las expectativas que enciende y de la indignación que puede levantar. La mirada está cargada también de emociones y susceptibilidades, la memoria se rehace cuando una imagen se expresa como síntoma. En las imágenes siempre hay un *después de la vida*. “El después de la vida [...] es la memoria enraizada en una imagen. En orden de entender una imagen hay que tomar en cuenta su historicidad específica, que es transmitida a través de los caminos y los desvíos del tiempo” (Zolkos, 2023: 8).

La imagen que sobrevive es aquella que permanece después de la vida, de la vida que aquello que ha plasmado, de las personas que la realizaron, de los paisajes que retrata. Se trata de un objeto casi fantasmal, que trae de la muerte lo que ha desaparecido. Incluso, no es necesario que verdaderamente haya muerto lo plasmado en la imagen desaparezca, sólo es necesario constatar que nunca se mirará dos veces de la misma forma. La mirada, aunque todos veamos lo mismo, el mismo objeto, siempre va a ser diferente, porque, así como una observación siempre está carga de teoría, según la epistemología de Popper y Feyerabend, así también toda mirada lleva una carga, un prejuicio, una conjetura que dará por resultado que ninguna mirada sea igual, incluso cuando el mismo individuo la realice en distintos tiempos. Así, no hay una imagen en bruto porque no hay mirada inocente. De igual forma, así como como Anthony Giddens (1987) postula

que en las ciencias sociales y humanas hay una doble hermenéutica, pues su objeto de investigación ya es algo previamente interpretado; por ejemplo, una obra filosófica, un movimiento social o un hecho histórico, ya han sido objeto de construcción y de interpretación por sus propios autores, agentes o actores. Lo mismo pasaría con una imagen, esta ya es el producto de una cierta manera de ver que luego pasará por el tamiz de una mirada que ya comprende sus propios prejuicios y conjeturas. De ahí que, como expone Farocki, en este punto resulta superfluo hablar de manipulación de imágenes.

Ciertamente, no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos. Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos, brutales o delicados; los pensamientos, inadecuados o sublimes. Pero, sea como sea, no existe tal cosa como una imagen que sea pura visión, absoluto pensamiento o simple manipulación. Es especialmente absurdo intentar descalificar algunas imágenes bajo el argumento de que aparentemente han sido "manipuladas". Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre (incluso cuando esta sea un artefacto mecánico). Solo los teólogos sueñan con imágenes que no hayan sido producidas por la mano del hombre —las imágenes aquiropoyetas de la tradición bizantina, las ymagine nudari de Meister Eckhart. La cuestión es, más bien, cómo determinar, cada vez, en cada imagen, qué es lo que la mano ha hecho exactamente, cómo lo ha hecho y para qué, con qué propósito tuvo lugar la manipulación. Para bien o para mal, usamos nuestras manos, asestamos golpes o acariciamos, construimos o destruimos, damos o tomamos. Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez. ⁴²

Sin embargo, vivimos en un mundo donde la mercancía más vendida e intercambiada son las imágenes. Ya en los años setenta del siglo pasado Guy Debord había puesto tal idea sobre la mesa. En su libro *La sociedad del*

⁴² Harun Farocki - desconfiar de las imágenes. Op cit. PP. 13-14.

espectáculo, Debord reconoce que vivimos en un mundo donde todo se ha vuelto imagen, incluso nosotros mismos nos hemos convertido en una imagen: la de Facebook, la de Instagram, la de WhatsApp, etc. Por esa razón somos la sociedad del espectáculo, pues todo es circulación e intercambio de imágenes, éstas expresan la última fase del capitalismo: “El espectáculo es el capital a tal grado de acumulación que deviene imagen” (Debord, 1995: 34). En la sociedad del espectáculo la vida se ha alienado en las imágenes, pero éstas no se reducen a las que aparecen en televisión o internet, sino han invadido la vida misma y ahora nosotros mismos nos conformamos a partir de imágenes. Y al ser imágenes adquirimos su espesor, su peso específico. Así que podemos convertirnos en superficies que pueden seleccionarse, pasarse, compartirse, borrarse, etc.

Se puede ver una chica en Instagram semi desnuda y aunque haya miles de chicas medio desnudas en esa plataforma, con las mismas poses, la chica no es la misma, pero para quien la mira será seguramente equivalente a muchas otras. Acaso creemos que estamos viendo lo mismo, pero no lo es, hemos convertido a la imagen en una sustancia volátil y reemplazable que dice poco de las personas de carne y hueso con la que, suponemos, se conectan.

Por ejemplo, en un salón de clases, en donde hay infantes de muchas clases sociales, incluso de distintas formaciones culturales, ideológicas o étnicas, se pone el ejercicio simple de dibujar una casa, y todos van a apelar al mismo modelo, del cuadrado con un triángulo encima como techo. Si nosotros apelamos a la realidad o al contexto mexicano, es prácticamente imposible encontrar una que tenga esas configuraciones, es decir, que tenga un techo de dos aguas, chimenea y ventanita con arbolito afuera, entonces generalmente nuestras casas son rectángulos que se van sucediendo unos a otros en las calles de la ciudad. De vez en cuando en los pueblos o las rancherías, en la vida rústica, puede aparecer una casa con un techo de dos aguas y una chimenea. Así, cuando un

niño dibuja una casa en realidad está representando una imagen ideal que tiene poco que ver con lo que le rodea. Pero este dibujo fracasa no porque no represente correctamente la realidad, sino porque intenta representar un ideal perfecto que está por encima de la realidad. En realidad, no importa que haya allá afuera o cual sea nuestra experiencia, todos homologamos nuestra experiencia en términos de esa imagen, lo verificas viendo que efectivamente los niños están pintando lo mismo.

Didi-Huberman expresa que son finalmente las imágenes las que construyen nuestra percepción de la realidad, nuestra visión de la historia y del pasado. De esta manera, también podría pasar por la imagen nuestra resistencia a ver el pasado y a vernos a nosotros mismos como se nos ha condicionado a verlos. “Eleva, por tanto, el propio pensamiento acerca de la imagen hasta el enojo provocado por el tiempo resistido, por el tiempo sufrido por los seres humanos en pos de determinar su propia historia.⁴³ Hay aquí una dialéctica de la mirada, así como las imágenes nos han construido una determinada manera de ver el pasado y la historia, ellas mismas pueden ser camino para ver eso mismo de otra manera, rebelándonos contra la mirada que ha sido impuesta por la escuela, los discursos oficiales y hegemónicos.

En el libro aparecido en español en 2018, titulado *Sublevaciones*, al texto escrito por Didi-Huberman le acompañan una serie de fotografías que en gran medida atraviesan esta faena que nos invita a ver de otra manera la historia, por ejemplo, la historia de las mujeres, así como de la violencia y opresión que ha acompañado a la misma. Pero aquí no hay propiamente violencia, sino otra manera de enfrentarse a ella, como resistencia, como ligereza, como llanto, como sonrisa.

⁴³ Harun Farocki - desconfiar de las imágenes. Op cit. P 16

Frente a una historia de violencia y opacidad también puede resistirse marchando, llorando, riendo o flotando a ritmo del viento.



Imagen 26. *Sublevaciones*. Georges Didi- Huberman



Imagen 27. George Didi-Huberman en su muestra curada: *Sublevaciones*.
Obra: Graciela Iturbide, de la serie Juchitán de las Mujeres, Juchitán, Oaxaca, 1983.



Imagen 28. George Didi-Huberman en su muestra curada: *Sublevaciones*. Obra: Graciela Iturbide, de la serie Juchitán de las Mujeres, Juchitán, Oaxaca, 1983.

3.2. LAS IMÁGENES QUE INCOMODAN

Las imágenes que nos hacen pensar son aquellas que nos violentan, las que nos incomodan, las que nos provocan síntomas, molestias. Pero para provocar eso no hace falta que la misma imagen sea sangrienta o brutal. Las imágenes pueden violentarnos precisamente a causa de su carácter sublime, ligero, jovial; o cuando contraponen dos estados que parece inconexos: alegría y dolor, festividad y duelo, indignación y felicidad. Son las imágenes que nos hacen entrar en tensiones no resueltas, como la de la máquina voladora de Da Vinci y la de los aviones bombardeando poblaciones civiles; las imágenes que cuestionan nuestro presente porque vienen del pasado y entonces vemos lo que el presente no ha podido resolver del pasado, cuestiona un pasado que creemos ya resuelto, resuelto en la historia oficial.

Las imágenes que nos hacen pensar hacen surgir inconformidades, subversiones, nos introducen en paradojas, es decir, tenemos que aceptar que las dos direcciones son válidas, que la misma máquina –el avión, la máquina voladora– implica progreso y destrucción, y también nos introduce en la paradoja de que en la cultura sobreviven cosas que creíamos haber superado y resuelto: la barbarie, las guerras. Ahí Didi-Huberman retoma a Freud y la idea de lo reprimido del síntoma, es decir, cuando queremos ocultar algo incómodo, como un recuerdo terrible, y de pronto un pequeño detalle nos lo recuerda, entonces nuestra incomodidad se reflejará en un titubeo, un lapsus o nerviosidad. Así, eso que habíamos reprimido aparece sin querer, recordándonos que ahí yace algo ni resuelto. De igual forma pasa con las imágenes, ellas nos hacen pensar porque siempre puede asomarse a través de ellas algo por pensar, algo por resolver, algo contradictorio. En las imágenes también sobreviven traumas y enigmas que a veces nos acechan y nos hacen pensar. Y es que, así como el inconsciente está

estructurado como un lenguaje, de acuerdo con lo dicho por Lacan, también hay una relación de intercambiabilidad entre lenguaje e imágenes, de tal manera que ambas pueden ser atravesadas rechazos, ocultamientos y deformaciones.

