



UNIVERSIDAD DE MURCIA

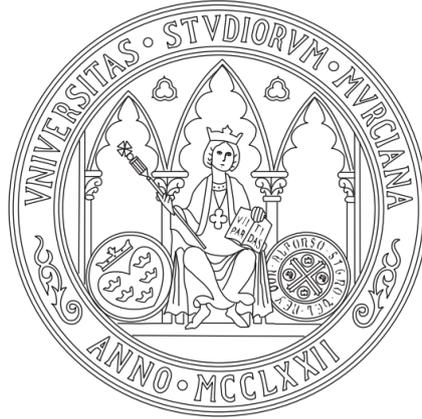
FACULTAD DE LETRAS

LA IMAGEN A DES-TIEMPO

ANACRONISMOS Y HETEROCRONÍAS PARA RETOMAR LA
HISTORIA (GEORGES DIDI-HUBERMAN Y MIEKE BAL)

Patricia García Gómez

2024



UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS

TESIS DOCTORAL

LA IMAGEN A DES-TIEMPO

**ANACRONISMOS Y HETEROCRONÍAS PARA RETOMAR LA
HISTORIA (GEORGES DIDI-HUBERMAN Y MIEKE BAL)**

Doctorando

Patricia García Gómez

Directores

Miguel Ángel Hernández Navarro

Alejandro García Avilés



**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022

D./Dña. Patricia García Gómez

doctorando del Programa de Doctorado en

Historia, Geografía e Historia del Arte: Sociedad, Territorio y Patrimonio

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

La imagen a des-tiempo. Anacronismos y heterocronías para retomar la historia (Georges Didi-Huberman y Mieke Bal)

y dirigida por,

D./Dña. Miguel Ángel Hernández Navarro

D./Dña. Alejandro García Avilés

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:

- *La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- *En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 1 de marzo de 2024

Fdo.:

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

Resumen.

La presente investigación se propone abordar la crisis temporal que asola nuestro presente. Una cuestión que ha de ser entendida no sólo como la incapacidad de los relatos tradicionales de dar cuenta de lo histórico, sino como un problema mucho más profundo que compromete la posibilidad misma del futuro como horizonte de cambio. Como un agotamiento que se da a nivel de los cuerpos y las subjetividades, exhaustos por los tiempos marcados por el interés del capital. Creemos necesario adentrarnos en los debates que han ocupado a pensadores de distintas disciplinas, con especial intensidad desde finales de la década de los setenta y principios de los ochenta. En el diagnóstico de una grave situación que ha llevado a proclamar el fin de la historia, el fin de la temporalidad, y hasta el fin de lo político y el fin del futuro. Pero si profundizamos aquí en esta discusión no es para sumergirnos en un pesimismo apocalíptico, sino para comprender las condiciones que pusieron en crisis todo un sistema de explicación del mundo impulsado por la modernidad, así como las oportunidades que esta ruptura nos abre.

El agotamiento del paradigma del progreso se muestra también como síntoma de la artificialidad de un modelo de tiempo que habría limitado el modo de entender las relaciones históricas. Es necesario diferenciar entre un historicismo caduco, y una historicidad crítica, capaz de producir pensamiento a través de un acercamiento nuevo al presente, al pasado y al futuro. Georges Didi-Huberman y Mieke Bal serán los que nos ofrezcan las claves para tal reformulación del pensamiento histórico. A través de la revisión metodológica de la disciplina histórica que ambos autores llevan a cabo, nos acercamos a una forma mucho más creativa de abordar lo histórico, que parte del reconocimiento de la pluralidad de tiempos que habitan cada presente. Para estos autores, el pasado reaparece en el presente como una oportunidad de atender a los tiempos que fueron olvidados, de atender a sus advertencias, pero también de redescubrir el presente y las posibilidades contenidas en él, de producir novedad y porvenir: el “anacronismo” se convierte en la herramienta conceptual para atender a tal movilidad de los tiempo.

En el centro de esta reformulación epistemológica se encuentra la imagen, de ahí el título de esta tesis. El acercamiento de nuestros autores a las imágenes de la

cultura –de la Historia del Arte pero no solamente– es el punto de partida para repensar la experiencia temporal del observador. Más allá de su habilidad para “representarnos” significados o narrativas específicas, se descubre en ella un potencial de “presentación” que nos abre a un fondo de sentido inagotable e imposible de sistematizar. Un sentido que está siempre por actualizarse en cada nuevo encuentro con la imagen, y que actualiza unas inquietudes de larga duración. La imagen impone sus tiempos, y esto ha de entenderse en un doble sentido. Traza su propia historia de relaciones, pero también interrumpe toda pretensión de inmediatez a la que estamos acostumbrados. La resistencia de la imagen a ofrecerse como certeza teoriza a favor de la necesidad de una atención duradera. Algunas de las obras a las que atienden nuestros autores desarrollarán estrategias para introducir al espectador en esa y otras temporalidades alternativas. La experiencia, ante la imagen, se abre a una textura compleja, muy a pesar de aquellos que condenan al presente a un vaciamiento total de la experiencia. La “heterocronía” se convierte en la herramienta conceptual para atender a tal irreductibilidad del tiempo.

Abstract.

This research aims to address the current temporal crisis afflicting our society. This phenomenon transcends mere inadequacies in traditional historical narratives; it strikes at the very core of our ability to conceive of a future ripe with transformative possibilities. It manifests as a profound depletion, impacting not only our physical bodies but also our subjective experiences, worn down by the relentless pressures of capital-driven temporality. It is imperative to engage with the scholarly discourse that has occupied thinkers across diverse disciplines, particularly since gaining prominence since the late 1970s and early 1980s. These discussions have diagnosed a grave predicament, heralding the end of history, temporality, politics, and even the notion of a future. However, our objective in delving into these debates is not to succumb to fatalistic pessimism but rather to discern the underlying conditions precipitating this crisis within the explanatory framework of modernity, while simultaneously elucidating the potential opportunities that arise from this rupture.

The exhaustion of the paradigm of progress also appears as a symptom of the artificiality of a model of time that would have constrained the understanding of historical relationships. It is necessary to differentiate between an outdated historicism and a critical historicity capable of generating thought through a fresh approach to the present, the past, and the future. Georges Didi-Huberman and Mieke Bal will provide us with the keys to such a reformulation of historical thought. Through the methodological review of the historical discipline that both authors undertake, we approach a much more creative way of addressing history, which begins with the recognition of the plurality of times that inhabit each present. For these authors, the past reappears in the present as an opportunity to attend to times that were forgotten, to heed their warnings, but also to rediscover the present and the possibilities contained within it, to produce novelty and future: “anachronism” will become the conceptual tool to address such temporal mobility.

At the heart of this epistemological reformulation lies the image, hence the title of this thesis. Our authors’ exploration of cultural images –not limited to Art History but extending beyond– serves as the starting point for reimagining the observer’s temporal experience. Beyond their capacity to “represent” specific meanings or narratives, they reveal a potential for “presentation” that opens us to an inexhaustible and unsystematizable depth of meaning. A meaning that is always in the process of being updated with each new encounter with the image, at the same time as it updates longstanding concerns. The image imposes its own temporalities, and this must be understood in a dual sense. It traces its own history of relationships, while also disrupting any pretense of immediacy to which we are accustomed. The image’s resistance to offering itself as certainty suggests the need for sustained attention. Some of the works our authors engage with will develop strategies to immerse the viewer in these and other alternative temporalities. The experience, before the image, unfolds into a complex texture, despite those who condemn the present to a total emptiness of experience. “Heterochrony” becomes the conceptual tool to address such irreducibility of time.

Índice

Introducción.....	1
PARTE I. La encrucijada de la historia y de la experiencia temporal en la modernidad tardía.....	16
1. Desesperación histórica: agotamiento de las narrativas maestras y huida nostálgica.....	16
1.1 El fin del relato: una perspectiva histórica.....	16
1.2. El fin del relato: una perspectiva artístico-cultural.....	50
2. Desesperación temporal: destrucción de la experiencia y cierre de lo posible.....	122
2.1 El fin de la temporalidad: una perspectiva socioeconómica y política.....	122
PARTE II. El giro temporal en la teoría contemporánea.....	167
3. Georges Didi-Huberman: el anacronismo como trabajo de la historia y del saber.....	174
3.1 La imagen abierta al síntoma: la quiebra del sentido frente a la exactitud de la Idea.....	174
3.2 El tiempo abierto en la imagen: anacronismos e “historia de fantasmas”.....	205
3.3 Políticas del choque: el trabajo curatorial <i>Soulevements</i> y la indestructibilidad del deseo.....	232
4. Mieke Bal: hacia una historiografía barroca.....	271
4.1 La imagen como viaje: la práctica cultural como una traducción sin objeto.....	283
4.2 La imagen dice tú: la práctica cultural como un teatro “en busca de agente”.....	311
4.3 Convivencia heterocrónica: la duración como herramienta para lo político.....	346

Conclusiones.....	369
Conclusions.	375
Summary.	381
Agradecimientos.....	386
Bibliografía.....	387

Introducción.

La instalación *Dinamo* (2021), del artista español Daniel Canogar, como gran parte de su obra reciente, nace de la urgencia de pensar e intervenir los hábitos temporales y perceptivos en la era digital. Los grandes volúmenes de información que se encuentran disponibles en cada momento, la velocidad con la que se suceden en los medios de comunicación –tanto en los más tradicionales, como en el ecosistema viral de las redes sociales– determinan los tiempos cortos de la atención. Éste ha venido a subrayarse como uno de los principales problemas de nuestro tiempo, teniendo en cuenta el daño que produce en nuestra relación con el mundo: bajo este *régimen temporal*, la posibilidad de un conocimiento efectivo y afectivo de lo que nos es mostrado se reduce considerablemente. De ahí que se haya apuntado a la merma de la aptitud crítica en el presente, que revierte en una incapacidad para *actuar políticamente*, para un futuro distinto. No es de extrañar, entonces, que la preocupación por los aspectos temporales y perceptivos del presente se haya convertido en una cuestión apremiante tanto en la teoría como en el arte contemporáneos.

Dinamo también se nutre de grandes cantidades de datos, que el algoritmo creado por el equipo del artista procesa para *producir imagen* en unas pantallas. Ahora bien, aquello que nos ofrecen aquí las pantallas no está disponible para su consumo rápido. Asistimos a la aparición inesperada de formas ilegibles sobre las superficies curvas que constituyen la obra. No nos dicen nada, no nos traen ningún mensaje o información específica, dejándonos, así, sin herramientas para interpretarla. Pero nos ofrecen, a cambio, un paisaje visual –y también sonoro–, tremendamente seductor, que nos asalta por la vía de los sentidos. Su colorido cambiante, los haces de luz que recorren el *cuerpo* de la obra, a un ritmo por momentos lento y por momentos frenético, acompañados de un ruido estridente que parece emerger de esa misma corriente visual, fascina a todo espectador que entra en la sala casi sin que se dé cuenta. Sin embargo, la sorpresa repentina puede transformarse enseguida en una observación indiferente, como ocurre habitualmente ante los *shocks* visuales, ante la estimulación sensorial de la que se aprovecha el mercado. Debemos insistir en la percepción para que esta obra de arte, más allá de su poder atractivo, *funcione como obra de arte*. Se trata

de una tarea conjunta: sin un trabajo de elaboración del espectador, todo trabajo de interrupción de la obra, su intento de retenernos en la incomprensión —de hacerla *durar* para activar toda una serie de significados que no están dichos de antemano—, no sirve para nada.

Esa ambigüedad misma de la obra de Canogar, que oscila entre la espectacularización mercantil y la obra de arte resistente, parece acentuar la *responsabilidad* que recae sobre el espectador y no sólo en los modos en que la imagen se pone a nuestra disposición. Para ver algo —según una comprensión del ver que va más allá de lo que *se ve con los ojos*— debemos tomarnos tiempo. La obra nos pide lentitud en la observación. Nos confronta con la ilegibilidad para que seamos nosotros —imaginativamente— los que completemos la obra. Su propuesta, obstinada e interferente, que dificulta la *visión* clara y dispara la *visualidad* al mismo tiempo, nos pide que participemos afectivamente en la producción de sentido. Pero la implicación corporal del visitante es aquí clave en un doble sentido. Y es que es el propio espectador el que pone en marcha la obra también de manera literal, pues el roce de sus manos por la barandilla estimula la corriente de datos que se traduce en imagen. Como si de un cuerpo orgánico se tratara, la obra de Canogar responde al encuentro. Se agita visual y sonoramente, incrementando el ritmo y la intensidad con la que se nos muestra, según la operación algorítmica diseñada por el equipo de Canogar. Se convierte en un agente impredecible, que se expone a sí mismo como una corporalidad frágil —afectada por nuestra presencia en la sala— y desconcertante —monstruosamente abstracta—. Física e imaginativamente, la obra es activada por nosotros, pero en el diálogo con una materialidad *productora de pensamiento*. Una materialidad que no habla el lenguaje de las certezas, sino uno mucho más creativo e interesante, tal y como argumentaremos a lo largo de nuestra investigación.

Si traemos brevemente esta obra de Canogar, en la que haría falta profundizar para comprender la riqueza de su propuesta, es porque resulta oportuna para introducir algunas cuestiones que serán fundamentales en esta tesis.¹ La primera de

¹ He estudiado con mayor profundidad el impacto de los ritmos que imponen las comunicaciones de la tecnología digital en nuestra experiencia del presente, así como el modo en que el arte puede ofrecer vías para repensar y reconfigurar nuestra interacción con el mundo, a través de la propuesta de Canogar, en mi

ellas tiene que ver con la necesidad de atender a la situación de *crisis temporal* en la que muchos autores han reparado en las últimas décadas, y que la obra de Canogar señala críticamente a través de su uso creativo de la tecnología digital. Un diagnóstico preciso sobre las dinámicas temporales que operan en nuestra experiencia cotidiana es clave para afrontar los desafíos que se presentan en nuestros días, que repercuten en la posibilidad de lo histórico y de lo político, como veremos. Se trata, en realidad, de un fenómeno mucho más complejo de lo que se ha delineado o sugerido hasta ahora, que hace saltar las alarmas en el ámbito discursivo. Una situación grave que encuentra correspondencias entre un *supuesto fin de la experiencia* –dañada por los tiempos del capital, que nos desconectan de nuestros ritmos vitales y de los ritmos que requiere la atención y la imaginación– y un *supuesto fin de los relatos históricos*, así como de la posibilidad de intervenir crítica y creativamente el presente. Esto incluye, por supuesto, la sentencia sobre la muerte del arte, cuyo valor se mediría en adelante por los intereses del mercado.

No es casualidad que los discursos apocalípticos sobre el acabamiento de la historia, el acabamiento del arte y el acabamiento de la experiencia coincidan con un momento de consolidación de un nuevo capitalismo postindustrial, o capitalismo de la información, que se habría encargado de convertir todo lo que pasa por sus manos en una proyección plana de la realidad. Que nos hace llegar todas las historias –incluyendo todos los pasados– sin que nada de ello llegue a significar nada para la mirada del presente. Será necesario adentrarse en todos estos discursos para darnos cuenta de que ellos mismos se dejan embargar, en muchas ocasiones, por la *falta de imaginación* que asola nuestro presente. Discursos que apuntan al agotamiento de los desarrollos históricos, comprometidos por la *atomización* y el *vaciamiento* de sentido característico de la contemporaneidad, pero que se muestran incapaces, muchas veces, de ofrecer alternativas viables sobre la base de la desintegración de las narrativas maestras.

El pensamiento contemporáneo del fin de la historia se ahoga en el diagnóstico de una total falta de *experiencia auténtica*, como si no fuera posible abrir huecos para

artículo Patricia García Gómez, “El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político con Daniel Canogar”, en *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las artes*, n. 9, 2022, pp. 170-187.

respirar, como si tuviéramos que dar todo por perdido. Pero se ahoga también en un “historicismo” impotente, incapaz de hacer nada con la heterogeneidad que se abre en el presente, incapaz de ofrecer un discurso relacional, después de la ruptura de su linealidad única. Pero tanto la historia como la experiencia, como se ocupará de demostrar esta tesis, con la ayuda sobre todo de los teóricos Georges Didi-Huberman y Mieke Bal, no se pueden dar por acabadas. No si atendemos a una memoria cultural que está siempre por –volver a– poner en juego unas inquietudes de larga duración. Una memoria que nos permite establecer relaciones históricas insólitas, “a contrapelo”, como diría Walter Benjamin; de ahí la importancia del “anacronismo” en esta tesis. Una memoria que nos resitúa respecto al futuro, en tanto que nacida del deseo o del temor que inquietan al presente. Surgen, a partir de aquí, nuevas formas de concebir la preocupación por lo histórico, que dejan atrás toda presuposición dogmática sobre cómo habría de tramarse el relato –tradicionalmente entendido como un desarrollo *lineal* y *teleológico*– para abrirse a una constelación de relaciones cambiantes e impredecibles. Esto requerirá, como veremos, de un trabajo constante, que nunca fija ni concluye, siempre atento a las conexiones inesperadas.

Por otro lado, la instalación de Canogar da muestra de la preocupación contemporánea en el ámbito artístico por interrumpir esos modos de interacción con la imagen a los que estamos acostumbrados, hambrientos de contenido e inmediatez. Se ofrece ella misma como un espacio en el que abrir lo posible, que parece condenado por una experiencia chata y desafectada, por una prisa patológica que cosifica todo lo que cae en sus manos. Como veremos a lo largo de esta tesis, será la propia obra la que *trabaje-contr*a su apropiación por parte del observador, la que nos obligue a transformar nuestra posición como espectadores. Lo hará intencionalmente parte de la producción artística contemporánea, pero también las obras consideradas históricas, en la medida en que juegan a producir una opacidad inclasificable. En la medida en que se resisten a dar algo de sí sino es a través de una mirada pausada, abierta a una producción de sentido desconcertante.

La obra de Canogar, como otras que estudiaremos, no nos ofrecen ni contenido ni inmediatez, sino todo lo contrario: únicamente una extensión del tiempo que no nos lleva a ninguna conclusión sobre el significado o el mensaje. La ralentización de

la visión ante la obra, a través de diferentes estrategias, se convertirá en una vía fundamental para re-situarnos respecto al objeto y ante el mundo. Para ensayar nuevas formas de relación que acabarán por trastocar los hábitos temporales que traemos interiorizados, pero también necesariamente aquello que entendemos por “saber”, por “imagen”, e incluso por “sujeto”, en tanto que entidades que pierden su estabilidad tradicional.

Esto nos lleva a otro de los puntos que nos ocupará gran parte de esta tesis: la necesidad de llevar a cabo una revisión crítica de las epistemologías tradicionales, que no nos resultan útiles para afrontar el análisis de este tipo de obras. Epistemologías que han desatendido, en general, *al trabajo* que la obra de arte –de cualquier época y cultura– es capaz de *realizar para la mirada contemporánea*, más allá de la transmisión de un mensaje o de la utilización de ciertos recursos estéticos. Epistemologías que han ignorado sistemáticamente la *vitalidad* del objeto, la *producción temporal* de la que es capaz, su *potencia de presente*: es decir, la manera en que consiguen *afectarnos ahora*. La obra de Canogar, como otras a las que prestaremos atención, pone de relieve de manera radical la caducidad de estas aproximaciones que regulan e inmovilizan al objeto en torno a significados o corrientes concretas, válidos en su contexto. Ni la iconografía ni el estudio de los desarrollos estilísticos son apropiados para atender al potencial de sus formas, que se resisten a cualquier clasificación temática o formal que permita insertarlas en una tradición específica. Su propuesta tiene sentido únicamente en el encuentro con un presente que ha de *co-producirla* cada vez, que se ve forzado a pensar –visual e imaginativamente– algo que no está formulado en ninguna parte, ni prescrito por la obra.

La importancia de *Dinamo* radica no en lo que *dice* sino en lo que *hace*. En el modo en que pone en juego –de manera visual– una serie de problemas que evitan toda sentencia programática y nos instan a esforzar la mirada y la imaginación. Nos confronta con la necesidad de metodologías analíticas que sepan atender a esta *performatividad* de la obra, una palabra que será clave en esta tesis. Metodologías sensibles con ese tipo de saber que convive con la incertidumbre, mucho menos sistematizable pero mucho más productivo y rico. Será necesario encontrar nuevos modelos que expliquen esa forma singular que la imagen tiene de producir sentido,

distinta a la de la transmisión de informaciones. La naturaleza de esa *visualidad operatoria* a la que da lugar, entendida como una imagen del pensamiento, de la que participan cuerpo y mente –más allá de toda oposición binaria–. Un trabajo visual e imaginativo del que, como acabaremos comprendiendo, también son capaces otros medios lingüísticos, como veremos en el caso de la literatura.

Sólo sobre la base de estas transformaciones a la hora de afrontar la imagen seremos capaces de responder a las posibilidades que las obras abren para el presente, para cada nuevo presente que se enfrenta a ellas. Las enseñanzas que están por traernos sobre nuestro propio tiempo, muy a pesar de quienes se han rendido a la totalización de una experiencia acrítica e indiferente. Solo dejando a un lado lo que “representan” para estudiar lo que nos “presentan”, podremos activar sus potencialidades todavía no formuladas, o siempre por volverse a formular, en contacto con problemas nuevos –o quizás no tan nuevos–. Ya estemos hablando del presente cercano de la obra de Canogar o del pasado distante de la *Lucrecia* de Rembrandt (1664), por poner un ejemplo que utiliza Bal, la imagen es capaz de descubrirse respondiendo, en cada nuevo presente, a problemas de actualidad.

Da igual lo lejos que nos vayamos atrás en el tiempo. El deseo de contacto con lo divino que dio lugar a las formas de la escultura africana antigua, nos permite entender, nos dirá Didi-Huberman, esa misma descomposición del espacio de las formas cubistas, en este caso animadas por un deseo de ruptura con la visión antropocéntrica. Las formas, *elaboradas por las inquietudes humanas*, encuentran correspondencias a lo largo de la historia, aunque sea en la reaparición de una *desemejanza*. Igual que esa mirada de Lucrecia, a la que descubrimos volviéndose hacia atrás por el movimiento de su pendiente, como protegiéndose del intruso, *conecta* con la rabia hacia las formas de violencia que todavía hoy atentan contra nuestros cuerpos. Lucrecia cuenta su historia, pero también puede contar las nuestras, siempre y cuando practiquemos una lectura atenta al detalle, a aquellos elementos en la superficie que no “significan”, pero que disparan una imaginación afectada. Siempre y cuando nos dejemos alcanzar, más allá de la particularidad que nos muestra, por una singularidad que nos compromete a todos.

Ese mismo “giro icónico”, como llamó William J.T. Mitchell a esta nueva atención a la imagen, implica también, entonces, un *giro temporal*, en tanto que trastoca la relación entre tiempos, la distancia que separa al pasado del objeto del presente del sujeto, tal y como lo entiende la historiografía tradicional. Ese mismo abordaje transformado de lo que entendemos por “imagen” permite un abordaje transformado de lo que entendemos por “historia”, que ya no podrá ser entendida como un simple desarrollo de causas y consecuencias inscritas en un orden cronológico. La imagen, aquellas por las que se interesarán Didi-Huberman y Bal, nos enseñan que el pasado *puede ser ahora*. Que puede tomar sentido en el *anacronismo*.² Que en el presente habitan multitud de tiempos que sólo necesitan ser activados por una mirada atenta a las irrupciones. Que más que un simple avanzar, lo histórico se da también en los saltos y repeticiones, en una discontinuidad insólita que sólo una imaginación despierta sabrá reconocer. Hace falta imaginación y creatividad, una mirada sensible a la multitud de líneas que se abren, para comprender que lo histórico es siempre una tarea inacabada.

La imagen trabaja así, como estudiaremos, contra los tiempos hegemónicos en un doble sentido. Contra las dos modalidades de esta crisis temporal: por un lado, contra una temporalidad que nos separa del mundo, al retener la visión en una duración productiva llena de posibilidades para el saber. Al demostrarnos que es posible otra manera de *estar en el presente*. Que todavía es posible una relación “profunda” con las cosas. Por otro, contra los tiempos hegemónicos de la historia abocados al agotamiento, al poner en evidencia su habilidad anacrónica de producir sentido. Al hablarnos de la necesidad de encontrar nuevos modelos temporales para la historia que den cuenta de la complejidad de las relaciones de la que ésta es capaz. Estas serán las lecciones importantísimas que extraeremos de los respectivos acercamientos de Georges Didi-Huberman y de Mieke Bal a la Historia del Arte. La imagen a des-tiempo, como reza el título de esta tesis, se encargará de pensar la importante tarea que tenemos entre manos. Una imagen que no está *a tempo*, desincronizada con respecto a las exigencias temporales del presente y del discurso

² En este sentido, cabe destacar también un conjunto de obras de Canogar que se preocupa por activar en el presente los escombros tecnológicos que el progreso ha dejado a su paso. Como si del “ángel de la historia” benjaminiano se tratara, el artista se preocupa por fijar la mirada en las ruinas, en lo descartado, en lo obsoleto, para tratar de vislumbrar las promesas de futuro rápidamente agotadas. Véase, por ejemplo, su obra de 2012 *Sikka*.

histórico. Ella misma teorizará a favor de una hetero-temporalidad –o “heterocronía”– que todavía es posible abrir en nuestro presente. Ella misma configurará otra posibilidad de lo histórico, sentando las bases para un nuevo abordaje del presente, atento la multitud de pasados y futuros que se abren en él.

Al hablar de imagen nos referiremos a la visualidad material ofrecida por una obra determinada, que ofrece las condiciones para la desorientación de todo orden temporal, ya sea el del tiempo medido por los relojes o por la historia. Pero también a esa imagen del pensamiento que nosotros mismos producimos en el encuentro con el objeto, que marca el ritmo de las desincronías en nuestra experiencia, que nos hace vivir esos desajustes *en carne propia*. Esa imagen-sentida, tan imprevisible como fugaz que altera nuestra percepción del espacio-tiempo, que confunde las distancias objetivas –de todo tipo–, que acaba con toda homogeneidad del ahora. Una imagen, como veremos con Henri Bergson, que activa la memoria, que acumula distintos estratos temporales que trabajan para esa “intuición única”. Una imagen, como veremos con Walter Benjamin, que *vuelve* para darse por primera vez, como reaparición novedosa. Una imagen, como veremos con Gilles Deleuze, que aparece en la intersección entre dos puntos de vista móviles, los del objeto y los del sujeto –“plegados el uno dentro del otro”–, que pierden, en el proceso, toda estabilidad del ser. Todos estos pensadores, entre otros, tremendamente influyentes en el trabajo de nuestros autores, nos acompañarán en la tarea, importantísima para los discursos contemporáneos sobre el fin, de transformar los modos en que concebimos la relación con el mundo, con la imagen, con el tiempo y con la historia. Nos ayudarán a abrir lo posible, tanto en lo que se refiere a la práctica de análisis cultural como a – e inmediatamente relacionado con esto– a la práctica de imaginar presente y futuros alternativos.

Ahora bien, como nos daremos cuenta enseguida, este camino estará lleno de renuncias. Renuncias que se convierten, en realidad, en *desplazamientos productivos* que permiten una interacción renovada con el mundo. Nos sumergimos, a través del pensamiento de Didi-Huberman y Bal, del de todos los autores que les acompañan en sus argumentaciones, en un cambio de paradigma epistemológico en el que no sólo las nociones tradicionales de tiempo, de historia o de imagen saldrán malparadas.

También ocurrirá lo mismo con aquello que entendemos tradicionalmente por *saber* o por *sujeto*, en tanto que unidades de sentido cerradas y objetivas. Dos nociones que han estructurado las ambiciones de una cultura volcada en el progreso, la construcción de un mundo a la medida del hombre. De un relato histórico a la medida del hombre, que acaba por ver agotada, sin embargo, su *razón de ser*. De un futuro a la medida del hombre, o, más bien, de un “nosotros” para nada diverso, constituido sobre la exclusión de la diferencia –ya sea racial, cultural, sexual, natural, etc.–. Pues bien, ese saber seguro, sobre el que se construyeron las disciplinas de la historia y la historia del arte, queda fatalmente comprometido por un conocimiento abierto por todos lados, que se actualiza en cada nuevo abordaje, reconfigurando con él las relaciones históricas que es posible trazar. Ese sujeto único, aislado del mundo, que basa sus interacciones en una mera cuestión instrumental, queda *fatalmente* desdibujado en esa nueva interacción afectada, que reconoce en la imagen –en el *otro* que nos mira desde la imagen– un poder desconcertante que nos mira directamente.

Aunque estas cuestiones son clave para ambos autores, incidiremos en la primera de ellas especialmente con Didi-Huberman, a propósito de su revisión de las metodologías históricas. Con su cuestionamiento de esa tendencia de la historiografía a estabilizar al objeto –en un significado y contexto concretos, en una lógica de avance unitaria– para producir verdades inalterables. El saber, para el autor, comprometido con un acercamiento crítico a la historia –a la historia de las imágenes, pero también a la historia político-social–, debe poner en suspenso toda certeza. Favorecerse de la confrontación con otros tiempos, con otras imágenes, con otros saberes, que desvelen sus impensados, que nos descubran las “supervivencias” de la cultura. Aquello que siempre está por venir en la historia, y eso incluye también a sus amenazas. Esta apuesta por un saber en movimiento explica el hecho de que el *montaje de heterogeneidades*, como veremos, sea para Didi-Huberman la herramienta privilegiada para pensar el mundo. Un escenario crítico que configura sus textos y sus proyectos de comisariado, en el que se ponen en contacto imágenes de diferentes tiempos y lugares para invitarnos a pensar las correspondencias y los saltos. Para teorizar a favor de un saber que no puede darse nunca por acabado si queremos profundizar en una complejidad de la historia inagotable.

La segunda de estas cuestiones, por su parte, será central en el capítulo dedicado al pensamiento de Bal, quien se ha esforzado en profundizar en una concepción del sujeto *post-humanista*, desestabilizado tanto como el saber. Producido, como éste, en cada nuevo encuentro. Un sujeto puesto en crisis en el diálogo con la diferencia, abierto a la riqueza de puntos de vista. Un sujeto no ya *frente al mundo* sino *en y con* el mundo, participando de un intercambio productivo. La práctica cultural se presenta para la autora, como una oportunidad para desplazar al sujeto de su centro, para poner en riesgo la posición privilegiada de la que se ha beneficiado el “yo cartesiano” de la modernidad, hoy actualizado en el “yo individualista” del capital. Frente a la promesa de control sobre el objeto que la perspectiva lineal renacentista parecía *delinear*, la autora nos hablará de una forma de pensar barroca de la imagen que es fundamental para comprender los esfuerzos de parte de la producción artística contemporánea. De una trasgresión de las formas que ponen al saber y al que mira contra las cuerdas. La noción de “barroco contemporáneo” –que da cuenta, por otro lado, de un abordaje “preposterado” de la historia–, reconocerá en toda una serie de prácticas recientes esa misma habilidad para trastocar toda distancia entre sujeto y objeto, de involucrarnos corporalmente en la producción de sentido, de problematizar el saber como un camino tortuoso lleno de luces y sombras.³ La figura del pliegue, como sinécdoque de lo barroco, y como figura teórica pensada por Deleuze, nos ayudará a pensar todas estas cuestiones.

El interés de la aproximación al pensamiento de Georges Didi-Huberman y Mieke Bal va más allá, por tanto, del análisis de las transformaciones que se están operando en la disciplina de la Historia del Arte. A través de la profundización en el trabajo de estos autores, nos proponemos atacar las bases sobre las que se ha asentado el pensamiento occidental en general. Que están detrás de los desarrollos de las disciplinas humanísticas y científicas, y que configuran nuestra percepción del mundo, aquello que el mundo significa para nosotros. Nos proponemos atacar al corazón mismo de un proyecto cultural que nos ha arrastrado a la situación de crisis actual. Esta investigación, como el pensamiento de nuestros autores, se abre así a una

³ Como veremos, la autora habla de “historia preposterada” (*preposterous history*) para referirse a las relaciones anacrónicas que es posible trazar, y que enriquecen la visión del presente sobre la base del pasado, pero también a la inversa.

verdadera dimensión política, que trasciende la mera preocupación metodológica. Los métodos renovados de la disciplina histórica, de la práctica del análisis cultural sirven aquí también para confrontar las dinámicas dañinas que están por cobrarse nuestro presente y nuestro futuro. De igual modo, los diversos enfoques que serán traídos a dialogar desbordan el ámbito disciplinar de la Historia del Arte. La gran complejidad del asunto a tratar a requerirá de un abordaje interdisciplinar que se nutra de los estudios desarrollados en distintos campos. Un viaje por distintos ámbitos del saber que será imprescindible tanto para la parte dedicada al diagnóstico de la situación de *crisis temporales* (en plural), como para la parte dedicada a la respuesta crítica que es posible trazar a través del trabajo de Georges Didi-Huberman y Mieke Bal. Y es que nuestros autores, como veremos, no conciben el pensamiento sino como una práctica de intercambios interdisciplinares.

La primera parte de esta tesis, dedicada, como decimos, al diagnóstico de las distintas formas de estancamiento temporal, se divide estructuralmente en dos capítulos, de acuerdo con esa doble distinción que hicimos al principio: atendemos, por un lado, al agotamiento de los relatos que estructuraron el sentido de la historia y de la historia del arte. Por otro, a un agotamiento que se da a nivel de los cuerpos y las subjetividades, exhaustos por las dinámicas temporales que impone el presente. Uno y otro, aunque íntimamente conectados, serán analizados por separado para dar voz a los principales pensadores que se encargarían de enunciar, en esas décadas críticas de finales del siglo XX, las distintas formas de decadencia. Teóricos provenientes de diferentes disciplinas humanísticas ofrecerán las claves de los intensos debates que se dieron por aquellos años y que todavía hoy siguen de actualidad.

En el primer capítulo tomarán la palabra autores como el filósofo Jean-François Lyotard, quien popularizó el concepto de “posmodernidad” para referirse a un punto y aparte de la historia, a la disolución de las narrativas maestras en una multitud de pequeños relatos en conflicto. O como el politólogo Francis Fukuyama, que ofreció una versión neoliberal del fin de la historia: el triunfo de las democracias liberales fue celebrado por el autor como el punto de llegada del autoperfeccionamiento histórico. Particularmente relevante para la discusión actual sobre el fin de lo histórico es el

análisis propuesto por el historiador François Hartog, quien hablaría de una grave situación de estancamiento que desconecta al presente tanto del pasado, con la historia como continuidad lineal, como del futuro, que no es concebido ya como un horizonte de cambio. Hartog utiliza la noción de “presentismo” para incidir en la repetición sin salida de un lo mismo mercantilizado en la que se habría visto envuelto el presente. Finalmente, autores como el antropólogo Marc Augé o el filólogo Andreas Huyssen, se encargarán de señalar la paradójica tendencia del presente a acudir compulsivamente a la historia. Una obsesión por la memoria, por la conmemoración de pasados, y la rápida historización de presentes, que nos habla de una búsqueda de anclaje en medio de la desorientación del presente. Será necesario preguntarse, sin embargo, qué tipo de relación memorativa se establece, si ese deseo de historia se traduce en un acercamiento productivo desde el presente o si se trata más bien de una acumulación acrítica que da lugar a nuevas formas de olvido.

Un segundo subapartado de este primer capítulo se encargará de abordar esta misma situación crítica en el ámbito de los relatos sobre lo artístico. Se interrogará sobre la posibilidad de seguir con una narrativa que dé cuenta de una pluralidad de manifestaciones, y sobre la posibilidad misma de lo artístico, en tanto que producción capaz de escapar a un todo mercantilizado. Para ello traeremos a escena primero las teorías más influyentes sobre los cauces por los que habría discurrido el arte moderno, que se habrían visto truncados a la altura de las décadas finales del siglo XX. El filósofo Theodor W. Adorno y el crítico de arte Clement Greenberg nos ofrecerán interpretaciones antitéticas de lo moderno. Una dialéctica y otra idealista. Una que comprendía el desarrollo del arte como una práctica resistente al “mundo administrado” y la otra como una depuración formal que respondía a la autoconciencia del medio. Ambas vías se verían igualmente agotadas, sin embargo, por un eclecticismo alineado con los intereses del mercado. Un pluralismo que encuentra dificultades para dejarse narrar.

Y en la misma línea del fin de lo moderno, nos parece interesante abordar otra crisis temporal inherente a la obra artística. Y es que ese mismo relato formalista que vería agotada su historia también habría querido arrancar del arte toda experiencia del tiempo, una dimensión ajena a la pureza del medio pictórico y escultórico.

Profundizaremos aquí en la discusión entre el crítico de arte Michael Fried, discípulo de Greenberg, y la escultura minimalista, que se desmarcaría del rumbo de lo moderno para reintroducir el tiempo, la duración, como un aspecto necesario para experimentar la obra. Pero la obra de Robert Morris o Tony Smith, nos ayudarán a pensar la *temporalización* de la experiencia ante la obra de arte en un doble sentido. Sus obras nos conducen a una *extensión de la percepción* que se torna improductiva desde el punto de vista de un conocimiento cerrado y unitario. Pero la sobriedad de sus formas, nos ponen frente a un vacío que activa la *imaginación memorativa*, abriéndose a la participación afectiva del espectador, que se produce en presente, pero lleva consigo el *peso de otros tiempos*. Sus obras están temporal y visualmente trastornadas, parecen teorizar a favor de un cambio a la hora de producir sentido, adelantándose a toda esa serie de consideraciones que serán protagonistas en la última parte de esta tesis.

Por último, y extendiendo también la argumentación de esa crisis de los relatos modernos, nos preguntamos sobre esa tendencia al eclecticismo y el pastiche que repite las fórmulas estéticas del pasado, pero esta vez desprovistas de su potencial crítico y convertidas en un producto mercantil, tal y como argumenta Peter Bürger. Sobre una tendencia a mirar al pasado que identificamos no sólo en el arte y en la historia, sino también en la cultura en general. Analizamos aquí, sin embargo, de la mano de autoras como Svetlana Boym, dos formas diferentes en las que el pasado está hoy presente: como nostalgia o como producción de novedad, como huida o como encuentro, como engaño o como reelaboración creativa, estático o en movimiento.

En el segundo capítulo de esta primera parte serán los sociólogos Bárbara Adam y Paul Virilio los que estructuren el recorrido por las transformaciones de la experiencia temporal, en tanto que regulada por los intereses del capital. Profundizamos en el nuevo “régimen de temporalidad”, o, más apropiadamente, en los nuevos regímenes de temporalidad que surgen con la modernidad, en contraste con una experiencia fluida del espacio tiempo. En la manera en que las innovaciones tecnológicas, al servicio de la productividad del capital, han transformado las estructuras temporales: el tiempo lineal, objetivo e irreversible que se fraguó con el capitalismo industrial y la popularización de los relojes de bolsillo; la estandarización

de la hora universal, y la maximización de la eficacia del tiempo de trabajo impulsada por el taylorismo; la radical *compresión* del espacio-tiempo con la velocidad instantánea de las transmisiones, que destruye la percepción del tiempo como una línea a favor de un “tiempo atemporal”, como lo llamó Castells. Y todavía un paso más allá: debemos enfrentarnos, desde las últimas décadas del siglo XX a una forma novedosa en que aceleración y técnica se alían para transformar la experiencia del tiempo, topándonos con la intervención en los tiempos de los procesos biológicos (por la biotecnología) y la automatización del conocimiento y del futuro (por la inteligencia computacional).