Las imágenes supervivientes en general tienen de extraordinario hacer del «retroceso» temporal, como dice Freud en la misma página, un vector de protensión; y de la «indestructibilidad» de los materiales rechazados, un vector de inmediatez, de fugacidad. Así, pues, en toda imagen superviviente los fósiles danzan. Y Freud puntualiza que la clave de esta paradoja se encuentra en la famosa «consideración de figurabilidad» (*Rücksicht auf Darstellbarkeit*), esa capacidad de intercambio entre palabras e imágenes cuyo archivo perseguía explícitamente Warburg y a la que nuestro uso teórico de los «tropos» no ofrece sino una débil aproximación: los significantes circulan aquí en un medio en el que la regresión lo ha abocado todo hacia su material visual.⁴⁴

El psicoanálisis, en la práctica, hace este paso constante entre imágenes y palabras. Por ejemplo, una mujer sueña constantemente con lobos, estos no la atacan en ningún momento, de hecho, los ve apacibles y pacíficos, sin embargo, su imagen provoca en ella una enorme angustia, al punto de la desesperación. Lo primero que sospecha el analista es que se trata de algún ataque sexual en el pasado que la mujer ha reprimido. Pero en el curso del análisis descubre que ella había olvidado la causa de la muerte de su madre, es decir, recordaba su sufrimiento y dolor, pero no recordaba de qué enfermedad se trataba. Al final, recuerda que fue el *lupus* la causa del deceso. Claro que todos podemos soñar con lobos, pero para esta mujer se trataba de una imagen violenta y amenazante, a pesar de que los lobos se mostraban siempre pacíficos. Eso lleva a pensar al analista en que aquí hay algo no resuelto, hay una paradoja que es la llama la atención: la pasividad de los lobos y el exacerbado miedo de la mujer por el sólo

⁴⁴ *La imagen superviviente, historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Op. cit., p. 321.

hecho de verlos. Es la paradoja lo que le lleva a pensar. De manera semejante se acerca Didi-Huberman a las imágenes, sobre ella se pregunta: ¿qué hay aquí que no cierra? Las imágenes nos hacen pensar porque nos provocan, nos descolocan, nos enfrentan a paradojas, y no hay nada más incómodo para el pensamiento que una paradoja.

Por ejemplo, en lógica, con la paradoja del mentiroso, cuesta tanto trabajo entenderla porque hemos sido educados y entrenados para evitar las paradojas, al contrario, pensar bien significa resolver las contradicciones, es necesario decir esto es bueno o es malo, o esto es correcto o es incorrecto, o esto es superado o no superado, pero lo que está diciendo Didi-Huberman es que, entre otras cosas, las imágenes nos hacen pensar porque nos introducen paradojas, es decir, en cuestiones indecibles.

Para Didi-Huberman, las imágenes nos hacen pensar, entre otras cosas, porque nos hacen entrar en estas paradojas: luz-sombra, presencia-ausencia, pasado-presente, sincronía-anacronía, civilización-barbarie, muerte-sobrevivencia, cercanía-distancia, tranquilidad-desasosiego, y la última, que es la paradoja de lo que conocemos y lo que nos mira, o la paradoja de la explicación y la implicación.

Si comenzamos por la primera, esta paradoja nos habla de que todo aquello que produce luminosidad también produce sombra. Por más clara que sea una imagen, también guarda un lugar oscuro donde se esconden gestos insospechados.

Todo cuerpo sumergido en la sombra, en una sombra de la que no sale, es un cuerpo invisible. Pongámoslo a la luz y se hará visible, sin duda, pero no por ello dejará de proyectar una sombra en algún lugar: su sombra, su parte de misterio. En todos los casos sombra, poder omnipresente de la sombra, ese suplemento intangible de oscuridad al que se enfrenta toda visibilidad en algún momento. Hablando en términos antropológicos o psíquicos, la sombra es un fantasma, un miedo visual que emana de los cuerpos, los pone en peligro o nos pone en peligro a quienes los miramos. Los niños tienen

miedo de la sombra y por eso juegan con ella. Los adultos hacen lo que pueden para lidiar con la sombra del miedo y, por consiguiente, también intentan jugar con ella.⁴⁵

Y así como en toda imagen hay sombras detrás de la luminosidad, también detrás de las presencias se asoman las ausencias, lo que ya no está. La paradoja presencia-ausencia tiene que ver con el *aura* de Benjamín, las imágenes tienen el poder de traernos a la presencia cosas lejanas, en el tiempo y en el espacio, pero sólo a condición de su evanescencia, de su retirada, de su ausencia. Vemos una foto de nosotros siendo infantes, eso nos trae al presente nuestra niñez, nos acerca a ella, pero al mismo tiempo ese mismo movimiento nos dice lo lejos que estamos de ella. En una foto de nuestra niñez estamos nosotros y a la vez no estamos. La imagen se acerca y se aleja al mismo tiempo, presencia y ausencia, somos nosotros, pero ya no somos nosotros.

La imagen interpela al presente precisamente con todo lo que no es presente. Obviamente esto está ligado con la siguiente paradoja: pasado-presente. Las imágenes están en el presente y es ello lo que las hace capaces de volver visible el pasado, lo que ya no es. Pero, al mismo tiempo, la imagen no está en el presente, pues se debe al pasado, sin ese pasado no podría ser ahora. Las relaciones de tiempo nunca se aprecian de un modo normal sino mediante la imagen a partir del momento en que es creada, haciendo visibles relaciones de tiempo no reducibles al presente. Es decir, sólo por medio del pasado tenemos una idea del presente, lo cual nos lleva a reconocer la incompletud del mismo: el presente sólo es en la medida que hay un pasado que lo indica, pero ese pasado, paradójicamente, no agota el presente. Como lo expone Didi-Huberman citando a Jorge, los propios recuerdos no alcanzan para dar cuenta del hoy.⁴⁶

⁴⁵ *El gesto fantasma*. Op. cit., p. 280.

⁴⁶ *El archivo arde*. Op. cit., p. 14.

Didi-Huberman dice que nos encontramos frecuentemente enfrascados en un rizomático archivo de imágenes heterogéneas que resulta difícil manejar, organizar y entender, precisamente por ser un laberinto hecho tanto de intervalos como de lagunas y de cosas observables. Inventar una arqueología es asumir siempre el riesgo de poner, unos junto a otros, fragmentos de cosas sobrevivientes necesariamente heterogéneas y anacrónicas, debido a que provienen de sitios y tiempos separados por vacíos. Ahora bien, ese riesgo tiene dos nombres: *imaginación* y *montaje*. Siempre tratamos de dar una imagen del pasado a partir del presente, eso significa que el pasado nunca lo tenemos completo, siempre está lleno de lagunas, de huecos, etcétera, entonces sólo puedo tratar de llenar esos huecos dando lugar a la anacronía.

La familiaridad del presente con el pasado puede construirse únicamente con la anacronía, porque sólo puedo reconstruir el pasado a partir del presente; entonces, en realidad nunca es el pasado mismo, es la mirada que tengo desde el presente, y por lo tanto sólo puedo dar lugar a la sincronía y la familiaridad, a la continuidad entre el pasado y el presente mediante la anacronía pasado-presente: nos vuelve a seguir el ejemplo de la foto de cuando éramos niños.

Si no se es un cazador nato y tampoco se desea llegar a ser un experto o poseer imágenes, uno deseará, más modestamente, perseguir la imagen con la mirada. Se pone uno entonces en movimiento: otra vez la emoción. Se corre todo el día, sin redescilla, tras la imagen. Admira uno en ella aquello mismo que se escapa, el batir de las alas, los motivos imposibles de retener, que van y vienen, que aparecen y desaparecen al capricho de un recorrido imprevisible. Emociones singulares. Pero el día se termina. Cada vez resulta más difícil distinguir la imagen. Desaparece la emoción. Uno la espera. Nada. Vuelve uno a casa. Enciende la vela que está sobre la mesa y, de pronto, la imagen reaparece. Qué emoción. Uno es casi dichoso. Pero uno entiende enseguida que la imagen no nos quería, no nos seguía, no gira alrededor de nosotros, nos ignora totalmente. Es la llama lo que desea.

Es hacia la llama que va y viene, se acerca, se aleja, se aproxima un poco más. Muy pronto arde en llamas, de golpe. Una emoción muy profunda.⁴⁷

Voy intentando reencontrarme, voy cazando mi propia imagen, soy ese niño y ahí está trazada una sincronía, una continuidad a costa de una anacronía. De hecho, yo no me acuerdo de cómo era de infante, pero es a partir de ese vacío, a partir de ese hueco, de esa anacronía, porque en realidad no soy yo, nunca me vi así, es la foto la que me permite reconstruir una continuidad, dar lugar a una cierta sincronía a partir de la distancia, de la anacronía, de la no coincidencia. Construyo mi realidad desde una imagen que me remonta a lo que yo no puedo recordar; quizá así sucedió algo o no, la línea entre lo que recuerdo y lo que en realidad pasó es muy delgada, esa línea se desdibuja y se vuelve a dibujar en una imagen.

La infancia sólo existe porque la tenemos en fotografías o videos. El paso del tiempo borra las experiencias, se confunde con los sueños, de esta confusión creamos las historias que tomaremos como verdaderas para la construcción del “yo”. Esto es precisamente lo que sucede cuando se inventa la histeria a finales del siglo XIX en la Hospital de la Salpêtrière, en París. Ahí, la identidad de una enfermedad se construyó a partir de un conjunto de imágenes que llenaban los huecos que dejaba la falta de evidencia y de regularidad de una enfermedad caracterizada por su carácter intempestivos, azaroso.

Ésta es la verdad. Jamás he proferido otra cosa; no tengo por costumbre apuntar cosas que no sean experimentalmente demostrables. Saben ustedes que, por principio, no tengo en cuenta la teoría y dejo de lado todos los prejuicios: si se quiere ver con claridad, hay que tomar las cosas como son. Parece que la histero-epilepsia sólo existe en Francia y me atrevo a decir, y de hecho se ha dicho alguna vez, que sólo en la Salpêtrière, como si yo la hubiera inventado por el

⁴⁷ Arde la imagen. Op cit. Pág. 17.

poder de mi voluntad. Sería verdaderamente asombroso que pudiera crear así enfermedades por voluntad expresa de mi capricho y de mi imaginación. Pero, en realidad, mi labor allí es únicamente la de fotógrafo; registro lo que veo.⁴⁸

Al igual que el fotógrafo que le dio identidad a la histeria, yo registro, construyo a partir de una foto mi propia infancia, porque en realidad, vivamente, no tengo ningún recuerdo. Esa sincronía sólo la pude construir a partir de un hueco enorme donde en realidad no hay memoria, porque no me acuerdo, y por medio de la anacronía de esa foto acepto que soy yo porque quiero reconocirme. Mi realidad es construida por medio de imágenes. Me doy cuenta de que así sucede con la historia de la humanidad, es posible crear y dar sentido a la historia a través de imágenes.

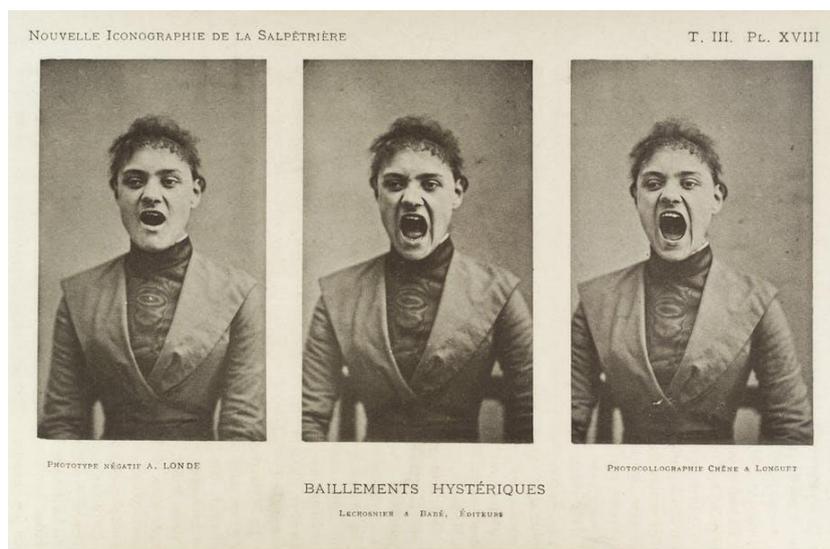


Imagen 29. Fotografía de gestos histéricos del archivo del Hospital de la Salpêtrière.

⁴⁸ *La invención de la histeria*. Op. cit.



Imagen 30. Fotografía de gestos histéricos del archivo del Hospital de la Salpêtrière.

3.3 LA IMAGEN Y LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN

Es ya un tópico común decir que la imagen genera alfabetidad. Una imagen puede generar sentido, transmitir información, comunicar una idea, enseñar un concepto o contar una historia. Cuando nosotros abordamos la idea de lenguaje, tendríamos que trabajarla en plural, porque una cosa es nuestro lenguaje oral, verbal, y otra cosa es el lenguaje visual, o el lenguaje audiovisual, incluso el lenguaje musical, todas son formas estructuradas que cuentan con tres dimensiones: dimensión sintáctica, dimensión semántica y dimensión pragmática.

Es cierto, en una imagen se puede entender la composición, la profundidad, la nivelación, el contraste y todo eso cómo elementos que permiten hacer una lectura de la imagen, por ejemplo, digamos que las vías del tren, los vagones, el edificio, el puente, todo son unidades significativas que en sí mismas pueden tener un valor único, un todo que se vincula con una determinada realidad. Aquí no estamos hablando de una fotografía cualquiera, estamos hablando de una época, estamos hablando incluso de un clima, estamos hablando de una sensación corporal que nos puede llevar a frío o llevar a calor; incluso nos puede llevar a emociones cómo nostalgia, tristeza, indefinición, etcétera. Esa sería su dimensión pragmática. Pero el sentido que una imagen puede generar no se agota en su carácter de compartir las dimensiones del lenguaje. Es cierto, una imagen puede contarnos una historia, pero esa misma imagen también puede darnos elementos para poner en cuestión la historia que se supone nos cuenta. Eso supone una revolución en la manera en que vemos las imágenes. Somos culturas orientadas por la imagen, la revolución tendría que pasar por la iconoclasia, es decir, tendríamos que romper nuestros propios iconos como ídolos que son, para llegar a algo más.

Con Didi-Huberman es innecesario reducir a una imagen a su carácter bello o feo, agradable o desagradable, positivo o negativo. Tampoco podemos encerrarla en el sentido que viene de la autoría, ¿quién hizo la pintura?, ¿quién realizó la imagen? En consonancia con la perspectiva posestructuralista, para Didi-Huberman es necesario poner en crisis la noción de autor. Es necesario dejar de valorar las imágenes a partir de quién las hizo, pues parece que es de ahí de donde obtienen más o menos valor. No importa quién haya hecho tal pintura, sino lo importante es qué emociones, qué afecciones, que pensamientos puede motivar la imagen en quien la ve; que el espectador pueda sentir, recordar, pensar o indignarse.

La “potencia visual” que emana de este atlas de imágenes -son un poco para Brecht lo que los Desastres de la guerra fueron para Goya, él también mal entendido y censurado en su tiempo— no podía separarse del dolor moral de quien constata que después de todo, los supervivientes de una guerra se las arreglan para olvidar muy rápido aquello mismo a lo que deben su supervivencia y su estado de paz, aunque sea relativo. El ABC de la guerra no es más que un ABC, una obra elemental de memoria visual: aunque hay que abrirla y afrontar sus imágenes para que su trabajo de anamnesia tenga la oportunidad de alcanzarnos.⁴⁹

Es claro que una imagen siempre tiene un autor y que quizá con ella nos quiso decir algo, transmitir una idea. Pero el que contempla la imagen nunca podrá experimentar aquello que llevó al autor a hacer tal imagen, podrá imaginar, interpretar, pero jamás estará en los zapatos del autor. Este es un problema que la hermenéutica moderna ya había apuntado. Friedrich Schleiermacher (1768-1834), en los inicios del siglo XIX ya había adelantado que al enfrentarnos a un texto es necesario hacer dos niveles de interpretación, una ligada a la psicología del autor –¿qué quiso decir?, ¿qué idea nos quiso comunicar– y otra ligada a la estructura gramatical del texto –¿cuál es el sentido de una determinada palabra?, ¿cómo se usa en este discurso un cierto término?– (Schleiermacher, 2000). Sin embargo, en la interpretación psicológica Schleiermacher nunca afirmó que se podrían reproducir los pensamientos del autor. Lo mismo pasa con una imagen. Una cosa es lo que el pintor quiso decir y otra cosa es la connotación, es decir, lo que la propia formación o deformación cultural nos permite ver. Esto sucede frecuentemente en internet y en particular con las noticias, una imagen es sacada de su contexto y entonces nace un escándalo porque lleva a pensamientos y reacciones que no tienen nada que ver con la toma original. Pero es aquí precisamente donde está el problema, ¿cómo podríamos saber dónde está el

⁴⁹ DIDI-HUBERMAN, G. Cuando Las imágenes toman posición. Ob cit. P 40.

original?, ¿está acaso en los pensamientos del autor? Y si es así, ¿cómo podríamos llegar a ellos? Es claro que esto no es posible, ese es el gran problema del psicologismo, que al encerrar el sentido en la mente de los sujetos termina arrojándonos al solipsismo, es decir, a carecer de verdadera certeza sobre las intenciones del autor. Tenemos que aceptar que el malentendido es siempre posible e inevitable. Pero quizá ahí radique la fuerza de la imagen y de un texto: quizá nos hacen pensar exactamente cuándo se abre más de una posible interpretación. Así como Didi-Huberman habla del malentendido que se produjo alrededor de las imágenes de Goya sobre la Guerra, de igual forma en el mundo actual el rostro de Melania Trump, la que fue catalogada como la primera dama norteamericana menos sonriente de la historia de ese país, dio lugar a más de una interpretación sobre su estado de ánimo, ¿se trataba de tristeza, frustración o era el efecto del maltrato a manos del entonces presidente de USA? Lo cierto es que el rostro de la primera dama dio elementos para abordar la personalidad inestable del propio presidente.



Imagen 31. Francisco de Goya, "Con razón o sin ella", de la serie *Los desastres de la guerra*, 1810-185.



Imagen 32. Rostro de la primera dama estadounidense en un discurso del presidente Donald Trump, en 2017.

Lo mismo sucede con las imágenes de la histéricas. Cuando fueron retratadas, Charcot no dudó en que la fotografía era la manera más fiel de dar cuenta de la enfermedad, de representarla fielmente. Sin embargo, lo que encuentra Didi-Huberman es que ninguna fotografía es fiel. De hecho, muchas fotografías fueron anteceditas por todo un proceso de preparación. A las enfermas se les citaba en sesiones donde debían mostrar sus ataques, en espacios correctamente iluminados, con un público conformado por médicos y estudiantes de medicina. A veces, cuando los ataques no ocurrían en el tiempo esperado, eran provocados a través de estímulos fuertes como sonidos, luces y descargas eléctricas. La hipnosis era otra forma de desatar los ataques. Así, las histéricas aprendieron a comportarse como histéricas, se volvieron dóciles antes los médicos y muy complacientes con sus demandas. De ahí las diversas poses y actitudes que

terminaron siendo catalogadas: actitud pasional, actitud de rezo, postura tetánica, etc.



Imagen 33. Fotografía de crisis histérica (actitud de rezo) del archivo del Hospital de la Salpêtrière.

Las fotografías tomadas a las histéricas intentan realizar una proeza imposible, detener en el tiempo y plasmar con toda claridad una enfermedad que es puro devenir, pues la realidad es justamente líquida, es voluble, no existe en una sola dimensión, depende del momento en el que nosotros la estemos comprendiendo, y en este caso la imagen lo que hace es detenerla, detenerla para poderla analizar. Pero al detenerla pierde todo índice de verdad que podría comunicarnos. Desde el trote de los caballos hasta el rostro de las histéricas, lo que están haciendo estas imágenes es congelar ese devenir para construirlo como una realidad quieta y transparente. Como si la función de una imagen fuera solamente representar la realidad, cuando en el fondo es generadora de realidad.

Ya desde la *Metafísica* aristotélica nos enfrentamos al hecho de que, si queremos dar cuenta del *ser*, tenemos que pasar forzosamente por *lo que es*, es decir, por

las entidades concretas del mundo material. Y si bien para el estagirita lo material no basta, pues siempre es necesaria una Forma que organice la materia, esta Forma no puede expresarse sino a través de la materia. La conjunción de Forma y materia (Hylemorfismo) es indispensable para que existan entidades y sólo a través de ellas podemos indagar qué es el *ser*. En suma, la esencia de las cosas está anclada en la materialidad del mundo.

Un pensador que habla precisamente sobre la esencia de la realidad es Ernst H. Gombrich que expresa que la imagen se ve desde el contexto en donde estamos parados. Nos da un ejemplo, un perro dibujado en una antigua loza griega. ¿Qué habrá significado entonces? Acaso ¿ahí se vendía un perro?, ¿le gustaban al dueño de esa casa los perros?, ¿o quería advertir “cuidado con el perro”? Sin duda necesitaríamos saber más de la época, del contexto, de la materialidad y los símbolos cotidianos de entonces para entender mejor qué significa tal dibujo.

La idea de que el arte es «creación» más que «imitación» resulta bastante familiar. Se la ha proclamado en diversas formas desde la época de Leonardo, que insistió en que el pintor es «señor de todas las cosas», hasta la época de Klee, que quería crear como crea la naturaleza. Pero las solemnes resonancias del poder metafísico desaparecen cuando dejamos el arte y pasamos a los juguetes. El niño «hace» un tren con unos trozos de madera o con lápiz y papel. Rodeados como estamos de carteles y periódicos que llevan ilustraciones de mercancías o sucesos, encontramos difícil librarnos del prejuicio de que todas las imágenes habrían de «leerse» como referidas a alguna realidad, imaginaria o efectiva. Sólo el historiador sabe cuán difícil es mirar el trabajo de Pígalión sin compararlo con la naturaleza. Pero en tiempos recientes nos hemos dado cuenta de cuán profundamente malentendemos el arte primitivo o el egipcio en cuanto que suponemos que el artista «deforma» su tema o, incluso, que pretende que veamos en su obra el testimonio de una experiencia específica. En muchos casos, esas imágenes «representan» en el sentido de que son sustitutivos.⁵⁰

⁵⁰ Gombrich Ernst H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Debate. Madrid. 1999. p3.