La segunda parte de esta investigación, como hemos adelantado, está dedicada a toda esa serie de desplazamientos que operan en el pensamiento de Georges Didi-Huberman y Mieke Bal y que nos permiten afrontar críticamente las distintas formas de agotamiento temporal. Ambos autores revolucionan el panorama de la Historia del Arte y del análisis cultural sobre la base de una concepción “anacrónica”, “trastornada” del tiempo, que deja abierto el potencial de la imagen y de la historia. Ambos nos hacen abandonar la cómoda posición de espectadores pasivos, de los que siempre se ha esperado que desentrañemos los significados objetivamente contenidos en la obra. Ahora bien, los enfoques desde los que trabajan esa apertura temporal de la imagen y de la historia son ligeramente distintos, en tanto que provienen de distintas tradiciones de pensamiento.

El abordaje de Didi-Huberman, formado en el ámbito de la historia del arte, nace de necesidad de profundizar en los puntos ciegos de la imagen, simplificada por los discursos tradicionales. En la estela de su maestro Louis Marin, el autor francés indaga en lo no-representativo de las producciones artísticas, reconocimiento en la imagen una “sobredeterminación temporal” de la que ningún relato histórico lineal puede dar cuenta. Mientras tanto, Bal, que inicia su carrera académica en el ámbito de la narratología y los estudios literarios, se preocupará por un análisis situado en el presente, que actualice la relevancia de los textos del pasado en el ahora de la recepción. Influenciada por los desarrollos de la teoría de la percepción, la autora dirige la atención al presente como marco en el que funcionan las distintas narrativas, ya sean visuales o textuales, dando cuenta hasta qué punto no es posible hablar de la

contemporaneidad como algo homogéneo. Esta diferencia de perspectiva podrá ser observada en el recorrido que tracemos en su momento.

Así, debemos hablar de un trabajo sobre el tiempo resonante, pero no homólogo. A grandes rasgos y simplificando extremadamente sus posturas podemos decir que, para Didi-Huberman *ante la imagen estamos ante el tiempo*, mientras que en relación al pensamiento de Bal sería más apropiado decir que *en el presente estamos ante el tiempo*. En cualquier caso, sus preocupaciones confluyen en la aproximación a una *multi-temporalidad* desplegada entre el sujeto y la imagen, entre el observador y la obra, entre los múltiples pasados y los presentes en los se les hace resonar. De ahí que acudan a una misma constelación de autores que sentaron las bases para una aproximación trastornada a las nociones de tiempo e imagen. Walter Benjamin, Sigmund Freud o Gilles Deleuze son solo algunos ejemplos de las influencias compartidas de nuestros autores. En el caso de Freud, por ejemplo, la importancia de la teoría psicoanalista será clave tanto en el trabajo de Didi-Huberman como en el de Bal para complicar la idea de imagen, que ya no podrá ser entendida únicamente como la producción de un “yo” intencional.

Su acercamiento a las aportaciones teóricas de distintos campos da cuenta, además, de un trabajo que evita todo encierro en las fronteras disciplinares, así como las posturas dogmáticas en la que a menudo se sustenta todo cierre. Como ocurre en sus trabajos, esta tesis estará consagrada también “viaje”, tal y como lo formularía Bal. Seguiremos la pista de un saber que no encuentra un lugar en el que alojarse de manera definitiva, que se enriquece en las numerosas idas y venidas de una disciplina a otra. O de la teoría a la práctica y viceversa, dando protagonismo también a la obra como agencia capaz de pensar los problemas que nos ocupan. No podría ser de otra manera en una investigación preocupada por poner en valor el *hacer* de la imagen. Nuestros autores dejarán hablar también a las producciones visuales, ya sea asumiendo el papel del artista, como veremos en el caso de Bal, o a través del comisariado de exposiciones, como veremos en el caso de Didi-Huberman —una labor que no está tan alejada de la del artista, en tanto que forma de producir pensamiento—. Será un lugar privilegiado también desde donde interrogar los desafíos a los que se enfrenta el presente.

PARTE I. La encrucijada de la historia y de la experiencia temporal en la modernidad tardía.

1. Desesperación histórica: agotamiento de las narrativas maestras y huida nostálgica

1.1 El fin del relato: una perspectiva histórica.

La clausura posmoderna y la neoliberal: la desconexión con el pasado y con el futuro.

Como avanzábamos en la introducción, las últimas décadas del siglo XX parecen marcar un antes y un después para el discurso histórico: nos encontramos ante un momento de frontera que, más que preguntarse sobre la posibilidad de estar ante un nuevo período para la historia, se pregunta sobre la posibilidad misma de una narrativa histórica que dé cuenta del presente, después de que esa gran narrativa del progreso que había estado guiando los avances de la modernidad en los diferentes ámbitos (científico-técnico, estético, socio-económico) comience a dar muestras de agotamiento. Con especial intensidad a partir de finales de la década de los setenta, surgen distintas voces que, más allá de sus diferencias, parecen estar anunciando el fin del proyecto moderno. El fin de ese sentido de tiempo teleológico y lineal que hasta el momento había organizado la comprensión histórica, que había entendido una y otra vez el presente como superación del pasado y como transición a un futuro en el que se concentraban todas las esperanzas del progreso. No parece quedar ya nada de ese sentimiento, tan bien descrito por Koselleck, de encontrarnos ante una historia en “singular colectivo”, dinamizada “por horizontes de planificación sociales y políticos que apuntan al futuro”.⁴ Si la historia no tiene ya un fin al que encaminarse, si no

⁴ Reinhart Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 255-256.

puede ofrecer ya un relato único para todos, se concluye finalmente, en la mayoría de los casos, que estaríamos ante la muerte de la historia, como si toda posibilidad de lo histórico acabara con ese relato que ha forzado desde tiempo atrás el significado del paso del tiempo.

En efecto, muchos autores coinciden en que ese historicismo de base hegeliana, una concepción idealista de historia que integraba los diversos acontecimientos aislados y azarosos en “un fin general en la historia, el fin último del mundo”, guiada por la “astucia de la razón”, no sirve ya para explicar un presente fragmentado y plural.⁵ También la concepción dialéctica de la historia que, desde Marx, comprendía la evolución de las sociedades como una lucha de clases parece haberse agotado hoy. Ni una ni otra nos permiten entender tampoco la manera en que el presente mira al pasado y al futuro: el primero, lejos de ser rechazado, es recuperado constantemente en el presente; entramos en la época de la obsesión por el archivo y por la conservación, en la época del pastiche en la creación artística, de la nostalgia de un tiempo mejor para la cultura o para la política, en el que todavía conservaban su fuerza revolucionaria. Paradójicamente, en un momento en el que se ha anunciado el fin de la historia, el culto a lo histórico es más poderoso que nunca, aunque esa importancia otorgada a la historia habrá de precisarse más adelante para comprenderla junto a una importante dimensión de olvido y vaciamiento a la que nos arrastran los mecanismos de recuperación contemporáneos. El futuro, por su parte, ha desaparecido como horizonte de cambio para convertirse en el escenario de nuestras peores pesadillas. Ya no creemos en él como el lugar en el que puede verse cumplida la Razón de la historia (Hegel) o la emancipación del sujeto (Marx). Ya no creemos en una razón misma para la historia, porque todas las “razones” que llevaron a la modernidad a lanzarse hacia esa fe ciega en el progreso han acabado por mostrar su fracaso.

Pero, más allá de las diferencias que llevan a proclamar tal clausura de la historia, como acabaremos viendo, se advierte a menudo una incapacidad del pensamiento de encontrar nuevas fórmulas para la historia, agotando con el fin del historicismo la posibilidad de lo histórico. Así, más que un verdadero cuestionamiento de la

⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, La Revista de Occidente, 1974, p. 205.

naturaleza de la historia se trata de una corta de miras extensión al presente de un modelo que un tiempo fue eficaz (aunque no por ello justo), que nos deja en el callejón sin salida del fin de la historia. Una situación que, unida a la pobreza de la imaginación y la experiencia histórica, acabará por condenar al presente a un tiempo de fines y sin perspectivas de futuro.

se trata de una particular conjunción entre historicismo e ingenuidad de tabula rasa que resulta bastante típica y mistificadora. Antes que una duda profunda y provocadora acerca de la práctica de la periodización, se transformó en una duda acerca de la eficacia del pensamiento histórico.⁶

Debemos remontarnos a la década de los setenta para advertir los primeros signos que apuntaban a la toma de conciencia del fin de una era. El concepto de “posmodernidad”, que empezó a ganar peso en aquellos años, atiende a esa ruptura con la modernidad, a la conciencia de habitar un presente que no cabría ya en un relato unificado. Aún más: de estar ante un “cambio general de las circunstancias de lo humano”.⁷ Al menos así lo entendió Jean-François Lyotard, quien, aunque no fue el primero en utilizar el término, referido hasta entonces a la nueva deriva que habían tomado la literatura y la arquitectura, se le suele citar como el autor que popularizó el término y lo incorporó al debate filosófico con su famoso texto de 1979 *La condición posmoderna*.⁸ Pese a que el concepto ha sido ampliamente discutido desde entonces, y pese a las incoherencias que algunos autores han resaltado del texto, la obra de Lyotard nos permite atender a ese clima de descreimiento con respecto a los grandes relatos que configuraban la visión del mundo hasta el momento, así como a los orígenes de un debate de largo alcance sobre la posibilidad de lo histórico.⁹ Nos encontramos, según Lyotard, ante el fin de las grandes “metanarrativas” que habían servido a la modernidad. Aunque posteriormente añadió más, habían sido dos principalmente: una de ellas, que recoge la herencia de Hegel y el idealismo alemán,

⁶ Terry Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2012, p. 303.

⁷ Perry Anderson, *Los orígenes de la modernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 40.

⁸ Jean-François Lyotard, *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992. En efecto, Ihab Hassan (en 1971) y Charles Jencks (en 1977) habían usado el concepto, respectivamente, en el ámbito de la literatura y de la arquitectura. Véase Ihab Hassan, “POSTmodernISM. A Paracritical Bibliography”, en *New Literary History*, vol. 3, n. 1, pp. 5-30 y Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980

⁹ Anderson, *Los orígenes de la modernidad*, p. 41.

es aquella que entendía lo histórico como un despliegue del espíritu hacia la idea absoluta o el saber absoluto; la otra, que Lyotard asocia con el “materialismo dialéctico”, es la que perseguía la emancipación del sujeto a través del avance del conocimiento.¹⁰

Ambas metanarrativas, que habían ofrecido un sentido del transcurrir histórico como camino hacia el progreso, que había permitido legitimar los acontecimientos, “los comportamientos y conocimientos”, bajo un paraguas de significado común, habrían quedado, pues, disueltas en el momento en el que escribió el texto.¹¹ El presente de finales del siglo se había quedado huérfano de las dos grandes “narrativas maestras”: una totalizadora, en la que la sociedad en su conjunto avanza hacia un ideal de autoperfección, hacia el que, como en Hegel, estaba avocado el destino de la historia, encarnada en el proyecto ilustrado (fórmula que el estalinismo habría acabado replicando). Otra binaria y crítica, de raíz marxista, que comprendía ese camino como una lucha entre explotadores y explotados, en la que podría inscribirse, dice Lyotard, el pensamiento de la Escuela de Frankfurt o el grupo *Socialisme ou Barbarie*, al que el mismo había pertenecido. En resumen:

lo posmoderno marcaba el final [...] de todas las “grandes narraciones” de la “modernidad”, fueran contadas como una historia de progreso (como la difusión de la Ilustración) o como un relato de decadencia (la esclavización del proletariado).¹²

De este agotamiento emerge un presente fragmentado, constituido por multitud de pequeños relatos irreconciliables, a los que les corresponden diferentes “juegos del lenguaje” – un concepto tomado de Ludwig Wittgenstein– y que no encuentran ya un mínimo común que permita hablar de un “lazo social”.¹³ No se trata, por tanto, del fin de las narrativas, pero sí de las grandes metanarrativas capaces de conferir un nexo común a todas las demás. Una pérdida de estos relatos-guía que no era, para Lyotard,

¹⁰ Lyotard, *La condición posmoderna*, pp. 80-81.

¹¹ Véase el análisis que hace Vattimo, Gianni. “Posmodernidad y fin de la historia”. Trad. Esther Cohen. Utopías. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. 2 (1989): 2-7 (México. Universidad Nacional Autónoma de México)

¹² Yve-Alain Bois, Benjamin Bulchloh, Hal Foster, y Rosalind E. Kraus, en *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y postmodernidad*, Madrid, Akal, 2006, p. 596.

¹³ Ludwig Wittgenstein, *Investigaciones filosóficas*, Madrid, Trotta, 2017.

algo negativo necesariamente. Y es que *La condición posmoderna* no constituye un lamento por la unidad perdida: “el ‘pequeño relato’ se mantiene como la forma por excelencia que toma la invención imaginativa, y, desde luego, la ciencia”.¹⁴ El futuro no parece darse por cerrado todavía, pero todo avance o revolución (aquí está hablando en relación al ámbito del conocimiento científico) no está ya al amparo de una única narración utópica.¹⁵ Y casi que mejor: el autor prefiere el disenso entre los pequeños relatos a un consenso que corra el peligro de parecerse demasiado a aquello contra lo que está luchando. No han faltado, desde luego, las críticas a su particular interpretación wittgensteiniana a partir de la cual articula la posibilidad de un presente creativo y conflictivo. Escribe Perry Anderson:

La incoherencia de la concepción original de Wittgenstein, que ha sido señalada a menudo, quedó exacerbada por la pretensión de Lyotard de que tales juegos fuesen a la vez autárquicos y agonísticos, como si pudiera haber conflicto entre lo que no tiene medida común. En este sentido, la influencia que ejerció el libro guardó proporción inversa a su interés intelectual, en cuanto que se convirtió en inspiración de un relativismo ramplón que a menudo pasa, entre amigos y enemigos por igual, por ser la marca distintiva de la posmodernidad.¹⁶

En cualquier caso, esta “atomización de lo social” que describe Lyotard será una de las características que comúnmente se señalen como propias de la posmodernidad. Una pluralidad, como veremos mejor en otros autores, en constante tensión con la homogeneización que acaban logrando las fuerzas del capital, capaces de reabsorber las diferencias en nichos de mercado, de convertirlo todo en mercancía.¹⁷ No en vano, el (des)calificativo de “posmoderno” ha llegado a nuestros días, a manos de autores como Daniel Bernabé, por poner algún ejemplo español, como acusación a una izquierda dividida por las diferencias identitarias y fagocitada por el neoliberalismo: la fragmentación de la izquierda, desde su punto de vista, ha devenido en la pérdida de

¹⁴ Lyotard, *La condición posmoderna*, p. 127.

¹⁵ Recordemos que el texto es en realidad un informe sobre el estado del conocimiento científico, encargado por consejo universitario del gobierno de Quebec.

¹⁶ Anderson, *Los orígenes de la modernidad*, p. 41.

¹⁷ David Harvey, *La condición posmoderna. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1998. p. 16.

su norte político.¹⁸ Esta fragmentación que se ha dado de manera paralela a la fragmentación de los “estilos de vida” propiciada por el mercado, mostrándose como una oportunidad de reivindicar las individualidades y una promesa de libertad que tiene que ver, en realidad, para Bernabé, con la libertad de consumo. Ese activismo preocupado por la diversidad habría dejado entrar al capital a la lucha, neutralizándola, y habría dado al traste con la movilización colectiva. Pero lo que observamos aquí, en realidad, no es otra cosa que una añoranza por las movilizaciones originales, aquellas que tenían como centro las reivindicaciones de la clase trabajadora como grupo unitario, un sentimiento que se remonta a ese primer momento de ruptura al que dio forma Lyotard.

En cualquier caso, lo que es interesante destacar por ahora es que este fin de la historia de Lyotard es un punto y aparte con respecto al pasado, pero todavía no un cierre del futuro como lugar del cambio, al menos en este primer texto. Esta clausura del futuro, no obstante, no tardará en llegar, de manos de diferentes autores y como sentimiento generalizado, y frecuentemente ligada a la idea de haber conquistado los avances que la sociedad había estado esperando. Anderson describe la década de los ochenta como un nuevo momento de auge del neoliberalismo y de las políticas conservadoras después de la recesión de los años setenta: es la época de la alianza Thatcher-Reagan frente a todo residuo de comunismo. El socialismo “realmente existente”, por su parte, anunciaba ya por aquellos años su declive, hasta acabar finalmente con la caída de muro de Berlín en 1989 y con la disolución de la URSS en 1991. La idea del fin de las narrativas pierde vigencia para entonces, ante lo que parece ser el triunfo definitivo del neoliberalismo como la gran última narrativa:

Lejos de haber desaparecido los grandes relatos, parecía que por primera vez en la historia el mundo estuviera cayendo bajo el dominio del más grandioso de todos: un solo relato universal de libertad y prosperidad y de la victoria global del mercado.¹⁹

¹⁸ Daniel Bernabé, *La trampa de la diversidad. Cómo el neoliberalismo la identidad de clase trabajadora*, Madrid, Akal, 2018.

¹⁹ Anderson, *Los orígenes de la modernidad*, p. 48.

Nos encontramos, por ahora, con dos maneras diferenciadas de dar forma a este fin de la historia que, como empezamos a ver, fue antes una condición discursiva que un cataclismo del tiempo histórico –aunque sin duda se dieran ciertas circunstancias que empujaban a replantear los términos en que entendíamos lo histórico–: la posmoderna y la neoliberal. La vieja narrativa, para esta última, es la del progreso económico, que no sólo no se había debilitado, sino que había logrado un alcance inédito gracias al proceso de globalización y a la consolidación de un nuevo “capitalismo posfordista”.²⁰ Se podría afirmar, desde este punto de vista, que nunca antes un mismo sistema de organización socioeconómica había logrado interconectar a las sociedades de diferentes rincones del planeta y alcanzar un consenso semejante sobre las condiciones de vida deseables, incluso en posiciones ideológicas, filosóficas y creencias religiosas enfrentadas. John Rawls hablaría de “consenso entrecruzado” para referirse a esa capacidad del liberalismo de reunir a la pluralidad en un acuerdo sobre los asuntos de la vida pública.²¹ La historia, para algunos, había terminado porque no cabía esperar ya un cambio en el futuro: el futuro deseado había llegado y mostraba su hegemonía global.

Al éxito de esta idea contribuyó el famoso artículo de Francis Fukuyama “El fin de la historia”, publicado en la revista neoconservadora *The National Interest* en 1989, y cuya tesis desarrollaría en el libro *El fin de la Historia y el último hombre* publicado tres años después.²² Para Fukuyama, la historia llega –o está en vías de llegar– a su etapa final con el triunfo de las democracias liberales, el sistema de organización socioeconómico óptimo para cubrir las necesidades del conjunto de individuos, que ni su adversario histórico, el llamado “socialismo realmente existente”, ni las formas de gobierno anteriores, ni los tropiezos totalitaristas del siglo XX, habían podido satisfacer. Según el autor, la democracia liberal, que sitúa al mundo occidental –o, más bien, a las sociedades del Atlántico Norte– en un escenario “posthistórico”, no era sino la consecuencia lógica de un desarrollo progresivo que había trazado el sujeto

²⁰ Benjamin Coriat fue el responsable de acuñar este término de “capitalismo posfordista” en 1982. Véase Benjamin Coriat, *El taller y el robot. Ensayos sobre el fordismo y la producción en masa en la era de la electrónica*, Madrid, Siglo XXI, 1992.