Para Gombrich es inútil separar a todas las imágenes de su carácter representativo, de lo contrario perdemos toda referencia para saber qué significaban. Lo que se puede entender con la lectura de Ernest Gombrich es que definitivamente donde tú estés y el contexto que tú tengas, te va a hacer entender las imágenes. Algo que nos unificó un poco, según él, es la televisión, expresa: “la televisión la ven todos, incluso el que lee, el que no lee, pero nos acerca a unos y a otros, porque tenemos las mismas imágenes al alcance, pero aquí no podemos hacer mucho por qué depende mucho de cómo lo reflexiones tú”. Así que no es necesario ser un hombre culto o tener posgrados para enfrentarnos a imágenes del más diverso cuño. Quizá un obrero o u campesino no lean un libro de arte, pero podrán ver la televisión y verán imágenes que tratarán de comprender desde su propio contexto, a la vez que tratarán de preguntarse qué significaban en otro tiempo, en otra época. Entonces, parece que el elemento representativo es insoslayable.

Ernest Gombrich expresa “Estamos entrando en una época en que la imagen se impondrá a la palabra escrita”. Vivimos en una sociedad cada vez más visual, donde domina la imagen. Este giro iconológico seguiría al giro lingüístico del que ya nos hablaba Richard Rorty. Así, si a finales del siglo XIX y principios del siglo XX los principales problemas de la filosofía se decantaron en el lenguaje, en la segunda mitad del siglo XX muchas de las interrogantes filosóficas y sociales comienzan a pasar por la imagen. Son Thomas Mitchell y Gottfried Boehm los que introducen el debate sobre este giro icónico o pictorial, en los años noventa del siglo pasado: “[...] las imágenes son un instrumento fundamental de la

racionalidad, no sólo en términos lógicos y epistemológicos, sino también en un sentido comunicativo y retórico [...], que coincide con el creciente impacto de la imagen analógica en la segunda mitad del siglo XX y la posterior transición a la imagen digital” (Martinengo, 2018 *on line*). Pero este giro hacia las imágenes no nos devuelve a ellas en los términos acostumbrados, de figuración, de representación, sino nos las presenta ahora como productoras de realidad y productoras de quiebres en la manera de acercarnos a la realidad.

Este es el punto donde la perspectiva de Gombrich se queda atrapada, digamos, en la lógica de la representación. Pues una imagen, si bien siempre puede representar algo –por ejemplo, a la histeria “en toda su verdad”– también contiene los elementos para traicionar la lectura evidente y llevarnos a otros usos. Es por ello que para Gombrich toda imagen está cruzada por un código, el cual nos habla de que toda imagen está sentada en un convencionalismo, estamos hablando de todo un contrato que va implícito dentro de cada imagen. El ejemplo del perro resultó ilustrativo, en ese pedazo de cerámica griega el perro significa lo que convencionalmente representaba para los griegos de entonces. Claro que esta figura del perro se puede tornar más abstracta, se puede convertir en una *imagen conceptual* y entonces hay una separación entre lo que se ve y lo que se representa.

Una vez que nos acostumbremos a la idea de «representación» como un asunto de ida y vuelta enraizado en disposiciones psicológicas, quizá seamos capaces de refinar un concepto que se ha mostrado indispensable para el historiador del arte y que sin embargo es bastante insatisfactorio: el de la «imagen conceptual». Con tal término aludimos al modo de representación más o menos común a los dibujos infantiles y a diversas formas de arte primitivo y primitivista. Muchas veces se ha señalado la lejanía de ese tipo de imaginaria respecto a cualquier experiencia visual. La explicación de este hecho que se ha dado con

mayor frecuencia es que el niño (y el primitivo) no dibuja que “ve” sino lo que “sabe”.⁵¹

Sin embargo, aún en este caso sigue dominando la lógica de la representación, es decir, la imagen abstracta funciona porque en el fondo representa algo que tiene un sentido claro, que responde a un código, a un convencionalismo bajo el cual nos adentramos a la imagen.

El punto donde Didi-Huberman se distancia de Gombrich es precisamente este, no todo en la imagen tiene que subsumirse a la lógica de la representación. Siempre, en una imagen, podemos encontrarnos con un elemento que impide que ésta cierre en un sentido pleno. Incluso, en una imagen en apariencia tan simple como el perro en el pedazo de cerámica, incluso ahí tendríamos que recordar cuántas cosas damos por sentadas, pues cuando buscamos el mensaje de una imagen este depende siempre de nuestro conocimiento previo, de nuestro contexto, por ende, tendríamos que aceptar que se nos escapan cosas que ni siquiera podemos ver. No hay una imagen universal del perro, ni de la mujer, ni del hombre. Esta cuestión ya se la preguntaban los filósofos medievales cuando discutían en torno a la validez de *los universales*. Cuando pienso en el sujeto “perro”, ¿tengo la idea universal de todos los perros?, ¿o poseo una imagen de un perro en particular? La respuesta de Didi-Huberman a tan añeja cuestión sería: sólo puedo imaginar un perro en concreto. Sin embargo, esta respuesta nos llevaría a pensar que estamos asumiendo que toda imagen representa casos concretos, lo cual es cierto, pero al dar cuenta de casos concretos ya no es representativa del sustantivo “perro”, es decir, de la generalidad. Esa es una de las grietas por donde la representación muestra sus límites.

Esto nos va a llevar a generar una cierta impresión o tendencia a imaginar las cosas en conformidad con nuestras expectativas. Imaginemos un cartel, de esos

⁵¹ Gombrich Ernst H. Meditaciones. Op cit. P 8.

que están en la entrada de los restaurantes qué dicen que “no se admiten perros”, el asunto de esto es que si se busca en internet el ícono que representa tal prohibición, obtendremos diferentes modalidades de ese icono, ¿cuál será más efectivo?, ¿el que es más abstracto y representa a todos los perros?, ¿o el que es más específico y retrata a un perro en particular, digamos, a un schnauzer? También pudo encontrarme con un icono que represente a una persona que lleva a un perro amarrado a una correa, ¿eso quiere decir que no se admite a un perro con correa acompañado con un human?, ¿la prohibición es para ambos o sólo para el perro?



Imagen 34. Icono que prohíbe el ingreso con perros.

Es cierto, sabemos que para nosotros está plenamente establecido como cultura que eso significa “no se admiten perros”, pero si nosotros lo leemos bajo una óptica personal y sin un significado como la prohibición, quizá lo que estaríamos viendo es el círculo cruzando a un perro en particular, a lo mejor un schnauzer, a lo mejor un bulldog, a lo mejor un maltés, a lo mejor significa que dueño y perro no pueden pasar. Sin embargo, hay algo que está por encima de esa especificidad y es la generalidad del código, el código es el que nos está diciendo que no

importa que perro esté ahí, no se admite ningún perro sin necesidad de especificar, lo que habla también de la compleja relación entre arbitrariedad y convención alrededor de un mensaje. En cierto modo se trata de imágenes altamente aceptadas, de lo que podría ser una cultura y que aparentemente sólo pueden significar una cosa, es decir, no estarían sujetas a interpretaciones, por qué se ha llegado a un acuerdo tal, que prácticamente nos permite una lectura unificada. Si se piensa en el *ying* y el *yang* fuera de la cultura oriental es difícil captar su significado, siempre y cuando se le lea a la luz de los orientales entonces ya se está hablando de principio y fin, se entenderá como el encuentro de opuestos, como complementariedad. El simbolismo finalmente nos viene hablar de una cultura en específico, de un contexto, cuyo conocimiento es necesario para poder entender ese significado general. Sin embargo, siempre es posible entablar un cortocircuito con ese contexto y ver otras cosas, dejarnos provocar por otros significados. Esta es la postura de Didi-Huberman.

Aquí es innegable la conexión existente entre poder e imágenes. Las imágenes tienen poder y pueden ser usadas como un medio para establecer ciertas ideas, ciertos lugares comunes, ciertos automatismos. Se ha hablado mucho sobre el poder de las imágenes, de que pocos son los que pueden escapar al hechizo de una gran imagen de culto, algo que fue usado de manera diligente por la publicidad, como medio de comunicación para influir en el consumo. En ocasiones no nos damos cuenta lo fácilmente que nos disponen a cambiar de estado de ánimo o de perspectiva. Es decir, frecuentemente vemos las imágenes sin analizarlas y las interiorizamos, más cuando se convierten en estímulos repetitivos. En suma, ciertos estímulos visuales se nos han hecho naturales, es decir, ya no vemos su intencionalidad, sino los adquirimos de manera inmediata. Esto sucede frecuentemente con la señalética urbana, todo eso resulta tan natural que ya ni siquiera estamos preparados para cuestionarlo. Lo mismo sucedería con

descripciones más complejas, como las imágenes religiosas, identificamos los santos y las vírgenes sin mucha dificultad, pues forman parte de nuestra cultura visual, precisamente porque nuestra manera de ver está condicionada por tales las imágenes. En tales casos, nuestra capacidad de pensar y desplegar otras interpretaciones queda seriamente reducida. En este caso, estamos ante imágenes altamente codificadas. Ese es el riesgo con tales imágenes, nos dan tanta seguridad que incluso podemos obviarlas y dejar de pensar. Sin embargo, este esquema sigue dando un peso enorme al carácter representativo de la imagen, respecto al cual Didi-Huberman, como hemos venido insistiendo, es un feroz crítico. Por el contrario, está la perspectiva de Gombrich, más proclive a entablar una relación casi determinista entre imagen y representación, sin tal poder representativo, las imágenes perderían su principal fuente de sentido.

Tan pronto como todos entienden que una imagen no necesita existir por su cuenta, que puede referirse a algo fuera de ella misma y ser, por tanto, el testimonio de una experiencia visual más que la creación de un sustitutivo es posible transgredir con impunidad las reglas básicas del arte primitivo. Ya no hay necesidad ninguna de que estén completos los rasgos esenciales, como es propio del estilo conceptual, ni tampoco hay ya ese miedo a lo casual que domina la concepción arcaica del arte.⁵²

Esta cita de Gombrich, sin embargo, al tiempo que subraya la concatenación intrínseca entre imagen y representación, también abre la puerta comenzar a atisbar los límites de la representación, pues es precisamente en esas imágenes que se nos han vuelto muy familiares en las que podemos obviar los rasgos esenciales y, así, damos un paso fuera de la lógica de la representación, es decir, tarde o temprano nos encontraremos con imágenes tan abstractas que sólo se

⁵² Gombrich Ernst H. Meditaciones. Op cit. P 9.

representarán a sí mismas y entonces podremos comenzar a pensar y a preguntarnos: ¿qué representa esta imagen?, ¿en realidad representa algo? Es decir, abrimos la puerta para pensar a la imagen desde una perspectiva no esencialista.

3.4. IMÁGENES: ENTRE PODER Y RESISTENCIA

Hemos hablado ya de que las imágenes nos hacen pensar. Pero pensar no es solamente una cuestión conceptual o teórica, también implica percibir y sentir. En este punto, Didi-Huberman estaría de acuerdo con Deleuze, las imágenes nos hacen pensar a través de sensaciones, lo cual incluye también emociones y estados de ánimo. Y tales emociones y percepciones también nos ubican en el mundo, nos dan una perspectiva del mismo, del pasado, de lo que vivimos en el presente y de lo que puede implicar el futuro. Es decir, el pensamiento siempre nos asalta como sujetos históricos y sociales, y no como individuos descarnados sin conciencia del pasado. Así, en Didi-Huberman, pensar una imagen adquiere también un espesor histórico social, significa sentirse interpelado, cuestionar el presente, reinterpretar el pasado, preguntarnos por qué las cosas son así y no de otra manera. Es claro que en la perspectiva de este pensador las ideas de Deleuze y de Benjamin entran en un interesante agenciamiento. Para el segundo, las imágenes nos hacen pensar porque son también una manera de resistir al poder, de resistir a las narraciones oficiales. Benjamin le da las herramientas a Didi-Huberman para ir más allá de la lógica de la sensación y preguntarse: ¿una imagen puede redimirnos?, ¿una imagen puede indignarnos?, ¿una imagen puede hacernos caer en la cuenta de que algo es injusto? Mirar una imagen también nos hace mirar a la historia y, de vuelta, la historia también nos mira y nos recuerda sus síntomas, lo no resuelto. Aquí a Benjamin le acompaña Freud, pues lo que sobrevive para ser redimido es también un síntoma de aquello no resuelto, pero que vuelve en busca de ser comprendido. El síntoma nos lanza también a otra manera de ver el pasado y que éste puede responder a otras miradas e interpretaciones; así, la historia deja de ser lineal y sincrónica, y puede convertirse en la puesta en relación de imágenes a ideas que no sospecharíamos

pueden conectarse: anacronismos, saltos, acontecimientos, interrupciones y continuidades insospechadas.

Pero lo que hay “detrás” de un acontecimiento factual no es sin embargo un “fondo insondable”, una “raíz”, una “fuente” oscura de la que la historia sacaría toda su apariencia, Lo que hay “detrás” es una “red de relaciones”, a saber, una extensión virtual que pide al observador, simplemente -pero no hay nada simple en esta tarea- multiplicar heurísticamente sus puntos de vista. Es por lo tanto un vasto territorio móvil, un laberinto a cielo abierto de desvíos y umbrales. Brecht lo expresa, por su parte, en términos de curvas y saltos: allí donde en la forma dramática “los acontecimientos se suceden linealmente”, la forma épica expone las transformaciones “en curvas”; allí donde la narración dramática procede por continuidades, el montaje épico revela las discontinuidades que operan dentro de todo acontecimiento histórico⁵³

Las imágenes nos acercan a la historia lejana, las imágenes nos producen sensaciones que nos llevan a pensar, a tomar partido por algo que quizá no habíamos reflexionado lo suficiente. Que las imágenes nos hacen pensar quiere decir que pueden darnos elementos para cuestionar, para luchar y para enfrentarnos al poder, las imágenes tienen la potencia de llevarnos a resistir. El tema central del texto de *Subelevaciones* es que precisamente una imagen puede llevarnos a desobedecer, a indignarnos, a montar en cólera, a rechazar, a desear y a conjugar otros verbos. Las imágenes tienen la potencia de hacernos resistir, de sublevarnos.

Uno de los grandes poderes de la imagen consiste en producir al mismo tiempo síntoma (una interrupción en el saber) y conocimiento (la interrupción en el caos). El artista y el historiador tienen una responsabilidad común, que es la de volver visible la tragedia en la

⁵³ Cuando las imágenes toman posición. Op cit. P 70, 71.

cultura (para no separarla de su historia), pero también hacer visible la cultura en la tragedia (para no separarla de su memoria). Esto supone entonces mirar “el arte” a partir de su función vital: urgente, ardiente y paciente. Esto supone, antes que nada, para el historiador, ver en las imágenes ahí donde se sufre, ahí donde se expresan los síntomas.⁵⁴

Las imágenes tienen la potencia de producir síntomas en nosotros, de generar un malestar en el sentido freudiano, por cuanto a que ellas nos pueden hacer interrumpir las ideas y las lógicas que creíamos evidentes, sobre todo las ideas que vienen del lado del poder. Las imágenes, como veíamos que expresa Benjamin, pueden producir un *shock*, una interrupción en el saber y en el caos. Si para Deleuze pensar es hacer un corte en el caos, ese corte también puede presentarse como ruptura del orden esperado. Eso es precisamente lo que sucede en el montaje, ahí se unen imágenes opuestas, sin aparente relación, alejadas en el tiempo y en el espacio. La imagen puede traer a cuenta el pasado en un intento de redimirlo.

La imagen y en particular la artística serían para Didi-Huberman un *ejercicio intempestivo* que nos permite cuestionar lo que damos por obvio. Recordemos que para Nietzsche lo intempestivo es ir en contra del propio tiempo; cuando este filósofo alemán decía “yo soy un pensador intempestivo”, se refería a que era un pensador que va contrapelo de lo que todos hoy suponen que es lo correcto, lo esperado, el orden común. El arte siempre es intempestivo, va a contrapelo de la propia época, sobre todo porque tiene la posibilidad de conjugar varios tiempos y varios espacios, como en el montaje y la constelación, que nos harían caer en tensión, en contradicciones entre el pasado y el presente.

⁵⁴ Arde la imagen. Op cit. P 25, 26.

Un arte de la contra-información: otra manera de decir cómo "tomar la historia a contrapelo". Otra manera de expresar, hoy en día, un propósito común al artista y al historiador. Ese propósito pasa por el documento. Ante la ausencia de cualquier "estatus ontológico seguro del documento", Régis Durand tenía razón en insistir en que es necesario, cada vez, volver a poner en cuestión y hacer trabajar esa "noción fluctuante" [...]. [...] mirar no es simplemente ver, ni tampoco observar con mayor o menor "competencia": una mirada supone la implicación, el ser afectado que se reconoce, en esa misma implicación, como sujeto. Recíprocamente, una mirada sin forma y sin fórmula no es más que una mirada muda. Se precisa forma para que la mirada acceda al lenguaje y a la elaboración, única manera, para esa mirada, de "entregar una experiencia y una enseñanza", es decir, una posibilidad de explicación, de conocimiento, de relación ética: nosotros mismos debemos, entonces, implicarnos en, para tener una oportunidad —dando forma a nuestra experiencia, reformulando nuestro lenguaje— de explicarnos con.⁵⁵

Para Didi-Huberman, igual que para Benjamin, el arte y la imagen siempre tienen una función dialéctica, Benjamin entiende por dialéctica la conjunción de los opuestos, la aceptación de la contradicción, y son las contradicciones las que nos hacen pensar. El artista es aquel que hace posible la conjugación de opuestos, la presentación de contradicciones como aquello que anima el pensamiento.

Dialéctica, entonces, quiere decir "no cierre". La imagen dialéctica es una imagen que no cierra porque siempre puede dar lugar a nuevas relaciones, a nuevos agenciamientos, a nuevos pensamientos, a nuevas indignaciones. Una imagen tal está abierta a nuevas interpretaciones, pues no hay interpretación final, siempre es posible el sentido contrario y, aún, es posible los dos sentidos a la vez. Dialéctica significa, entonces, no cierre, constante tensión entre opuestos.

Esto es precisamente lo que Didi-Huberman encontró en el *Atlas* de Warburg, en donde hay imágenes que no tienen nada que ver la una con la otra, en apariencia,

⁵⁵ La política de las imágenes. Op cit. p 41,42.

o que inclusive son contradictorias, y eso es precisamente lo que nos hace pensar, esa es la virtud del arte y de las imágenes, puesto que no están sujetas a un régimen narrativo lineal, ellas nos permiten jugar con los tiempos, con la simultaneidad y con la contradicción.

El *Atlas Mnemosyne* fue, en manos de Aby Warburg, como un gran poema visual capaz de evocar o de invocar con imágenes, sin por ello empobrecerlas, las grandes hipótesis que proliferan en el resto de su obra: tanto en los artículos publicados, con sus laberínticas notas infrapaginales, como en los innumerables borradores manuscritos y, en general, en todas sus herramientas de trabajo, cajas de fichas, esquemas, fototeca, y hasta en la clasificación de su biblioteca. El atlas de imágenes fue así el operador de un pensamiento siempre potencial –inagotable, poderoso e inconcluso– sobre las imágenes y sus destinos. No sólo anamnesia de los problemas iconológicos planteados por Warburg durante toda su vida, sino además matriz de cuestiones nuevas que cada afinidad de imágenes estaba –y continúa estando hoy, ante nuestros ojos, como en espera– llamada a suscitar, en cada lámina y de láminas en láminas.⁵⁶

Para Didi-Huberman, las imágenes no son unidades discretas que adquieren sentido de manera solipsista, sino adquieren un significado en el *entre*, en sus agenciamientos; no hay que verlas como estampas aisladas, sino hay que reparar en las relaciones que las estructuras y en los síntomas que delatan. Por ejemplo, en *La invención de la histeria*, Didi-Huberman encuentra que más allá de las intenciones de Charcot y del fotógrafo para representar a la enfermedad en su verdad, hay una serie de gestos y accidentes que impiden que la fotografía nos muestre una narración unívoca y transparente. Por ejemplo, en las crisis pasionales de Augustine, la histérica favorita de Charcot, vemos a esta en aparente actitud seductora, pero uno o dos accidentes que no permiten que la imagen cierre plenamente. Un brazo tenso y torcido, como luchando contra sí

⁵⁶ *Atlas*. Op cit. P 60.

mismo, contrasta con lo que se supone es un gesto seductor. La pierna derecha también pierde toda tonalidad erótica, pues está demasiado rígida, parece también luchar contra el resto del cuadro. Por último, el rostro de Augustine no refleja gran entusiasmo erótico, más bien expresa aburrimiento, como una bailarina que representa de mala gana una coreografía tediosamente repetida.



Imagen 35. Augustine en actitud pasional.