²¹ John Rawls, *El liberalismo político*, Crítica, Barcelona, 1996.

²² Francis Fukuyama, *El fin de la Historia y el último hombre*, Madrid, Planeta, 1992 (libro electrónico sin paginar).

histórico: por un lado, los avances científico-tecnológicos proveían a la historia de una dirección, única e irreversible, que desembocaba en las formas capitalistas, las únicas capaces de ofrecer las condiciones de libertad y competitividad que la innovación requiere. En cambio, el sistema de planificación centralizada de la URSS no había tardado en demostrar los límites en el crecimiento económico, como tampoco había sabido ofrecer las oportunidades de “reconocimiento” para un individuo borrado por el Estado. Es este último, la idea de “reconocimiento” tomada de Hegel, el otro gran motor de la historia para Fukuyama que había conducido desde las sociedades estamentales anteriores hasta el presente democrático: el feudalismo había dado ese lugar privilegiado de reconocimiento de la dignidad propia sólo a unos pocos, pero las sociedades democráticas capitalistas por fin permitían al individuo desarrollarse, destacar y superarse libremente entre sujetos homólogos.²³

La obra de Fukuyama volvía a conectar, así, el presente con el pasado como continuación de un progreso histórico que versionaba a Hegel, en tanto que desarrollo hacia su sentido último. El presente no es para el autor una nueva época sin horizonte en la que habría caído la historia, sino el horizonte último que la modernidad había soñado, una vez superados los trágicos acontecimientos del último siglo y desaparecido el enfrentamiento entre bloques. Si bien esto es así en una parte del mundo, mientras la otra, dentro todavía de la historia, no ha visto cumplido aún su desarrollo. Así pues, más que el *fin* de la historia, en el sentido de una llegada a término asfixiante, se trata del cumplimiento del *fin* de la historia, en tanto que direccionamiento intrínseco, igual que para Lyotard se había tratado de la desintegración de tal fin. Nos topamos, ahora sí, con la ruptura con el futuro como posibilidad de cambio, que traduce a texto filosófico el famoso “no hay alternativa” de Margaret Thatcher: este presente “democrático” es todo lo que cabe esperar.²⁴ Un texto muy influyente a pesar de las críticas que recibió por su posición esencialista, que se sostiene en la existencia de algo parecido a un sujeto universal, como si hubiera “algo así como una naturaleza humana, única e inmutable, de la que se derivan un

²³ Respecto a la idea de “reconocimiento” en Hegel, véase su *Fenomenología del espíritu*, Bogotá, Siglo del Hombre editores, 2022.

²⁴ El uso de las comillas en “democrático” es irónico.

conjunto finito de aspiraciones y necesidades, susceptibles de una satisfacción óptima”.²⁵

Pero si la tesis de Fukuyama resultó significativa no fue tanto por su puntería teórica, sino porque ayudó a asentar la creencia de que el capitalismo era la mejor y la única opción posible, respaldada por el hundimiento de la alternativa comunista. Un fin de toda posibilidad anunciado desde posiciones conservadoras que tendría menos de cierto que de “profecía autocumplida”, en palabras de Fisher, y que acabaría repercutiendo en la imaginación colectiva, o, mejor dicho, en la *falta de imaginación histórica*, en un momento en el que el socialismo, como gran alternativa política, parecía haber agotado todas sus oportunidades.²⁶ Dice Castro Córdoba: “El muro mediante el cual la coyuntura histórica delimita el horizonte de la imaginación creativa es, si cabe, más elevado en aquellos periodos que se caracterizan por la falta de alternativas políticas”.²⁷

Sin embargo, no podemos olvidar que el propio Fukuyama se vio obligado a corregir su postura más adelante, como consecuencia de los desarrollos biotecnológicos hacia los que avanzaba la economía capitalista, que ponían en peligro el celebrado reconocimiento de la dignidad del sujeto que el presente supuestamente había proveído.²⁸ El presente deja de ser entonces para Fukuyama, como ya lo había sido para otros autores, ese tiempo feliz, ciego de prosperidad, para mostrarse sus propios monstruos: el análisis de ese lado oscuro del presente, inextricablemente ligado a las derivas del capitalismo, es lo que había llevado a Hartog a hablar —el mismo año en que Fukuyama publicaba su artículo “Fin de la historia”— de un “presente monstruo”. Estamos ante un tiempo que deja de creer en el presente como ese futuro soñado y, en cambio, comienza a percibirlo como un mal sueño del que ni siquiera el futuro está en disposición de despertar. Analizaremos este *topos* común desde finales de los ochenta subapartado que sigue.

²⁵ Ernesto Castro Córdoba, “El fin de la historia frente al fin de la geografía”, en *Bajo Palabra, Revista de Filosofía*, época II, n. 27, 2021, p. 379.

²⁶ Mark Fisher. *Realismo Capitalista. ¿No hay Alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016, p. 29

²⁷ Castro Córdoba, “El fin de la historia frente al fin de la geografía”, p. 379.

²⁸ Fukuyama, *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, Nueva York, Picador, 2002.

La clausura presentista: el encierro del presente.

Es quizás el concepto de “presentismo”, que pusieron sobre la mesa autores como Hans Ulrich Gumbrecht y François Hartog —en quien más nos detendremos— el que mejor dé cuenta de esta situación de estancamiento para la historia, del sentimiento generalizado que se extiende hoy en día en el ámbito académico, pero también en el sentir general de la sociedad.²⁹ Aunque, sin duda, como veremos, existe también una vertiente crítica que rechaza la idea de que el presentismo sea todo lo que cabe esperar de nuestra época, el esfuerzo —creativo— de resaltar o producir formas alternativas de estar en el mundo parte en general del reconocimiento de una situación grave en la estructura temporal del presente. A este propósito, a contradecir esa visión totalizante de la supuesta condición histórica presentista, profundamente condicionada por los modos de vivir la temporalidad hoy, nos dedicaremos gran parte de esta tesis, en busca de los resquicios todavía visibles en los que es posible encontrar un sentido de lo histórico diferente.

En esta nueva categoría, la del presentismo, confluirán tanto la idea del fin de la historia, en tanto que punto y aparte con respecto a la narrativa del progreso (como en Lyotard), como la del fin del futuro como posibilidad de cambio (como en Fukuyama). Ambas cuestiones aparecen aquí, sin embargo, como algo negativo. El presente ha roto con la historia, con el “régimen de historicidad moderno” en palabras de Hartog, con el “cronotopo historicista” en palabras de Gumbrecht, precisamente porque no se concibe ya como un breve lapso entre un pasado que hay que superar y un futuro que siempre está por llegar. La sociedad capitalista, en pleno auge de la globalización e inmerso en un nuevo estadio en el que las nuevas tecnologías de la información y los nuevos modos de organización flexible han propiciado una aceleración de los ritmos sin precedentes, más que representar la culminación del progreso, se habría encargado ella misma de mostrar su fracaso, tanto como de cerrar el futuro. No sólo por los efectos devastadores sobre el planeta, sino también, como veremos más en profundidad en el siguiente subapartado, por los efectos

²⁹ Hans Ulrich Gumbrecht, *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*, México, Universidad Iberoamericana, 2005; François Hartog, *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.

devastadores sobre nuestros propios cuerpos, sobre nuestros hábitos temporales y, con ello, perceptivos y cognitivos: los tiempos de la reflexión, de la imaginación, de la comunicación, del conocimiento, del deseo, se reducen más que nunca a lo inmediato y a lo efímero, lo que acaba mermando todo potencial de apertura de los futuros que nacen de cada presente. Y es que la condición del futuro, en tanto que distinto del ahora, si lo pensamos con Berardi, está “inscripto” en las fuerzas deseantes e imaginativas de cada tiempo, en una capacidad de trabajar el pensamiento que muchos consideran acabada.³⁰ El presente, así, agota el futuro de dos maneras diferentes: primero por las prácticas abusivas que deterioran la vida y que cierran las posibilidades cada vez más en torno a su destrucción definitiva; segundo, por su propia incapacidad de intervención imaginativa, de repensar sus propias posibilidades, de *reencontrar* en él futuros alternativos.

El encierro del presente y la clausura del futuro van, pues, de la mano. Todo lo que nos queda, para estos autores, es un presente “extendido” que, incapaz de mirar hacia adelante, sólo se mira su propio ombligo.³¹ Un presente acelerado, reducido en su duración, en tanto que la velocidad de los cambios, la rapidez en que cada novedad es víctima de la obsolescencia, limita al mínimo lo que entendemos como “presente más avanzado”.³² Cada presente no se sucede rápidamente para dar paso a un futuro distinto, tal y como acostumbraba la historia tiempo antes: si la modernidad estaba volcada en la “celebración de lo nuevo como utópico, como radical e irreductiblemente otro” la novedad del presente queda encerrada en la constante y acelerada repetición de un lo mismo vacío y mercantilizado, según una tradición crítica que podemos remontar a Adorno y Horkheimer.³³ Esa relación “asimétrica” entre el “campo de experiencia” y el “horizonte de expectativa” que animaba el camino del progreso, como lo describió Koselleck, parece haberse disuelto en un presente que lo engulle todo.³⁴ Un presente que se dilata hacia todos lados, contaminando con sus

³⁰ Franco Berardi, *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019, p. 64.

³¹ Hartog, *Regímenes de historicidad*, p. 234.

³² Andreas Huyssen, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A, 2001, p. 30.

³³ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, p. 36; Véase Theodor W. Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998.

³⁴ Koselleck, *Futuro pasado*, p. 356

lógicas todo lo que cae en sus manos. Un tiempo sin escapatoria, en el que no dejan de pasar cosas, en el que todo cambia a una velocidad frenética, pero en el que no se introduce ningún cambio sustancial.

La historia que ahora acaba, el tiempo que se da por agotado, no es únicamente el de un relato que ya no da más de sí, un fin que en cierta manera era posible sentir como liberador, como podía ser el posmodernismo de Lyotard –en tanto que apertura conflictiva–, pero también el fin de la historia de Fukuyama –en tanto que cumplimiento del sentido último–. Se agrega ahora otro sentido del final que tiene que ver con la posibilidad misma de la vida, de las condiciones necesarias para la supervivencia. El nuestro no es ya el tiempo de la “condición posmoderna”, sino de la “condición póstuma”, dice Marina Garcés.³⁵ Se trata, ciertamente, de un tiempo de desesperanza, acostumbrado a lidiar con la irreversibilidad de la catástrofe, con la liquidación de lo posible y con la inminencia del fin de las “condiciones de vida vivibles”. Como veremos más en profundidad más adelante, la sensación de impotencia en un presente en bucle y la angustia por un futuro poco esperanzador se dan la mano en nuestro tiempo para hacer aparecer en el horizonte visiones apocalípticas. Una proyección hacia lo aparentemente “irreversible” que, si lo pensamos bien, dice la autora, se parece más una a restitución de la “linealidad histórica” moderna, como si no hubiéramos salido de su trayectoria, como si no hubiéramos abandonado su vocación última, que nos empuja ahora no ya hacia una futuridad deseada, sino hacia el desmoronamiento progresivo, hacia un tiempo de pesadilla.

No está en cuestión el tiempo abstracto, el tiempo vacío, sino el tiempo en el que aún podemos intervenir sobre nuestras condiciones de vida. [...] el pos- no indica lo que se abre tras dejar los grandes horizontes y referentes de la modernidad atrás. Nuestro pos- es el que viene después del después: un pos-póstumo, un tiempo de prórroga que nos damos cuando ya hemos concebido y en parte aceptado la posibilidad real de nuestro propio final.³⁶

³⁵ Marina Garcés, *Nueva ilustración radical*, Barcelona, Anagrama, 2017, pp. 13-31.

³⁶ Garcés, *Nueva ilustración radical*, p. 16.

En *Regímenes de historicidad*, Hartog identifica el momento de transición, nuevamente, a la altura de 1989, un año que, como vemos, a menudo es tomado como referencia del fin de una época, como frontera hacia una configuración diferenciada de la historia, si no hacia su punto muerto. La crisis del historicismo, sin embargo, dice el autor, no se desencadena de un día para otro: ya antes de la caída del Muro de Berlín, tomado como gran momento simbólico, toda una serie de factores aparecen modulando la pérdida de fe en el futuro. La *futuridad moderna* deja de tener sentido con “el fin de las ilusiones” que viene produciéndose, al menos, desde la década de los setenta, con “el derrumbe de la idea revolucionaria, la crisis económica de 1974, el inexorable ascenso del desempleo en masa, el fin del Estado benefactor construido en torno a la solidaridad y sobre la idea de que el mañana será mejor que hoy”.³⁷ . Las “promesas de la buena vida”, como lo ha llamado Lauren Berlant más recientemente, impulsadas por las futuridades soñadas por el (supuesto) estado de bienestar, han demostrado no cumplir con lo que decían: el camino de la acumulación, el crecimiento y la innovación constantes, que programa las *políticas del futuro*, se demuestra, a todas luces, insostenible tanto a nivel social como ecológico. Ya desde entonces, pero en los últimos años con mayor intensidad, la precariedad, la destrucción de los vínculos sociales o los graves efectos sobre el medio ambiente, por poner algunos ejemplos, han acabado por desmontar toda creencia en el porvenir. El futuro como tierra prometida desaparece, así, del horizonte.³⁸

Hartog dedica parte de su texto a insistir en que es esta una de las características centrales que marcan la salida de nuestro presente del viejo “orden histórico”, después de haber hecho un recorrido por las distintas formas en que la historia –los “regímenes de historicidad”– ha articulado la relación con otros tiempos: el presente pierde la

³⁷ Hartog, *Regímenes de historicidad*, pp. 139-140.

³⁸ Véase Lauren Berlant, *Optimismo cruel*, Buenos Aires, Caja Negra, 2020. La autora habla de una intensificación del problema en el momento del cambio de siglo, en el que se da la ruptura definitiva con respecto a los sueños de futuro. Esto se hace evidente a través de los “géneros” imperantes en cada momento. En la década de los noventa todavía se entretenía con las “comedias de situación” en las que la trama no entraba en conflicto con los problemas sociales, y en las que los protagonistas se enfrentaban a una situación, disparatada o no, ajena a las preocupaciones de la realidad social; tómesese *Friends* (1994-2004) como ejemplo, serie en la que la precariedad en la que viven algunos personajes es felizmente desplazada por otros asuntos—. Mientras tanto, en el siglo XXI, las “trad-com”, como las llama Berlant, quedan definitivamente marcadas por las angustias y desesperanzas de la vida contemporánea; *Fleabag* (2016-2019) podría ser un ejemplo característico en este sentido). Parece como si no fuera ya creíble una narrativa capaz de sustraerse a la evidencia de un mundo –social y ecológico– que se viene abajo.

orientación hacia el futuro que había caracterizado a la historia durante su etapa anterior, en constante pugna por romper con la tradición y los valores del pasado y revolucionar el futuro a través de lo nuevo. La Revolución Francesa había inaugurado, dice Hartog, esa proyección futurista que devaluaba el pasado para construirse en oposición a él –la “historia moderna”–, en contraste con la importancia concedida al pasado por sociedades anteriores, en la que el “ejemplo” de los referentes heroicos instauraba un tiempo cíclico, atento a la repetición –la “historia magistra”–. El presentismo trae consigo ahora un nuevo cambio de foco hacia el presente como único horizonte de sentido: en el presente, que es lo mismo que decir en las lógicas de productividad e inmediatez del sistema socioeconómico capitalista, empieza y acaba todo.³⁹

Pero esta centralidad del presente, se apresura a dejar claro Hartog, no excluye la presencia del pasado y del futuro en el ahora. Todo lo contrario: se hace evidente la pulsión del presente por acudir obsesivamente a la historia, así como un mirar al futuro, también obsesivo marcado por la irreversibilidad de los efectos negativos de nuestras prácticas: constantemente reclamados por un presente en el que cabe todo. Habrá que preguntarse, entonces, por las características de esa presencia de pasados y futuros y las razones que empujan al presente a dirigir la mirada hacia afuera sin estar mirando, en realidad, a otro lugar que a su propio centro. Sobre las condiciones en las que sobrevive la historia –si es que lo hace– en un presente que se ha vuelto estático. No es la primera vez, dice el autor, que el presente cobra una importancia central en los discursos, relatos o formas de vida, pero quizás sí de la manera en que ahora lo hace: a la vez mirando hacia afuera y convirtiéndolo todo en presente.⁴⁰ Una mirada problemática, en tanto que *colonizadora* de otros tiempos.⁴¹

³⁹ Hartog, *Regímenes de historicidad*, pp. 130-135.

⁴⁰ Si bien es cierto que distintas reivindicaciones del presente han salpicado diferentes momentos de la historia de la filosofía, de la religión, o de la literatura –epicureísmo y estoicismo, además del “mesianismo” cristiano, son algunos ejemplos de inversión presentista– el “presentismo” de finales del siglo XX, y que se ha demostrado como dominante en lo que llevamos de siglo XXI, mostrará unas características muy particulares: “‘El presente solo es nuestra dicha’, bastaría hacer escuchar de nuevo estos versos del Segundo Fausto para comprender que ese presentismo ya no es el nuestro”. Véase Hartog, *Regímenes de historicidad*, p. 236.

⁴¹ Hartog, *Regímenes de historicidad*, p. 135-136.

el presente se ha extendido tanto en dirección del futuro como del pasado. Hacia el futuro: por los dispositivos de la precaución y de la responsabilidad, a través de la consideración de lo irreparable y de lo irreversible, por el recurso a la noción de patrimonio y a la de deuda, que reúne y da sentido al conjunto. Hacia el pasado: por la movilización de dispositivos análogos. La responsabilidad y el deber de memoria, la patrimonialización, lo imprescriptible, en tanto que deuda. Formulado a partir del presente y gravitando sobre él, este doble endeudamiento, tanto en dirección del pasado como del futuro marca la experiencia contemporánea del presente.⁴²

Así, por un lado, ese *ansia de historia* que Hartog atribuye a nuestro tiempo tiene que ver fundamentalmente con una dimensión memorial, con la necesidad de *atesorar* los pasados antes de que se nos escapen, de conservarlos para un futuro que también pueda exhibirlos. Desde las últimas décadas del siglo asistimos al auge de las conmemoraciones y de la patrimonialización, a una marcada preocupación por la protección de los bienes con *peso histórico* —entendido de manera amplia—, ya sean materiales o inmateriales, naturales o culturales. Objetos o lugares, experiencias o formas de vida, acontecimientos o curiosidades son convocados, además, como símbolos de identidad: “el presente se descubre igualmente en busca de raíces y de identidad, preocupado por la memoria y las genealogía”, decido a construirse sobre el fondo de todos los hitos del pasado, a llenarse con sus memorias, ya sea para celebrarlas o para volcarse en la reparación.⁴³ Hartog acude en más de una ocasión al concepto de Pierre Nora de “lugares de memoria” para insistir en cómo el presente se empeña en delimitar esos espacios en los que el pasado puede exhibirse.⁴⁴ Ahora bien, su utilización como reclamo turístico acabará amenazando con convertir los espacios públicos en “no lugares”, tal y como los llamó Augé.⁴⁵

En este movimiento obsesivo hacia el pasado han reparado muchos otros autores como Huyssen, quien habla de un presente marcado por el “giro

⁴² Hartog, *Regímenes de historicidad*, p. 234.