La histeria fue una construcción a través de sus imágenes y con apoyo del saber médico. Las poses de las histéricas reproducían, curiosamente, los aspectos paradigmáticos que resumían, para la época, el ser de la mujer: la religión, el erotismo, la coquetería, la delicadeza; pero también, en una misma imagen aparecían los rasgos contrarios. Los rasgos opuestos tarde o temprano se hacían presentes en las fotografías, pero es ahí cuando asistía el saber del médico para dar la interpretación correcta del cuadro y, así, resolver las contradicciones.

También era importante, para construir una imagen coherente, la preparación de las enfermas frente a la cámara. En las fotografías se buscaba una representación del momento privilegiado de las convulsiones o del éxtasis religioso. Las imágenes tenían que satisfacer al observador privilegiado, en este caso, a Charcot.

Didi-Huberman nos pide que no pensemos en el origen de la histeria, sino en sus condiciones de emergencia, es decir, en su invención a partir de una serie de dispositivos y prácticas que la hicieron posible. ¿Cuáles son las condiciones de emergencia de las histéricas? Fundamentalmente: la llegada de la sociedad industrial, un cambio gradual en el rol de las mujeres en la sociedad francesa de la época, el desarrollo de la psiquiatría, la entrada del médico al manicomio y la aparición de la fotografía. Es en este punto donde Didi-Huberman se acerca a Foucault y hace, en cierta medida, una arqueología de las imágenes, pues se pregunta por sus condiciones de emergencia, negándose a ver un hecho natural, un paso lógico en la aparición de la histeria, como si fuera el producto esperado del avance de la medicina. Más bien, hay que ver en la histeria un acontecimiento que se explica por ciertas condiciones que se han conjugado sin presentismo alguno, es decir, entre ellas no hay una relación ni lógica ni evolutiva, sino una coincidencia histórico-política-tecnológica, misma que hay que desentrañar. Tampoco quiere decir que esta coincidencia sea arbitraria, claro que tiene sus razones, pero éstas están en la historia y en una serie de eventos que, al igual que en un montaje, se agenciaron sin que exista un plan que lo haya determinado de antemano. La histeria, en este sentido, es un acontecimiento: la coincidencia de ciertas condiciones que marcan un antes y un después y que, por otra parte, no responden a un plan o a un fin preconcebido. Renunciar a una visión teleológica y presentista de la historia supone aceptar que hay acontecimientos que rompen con lo esperado y que, sin embargo, pueden comprenderse.

Podría decirse, en ese sentido, que una obra resiste si sabe ver "en lo que sucede" el acontecimiento, definido por Deleuze —de una manera que parece a primera vista extrañamente lírica y empática— como "lo puro expresado que nos apunta y nos espera". Una obra resiste, en ese sentido, si sabe "dislocar" la visión, esto es, implicarla como "aquello que nos concierne", y al mismo tiempo rectificar el pensamiento mismo, es decir, explicarlo y desplegarlo, explicitarlo o criticarlo, mediante un acto concreto.⁵⁷

Romper con la historia presentista y lineal supone también sumarse a hacer un ejercicio intempestivo de la historia, algo que concierne tanto a la historiografía como a las imágenes y al arte. El arte es un ejercicio intempestivo, dicha premisa embona con el rizoma que a su vez embona con la imagen dialéctica y con la constelación, pues lo intempestivo emerge ahí donde se han roto las imágenes de la continuidad y de la linealidad de la historia; ahora se pueden conectar intempestivamente imágenes que están lejos en el tiempo y en el espacio. Es por ello que Didi-Huberman se siente fascinado por la obra de Aby Warburg, de quien adquiere una concepción no cronológica de la historia del arte, pues para Warburg el arte no es una sucesión de hechos ni de obras, sino una cartografía compleja de sobrevivencias, intermitencias y anacronismos. Aquí es donde la noción de síntoma se vuelve importante. El síntoma sería aquello que regresa por no resuelto, es lo reprimido no resuelto que regresa en forma de accidente, de punto de no cierre.

En suma, las imágenes nos hacen pensar pues pueden sacarnos de la lectura de normal, de la narración oficial, de la estructura lineal del pensamiento, de los clichés, de lo esperado. Y al hacernos pensar, las imágenes nos hacen resistir a tales maneras convencionales de mirar la historia, el pasado, los conflictos sociales y las luchas. La imagen tiene poder, el poder de hacernos pensar, pero

⁵⁷ La política de las imágenes. Op cit. P 40, 41.

también de impulsar a sublevarnos. Aquí hay ecos foucaultianos evidentes: la misma imagen que pretende condicionar nuestra visión del pasado, es la misma que puede llevarnos a la indignación, a la duda. Una imagen puede liberarnos y hacernos pensar. Definitivamente, Foucault y Didi-Huberman se asemejan; ambos hablan de poder, de resistencia, de reivindicación, uno, por medio de las letras, y otro, por medio de las imágenes. Huberman ha reconocido la amplia influencia que le han representado en su pensamiento las ideas del Foucault, se reconoce como un continuador la arqueología, pero esta vez aplicada a las imágenes.

Para Foucault, la arqueología debe permitirnos reparar en la dominación misma, no en las leyes, no en cómo se legitima ese poder, no en la gloria del poder, sino en cómo se ejerce de manera tajante en los cuerpos individuales concretos:

Traté de hacer lo inverso, es decir, hacer que la dominación, al contrario, tuviera el valor de un hecho, tanto en su secreto como en su brutalidad, y mostrar, además, a partir de ahí, no sólo cómo el derecho es, de una manera general, el instrumento de esa dominación –eso ya está dicho- sino también cómo, hasta dónde y en qué forma el derecho (y cuando digo derecho no pienso únicamente en la ley, sino en el conjunto de los aparatos, las instituciones y los reglamentos que aplican el derecho) vehiculiza y pone en acción relaciones que no son de soberanía sino de dominación. Y por dominación no me refiero al hecho masivo de una dominación global de uno sobre los otros o de un grupo sobre otro, sino a las múltiples formas de dominación que pueden ejercerse dentro de la sociedad: en consecuencia, no al rey en su posición central, sino a los súbditos en sus relaciones recíprocas; no a la soberanía en su edificio único, sino a los múltiples sometimientos que se producen y funcionan dentro de un cuerpo social.⁵⁸

⁵⁸ Foucault, Michel. *Defender la sociedad*. México, FCE, 2006, p, 36.

Esto significaría invertir la manera clásica como se estudia el poder, éste se ha solido estudiar en términos de contrato, de legitimidad, de derecho, donde el poder tiene un centro, donde es el rey el sujeto privilegiado; pero lo que Foucault propone es acercarnos al poder desde abajo, en las dominaciones concretas sobre los cuerpos, en cómo estos resisten, se expresan y se mueven. En la concepción del análisis clásico del poder en Occidente se piensa que los efectos concretos del poder son consecuencia de algo más importante: de la ley de la legitimidad, del derecho; en este punto, Foucault dice que no, que eso es una consecuencia que sirve para poner en marcha la maquinaria de dominación, en este sentido:

Se trata de captar el poder en sus extremos, en sus últimos lineamientos, donde se vuelve capilar; es decir: tomar el poder en sus formas y sus instituciones más regionales, más locales, sobre todo donde ese poder, al desbordar las reglas del derecho que lo organizan y lo delimitan, se prolonga, por consiguiente, más allá de ellas, se inviste de unas instituciones, cobra cuerpo en unas técnicas y se da instrumentos materiales de intervención, eventualmente incluso violentos[...] En otras palabras, captar el poder del extremo cada vez menos jurídico de su ejercicio: ésta era la primera consigna dada.⁵⁹

Aquí también hay una coincidencia entre Foucault y Didi-Huberman, pues las imágenes que más interesan al segundo, cuando aborda el tema de la sublevación, son precisamente esas que vienen desde abajo; no las que vienen dictadas desde la ley y el Estado, sino aquellas que muestran los gestos de resistencias de los que no tienen poder, de los excluidos, de los que nos participan en el reparto de lo sensible y que, de pronto, se hacen visibles. Y dicha visibilidad rompe con el cliché, pues, aunque en esas imágenes se pueda expresar rabia o violencia, frecuentemente se resiste a través del juego, de la risa, de la ligereza.

⁵⁹ Ibíd, pp. 35-36.



Imagen 36. *Volando bajo* (1988), de Pablo Ortiz Monasterio.

Las fotografías de Vivian Maier (1926-2009) se caracterizaron por ser tomadas a *pie de calle*. La nana-fotógrafa salía a dar extensas caminatas por los barrios populares de New York, Chicago o Grenoble, ahí trataba de captar el rostro a los que no tenían imagen alguna en los EUA de los años cincuenta, sesenta y setenta. Los excluidos y marginados, sin embargo, frecuentemente desplegaban una mirada dulce hacia la cámara. Por el contrario, también le dio otro rostro a los privilegiados de la misma época, a los ricos y acomodados que, a pesar de su buena fortuna no podían ocultar la mala cara del desdén, del aburrimiento y la infelicidad.



Imagen 37. Vivian Maier, Chicago, 1957.



Imagen 36. Vivian Maier, New York, 1955.

La postura de Didi-Huberman se centra en la potencia de las imágenes, en cómo nos construyen y deconstruyen. Cuando este pensador expresa que la imagen arde, se remonta a la idea del Ave fénix, que renace de sus propias cenizas; así la imagen tiene más de una vida, tiene una potencia más allá de la narrativa oficial.

¿A qué clase de conocimiento puede dar lugar la imagen? ¿Qué clase de conocimiento es capaz de aportar la imagen en tanto acontecimiento? ⁶⁰ Mirar una imagen no es sólo contemplarla, es entrar en un juego de provocaciones con ella. Cuando una imagen nos provoca o nos implica el mundo se nos revela de otra forma; como dice Nietzsche, también se revela “el monstruo del abismo que se esconde en nuestro interior”. Las imágenes también nos cuestionan sobre quiénes somos, cómo pensamos y cómo miramos al mundo. Nos emocionan y nos interpelan, y esos estados tienen también un componente cognitivo.

Existen personas más proclives a mirar, a observar e incluso a contemplar. Atribuyen a las formas una verdadera fuerza. Piensan que el movimiento es más real que la inmovilidad, que la transformación de las cosas está más cargada de enseñanzas que, quizá, las cosas mismas. Sienten emoción. ⁶¹

Puede resultar asombrosa esta propuesta, que con las propias emociones se pueda crear conocimiento, la transformación de las cosas nos transforma a nosotros. Observar el cambio de la vida nos cambia, no somos los mismos que cuando éramos niños, ahora somos adultos, las vivencias, las alegrías, los dolores nos cambian. No somos las mismas personas, hemos cambiado, hemos mirado las mismas cosas desde diferentes perspectivas, diferentes ángulos y a diferentes edades; las emociones han evolucionado, se han llenado de personas y también vaciado de ellas. Hemos olvidado, como escribió en su poema *vida* Charles Chaplin, “olvidé personas inolvidables”; así pasa con las imágenes, se diluyen con el tiempo:

No es posible hablar de imágenes sin hablar de cenizas, las imágenes forman parte de eso que los pobres mortales se inventan para registrar sus estremecimientos (de deseo o de temor) y la manera como ellos también se consumen. Es entonces absurdo, desde un punto de vista

⁶⁰ *Arde la imagen*. Op cit. P 11.

⁶¹ *Arde la imagen*. Op cit. P 14.

antropológico, oponer las imágenes a las palabras, los libros de imágenes a los libros a secas. Para cada uno de nosotros, todos forman, en conjunto un tesoro o una tumba de la memoria, no importa si ese tesoro es un simple copo o si esa memoria está trazada sobre la arena poco antes de que una ola la disuelva. Sabemos perfectamente que toda memoria esta siempre amenazada de olvido.⁶²

La reflexión que hace Huberman en torno a la imagen y su dimensión tanto personal como política es el centro de toda su obra, es contemporánea, es actual. No es que en la imagen se encuentren todas las soluciones de los problemas que hoy nos aquejan, pero sin duda en ellas hay todavía muchas formas de preguntar. Una imagen no es una panacea, en ellas existe la potencia de lo mejor y de lo peor. Es decir, tienen la potencia de hacernos ver, pero también de impedir que veamos. Por ejemplo, ante la afirmación de Donald Trump de que *el calentamiento global no existe*, Didi-Huberman le hace una crítica a Trump en una entrevista en donde expresa que la mirada también puede banalizar la imagen. La mirada de Trump es un ejemplo de mirar sin mirar. No hemos aprendido a mirar, hemos para aprender a mirar hay que plantear cuestiones a todo aquello que nos parece evidente. Quizá nuestro error es pensar que sólo se mira con los ojos, pero se mira con todo el cuerpo, con las emociones, con la propia historia. Es desde ahí que una imagen también puede interpelarnos, puede ayudarnos a pensar diferente, a conocernos de otra manera.

Didi-Huberman se define a sí mismo como un pensador de imágenes, y es lo que propone para nosotros, no hacer una historia *de* las imágenes, sino hacer una historia distinta *con* las imágenes, atravesándolas y permaneciendo en ellas, transformándolas también. Atravesar las imágenes y dejándonos atravesar por ellas, captando sus síntomas y tratando de reconocer los propios, es decir, aquellos elementos que impiden que la narración cierre en un solo sentido. Para

⁶² *Arde la imagen*. Op cit, p 17.

esto se deben superar los clichés, vaciarnos de ideas preconcebidas y dejarnos violentar por las imágenes que no se sujetan a nuestras expectativas ni a las del poder. ¿Qué es lo que propone Huberman para dejar de padecer este poder? La respuesta es pensar lo mirado, hacer una fisura entre lo que se espera que miremos y la mirada como acontecimiento. Deleuze diría que tenemos que abrir tensiones para pensar, para conocer. Es lo que se está poniendo en la mesa: “Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, ser capaz de distinguir ahí donde la imagen arde, ahí donde su belleza reserva un lugar a un ‘signo secreto’, a una crisis no apaciguada, a un síntoma. Ahí donde la ceniza no se ha enfriado”.⁶³ Nos guste o no, aquello que nos transforma, es el síntoma, aquello que exhibe un malestar que reclama pensamiento, emoción o indignación. Así, el poder no sólo se padece o se sufre, el sufrimiento también puede llevarnos a la acción a resistir, a indignarnos. “Quedar afectado no significa quedar pasivo: existe, en nosotros, una potencia de sufrimiento...”.⁶⁴ El sufrimiento no es mera pasividad, también puede llevarnos a la acción. Con Foucault entendimos que vivimos dentro de mecanismos de poder; ahora, con Didi-Huberman se plantea la posibilidad de no sólo de padecer el poder, sino también de resistir desde la mirada. Reflexionar desde lo que vemos y por qué lo vemos, buscar el síntoma en lo mirado, entender el síntoma que nos produce la obra.

Las imágenes pueden hacernos pensar porque primero nos dejan mudos, dice Didi-Huberman, luego nos hacen entrar en esta especie de *shock*, es decir, interrumpen la creencia y la continuidad de lo que creemos que sabemos, nos *desfamiliarizan*. Lo más familiar en la imagen puede producirnos un efecto de extrañamiento de poca familiaridad, y eso sería una de las posibilidades que abre la imagen. Quizá esa fue uno de los elementos geniales de las fotografías de

⁶³ Ibid. p. 26.

⁶⁴ *Sublevaciones*, Op. Cit, p. 41.

Manuel Álvarez Bravo, en sus fotos aparece una Ciudad México que es al mismo tiempo mágica y habitual, llena de escenarios que nadie ve por ser cotidianos, pero que en la cámara del fotógrafo se convierten en imágenes que demandan otra mirada.



Imagen 39. Manuel Álvarez Bravo, *Dos Pares de Piernas*, 1929.

Poder desplegar otra mirada sobre lo cotidiano ya es, en buena medida, un acto de resistencia. Reparar en lo que nadie ve también. Eso ya nos remite a otra forma de conocimiento, una que va en contra de lo habitual y lo esperado. Una que interpela las formas normalizadas de mirar. Ahora bien, no es una receta de libertad lo que nos proporciona Huberman, esto sería utópico, es más bien una voz de resistencia. Ni la filosofía ni el arte nos van a sacar de este mundo oprimido

por acto de magia. Se trata, primero, de saber en dónde estamos, como hemos llegado aquí, como llegamos a ser lo que somos:

Las obras de arte y del espíritu no **se salvan** ni nos **salvan** de ningún mal ni de ninguna enfermedad, los **representan**. Las imágenes dialécticas, implican al corazón mismo de toda legibilidad histórica, mientras que la dialéctica del tiempo, recíprocamente, define al corazón mismo del concepto de imagen. Habría que hacer un esfuerzo porque la sublimación se vuelva revolucionaria.⁶⁵

Es decir, hay que pasar de la representación del dolor y de la enfermedad a la acción, a desplegar otra mirada, a la indignación.

Empecemos poco a poco, como dice Didi-Huberman: empecemos la resistencia por nosotros mismos.

⁶⁵ *Arde la imagen*. Op cit, p. 72.

CONCLUSIONES

Si bien las imágenes representan cosas, situaciones, experiencias, etc., no sólo sirven para representar. En primer lugar, está el problema de la diseminación de las interpretaciones. Las imágenes jamás van a significar lo mismo, ni para distintas personas, ni para la misma a lo largo del tiempo. Esto se debe a que involucramos más que la mirada al observar una imagen, una mirada es más que observar algo, la mirada por sí sola no es más que dirigir la vista sin mayor contenido ni afección.

Pero hay miradas que nos hacen pensar, que pueden hacer surgir la indignación o la duda. Hay miradas atravesadas por sentimientos, por cuestionamientos, por revueltas internas o por pérdidas de referencia. Una imagen puede provocar todo eso, por el contexto, por el propio horizonte, por el choque de horizontes, de épocas y de paradigmas. Pero, sobre todo, las imágenes que nos hacen pensar nos introducen en paradojas: nos acercan y nos alejan, nos son familiares o extrañas, son presentes y pasadas, nos pacifican y nos alteran. Estas imágenes nos hacen abandonar el estado de conformidad que tenemos respecto al estado del mundo, pueden llevarnos incluso a interpelar aquello que creíamos normal o deseable. En un momento podemos estar conformes con lo que pasa, ni siquiera estamos a la expectativa, sino sólo esperamos y aceptamos lo que venga, sin cuestionarlo. Pero una imagen puede ser el primer chispazo que nos lleva a la incomodidad respecto a lo que antes era incuestionable. Es interesante percatarse de cómo una fotografía puede hacer que algunas personas derramen lágrimas y, por otra parte, pueden hacer muy feliz a otra, hasta el grado de saltar de la emoción que se tiene. Pero incluso, habrá alguien en que ambas emociones tengan lugar simultáneamente. Eso que no se puede solucionar en una dirección o en otra es la fuente del pensamiento que una imagen puede provocar.

Una imagen siempre es producto de un autor o de un conjunto de personas, alguien tuvo que haberlas plasmado, y ese alguien tuvo un pensamiento que involucró en el momento de realizarla, tuvo una intención, pero lo que el autor quiso plasmar nos es inaccesible; de hecho, ninguna subjetividad nos es penetrable de manera directa ni completa. De hecho, las imágenes siempre van más allá del autor, de sus intenciones y pensamientos; existen un mar de agenciamientos posibles: con otros autores, con otras imágenes, con otras épocas, con otras culturas, etc. Y es precisamente porque una imagen siempre habita un entre que su significado está lejos de cerrarse en una sola dirección. A Didi-Huberman le fascina la obra de Warburg por esta razón, en su *Atlas* aprendimos que la fuerza de las imágenes se encuentra en el entre anacrónica que acerca épocas y culturas que aparentemente son ajenas; con ello también nos dio una visión distinta de la historia, una historia hecha de saltos, de rupturas y de conexiones inesperadas. Este descentramiento tiene un impacto notable en lo que pensamos de nosotros mismos, cuestiona nuestra identidad y sin embargo, en medio de este descentramiento que hacen posible las imágenes, por ello mismo son capaces de cuestionar nuestra identidad, sospechar que detrás de nuestra historia hay otras historias, otras conexiones, otros ámbitos de familiaridad y extrañamiento.