⁴³ Hartog, *Regímenes de historicidad*, pp. 143 y 153.

⁴⁴ Véase Pierre Nora, *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Montevideo, Trilce, 2008.

⁴⁵ Marc Augé, *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000.

memorialista”, de un “ascenso del síndrome de la memoria” sobre todo a partir de la década de los ochenta.⁴⁶ Un fenómeno que afecta no sólo a Norteamérica y Europa, donde queda terriblemente emborronado por el “marketing de la memoria”, sino que es posible advertirlo a escala global, cobrando una dimensión más estrictamente política, animada por diversas causas y formas de encauzarla: desde la idealización mítica en la “Serbia poscomunista”, por ejemplo, a un esfuerzo sufrido por parte de ciertos sectores de países como Argentina o Chile por destapar las violencias ejercidas por regímenes dictatoriales anteriores que corren el peligro de desaparecer con los propios cuerpos desaparecidos.⁴⁷ Así, según el autor, por mucho que nos hallemos en un momento de reivindicación de lo “global o posnacional”, esos esfuerzos memorativos responden a menudo a políticas nacionales y/o nacionalistas, utilizado como herramienta de “legitimación”, por ejemplo, de proyectos democráticos que quieren construir futuros lejos de sus pasados de barbarie, pero también como movimiento “reactivo” a las políticas económicas globalizadoras, como insistiremos más adelante.⁴⁸

En cualquier caso, como Hartog, o como Svetlana Boym –a quien acudiremos más adelante–, Huyssen encuentra las razones de este “desplazamiento” en Occidente en esa ausencia de futuro, eliminado como lugar afuera a donde poder mirar para escapar de un presente hostil: mientras el presente, cada vez más corto y dilatado, nos arrastra decididamente a un futuro agotado, la mirada se vuelve obsesivamente a un pasado donde todavía era posible reconocer *una temporalidad habitable* y don era posible la historia. Tal y como lo conceptualiza el autor, el presente habría sustituido sus “futuros presentes” –los futuros utópicos imaginados por un presente en constante reconstrucción– por los “presentes pretéritos” –los pasados que ya fueron a los que la mirada no deja ahora de dirigirse, conservados como los restos que justifican el presente.⁴⁹ Pasados que, aun siendo pasados, no escapan del influjo de la tiranía del presente, filtrados desde sus propios intereses.

⁴⁶ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, pp. 28-29.

⁴⁷ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, pp. 15, 19-20 y 23.

⁴⁸ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, pp. 20-21. Sobre los intentos de los presentes nacionales de cerrar la memoria del pasado véase Elizabeth Jelin, *Memories of state violence: the past in the present*, University of Connecticut, Human Rights Institute, 2006.

⁴⁹ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, p. 13.

Pero, paradójicamente, también el futuro es objeto de *conservación* para Hartog, aunque en un sentido ligeramente distinto, traído al presente por anticipado a través de su huella amenazadora. Un tiempo que nos observa desde el escenario –poco prometedor– en el que lo sitúa el presente: angustiados por la incertidumbre y los graves pronósticos, el futuro resuena en el presente por la vía de la preservación apremiante de los ecosistemas, del medio ambiente, de las especies en peligro, de los paisajes naturales, como también del legado histórico-cultural que le debemos.⁵⁰ El sentimiento de “responsabilidad” hacia el futuro, dice Hartog es el que insta al presente a querer mirarse desde allí, tanto como a querer repararse, bajo ese intenso escrutinio, antes de que sea demasiado tarde. Según consideraremos más adelante, no se trata tanto de que ese esfuerzo de reparación al que se dedica el presente sea algo negativo para el futuro como de que esa sea la única vía que se considere: la optimización del presente, para poder seguir funcionando en el futuro, mejora sin duda las expectativas del horizonte próximo. El problema está en la cuestión de hasta dónde es posible seguir extendiendo sus dinámicas de manera paralela a la reparación de sus consecuencias, en qué medida podemos construir un futuro habitable sin una necesaria vía crítica que se cuestione los modos de estar en el mundo hoy. El problema, como también insinúa Hartog, está en el hecho de que esa mirada *que nos echa el futuro* no ha salido del encierro del presente. Nos encontramos con un futuro tan miope, tan cerrado e inmóvil, como el propio presente, como lo está también ese pasado que obsesivamente recuperamos, para colocarlo a menudo en la vitrina de los trofeos o en el circo turístico y mediático. Como frente a un espejo que le devuelve su propio reflejo, el presente no deja pasar al pasado y al futuro, pero tampoco deja *que pasen*, tan diversos como precarios, desde su alteridad radical.

Como el pasado, entonces, el futuro queda congelado, inmovilizado, como consecuencia de la incapacidad –patológica– del presente de ver en él algo más que su propia réplica. El futuro desaparece, así, como horizonte abierto, como escenario de lo posible, para convertirse en una continuación, pensada más a menudo como deterioro que como perfeccionamiento, del presente. Investidos de una dimensión catastrófica, pues, los únicos futuros que están en el horizonte son “los futuros del

⁵⁰ Hartog, *Regímenes de historicidad*, pp. 142-143.

capitalismo”.⁵¹ Los futuros a los que nos dirigen las prácticas abusivas de un capitalismo empeñado en el crecimiento, la innovación y la expansión económica constantes. Ya lo imaginemos en el marco de los diferentes escenarios distópicos que hoy en día llenan las producciones culturales, o de la utopía tecno-científica, dispuesta, sin duda, sobre el fondo de la catástrofe, es el presente capitalista el que está detrás de las posibles vías, incapaz de pensar en otras formas de relación que nos lleven a futuros alternativos: para algunos, como en el caso de la corriente transhumanista, si hay esperanza alguna en el futuro, ésta solo puede partir de las soluciones que la innovación tecnológica, a cargo de las grandes corporaciones, puedan traernos, capaz de producir una versión mejorada del hombre, a través de herramientas o implantes, habilitados para hacernos resistentes a las inclemencias de un mundo en condiciones desfavorables para la vida.

Como indicó Huysen, el sentido de futuro, si todavía persiste de alguna manera en nuestra imaginación colectiva, es el que promueve el relato neoliberal: “naturalmente, la noción enfática de ‘futuros presentes’ sigue operando en la imaginación neoliberal sobre la globalización financiera y electrónica, una versión del paradigma modernizador anterior tan desacreditado, actualizado para el mundo pos-Guerra Fría”.⁵² Disueltas todas las esperanzas revolucionarias, toda proyección de futuro ha quedado restringida al ámbito del crecimiento tecno-financiero global, que sigue constituyéndose como la “promesa de felicidad” aunque hayamos dejado, en la mayoría de casos, de creer en sus mentiras.⁵³ Volveremos en el capítulo dos sobre las formas de apego tóxico que nos mantienen atrapados en las dinámicas de ese camino hacia ninguna parte, como estudia Berlant. Por ahora nos conformamos con resaltar la idea de que ese espejismo de avance que traza el desarrollo económico tecnológico, con las distintas actualizaciones de *software* o *hardware* que van saliendo al mercado, por ejemplo, ha quedado para muchos como el último resquicio del sentido de pertenencia a una línea temporal que se encamina hacia alguna parte, como ha observado

⁵¹ Beck, “El acontecimiento entre el presente y la historia”, p. 56.

⁵² Huysen, *En busca del futuro perdido*, p. 13 (nota al pie).

⁵³ Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019.

recientemente Grafton Tanner.⁵⁴ Una aparente linealidad, esa de la que nos hablaba Garcés, que nos aboca a un futuro muy estrecho, muy parecido al presente, al menos en lo que a las lógicas que lo gobiernan se refiere.

Por otro lado, incapaz de deshacerse de esa mirada desde el futuro, el presente no acaba sino por hacerse más grande. Visto desde esa distancia –que no es tal, como decimos– el presente se convierte también en pasado justo en el momento en el que acaba de pasar. Se infla de *dignidad histórica* como si, efectivamente, ya hubiera pasado y se mirara desde fuera. Nuestro tiempo, dice Hartog, y lo podemos comprobar diariamente en los telediarios, se lanza a una “historización” instantánea de casi cualquier cosa que sucede. El presente se adelanta a su “autoconmemoración”, como si quisiera dejar la historia ya por escrito, ya interpretada para el porvenir, ya pensada en sus posibles consecuencias funestas.⁵⁵ Una historia detenida y fijada antes de que acabe de suceder también por la premura de ofrecer algo para consumir, desapareciendo poco después en el magma de dispositivos histórico-culturales que se amontonan en el presente. La urgencia por preservar el futuro se convierte así en la urgencia por preservar el presente, una preservación que se parece más a una “criogenización” de lo vivo, en términos de Martí Perán.⁵⁶ Nos dice Hartog:

La economía mediática del presente no cesa de producir y de consumir acontecimientos, habiendo la televisión sucedido a la radio. Pero con una particularidad: el presente, en el momento mismo de crearse, desea mirarse como ya histórico, como ya pasado. De alguna manera se vuelve sobre sí mismo para anticipar la mirada que se echará sobre él cuando sea completamente pasado, como si quisiera “prever” el pasado, hacerse pasado aun antes de haber sucedido como presente; pero esta mirada es la suya, hacia él, el presente. Esta tendencia a *cambiar el futuro en futuro anterior* puede llegar hasta la caricatura.⁵⁷

⁵⁴ Grafton Tanner, *Las boras han perdido su reloj. Las políticas de la nostalgia*, Barcelona, Alpha Decay, 2022, pp. 19-20.

⁵⁵ Hartog, *Regímenes de historicidad*, p. 236.

⁵⁶ Martí Perán, “Políticas del tiempo y producción de sentido”, en Chillán. Paisaje Moderno. Territorios en transformación, Santiago de Chile, CEESantiago, 2019. Acceso a través del sitio web del autor, donde aparece el texto sin paginar (<https://martiperan.net/politicas-del-tiempo-y-produccion-de-sentido/>).

⁵⁷ Hartog, *Regímenes de historicidad*, pp. 141-142. La cursiva es mía.

El consumo de historia, producida por el mismo presente que es testigo de ella, sería, pues, otra de las claves para entender esta peculiar relación del presentismo con lo histórico. Consumo y preservación, dos formas en que el presente queda empaquetado y ya preparado para un futuro que no será, se augura, más que una prolongación de éste. Por eso habla Hartog de un “presente multidireccional o múltiple”, porque, además de llevar encima demasiado peso, el de todas las historias, todos los presentes que se ponen en primer plano, desbordando todo sentido narrativo que se le quiera dar, se convierte en un presente que nubla la vista, que se “extiende” hacia todos lados: mires a donde mires, sólo hay presente, un “presente indefinido” que lo baña todo por “su propia luz”, aunque esa luz proyectada al futuro nos devuelva sombras amenazantes.⁵⁸ El problema, como iremos viendo, no sería tanto la acumulación como la falta de *relación verdadera* con los tiempos otros que acusa la “historia” del presente. Lo que da, entonces, es una merma de la *historicidad*, como insistiremos más adelante, que va más allá agotamiento del relato lineal del historicismo.

En definitiva, el nuestro es un tiempo constantemente preocupado por conservar la memoria de un pasado que no pasa (memoriales, aniversarios, salpican nuestro día a día), de un presente que todavía no ha pasado y ya es historia y de un futuro que ya ha llegado por anticipado. Estamos sumidos en una ferviente “musealización” de todos los pasados, de todos los presentes (e incluso de un futuro ya concebidos), sin prácticamente importar el contenido.⁵⁹ Como dice Martí Peran, todo cabe: “un yacimiento arqueológico, la evidente extinción de un oficio tradicional o la colección de botijos que un vecino de la comunidad atesoró con ahínco durante una vida”.⁶⁰ Todo cobra importancia como *futura pasadeidad* patrimonializable. Nos encontramos, así, un presente muy amplio, “inflado e hipertrofiado”, en el que caben muchas capas, en el que se acumulan los estratos.⁶¹ Y en el que, a menudo, y

⁵⁸ Hartog, *Regímenes de historicidad*, pp. 224 y 235.

⁵⁹ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, 19.

⁶⁰ Peran, “Políticas del tiempo y producción de sentido” (sin paginar).

⁶¹ Hartog, *Regímenes de historicidad*, p. 140.

precisamente a consecuencia de ello, es cuestionada la posibilidad de la historia en sentido “fuerte”, como lo expresa Huyssen.⁶²

La clausura del sentido o el fin de la historicidad: ¿memoria u olvido?

Según Huyssen, tanto el origen de la obsesión por la recuperación memorativa hacia la década de los ochenta como el debate sobre la capacidad del presente para hacer justicia a la memoria del pasado están íntimamente vinculados con la conmemoración de acontecimientos traumáticos recientes.⁶³ Y especialmente con el acontecimiento que conmocionó al siglo XX europeo y que puso en jaque el pensamiento jurídico, antropológico, moral y político anteriores a él: convertido en símbolo “universal del trauma histórico”, la Shoah es tratado a menudo como ese “inimaginable extremo”, que cuestiona la capacidad de representación desde el presente.⁶⁴ El horror inconcebible de la experiencia del Holocausto, además de su uso como objeto de espectacularización por parte de la industria cultural, lo ha colocado a menudo en el centro de los debates contemporáneos sobre la pertinencia y los efectos indeseados de todas esas recreaciones memorativas que tienen lugar hoy, casi como productos de entretenimiento.

Por un lado, los años ochenta y noventa coincidieron con toda una serie de aniversarios relacionados con el Holocausto que animaron los discursos revisionistas: medio siglo desde la subida al poder de Hitler (1933) o desde el fin de la Segunda Guerra Mundial (1945), por poner algunos ejemplos. Aniversarios que fueron conmemorados a través de actos públicos en una Alemania empeñada en renovarse sobre las cenizas de su pasado oscuro, y que se retransmitieron apasionadamente en las pantallas internacionales.⁶⁵ También el estreno de la serie de televisión *Holocausto* (1978) a finales de los setenta contribuyó a poner en el centro de la atención mediática el horror de Auschwitz. Pero también, y precisamente a raíz de eso, y de otros hechos

⁶² Huyssen, *En busca del futuro perdido*, p. 28.

⁶³ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, pp. 15-18.

⁶⁴ Huyssen, *En busca del tiempo perdido*, p. 17; Georges Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

⁶⁵ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, pp. 15-16. Sobre esto, véase también Lucila Svampa, “Public uses of dictatorial pasts. Visualizations in Germany”, en *Revista História*, n. 35, 2016, pp. 1-17.

—como la creación del del Museo del Holocausto de Washington durante la década siguiente—, encendió el debate en torno a un proceso de “norteamericanización del Holocausto”.⁶⁶ No mucho más tarde, la recreación hollywoodiense del acontecimiento en películas como *La lista de Schindler* (1993), dio lugar a que múltiples voces se alzarán contra la apropiación comercial de una experiencia de tales dimensiones, y se preguntaran sobre las formas más adecuadas de *representar* hoy aquel horror, decantándose casi sin excepción a favor de visiones más sobrias y solemnes, ajenas a los circuitos comerciales, y que pongan en el centro a los propios testigos, como en el documental de 1985 de Claude Lanzmann *Shoah*.

Hacia finales de siglo, convertido para entonces en “tropos universal del trauma”, y utilizado como “metáfora” de los genocidios que se vivieron en Ruanda, Bosnia y Kosovo, podemos hablar sin temor a equivocarnos, dice Huyssen, de una verdadera “globalización del Holocausto”.⁶⁷ La identificación de este fenómeno nos ayuda aquí a situar el problema de lo que ocurre hoy con la historización y re-historización de otros acontecimientos, tanto pasados como presentes, convertidos en reclamo mediático. Nos insta a preguntarnos en qué medida la sombra —demasiado grande— de los acontecimientos históricos que hoy se ponen en primer plano, no hace sino oscurece su propia especificidad, como también la de otras atrocidades que se explican bajo sus marcos referenciales. Sobre los peligros de esa *hipertrofia de los acontecimientos*, de ese “sobredimensionamiento” del sentido, que acaba por hacer explotar, desde dentro, la singularidad histórica de lo que sucede, la posibilidad de una reflexión histórica verdaderamente *relacional*.⁶⁸

Volveremos sobre el problema de la representación de la catástrofe, a los modos en que podemos abordar su “irrepresentabilidad” en el apartado dedicado al historiador del arte francés Georges Didi-Huberman, quien ha invertido gran esfuerzo en estudiar la cuestión. Por el momento nos interesa reflexionar sobre los modos en que nuestro presente *especula con* los sucesos del pasado reciente y se recrea con los

⁶⁶ Véase, Anson Rabinbach, “From Explosion to Erosion: Holocaust Memorialization in América since Bitburg”, en *History and Memory*, vol. 9, n. 1/2, 1997, pp. 226-255.

. Citado en Huyssen, *En busca del futuro perdido*, p. 16

⁶⁷ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, pp. 16-17.

⁶⁸ Augé, *Los no lugares*, p. 35.

que están sucediendo ahora. Sobre los motivos y las consecuencias de ese *engrandecimiento de lo histórico*, que no nos conduce sino a una *desorientación histórica* aún mayor. Algo que ha llevado a afirmar, incluso, que las grandes catástrofes que suceden a partir de cierto momento en nuestra historia, en un tiempo inmerso de lleno en las dinámicas abusivas del capitalismo tardío y terriblemente gobernado por el entramado de las *políticas mediáticas*, en realidad “no han tenido lugar”.⁶⁹

Esta presencia de tiempos pasados en el presente, repetitiva, incesante, que se niega a abandonarnos, comparte características con la temporalidad del trauma, que insta una suerte de “atemporalidad” confusa en la que aquel que se halla inmerso se siente incapaz de ubicar el tiempo en el que se encuentra.⁷⁰ Esta es sin duda la sensación que experimentamos en un presente sobrecargado de tiempos. Pero más allá de esa aparente atemporalidad, consecuencia del encierro en un bucle en el que se encuentra el que ha sufrido una vivencia de este tipo, podemos reconocer en la estructura traumática una *relación temporal compleja*, a partir de la cual el presente queda *afectado* por un pasado que, según se experimenta, no ha acabado de pasar: pasado y presente no son aquí puntos distantes en una línea recta, sino que se entrelazan en una superposición pegajosa que apenas nos permite distinguirlos. Habiéndose visto inmerso en una vivencia que desborda sus propias estructuras referenciales simbólicas, el sujeto se ve incapaz de elaborar el recuerdo en el plano consciente, y el propio suceso, que habita el inconsciente, penetra en el presente como si justo acabara de pasar. Más adelante, esta tesis se servirá del análisis de esa estructura temporal del trauma para acometer formas de experimentar la temporalidad alternativas, para reivindicar las diferentes formas en que los cuerpos, traumatizados o no, se relacionan con el tiempo. Desde este punto de vista, que parte del reconocimiento de un amplio espectro de experiencias de la temporalidad posibles, los modelos de análisis histórico habrán de ir abriéndose también a otras formas de entender el tiempo. Sin embargo, no creemos que esta riqueza temporal pueda reconocerse en las estructuras presentistas en general. Que no es lo mismo que decir que no sea posible encontrarlas en nuestro presente, como veremos.

⁶⁹ Jean Baudrillard, *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Barcelona, Anagrama, 1991.

⁷⁰ Volveremos sobre ello más adelante con Mieke Bal.