En un mundo donde el conocimiento, la información y las relaciones pasan necesariamente por las imágenes, dándonos la sensación de que es posible saberlo todo, acceder de inmediato a la información que queramos o verlo todo, aunque sea de manera virtual, sin embargo, hay cosas ahí, esperando a ser descubiertas; habrá nuevas experiencias y nuevos conocimientos, y las próximas generaciones tendrán que darles algún sentido. El presente es evanescente, el presente es apenas un instante, es como si no existiera por ser tan momentáneo, lo importante es que sabemos que está ahí y quedará de alguna forma con ayuda

de las imágenes. Pero una imagen, por otra parte, nunca es el presente, es la tensión entre el pasado y el ahora, así como lo que ambos proyectan a futuro. Las imágenes nos hablan de esta paradoja irresuelta entre lo sido y lo que está siendo, lo muerto y lo que sobrevive. Sin embargo, en un mundo como el nuestro, donde todo se ha vuelto imagen, parafraseando a Guy Debord, las imágenes van perdiendo su fuerza para hacernos pensar, para hablarnos de tensiones y de paradojas. Hoy ya solo se mira por mirar, buscando que las imágenes nos representen, digan algo de nosotros, nos aseguren aceptación o identidad, y eso es precisamente la antítesis del pensamiento; una imagen debería, por el contrario, provocarnos, dejarnos inseguros de nuestra identidad, impugnar nuestra comodidad o indignarnos, ahí es precisamente cuando el pensamiento brota. Es lo que sucede actualmente en redes sociales, la mayoría quiere encajar, ser popular, ser aceptado, acumular *likes*, con esto sólo logra a inhibir el pensamiento, pero pensar es precisamente no encajar, ser intempestivo, dejar incomodarse y terminar por no identificarse consigo mismo. En *Crítica y clínica* (2018), Gilles Deleuze dice que el arte es una experiencia que debería imposibilitarnos para decir “yo”, esto, como resulta obvio, también se aplica a las imágenes, en ellas, lejos de encontrarnos confortablemente a nosotros, deberíamos encontrarnos incapacitados para decir “yo”, es decir, para afirmar una identidad, una pertenencia o una propiedad. Las imágenes nos permiten reflexionar sobre lo que pasa, lo que pasó y lo que viene, podemos introducirnos en las paradojas y reconocer que el mundo responde a una lógica más compleja que la que solemos creer.

Las imágenes tendrían que incomodarnos, nosotros mismos tendríamos que estar abiertos a ser incomodados. Desde pequeños hemos visto imágenes que la historia oficial nos impone, nos muestran una realidad ya resuelta, pero es el pasado lo más irresuelto y las imágenes nos lo muestran; en ellas algo sobrevive

que nos ha sido solucionado ni acallado del todo, en ellas siempre hay síntomas que nos hablan del regreso de lo que se ha reprimido, de lo que se ha ocultado o de lo marginado por la historia oficial. Se dice que la historia está elaborada para no cometer los mismos errores, que hay de aprender de ellos, pero las imágenes nos recuerdan que el pasado no cierra del todo, eso quiere decir que el pasado siempre estará lleno de síntomas que nos indican dónde las heridas aún no cierran y qué falta por hacer. La historia oficial apuesta a que todos tengamos la misma visión de las cosas y que no se piense más allá de lo establecido, pero no cuenta con que las imágenes sobreviven y seguirán haciéndolo para incomodarnos y cuestionarnos.

Casi siempre tratamos de dar una imagen al presente con lo ocurrido en el pasado, pero no hay familiaridad garantizada entre pasado y presente. Las imágenes pueden ayudarnos a construir cierta familiaridad entre ambos, pero también pueden romper radicalmente con esa cercanía. Cuando damos algo por muerto, las imágenes nos ayudan de gran manera a recordarlo, pero también una imagen puede incitarnos a no dar por hecho el pasado. En ambos casos se trata de construir o reconstruir. Un ejemplo muy significativo es ver una imagen propia establecida en el pasado, en una situación que nos causó, en su momento, un sentimiento predominante, lo que ocurre al mirarla es que nos remonta justo a ese momento, y en algunas ocasiones nos hace sentir que estamos de nuevo allí, sucede que el o los sentimientos que se tuvieron en ese preciso instante vuelven a nosotros en cierta medida. Pero también puede ocurrir lo contrario, en lugar de sentirnos reconciliados con el pasado resulta que no nos conocemos en él, que nos reconocemos a nuestros padres o que se abren viejas heridas no sanadas. En este sentido, una imagen puede tomar los dos caminos a la vez: permiten reconocernos o producen un desconocimiento insospechado.

De lo anterior se desprende que la mirada es compleja, tanto como las imágenes. Habría que trascender la idea de que la mirada sólo sirve para ver o que las imágenes están ahí sólo para representar, la crítica a ambas posturas nos lleva a la propuesta central de la obra de Didi-Huberman, una propuesta que tiene tres aspectos: cognitivo, ontológico y político.

- 1) Aspecto cognitivo: las imágenes no sólo están ahí para gustarnos o desagradarnos, sino que también nos hacen pensar, pues –siguiendo a Deleuze– ser afectados es una forma de ser llevados al pensamiento a través de perceptos, de sensaciones y percepciones.
- 2) Aspecto ontológico: las imágenes no sólo están ahí para representar la realidad o el pensamiento del autor o una idea, etc., sino que también producen realidad y modifican nuestra perspectiva sobre ésta y sobre nosotros mismos, así como la manera en cómo habitamos el mundo y actuamos en él.
- 3) Aspecto político: de lo anterior se desprende que las imágenes no sólo nos llevan a la contemplación y al goce estético, también pueden provocarnos, cuestionarnos, impugnarnos o indignarnos, por ende, pueden llevarnos a la acción, pues *ser afectado no significa quedar pasivo*.

Estos tres niveles son los frentes desde los cuales Didi-Huberman ataca la reducción de las imágenes a la lógica de la representación. En los tres hay un *elemento performativo*, es decir, las imágenes provocan el pensamiento, dan qué pensar; por otro lado, hacen realidad y la modifican; por último, permiten crear subjetividades y maneras de actuar en el mundo: resistir, indignarse, levantarse. No es que se desconozca la capacidad representativa de las mismas, pero su poder no se acaba ahí, pues también nos introducen en paradojas, nos violentan y nos lanzan al pensamiento y a la acción.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires. Anagrama. 2007.
- Barthes, Ronald (2022). *La cámara lúcida*, México: Paidós.
- Debord, Guy (1995). *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile: Naufragio.
- Deleuze, Gilles (2018). *Crítica y clínica*, Barcelona: Anagrama.
- Didi- Huberman Georges. *La política de las imágenes*. Santiago de Chile. Metales pesados. 2008.
- Didi-Huberman Georges, Javier Arnaldo, Clément Chéroux. *Cuando las imágenes tocan lo real*. España. Círculo de bellas artes. 2018
- Didi-Huberman Georges. *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. España. CENDEAC, 2016.
- Didi-Huberman Georges. *Arde la imagen*. México. Serieive. 2012.
- Didi-Huberman Georges. *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid. Museo Reina Sofía. 2010.
- Didi-Huberman Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Machado libros. Madrid. 2008.
- Didi-Huberman Georges. *El gesto fantasma*. Localización: Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo, ISSN 1578-0910, N.º. 4, 2008 (Ejemplar dedicado a: Acto sobre fantasmas).
- Didi-Huberman Georges. *La imagen superviviente historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid. ABADA. 2009.
- Didi-Huberman Georges. *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpetriere*. España, Cátedra, 2007.
- Didi-Huberman Georges. *Lo que vemos lo que nos mira*. Manantial. España. 2002.
- Didi-Huberman Georges. *Sublevaciones*. España. RM VERLAG. 2018.
- Didi-Huberman Georges. *El archivo arde*. Traducción de Juan Antonio Ennis para uso de la cátedra de Filología Hispánica de la Universidad

Nacional de La Plata.

<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>

Farocki Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires. Caja Negra. 2013.

Foucault, Michel. *Defender la sociedad*. México, FCE, 2006.

Giddens, Anthony (1987). *Las nuevas reglas del método sociológico*, Buenos Aires: Amorrortu.

Gilles Deleuze, Guattari Félix. *Mil mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia. PRE-TEXTOS.2004.

Gilles Deleuze. *Francis Bacon Lógica de la sensación*. Madrid. Arena. 2002

Gombrich Ernst H. *Meditaciones sobre un caballo de juguete*. Debate. Madrid. 1999.

Groys Boris. BAJO SOSPECHA Una fenomenología de los medios. España. PRE-TEXTOS. 2008.

Jean-Luc NANCY, *El peso de un pensamiento*. España, Ellago Ediciones. 2007.

Lapoujade, David (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*, Buenos Aires: Cactus.

Martinengo, Alberto (2018). "Pictorial Turn / Iconic Turn", en International Lexicon of Aesthetics. URL: https://lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=47

Popper, Karl R (1991). *Conjeturas y refutaciones*, Barcelona: Paidós.

Schleiermacher, Friedrich D.E. (2000). *Hermenêutica, Arte e Técnica Da Interpretação*, Petropolis: Vozes.

W. ADORNO. *Teoría estética*. Obra completa, 7. Madrid, AKAL, 2011.

Wajcman Gérard. *Conferencia traducida en: La imagen como pensamiento*. México. Universidad Autónoma del Estado de México, Facultad de Artes. 2014.

Walter Benjamin. *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires, Taurus, 1989.

Walter Benjamin. *El libro de los pasajes*. Madrid. Akal. 1982.

Walter Benjamin. *El narrador*. Santiago. Metales pesados. 2008.

Zolkos, Magdalena (2023). *The Didi-Huberman Dictionary*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

IMÁGENES

- Imagen 1. Henry Darger, Ilustración *Story of my life*.
- Imágenes 2-7. Henry Darger, Ilustración de *The Story of the Vivian Girls, in What is known as the Realms of the Unreal, of the Glandeco-Angelinian War, Caused by the Child Slave Rebellion*.
- Imagen 8. Ettiene Jules Marey *Caballos*.
- Imagen 9. M. Llorens *Derribo de un edificio ferroviario en la Avd. Icària*. 1989.
- Imagen 10. Kevin Carter, The New York Times, 1993.
- Imagen 11. Man Ray *Rayograma* 1924.
- Imagen 12. Martí Llorens. Barcelona *Terminal del tren de la potassa*, 1989.
- Imagen 13. Banksy, *Girl With Balloon*. 2018.
- Imágenes 14-18. Nouvelle Iconographie de la Salpêtrière. *Baillements Hystériques*.
- Imágenes 19- 25 . Alejandro García Carranco, 2020.
- Imágenes 26-28. George Didi-Huberman en su muestra curada: *Sublevaciones*. Obra: Graciela Iturbide, de la serie Juchitán de las Mujeres, Juchitán, Oaxaca, 1983.
- Imagen 29-30. Fotografía de gestos histéricos de la Salpêtrière.
- Imagen 31. Francisco de Goya. Con razón o sin ella. De la serie los desastres de la guerra 1810-185.

- Imagen 32. Rostro de la primera dama en un discurso del presidente Donald Trump, 2017.
- Imagen 33. Fotografía de crisis histérica (actitud de rezo) del archivo de la Salpêtriére.
- Imagen 34. Icono que prohíbe el ingreso con perros.
- Imagen 35. Agustine en actitud pasional. La invención de la histeria: *Charcot y la iconografía*. Georges Didi-Huberman
- Imagen 36. Pablo Ortiz Monasterio. Volando bajo, 1988.
- Imagen 37. Vivian Maier, Chicago, 1957.
- Imagen 38. Vivian Maier, New York. 1955
- Imagen 39. Manuel Álvarez Bravo, Dos pares de Piernas, 1929.