La evidente obsesión del presente por la catástrofe, tanto por las que nos reclaman desde el pasado como por las que están por venir, como ha apuntado Christine Ross, así como su desorientación histórica, podría llevarnos a equiparar el presentismo con la dinámica del trauma.⁷¹ Como si la colectividad experimentara un retorno traumático de eventos del pasado reciente que el presente se ha visto incapaz de superar, en tanto que desprovisto de un “marco simbólico” a través del cual incorporar los sucesos a la experiencia. En un arranque de optimismo, incluso, podríamos pensar que esa mirada memorativa lleva a cabo el trabajo productivo de *cura* y aprendizaje proyectado al futuro, un esfuerzo resiliente del presente volcado en intervenir en la historia, a la luz de las enseñanzas que nos traen las constantes amenazas que nos deslumbran desde todos los frentes. Pero si profundizamos en las características del presentismo, nos damos cuenta rápidamente de que la atemporalidad de la que nuestro tiempo hace gala no tiene nada que ver con aquella en la que se ve encerrado el sujeto traumatizado. Primero porque la memoria de los “pasados presentes” –por utilizar la expresión de Koselleck– a menudo no ha sido experimentada por la generación que hoy está a cargo de esa recuperación y, por tanto, su presencia no responde a la vivencia de un evento enquistado en el inconsciente.⁷² Segundo porque lo que está en cuestión precisamente es la posibilidad de una verdadera *presencia afectada* del pasado en el presente, de una *experiencia histórica colectiva* capaz de convertirse en conocimiento y de llevar a cabo un ejercicio crítico de pensamiento. El “imperativo de recordar” del presente, dice Foster, convive con esta paradoja. De trata de:

una experiencia que no es vivida –al menos no concretamente–, que llega demasiado pronto [a tiempo real] o demasiado tarde [como conmemoración] para que la conciencia la registre, que solo puede ser repetida compulsivamente o rearmada pieza a pieza después de los hechos.⁷³

⁷¹ Christine Ross, “La suspensión de la historia en el Media Art contemporáneo”, en *Contra-narrativas. Temporalidades reconstruidas y espacialidades desbordadas*, n. 0, 2019, p. 33.

⁷² Véase Koselleck, *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*.

⁷³ Hal Foster, “Funeral para el cadáver equivocado”, en *Milpalabras*, otoño de 2003, p. 45. El artículo constituye un capítulo de su obra *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2004.

El problema de esa incapacidad no estriba, no obstante, en la distancia entre presente y el pasado que se deja atrás, junto con los sujetos que vivieron las catástrofes. Ni tampoco en la necesaria mediación de esa memoria a través de los diferentes soportes que la almacenan: desde las huellas materiales hasta los archivos analógicos o digitales. A fin de cuentas, todo acto memorativo de una vivencia personal puede llegar a resultar tan fragmentario y precario como un archivo y quedar profundamente atravesado, como también lo está la memoria vivencial, por el “fantasma del olvido”.⁷⁴ De la misma manera que ese necesario ejercicio “imaginativo” y “creativo” de aquel que se acerca al recuerdo a través de sus restos materiales no está tan lejos que lleva a cabo aquel que sí lo ha experimentado.⁷⁵ En este sentido, según Marianne Hirsch, quien introdujo el término de “posmemoria”, podemos decir que tanto uno como otro están igualmente mediados, carecen de la objetividad del *momento cero* de la experiencia, si es que podemos llegar a hablar de algo así.⁷⁶

Veremos más adelante, incluso, que, contrariamente a lo que parece defender el concepto de “postmemoria”, esa distancia entre pasado y presente deja de tener peso desde el momento en el que empezamos a concebir la *historicidad* como algo que descoloca lo que viene antes y lo que viene después, como diría Mieke Bal. De la mano de autores como Koselleck –quien, en realidad, no participó de los debates en torno a la conveniencia del esfuerzo memorativo desde el presente, desatados a partir de la década de los ochenta–,⁷⁷ vemos que el presente no sólo puede concebirse como un tiempo diferente y posterior al pasado, sino que el pasado mismo puede encontrarse en el presente: si queremos atender a la complejidad de la historia, debemos tener en cuenta no sólo una perspectiva “diacrónica” (“unicidad”) sino también “sincrónica” que reconozca la presencia de diferentes “estratos del tiempo”

⁷⁴ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, pp. 38-39.

⁷⁵ Ernst van Alphen, “Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory”, en *Poetics Today*, vol. 27, n. 2, 2006, p. 486.

⁷⁶ Marianne Hirsch, *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*, Madrid, Carpe Noctem, 2021

⁷⁷ Véase la entrevista de Renate Solbach a Koselleck (2003), citada y traducida parcialmente en Svampa, “El presente en suspenso. Estratos del tiempo y la pregunta por lo contemporáneo a partir del pensamiento de Reinhart Koselleck”, en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, n. 71, 2017, p. 158.

en un mismo presente y, por tanto, la posibilidad –intempestiva– de que el pasado nos sea “contemporáneo”.⁷⁸

No se trata (por ahora), pues, de un problema de distancia, ni tampoco de la cantidad de información que es posible recuperar del pasado: la paradoja se encuentra precisamente en que una mayor *disponibilidad* del pasado, gracias a los archivos de “alta definición” capturados por la cámara, pero también de las detalladas recreaciones históricas (más aplicable al caso de la Shoah), no se corresponde con una mayor *conciencia histórica*. Se relaciona, más bien, con la posibilidad de que ese ejercicio imaginativo y creativo, reflexivo y crítico, pueda llegar a darse teniendo en cuenta los problemas perceptivos que se desencadenan en los tiempos cortos del presente, como estudiaremos más detalladamente en el capítulo dos. Más que la indisponibilidad de los testimonios y vestigios, que en el caso de algunos acontecimientos podemos recuperar incluso desde diferentes ángulos, se trata de la indisponibilidad del tiempo necesario para poder procesarlos. No necesitamos más pruebas, sino un espacio de tiempo donde poder “movernos y respirar”.⁷⁹ O lo que es lo mismo: donde *hacer durar* la atención, la imaginación, la reflexión o el deseo.

Así pues, muchos autores entienden que ese afán de registro, esa necesidad de (sobre)producir las historias del pasado, no va acompañada de una necesaria labor de reflexión histórica colectiva, como consecuencia del daño producido por los circuitos de mercantilización por los que pasan esas historias para ponerse en el centro de un protagonismo momentáneo, para traernos una y otra vez pasados y presentes en venta.⁸⁰ Se trata, dice Foster, “de un imperativo que a veces parece más automático que mnemónico”.⁸¹ Ya sea por la premura, por el exceso, por la aceleración, o por el tratamiento mediático dado a los acontecimientos, el fin de la historia que proponen los teóricos del presentismo parece ser, a menudo, más un lamento por la pérdida de *historicidad* que por el fin de un historicismo caduco. Una *historicidad* entendida como un discurso relacional entre tiempos, como la reflexión sobre el sentido –sea del tipo que sea: lineal, cíclico o multiforme, único y constante o imprevisible y heterogéneo–

⁷⁸ Koselleck, *Futuro Pasado*, pp. 123 y 129.

⁷⁹ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, pp. 33 y 34.

⁸⁰ Van Alphen, “Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory”, 474.

⁸¹ Foster, “Funeral para el cadáver equivocado”, p. 45.

del devenir histórico. La historia, descafeinada, restringida a su función archivística, o a su venta comercial, parece haber quedado para exhibir los trofeos de la memoria y legarlos a un futuro que hará lo propio con ellos. Una situación que al mismo tiempo reafirma la clausura del futuro, en tanto que se pierde con ella la posibilidad de un acercamiento reflexivo e imaginativo al porvenir.

Hemos dejado de creer en la historia; pero no únicamente porque hayamos dejado de confiar en un futuro capaz de romper con el presente, sino también porque el presente se encuentra desbordado, profundamente *desmemoriado*, por mucho que no deje de amontonar pasados y de elevar presentes. Es posible, dice Huyssen, que este “boom de la memoria” que estamos viviendo esté quedando terriblemente oscurecido por un no menos importante “boom del olvido”.⁸² No son pocos los autores que se refieren a una “amnesia” generalizada en el presente, como consecuencia de los usos abusivos de las “tecnologías de la información”. Quizás esta cita de Jonathan Crary resume la opinión académica general a este respecto: “estamos inundados de imágenes y de información sobre el pasado y sus recientes catástrofes, pero también hay una creciente incapacidad para abordar estos vestigios de una manera que vaya más allá de ellos, en busca de un futuro común”.⁸³

Algo similar sucede con la historia que trata de escribir el presente. Al mismo tiempo excesivo y deficitario, en cuanto al sentido que aspira a tener, el presente parece haber caído en su propia encerrona. Según afirmó Marc Augé en la década de los noventa, es la “aceleración de la historia”, es decir, una aceleración tanto de los cambios intergeneracionales como de los ritmos con los que nos llega toda esa información, la causante de la tendencia contemporánea a historizar compulsivamente todo lo que cae en nuestras manos.⁸⁴ De tratar de encontrar una lógica subyacente, en realidad *autoimpuesta*, a través de, como diríamos coloquialmente, su propio *autobombo*. Pero es esa misma insistencia en convertirlo todo en un acontecimiento de primer orden para la historia la que habría dado lugar a un superávit aún mayor de acontecimientos, lo que hace más difícil la tarea de discriminar el cauce por el que

⁸² Huyssen, *En busca del futuro perdido*, p. 22.

⁸³ Jonathan Crary, *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*, Buenos Aires, Paidós, 2015 (libro electrónico sin paginar).

⁸⁴ Augé, *Los no lugares*, pp. 34-35.

discurre lo histórico: “lo que es nuevo no es que el mundo no tenga, o tenga poco, o menos sentido, sino que experimentemos explícita e intensamente la necesidad cotidiana de darle alguno.⁸⁵ El “exceso” es un rasgo central de la “sobremodernidad”, como ha llamado el autor al presente, y que se muestra como el “reverso negativo” de esa falta de relato que celebraba la posmodernidad, en tanto que amenaza seriamente con destruir toda capacidad de *ubicarnos históricamente*, de encontrar algún significado para el presente:⁸⁶

Esta superabundancia, que no puede ser plenamente apreciada más que teniendo en cuenta por una parte la superabundancia de la información de la que disponemos y por otra las interdependencias inéditas de lo que algunos llaman hoy el “sistema planetario”, plantea incontestablemente un problema a los historiadores, especialmente a los de la contemporaneidad, denominación que a causa de la frecuencia de acontecimientos de los últimos decenios corre el riesgo de perder toda significación.⁸⁷

Pero no sólo se trata de un problema muy presente en los debates de la disciplina histórica, sino que, y cada vez más, es posible sentirlo como una preocupación social. Grafton Tanner, más recientemente, ha reparado en ello, trasladando esta situación al contexto del *acontecimiento viral* en las redes sociales: la sensación de navegar por un mar de indefinición histórica se ha acentuado hoy a través de las oleadas virales que sacuden la actualidad, que dejan tras de sí una pila de descartes tan rápidamente olvidados como encumbrados.⁸⁸ Solo hace uno meses de que este suceso o este meme fuera lo más comentado del día o de la semana, pero ya parecen haber quedado muy atrás. Cuanto mayor es la necesidad de convertirlo todo en histórico, más rápido se suceden y se desechan los acontecimientos, y más grande se hace la brecha entre el presente y la historia, constantemente acechada por el olvido. El derroche de presentes urgentes, que abarcan un amplio campo de posibilidades, desde el último conflicto bélico hasta la nueva canción de Shakira, convierte la historia en un “almacén heterogéneo” e inconexo, en un “basurero” de objetos relucientes a los que se les

⁸⁵ Augé, *Los no lugares*, pp. 35-36.

⁸⁶ Augé, *Los no lugares*, p. 37

⁸⁷ Augé, *Los no lugares*, p. 35.

⁸⁸ Tanner, *Las boras han perdido su reloj*, p. 21.

pasó el momento.⁸⁹ Estamos ante un “stock inagotable de una inacabable historia en el presente”.⁹⁰ No es de extrañar que el presente no se sepa hacia dónde va, sobrecargado y asaltado por “picos de actualidad” que van reemplazándose a golpe de *trending topic*.⁹¹ La actualidad mediática parece ahora escribir la historia, pero se trata de una historia de corto alcance, tan abarrotada como confusa. Así lo expresa Tanner:

nadie sabe lo grande que es ese *maelstrom* de memes, chistes, ideas y discursos desechados o dónde empieza y termina. Volvemos la vista atrás en la breve historia de esta época de gigantes tecnológicos, podemos ver un reguero de detritos a nuestras espaldas, descontextualizado y deshilvanados. Por ello a veces puede parecernos que la historia reciente no tuvo lugar.⁹²

La oportuna referencia de Tanner a la obra de Jean Baudrillard al final de este fragmento nos da pie a abordar la consecuencia última de esta situación: estamos, diría Baudrillard, ante la definitiva “huelga de los acontecimientos”, un momento en el que la realidad habría sido sustituida por su simulacro mediático.⁹³ La historia es lo que ocurre en ese nivel de “hiperrealidad” consensuada e hiper-construida de los medios. Pero Baudrillard tampoco se olvida del problema de la aceleración de los acontecimientos en el entorno mediático como la causa central de esa pérdida de sentido –tanto como de realidad– que acusa la historia. En *La ilusión del fin*, encontramos un célebre fragmento en el que, como consecuencia de las velocidades de circulación, los acontecimientos, como “átomos de sentido” que en cierto momento orbitaban en torno a un núcleo de significado, se desprenden para siempre de toda *ley de atracción*, separándose así de una trayectoria regular. Como sucedió con el cohete espacial o el avión cuando alcanzaron la velocidad de liberación, no hay nada ya que los vincule a su centro gravitatorio:

Mas allá de este efecto gravitacional que mantiene los cuerpos en órbita, todos los átomos de sentido se pierden en el espacio. Cada átomo prosigue su propia

⁸⁹ Peran, “Políticas del tiempo y producción de sentido” (sin paginar).

⁹⁰ Augé, *Los no lugares*, p. 108.

⁹¹ Byung-Chul Han, *El aroma del tiempo. Un ensayo sobre el arte de demorarse*, Barcelona, Herder, 2015 p. 20.

⁹² Tanner, *Las horas han perdido su reloj*, p. 163.

⁹³ Véase Baudrillard, *La ilusión del fin: la huelga de los acontecimientos*, Barcelona, Anagrama, 2006; *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.

trayectoria hasta el infinito y se pierde en el espacio. Exactamente eso es lo que estamos viviendo en nuestras sociedades actuales, que se empeñan en acelerar todos los cuerpos, todos los mensajes, todos los procesos en todos los sentidos [...] Cada hecho, político, histórico, cultural, está dotado de una energía cinética que lo desgaja de su propio espacio y lo propulsa a un hiperespacio donde pierde todo su sentido, puesto que jamás regresara de allí.⁹⁴

Para Byung-Chul Han, sin embargo, bien podría suceder a la inversa: la aceleración no sería causa, sino consecuencia, de la falta de sentido del presente que produce nuestra relación con un todo-mercantilizado.⁹⁵ Es la insatisfacción que genera la ausencia de una vinculación “profunda” con el mundo, la que alimenta la necesidad urgente de consumir historias. Nuestra atención, insaciable, salta de una a otra, de un acontecimiento a otro, de una noticia a otra, queriéndose llenar, a falta de sentido, al menos de cantidades. Nos obsesionamos con el cada-vez-más y el cada-vez-más-rápido como respuesta compensatoria que no acaba sino por producir más insatisfacción. Para Han el tiempo se ha aplanado, y, con ello, también el pensamiento histórico, afectando a la capacidad del presente de dar forma a una “narración” temporal *centrada y direccionada*.

El tiempo, afirma, ha perdido su “aroma”: asistimos a una “des-temporalización” radical, a una merma de las “duraciones” en nuestra relación con el mundo, lo que conduce a una incapacidad patológica de ordenar los acontecimientos, de “ilumina[r], selecciona[r] y canaliza[r] el enredo” dentro de una sucesión lógica y “lineal”, que nos permita entrever hacia dónde vamos.⁹⁶ Es por ello, por esa pérdida de “sostén”, por lo que la historia da muestras de acelerarse y llenarse de una cantidad desproporcionada de eventos: porque se han roto “los diques temporales” y la historia se ha convertido en un todo vale.⁹⁷ Si todo tiene un sentido en su relevancia histórica, podemos llegar a la conclusión, para Han, de que, al final nada lo tiene. Desde el punto de vista del autor, la historia no se acelera en realidad porque ha perdido toda

⁹⁴ Baudrillard, *La ilusión del fin*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 10

⁹⁵ Han, *El aroma del tiempo*, pp. 39-48.

⁹⁶ Han, *El aroma del tiempo*, pp. 36 y 46.

⁹⁷ Han, *El aroma del tiempo*, p. 4.

dirección sobre la que acelerarse, y se esparce en un vacío de sentido cada vez más grande:

La particularidad de la trayectoria consiste en que funciona de manera selectiva, y solo puede incluir determinadas cosas porque es *angosta*. Si esta órbita narrativa de la historia se desmorona completamente, también se produce una masificación de los acontecimientos y las informaciones. Todo se amontona en el presente.⁹⁸

Aquí es nuevamente el exceso, tanto de informaciones, como de acontecimientos relevantes, el que acaba por desbordar los *límites* de lo que podemos considerar que *cabe en la historia*, aunque en el caso de Han sea una consecuencia más de una desorientación histórica previa. Sea como fuere, se ha señalado a menudo que es ese mismo colapso de sentido, esa inestabilidad propia del presente, el que habría desencadenado la búsqueda de un terreno estable que ya solo es posible encontrar en el pasado.⁹⁹ Esa *urgencia de historización* nos lleva a una creciente *nostalgia de historicidad*, que en algunos casos se convierte en realidad en una nostalgia de la historia tal y como funcionó en un momento mejor, en tanto que relato que aseguraba un *orden de lo histórico*, una nueva búsqueda del hogar perdido que tampoco se resuelve satisfactoriamente. El propio texto de Byung-Chul Han parece verse afectado por este sentimiento nostálgico, que advertimos en un discurso cargado de añoranza hacia una historia necesariamente “angosta”, que nada tiene que ver con la “atomización” contemporánea.¹⁰⁰

Si bien el autor incide en el repetido diagnóstico de la grave situación perceptiva y cognitiva de un presente acosado por los tiempos cortos de las lógicas mercantiles, en la necesaria atención al problema de la temporalidad para abordar el problema de la historicidad –lo que veremos en el capítulo dos–, se advierte también cierta tendencia a lamentarse por una pérdida de rumbo y de unidad narrativa que el modelo de historia anterior sí aseguraba.¹⁰¹ Por mucho que presuma de distanciarse de un historicismo teleológico típico de la modernidad, que conservaba de la tradición

⁹⁸ Han, *El aroma del tiempo*, pp. 43-44. La cursiva es mía.

⁹⁹ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, pp. 23 y 24.

¹⁰⁰ Han, *El aroma del tiempo*, p. 9.

¹⁰¹ Nos parece que muy importante análisis sobre la dialéctica histórica como tensión entre tiempos

histórica anterior la promesa de una “salvación”, nos parece ver en su discurso una necesidad similar de encontrar el sentido último al que pueda aspirar la historia, de contener el relato en una *franja demasiado estrecha* por la que discurran los acontecimientos verdaderamente significativos.¹⁰² Igual que en algunos textos deja ver una indisimulada *apología* hacia las virtudes de un pasado pre-digital, que todavía atesoraba la posibilidad de una vinculación afectiva con el mundo de los objetos y con los acontecimientos, y que nuestro tiempo parece haber perdido, parece advertirse aquí una marcada predilección por una concepción histórica que recupera los rasgos del historicismo anterior.¹⁰³ En este sentido, son especialmente significativas las alusiones a un “Ser esencial” del que se aleja el sujeto contemporáneo, una “totalidad de sentido” a la que los sucesos ya no saben o pueden remitir.¹⁰⁴ Desorientados, sujeto e historia están condenados a lo “no-definitivo” y a la “inconclusión”:¹⁰⁵

Solo hace falta observar atentamente al Ser para darse cuenta de que todas las cosas están entrelazadas, que hasta la más diminuta se comunica con una totalidad. Pero la época de las prisas no tiene tiempo para profundizar en la percepción. Solo en las profundidades del Ser se abre un espacio en el que todas las cosas se aproximan y se comunican las unas con las otras. Esta cordialidad (*Freundlichkeit*) del Ser permite sentir el aroma del mundo.¹⁰⁶

Una operación semejante, en tanto que peca de conservadora, de reducir la solución a los males del presente a una vuelta a formas de hacer historia tradicionales, es la que describe Huyssen cuando analiza el trabajo de Hermann Lübbe en la década de los ochenta.¹⁰⁷ Para este autor, la obsesión del presente por la “musealización”, que no se quedaba ya restringida únicamente al ámbito institucional, sino que se convierte en un afán generalizado, no es sino la respuesta a esa inconsistencia y variabilidad de nuestro tiempo: como (supuestos) espacios seguros, ajenos al ruido exterior y capaces

¹⁰² En más de una ocasión habla de que el fin del historicismo no supone una “catástrofe” para la historia. Sin embargo, alude a menudo a que este final marca el principio de un tiempo “puntillista” que no reúne ya las condiciones para hablar de historia. Véase Han, *El aroma del tiempo*, pp. 36 y 79.

¹⁰³ Han, *No-cosas. Quiébras del mundo de hoy*, Barcelona, Taurus, 2021.

¹⁰⁴ Han, *El aroma del tiempo*, pp. 38 y 73.

¹⁰⁵ Han, *El aroma del tiempo*, pp. 45-46.

¹⁰⁶ Han, *El aroma del tiempo*, p. 73.

¹⁰⁷ Véase Hermann Lübbe, *Zeit-Verhältnisse: Zur Kulturphilosophie des Fortschritts* [Circunstancias temporales: sobre la filosofía cultural del progreso]. Graz/Viena/Colonia, Verlag Styria, 1983. Citado en Huyssen, *En busca del futuro perdido*, p. 30.

de cultivar la permanencia y lo eterno, el museo se erige para la “sensibilidad” contemporánea como escenario donde volver a encontrarnos con la tradición, donde la tradición puede estar salvo de la destrucción a la que está hoy sometida. Algo parecido, según Huyssen, ocurriría con los “lugares de memoria” de Nora, que son pensados por el autor por aquellos mismos años como hitos capaces de asegurar la relación con el pasado, como puntos de anclaje, casi como si el tiempo corriera ahí, y sólo ahí, a una velocidad diferente.¹⁰⁸

Detrás de los discursos de este tipo, que persiguen una *limpieza de presente*, la necesidad de recuperar espacios que conserven la integridad de antaño, encontramos, dice Huyssen, el “impulso subliminal del deseo” de escapar de unas condiciones opresivas que están dificultando el trabajo de memoria. Así, es la búsqueda de una efectiva “memorialización” la que nos estaría lanzando una y otra vez al pasado, pero, al mismo tiempo, sería esa misma obsesión por “erigir recordatorios públicos y privados” (ya sea del pasado que nos queda relativamente lejos o del que acaba de pasar) la que estaría comprometiendo también la posibilidad de “memorialización” en el presente. Asimismo, es necesario reconocer la dificultad de que esos mismos lugares queden incontaminados por las lógicas de mercantilización del presente, determinadas por acercamiento de la mirada igualmente abusivos. Es casi imposible determinar qué fue antes.

Es urgente preguntarse, sin embargo, si debemos totalizar esa supuesta falta de historicidad de nuestro tiempo. Si todas las formas de rememoración que se producen en el presente, pasen por los cauces de mercantilización o no, están condenadas a caer en el olvido de un tiempo ciego de inmediatez y velocidad. A menudo el análisis en torno a las lamentables condiciones de lo histórico en el presente se ha centrado en una “crítica de los medios”, lo que entraña el peligro de cerrar toda solución en torno a la reivindicación de un mundo que se libere de esos males. A saber: de las tecnologías mediáticas, incluso de toda tecnología, y de la mediación mercantilizada.¹⁰⁹ Sin embargo, poner el foco únicamente sobre el soporte mediático-tecnológico y sobre la terrible mercantilización de los acontecimientos a la que nos lleva esta vía –nivel

¹⁰⁸ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, p. 32.

¹⁰⁹ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, p. 22.

argumentativo en el que, según Huyssen, se queda la crítica de Adorno y muchos teóricos de la actualidad— en ocasiones ha llevado a obviar este problema de la temporalidad y la percepción que asola nuestra relación con el mundo desde el presente, como será debidamente estudiado en el capítulo dedicado a ello. También nos lleva a menudo a las huidas nostálgicas, esas que claman por un pasado pretecnológico (Byung-Chul Han) o reivindicar las viejas formas de memorialización (Lubbe y Nora) como las fórmulas válidas donde el sujeto contemporáneo encuentra *consuelo histórico*, como si esos mismos espacios no quedaran contaminados por las prácticas de mercantilización del presente.

La musealización de Lübbe y los lieux de mémoire de Nora comparten en realidad una misma sensibilidad compensatoria que reconoce la pérdida de una identidad nacional o comunitaria, pero que confía en nuestra capacidad de compensación. [...] Ahora bien, habría que sacar a esa teoría conservadora sobre los cambios en la sensibilidad temporal de su marco binario (lieux vs. milieux en Nora, entropía del pasado vs. musealización compensadora en Lübbe) para imprimirle una dirección diferente que no se base en un discurso de la pérdida y que acepte el cambio fundamental operado en las estructuras de sentimiento, experiencia y percepción tal como caracterizan nuestro presente que se expande y se estrecha a la vez.¹¹⁰

Nos gustaría dejar la puerta abierta, asimismo —para futuras investigaciones— a la posibilidad de que el futuro de la historicidad, de la recuperación memorativa como algo “vivido” y “social”, no quede del todo ajeno a las oportunidades del *espacio-tiempo virtual* de las tecnologías de transmisión electrónica, protagonistas del mundo en el que vivimos —al fin y al cabo si por algo se caracteriza la memoria es por su *virtualidad*—, ni tampoco sustentado en la férrea distinción recuperación histórica “seria”/”trivial”, que no hace sino reproducir las distinciones modernas entre alta/baja cultura.¹¹¹ La obra de Daniel Canogar podría ser un buen terreno de investigación en este sentido. Aunque, sin duda, dice Huyssen, el pensamiento histórico no puede quedar limitado al ámbito del ciberespacio ni al contexto mediático, y menos cuando queda relegado

¹¹⁰ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, p. 32.

¹¹¹ Huyssen, *En busca del futuro perdido*, pp. 24-25 y 36-38.

a la mera función de almacenaje o de espectáculo, un rechazo radical, tanto de la cultura digital como de la cultura de masas, puede conducirnos fácilmente a la peligrosa huida nostálgica y la reivindicación de modelos conservadores. Es fundamental abordar el presente y sus posibilidades en la complejidad del entramado social que es ya profundamente digital, profundamente mediático y profundamente posmoderno –en el mejor sentido en el que podemos tomar la palabra, como la disolución de las fronteras entre baja/alta cultura como dignos de atención–, valorar “la calidad” de cada nuevo esfuerzo memorativo “caso por caso”.¹¹²

1.2. El fin del relato: una perspectiva artístico-cultural.

La crisis pluralista: la historia del arte después del fin del arte.

En el ámbito del discurso histórico-artístico, nos encontramos de nuevo con toda una serie de autores que, por los mismos años, advierten una ruptura con las líneas maestras que habían marcado el derrotero del arte modernista. O, más bien, con lo que cada autor entendió que había caracterizado el arte modernista. Ofrecían, así, de paso, una definición teórica que determinaba el “paradigma” imperante época –en realidad no homogénea– que se inició a finales del siglo XIX. En este sentido cabe destacar los textos canónicos de autores que vivieron en ese tiempo de esplendor para lo moderno, como también el momento de frontera, el inicio del fin: me refiero a *Teoría estética* de Adorno (publicada póstumamente en 1970) y *Vanguardia y Kitsch o La pintura moderna* Clement Greenberg (publicados en 1939 y 1949 respectivamente).¹¹³ Obras que entendieron las manifestaciones artísticas de la literatura y de la música (con especial interés el primero), y de la pintura (con especial interés el segundo), aquellas obras de calidad a las que merecía la pena atender, dentro de una secuencia animada por su propia lógica interna. En ambos casos, a pesar de las claras diferencias que separan un paradigma estético y otro, la evolución del arte

¹¹² Huyssen, *En busca del futuro perdido*, p. 25.

¹¹³ Adorno, *Teoría estética. Obra completa* 7, Madrid, Akal, 2004; Clement Greenberg, *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, Siruela, 2006.

estaba condicionada por una exigencia de autocrítica y renovación formal constante, ante la necesidad de separarse de una decadente y corrompida cultura de masas.

Ambas teorías encarnaban, aunque de distinta manera y hacia diferentes *fin*es estéticos, lo que se consideró como el espíritu del modernismo, y que ahora el posmodernismo había agotado: una y otra definían y delimitaban la constante tendencia hacia lo nuevo del arte, que, revolución tras revolución, conseguía reafirmarse en su posición de avanzadilla, sobre el fondo de una cultura secuestrada por la reificación del capital. Una forma de atender a los desarrollos investida de cierto carácter utópico, en tanto que se confiaba en el arte como medio para la salvación de la cultura, terriblemente amenazada por un capitalismo homogeneizante y alienador, incapaz por sí mismo de producir manifestaciones de interés para la historia del arte. Si bien ese carácter utópico tomaba una forma diferenciada en cada caso, que podemos identificar sin muchos problemas con una vertiente dialéctico-marxista, según una forma de atender a los desarrollos como la tensión entre dos polos –el alienado-administrado y el crítico-resistente– (Adorno); y una vertiente idealista-hegeliana, preocupado por la búsqueda de las esencias, del fin último al que tendería la historia de las formas (Greenberg). En cualquier caso, sin embargo, ambas teorías deben entenderse en el marco de las preocupaciones socialista-utópicas, nuevamente diferenciando entre un socialismo dialéctico y otro “ideal”, en pugna con la utilización ideológica por parte de la cultura de masas por parte de los diversos totalitarismos (fascista, socialista y capitalista).¹¹⁴ De ahí la necesidad de un arte “autónomo” y, veremos con qué matizaciones, “separado del mundo”:

El impulso político que late detrás de sus textos era salvar la dignidad y autonomía de la obra de arte de las presiones totalitarias de los espectáculos

¹¹⁴ En Adorno el marxismo dialéctico salpica toda su obra. En cuanto a Greenberg, la cuestión se señala más puntualmente: véase, por ejemplo, hacia el final de su ensayo “*Vanguardia y Kitsch*”, pp. 40-44) donde insiste en que sólo el socialismo, tal y como es entendido por él y en ningún caso el estalinismo, será capaz de preservar el arte elevado y asegurar una educación que sepa valorarlo. Para un análisis de la obra de Greenberg, del contexto teórico estético del que parte y de los modos en que su teoría se aliaba con un “socialismo ideal”, véase el capítulo “La situación de la crítica de arte en Norteamérica. De Clement Greenberg a Hal Foster (1948-1985)” en Anna María Guasch, *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*, Madrid, Akal, 2021.

fascistas de masas, del realismo socialista y de una cada vez más degradada cultura de masas comercial en Occidente.¹¹⁵

En primer lugar, en el caso de Greenberg, el camino lo marcaba una clara autoconciencia del medio pictórico, que parecía haber inaugurado Manet, cuyas pinceladas comenzaban, según el autor, a apuntar a ese abandono de la preocupación ilusionista, progresivamente sustituida por una “franqueza con que confiesan la superficie plana” que caracterizaría a la pintura moderna.¹¹⁶ Es en la medida en que la pintura a partir de Manet tendía hacia la búsqueda de lo que le era propio a su medio, de soluciones estéticas que rompen con su dependencia con otros medios –con el contenido literario o con la recreación del volumen escultórico, por ejemplo–, en que la abstracción se imponía como fin necesario para los pintores. La vía de la autocrítica, el autodescubrimiento de la esencia en cada campo, se muestra como la línea maestra de lo moderno para Greenberg, quien había visto en Kant el primero de los autores modernos.¹¹⁷ En su ensayo de 1961 “La pintura moderna”, que apareció un año antes como intervención radiofónica, el autor afirma:

la esencia de lo moderno consiste, en mi opinión, en el uso de los métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina. Esta crítica no se realiza con la finalidad de subvertir la disciplina, sino para afianzarla más sólidamente en su área de competencia.¹¹⁸

Pero ya desde finales de los años treinta, en su famoso texto “Vanguardia y Kitsch”, ponía de relieve ese *telos* que marcaría toda su producción teórica, afincada en un elitismo que decidía sobre el valor de las manifestaciones artísticas y encumbraba cierto tipo de arte elevado: siempre aquel que aspiraba a ser “válido en sus propios términos, de la misma manera en que la naturaleza es válida en sí misma”, imitando el gesto divino de la creación.¹¹⁹ En el caso de la pintura, a la que dedica casi en exclusiva sus textos, esto se traducía en una indagación en términos de “opticidad

¹¹⁵ Huyssen, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, p. 10

¹¹⁶ Greenberg, “La pintura moderna”, en *La pintura moderna y otros ensayos*, p. 113

¹¹⁷ Greenberg, “Vanguardia y kitsch”, en *La pintura moderna y otros ensayos*, p. 26.

¹¹⁸ Greenberg, “La pintura moderna”, p. 111.

¹¹⁹ Greenberg, “Vanguardia y Kitsch”, p. 26

pura”, en palabras de Hal Foster.¹²⁰ La exploración pictórica sobre el plano, de su “literalidad bidimensional”, se convertiría en una cuestión de importancia básica para el destino de la pintura, como bien habían comprendido, según Greenberg, los pintores norteamericanos desde 1944. Pollock, como se sabe, acabaría siendo para el autor el pintor paradigmático de esta “purificación” del medio que el arte perseguía, como también otros pintores de lo que se conocería como el expresionismo abstracto de la Escuela de Nueva York, que habían sabido llevar a la pintura hacia su conclusión necesaria.¹²¹ Un camino, en realidad, tal y como esperaba Greenberg, que no estaba ni mucho menos acabado, a pesar de que después de los sesenta el arte parecía haberse estancado en la producción de episodios no significativos para la historia como es pop; mirando hacia atrás, todo era pop para Greenberg desde los sesenta.¹²²

Esta pureza es entendida, pues, hegelianamente, como un desarrollo hacia el autoconocimiento: “pureza significa autodefinición y el proyecto de la autocrítica en las artes se convirtió en un proyecto de autodefinición en mayúsculas”.¹²³ De hecho, Arthur Danto establece una clara correspondencia entre la autoconsciencia artística de la teoría greenbergiana y la “autoconsciencia filosófica” que defiende Heidegger – heredero de Hegel en algunos aspectos–; en el plano artístico y en el filosófico, esa autodefinición del ser y de las esencias, se convierte en uno de los índices de lo moderno.¹²⁴ La teoría greenbergiana encontraba así la manera de regular los derroteros del arte y de legitimar ciertas producciones en detrimento de otras. Y es que “pureza”, tal y como la comprendía el autor, también era sinónimo de valor artístico, la vía por la cual cada medio, finalmente, “hallaría la garantía de sus patrones de calidad y de su independencia”.¹²⁵ Un desarrollo pictórico, en efecto, “de tipo americano”, que París, a pesar de que había sido decisivo desde Manet hasta los cubistas, no había sabido llevar a cabo. Fue sobre todo a finales de los años cuarenta, en textos como “The Situation at the Moment”, cuando Greenberg situó el arte que

¹²⁰ Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001, p. 6.

¹²¹ Greenberg, “La pintura moderna”, p. 114; “Pintura de tipo americano”, en *La pintura moderna y otros ensayos*, p. 81.

¹²² Véase Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2001, pp. 125-128.

¹²³ Greenberg, “La pintura moderna”, p. 112.

¹²⁴ Danto, *Después del fin del arte*, p. 88-89.

¹²⁵ Greenberg, “La pintura moderna”, p. 112.

se producía en Nueva York como el representante de la vanguardia más avanzada, convirtiéndose en el nuevo centro del arte.¹²⁶ Así, Greenberg no sólo “elaboró su teoría formalista a la manera de dogma de la modernidad”, sino que también fue clave a la hora de encumbrar a un pequeño grupo de artistas que se ganaron el favor institucional y de la crítica, como también un alto valor en el mercado. Un estrecho espacio para la experimentación artística que no podría acabar de otra manera que con su agotamiento. Algo que el propio Greenberg reconocería, pero no tanto, porque no exista ya un camino posible para el arte más elevado, sino porque sus representantes habrían fallado quedándose en la mera réplica de las fórmulas de éxito o desplazándose hacia la trivialidad del pop.¹²⁷

Autores como Foster han puesto de relieve el carácter conservador de esta defensa a ultranza que llevan a cabo Greenberg –así como Michael Fried, a quien estudiaremos en el siguiente apartado– de la pureza estética como vía privilegiada del arte. Y, sobre todo, de lo problemático que resulta tratar de mantener esa postura, como hicieron ambos, a la altura de la “tardomodernidad”, allá por la década de los sesenta. No pocos artistas habían abandonado esa preocupación por la especificidad del medio como camino hacia la “autonomía”, que en cierto momento podían considerarse “subversivo”, a favor de exploraciones estéticas que “se da[n] entre, a través o al margen de los medios” tradicionales y que marcarían la transición hacia lo posmoderno.¹²⁸ Una postura que no solo trata de alimentar –tardíamente– la legitimidad de un historicismo simple que atiende a una historia única de los desarrollos, sino que alimenta también a un mercado del arte ávido de obras legitimadas por los grandes teóricos. A manos de la “historificación que propicia el museo”, bajo las directrices de los historiadores del modernismo, y de la “mercantilización que genera la galería”, la abstracción pictórica trata de persistir como sinónimo de “calidad”, en palabras de Greenberg, o como el único arte capaz

¹²⁶ Greenberg, “The Situation at the Moment”, en *Clement Greenberg. The Collected Essays. 1945-1949*, vol. 2, Chicago, The University of Chicago Press, 2008, pp. 192-195.

¹²⁷ Véase Guasch, *Derivas*, pp. 89-90.

¹²⁸ Foster, “Asunto: Post”, en de Brian Wallis (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001, pp. 190-191.

de “producir convicción”, en palabras de Fried, “neutralizado” en realidad bajo los poderes económicos:¹²⁹

si se considera dialéctica y retrospectivamente, esta estrategia resulta un tanto tímida y políticamente reaccionaria. La “pureza” suscita una división del trabajo en el seno de la cultura que conduce inevitablemente tanto a la especialización profesional de la academia, como a la comercialización típica de la producción industrial de mercancías. Por otra parte, se pretende que la idea misma de arte es consecuencia de esta pureza, que cuenta con una historia particular; en efecto, es así como se ha planteado la historia del arte desde las instituciones: como una cadena de obras de arte, un linaje de artistas, unidos mediante las nociones historicistas (*post hoc, ergo propter hoc*) de influencia y continuidad.¹³⁰

En cuanto a Adorno, ese desenvolvimiento de la estética moderna, lejos de todo carácter esencialista, como decimos, estaba atravesado por una incesante necesidad de resistir a toda caracterización estable del arte, tal y como podemos observar en su *Teoría estética*: el potencial emancipador del arte se basa precisamente, para el autor, en su capacidad de oponerse a toda forma de estabilización cultural, o a las formas que la estabilización cultural produce. Es entonces cuando el arte se convierte en una mera manifestación “afirmativa” del “mundo administrado”, un concepto clave en el pensamiento de Adorno que apunta a los mecanismos de alienación del capital. El logro fundamental que el pensador alemán reconoce en obras como *La metamorfosis* de Franz Kafka (1915) o *Fin de partida* de Beckett (1957), tiene que ver con la manera en que la “configuración” de la forma estética se esfuerza por no “repetir la fachada” de la “realidad empírica”, entendida como esa realidad-simulacro que oculta su fondo oscuro y violento.¹³¹ Un logro para la estética que no está, ni mucho menos, ni definido de antemano ni asegurado para siempre, sino que ha de someterse a una constante reformulación, ante el peligro constante que las formas artísticas tienen de

¹²⁹ Foster, “Asunto: Post”, p. 191.

¹³⁰ Foster, “Asunto: Post”, p. 190. En esta misma página Foster defiende la postura dialéctica de Adorno, como un autor capaz de ver en la abstracción formal, a diferencia de otros artistas marxistas, una posición resistente frente a los mecanismos de cooptación del mercado, a los que los artistas del formalismo de Greenberg (*Abstract Expressionism* o *Post-Painterly Abstraction*) y Fried (*color-field painting* de Stella) sí habrían sucumbido.

¹³¹ Adorno, *Teoría estética*, pp. 33 y 304.

caer en la aceptación por la cultura dominante, vaciadas como mero entretenimiento, condenadas a convertirse en “consuelo dominical”.¹³² Es por ello que una definición de lo moderno y del arte en Adorno es imposible como definición fija, pudiendo reconocerse solo en la medida de su potencia dialéctica, siempre “relacional” y cambiante.¹³³

Es en términos formales, como vemos, que esa “negatividad” del arte consigue salir a la luz en su camino hacia la “autonomía estética”, que es un camino hacia una cada vez mayor “opacidad” e “ininteligibilidad” de las formas. Sobre *Fin de partida*, dice Adorno en otro texto: “entenderla no puede significar otra cosa que entender su uninteligibilidad”.¹³⁴ Pero, ante el riesgo de calificar rápidamente a Adorno como un autor formalista interesado en un alejamiento entre el arte y el mundo, es necesario tener en cuenta varias cuestiones, partiendo, en primer lugar, del significado que adquiere la autonomía estética en sus textos, frente a una autonomía estética de *l’art pour l’art* del arte burgués, que perseguía precisamente ese “apartamiento estético”.¹³⁵ Es en el contexto del “mundo administrado” en el que esa separación del arte y la realidad ha de entenderse, un alejamiento que es tal en la medida en que se resiste a formar parte de una cultura integrada en las formas de dominación de la sociedad. Aun así, esa separación nunca se produce del todo, quedando esas *deformaciones de la forma* profundamente determinadas por esa “realidad empírica”, en tanto que huella de su “reverso” negativo, y en cierta manera, por este mismo motivo, “afirmativo” en algún sentido.¹³⁶

Sin embargo, Adorno no ignora los peligros de esa tendencia hacia la abstracción hacia la que parece dirigirse el arte moderno, como intento “reaccionario” de separarse de un arte “vulgar”. Y es que el autor nos advierte: “hoy hay que rechazar todo lo que se presenta como arte ligero; pero no menos lo noble, que es la antítesis

¹³² Adorno, *Teoría estética*, p. 10.

¹³³ Para un análisis detallado de esta cuestión, como de otras claves para entender y desmentir algunos equívocos sobre el pensamiento de Adorno que lo sitúan rápidamente como un teórico formalista y apocalíptico, como también mencionamos a continuación, véase Beñat Sarasola Santamaría, *El Segundo Modernismo: La dialéctica de la modernidad y la posmodernidad estética desde la Escuela de Frankfurt hasta la actualidad*, Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, 2014, pp. 17-54.

¹³⁴ Adorno, *Notas sobre literatura, Obra completa 11*, Madrid, Akal, 2003, p. 272.

¹³⁵ Foster, *El retorno de lo real*, p. 11.

¹³⁶ Adorno, *Teoría estética*, 33.

abstracta de la cosificación y al mismo tiempo su presa.¹³⁷ Como ya vamos viendo, es en esa constante tensión en la que el pensamiento de Adorno se mueve, siempre en la búsqueda de los espacios intersticiales y reacomodándose en las “aporías”, algo que no nos permite situarle a las claras en un lado o en otro de las dicotomías sobre las que se constituyen a menudo las teorías estéticas (por ejemplo: realismo/abstracción, contenido/forma, objetivo/subjetivo o verdad/ficción), sino más bien en el espacio resultante tras la disoluciones de las más firmes divisiones.¹³⁸

Lo mismo pasa cuando hablamos de la “función social” en relación a un arte, el que defiende Adorno, al mismo tiempo (y en cierta manera) *escapista* –en el sentido en el que la obra kafkiana podría ser definida como “fantástica” o en el que podría entenderse la no aparición de problemas sociales en la obra de Beckett– y marcadamente político. Adorno insiste en que “si se puede atribuir a las obras de arte una función social, es su falta de función”, pero esto debe entenderse, nuevamente, en relación a una función “instrumental” que es la que impone la sociedad capitalista.¹³⁹ Es en el sentido de su habilidad para sustraerse del “hechizo”, en su función de no función, en su “mera existencia” como objeto que se niega a reproducir el estado de las cosas, en el que podemos hablar de un obra transgresora.¹⁴⁰ Una fuerza disruptiva que al mismo tiempo discute y se ve modulada por aquello de lo que se pretende alejar, pues es esa deformación y alienación constitutiva de la “realidad empírica” a la que la obra de arte moderna debe su existencia. He aquí por qué Adorno habla del carácter dialéctico y siempre relacional de lo moderno, de la necesidad de esa disputa entre los dos polos (el “arte” y el “antiarte”, la “negatividad” y la “afirmación”) como motor de los desarrollos estético-utópicos.¹⁴¹

Una relación que no se da, como ya se puede adivinar, de manera evidente, sino que requiere una necesaria elaboración formal, como esfuerzo al mismo tiempo

¹³⁷ Adorno, *Teoría estética*, p. 317

¹³⁸ Sarasola Santamaría, *El segundo modernismo*, pp. 21 y 29.

¹³⁹ Adorno, *Teoría estética*, p. 300. Hablamos de función “instrumental” en relación al concepto de “instrumentalización” que aparece en la obra de Horkheimer, *Critica de la razón instrumental*, Buenos Aires, Sur, 1969.

¹⁴⁰ Adorno, *Teoría estética*, p. 298.

¹⁴¹ Adorno, *Teoría estética*, p. 46.

comprometido e impensado del artista.¹⁴² Así, Adorno afirma que “nada social en el arte lo es de una manera inmediata”, lo que apunta a un contenido social que es necesario desenmascarar en la obra, que no podrá ser entendido fácilmente en relación a una mimesis “naturalista” de lo real. Al mismo tiempo, esa mimesis sí se daría al tratar de presentar esa contra-cara negativa de la “empíria”, pudiendo hablar de una “mimesis de la cosificación”, como dice respecto a la obra de Kafka, o de una “mimesis crítica”.¹⁴³ Esto, junto a la afirmación que aparece en otro momento de que “la intención de la obra no es lo mismo que su contenido”, quizás baste para disuadirnos de querer buscar un mensaje o “eslogan” político en las manifestaciones por las que está interesado Adorno.¹⁴⁴ En su lugar, debemos entender que esa intención social, esa fuerza política que el arte pudiera tener, no radica sino en lo que el autor llama la “configuración” de la forma:

Kafka, en cuya obra el capitalismo monopolista sólo aparece a lo lejos, codifica en la escoria del mundo administrado de una manera más fiel y poderosa lo que les sucede a los seres humanos bajo el hechizo social total que las novelas sobre los *trusts* industriales corruptos. Que la forma sea el lugar del contenido social se puede concretar en el lenguaje de Kafka.¹⁴⁵

Es ahora cuando estamos en disposición de entender que el interés formal en Adorno no se opone a un interés en el contenido; o, dicho de otra manera, que forma y contenido no son cosas opuestas, que es a través de la forma en que un contenido no “afirmativo” consigue “expresarse”.¹⁴⁶ La cuestión de la “expresión” es algo también definitivamente problemático, debiendo entenderse por expresión algo no meramente subjetivo, sino, como es característico en el pensamiento de Adorno, algo que se encuentra en una zona liminal, entre lo “subjetivo” y su contraparte “objetiva”.

¹⁴² En este sentido, Adorno reconoce, más allá de la intención del artista, la “intención” de la propia obra, lo que más adelante llamaremos, en términos de Hubert Damisch, la capacidad del arte de “pensar”— en la que radica el trabajo de lo moderno. (Adorno, *Teoría estética*, pp. 43-44) Muchas de las cuestiones centrales que, como esta, elaboran el pensamiento estético de Adorno, como veremos, volverán a aparecer en esta tesis cuando, en diferentes momentos, abordemos la agencia de la obra de arte para autores como Mieke Bal o Georges Didi-Huberman.

¹⁴³ Adorno, *Teoría estética*, pp. 90, 328, 299, 304-305.

¹⁴⁴ Adorno, *Teoría estética*, pp. 50 y 460.

¹⁴⁵ Adorno, *Teoría estética*, p. 304.

¹⁴⁶ Un rasgo del arte que será fundamental, dicho sea de paso, en el desarrollo de esta tesis, como veremos especialmente cuando profundicemos en el pensamiento de Mieke Bal.

Es decir, es producto de esa realidad objetiva, diagnóstica que el “sensorio” supo en algún momento “captar”.¹⁴⁷ Es así como podría llegar a considerar a Kafka y Beckett como autores realistas, que no naturalistas: “lo gastado y dañado de ese mundo de imágenes es la impronta, el negativo del mundo administrado. En ese sentido, Beckett es realista”.¹⁴⁸ Cuando se acerca al trabajo de Kafka, podemos entrever en Adorno una manera de entender la verdad en la obra de arte que, no es descabellado afirmar, tiene bastante que ver con la manera en que lo entenderá Mieke Bal. Y es que lo ficcional o fantástico de Kafka deja de ser ficcional en el sentido de un alejamiento de la realidad. El escenario deformado y deformante apunta a lo crítico de la realidad, nos hace afrontarla de una manera que las producciones “ligeras” no saben hacer.

El arte moderno o nuevo, doblado por el peso desmesurado de la empiria, toma a ésta tan en serio que pierde el gusto por la ficción. [...]. La fuerza de Kafka ya es un sentimiento de realidad negativo; lo que en él aparece fantástico a quienes no entienden nada es el *comment c'est*.¹⁴⁹

Ahora bien, más allá de la clara distancia entre Greenberg y Adorno, podemos ver que ambos se basan en un sistema de apreciación y legitimación del arte que “convierte la crisis en valor”, profundamente atravesado por esa idea de progreso típica del pensamiento moderno desde la Ilustración, tal y como vimos en el anterior apartado.¹⁵⁰ En cualquiera de los casos, lo que estructura los recorridos es un continuo “desfallecer” de lo nuevo –aunque con las necesarias matizaciones en el caso de Adorno, como veremos–, así como una narrativa *fuerte* que legitima cierto tipo producciones en detrimento de otras.¹⁵¹ Y es que el arte, para uno y para otro, encuentra siempre una nueva solución, inserta en los caminos que se han pensado para él. Desde el punto de vista de estos autores, que entendían que el arte debía tender necesariamente hacia la negatividad (Adorno) o hacia la abstracción pura del medio pictórico (Greenberg), el realismo o cualquier tipo de representación “afirmativa” de la cultura no podía sino constituirse como un elemento *anacrónico*

¹⁴⁷ Adorno, *Teoría estética*, pp. 153-154.

¹⁴⁸ Adorno, *Teoría estética*, p. 49.

¹⁴⁹ Adorno, *Teoría estética*, p. 33.

¹⁵⁰ Foster, “Introducción al posmodernismo”, en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985, p. 8.

¹⁵¹ Foster, “Funeral para el cadáver equivocado”, en *Milpalabras*, otoño de 2003, p. 40

dentro del arte elevado. De hecho, tanto un autor como otro, dice Huyssen, apuntaron a ciertas manifestaciones que no podían ser inscriptas en esa continuidad lógica —“Stravinsky en el análisis de Adorno, el surrealismo en el de Greenberg”—, tomándolos como elementos “retardatarios” puntuales que finalmente cederían ante el *telos* de la historia o hacia su impugnación del status quo del capital.¹⁵²

Estos relatos sobre lo moderno se hicieron insostenibles hacia la década de los sesenta, si no antes, pues los cincuenta ya contaron con los primeros intentos de interrumpir el *logos* modernista a través de la *recombinación* ecléctica y de la *recuperación* de estrategias de la vanguardia —como los casos de Robert Rauschenberg y Allan Kaprow, que Foster encuadra en una primera neovanguardia todavía acrítica y reificadora.¹⁵³ En cualquier caso, con la proliferación del arte pop y el apropiacionismo que recordaba a los *ready-mades* duchampianos, u otras manifestaciones como el minimalismo o el *land art*, como todos los *puntos de fuga* intermediales que describió Rosalind Krauss, gran parte de las manifestaciones artísticas ya no pudieron explicarse en términos de revolución formal, al menos no como lo entendía Greenberg: en tanto que camino hacia la pureza del medio, en tanto que un mirar siempre hacia adelante, en busca de una nueva revolución que se siga de la lógica autorreflexiva.¹⁵⁴ Tampoco parecía ya posible mantener esa posición privilegiada para el arte frente a la cultura de masas, esa distancia que distinguía a las manifestaciones elevadas de las mercancías dirigidas al público general, tal y como lo entendían tanto Greenberg como Adorno, una posición ciertamente elitista que los artistas tratarían de superar.

Aun así, no faltaron los intentos de reacomodar todas estas producciones en el *telos* historicista, tratando de comprenderlos como *continuidad* de esfuerzos anteriores, aunque fuera necesario ajustar un poco el “verdadero” sentido de esa sucesión lógica, como veremos en el caso de Danto. Al menos hasta que, finalmente, la variedad de

¹⁵²Véase Huyssen, *Después de la gran división*, p. 111. Así, importantes manifestaciones de la vanguardia europea de los años veinte del siglo XX, como los *ready-mades* duchampianos, aquello que Bürger llamaría “vanguardia” en oposición al “modernismo” de Adorno, quedaban fuera de ese relato que valoraba el tratamiento formal.

¹⁵³ Foster, *El retorno de lo real*, pp. 24-26.

¹⁵⁴ Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido”, en Hal Foster (ed.) *La posmodernidad*.

soluciones hizo imposible contenerlas en una única narrativa, momento en el que fue necesario echar mano de la condición posthistórica.

Para referirse a la década de los sesenta, al arte de posguerra en general, los términos de “neovanguardia” o “postvanguardia” son los más repetidos, dando cuenta de la dependencia que muchos autores vieron en estas expresiones artísticas con respecto a lo que vino antes. Como dice Foster, “estas experiencias cuestionaron el modernismo, pero al hacerlo lo prorrogaban, al menos como referencia”.¹⁵⁵ Las influencias que legitimaban el arte de este momento como manifestaciones conectadas a la historia se buscaron no ya sólo en el arte del siglo XX, acudiendo al constructivismo, por ejemplo, para el caso de la escultura mínima, sin importar “que el contenido de uno no tuviera nada que ver con el contenido del otro y que, de hecho, fuera exactamente su contrario”.¹⁵⁶ Sino que también, a medida que estas “operaciones críticas” se volvieron cada vez más inclasificables se acudió a menudo a referencias “primitivizantes” en un intento desesperado por encontrar un nexo con la historia. El pasado es rescatado aquí acriticamente para insertar lo contemporáneo bajo el paraguas de una tradición artística anterior, aunque sólo sea porque son “estilísticamente” parecidos, si podemos hablar de estilo en relación a lo “primitivo”. Más adelante veremos que es posible una historicidad –más allá del historicismo– que trae el pasado no como “origen absoluto”, sino como un volver a pasar, un volver a pensar, como un volver a poner en juego los problemas que una vez preocuparon a los artistas. Nuevas “soluciones” que se relacionan con las anteriores a menudo sólo de forma contradictoria.

En su famoso texto “La escultura en el campo expandido”, Rosalind Krauss da cuenta de este “frenesí de historizar” que mantuvo ocupados a historiadores del arte y críticos por aquellos años. De ese esfuerzo por seguir estirando las categorías –la de escultura, más concretamente– sobre las que se asentaba el historicismo, aunque fuera a base de retorcerlas, llegando a un punto en el que quedaron irreconocibles, abiertas por todos lados.¹⁵⁷ Pero ya durante el modernismo había tenido lugar un movimiento

¹⁵⁵ Foster, “Funeral para el cadáver equivocado”, p. 42.

¹⁵⁶ Krauss, “La escultura en el campo expandido”, p. 61

¹⁵⁷ Krauss, “La escultura en el campo expandido”, p. 61.

semejante: el de tratar de entender todo tipo de desviación dentro de una cadena lógica de desarrollo para el medio. Y es que, como estudia la autora, desde Rodin la escultura se había ido desligando progresivamente de su función “monumental”, es decir, de su papel tradicional como hito con valor simbólico, en diálogo con el lugar que ocupa, para devenir en un volumen autosuficiente; esto es, *autónomo*. Una tendencia que bien supieron destacar los autores formalistas hasta convertirla en la consecución lógica a la que había de llegar el arte. De esta manera, ese alejamiento progresivo de la “lógica de la representación y de la señalización”, que había permitido anteriormente delimitar el conjunto de objetos que recibían la consideración de esculturas, no fue obstáculo para poder seguir considerándolas como tales.¹⁵⁸

La escultura modernista, mientras tanto, permitiéndose experimentar más allá de “la lógica del monumento”, “cruza el umbral” hacia lo que la autora denomina “su condición negativa”, hacia un ahondamiento decidido en aquello que había quedado fuera de los límites de la práctica escultórica. Hacia una “pérdida del lugar” tanto como hacia una disolución de la representación. Y como ejemplo paradigmático de este alejamiento progresivo la autora alude a Constantin Brancusi, cuya obra descontextualiza –de diversas maneras– el pedestal, que justamente antes había servido para hacer de enlace entre el lugar y la escultura que se erigía sobre él: ya sea convirtiendo toda la escultura en pedestal –como en su *Columna infinita*– o incorporándolo como una parte indiferenciada del volumen –como en *Adán y Eva*–. La obra de Brancusi juega a crear volúmenes que pueden ser apreciados por sí mismos. La depuración de las formas, tendentes a la abstracción, cada vez menos dependientes del referente externo, complica todavía más ese vínculo con las esculturas tradicionales.

Este es el principal argumento de Krauss: cada vez más lejos de su cometido originario, muchos de los objetos producidos a partir de los cincuenta apenas podían ser clasificados como escultura, convertidos en “negatividad pura”. En pura falta de lo que las esculturas eran, siendo posible referirnos a ellos sólo por lo que no son: objetos distintos al espacio que ocupan, aunque bien podrían confundirse por un

¹⁵⁸ Krauss, “La escultura en el campo expandido”, pp. 63-65.

elemento más de la arquitectura o incluso del paisaje en algunos casos, si no fueran porque no les sirven, porque no cumplen ninguna función. Son objetos que no indican nada, que no se refieren a nada más que a sí mismos, “autorreferenciales”, que no presentan nada más que su volumen. Claros ejemplos de ello, a los que la misma autora alude, son dos trabajos del artista Robert Morris (*fig. 1 y 2*):¹⁵⁹

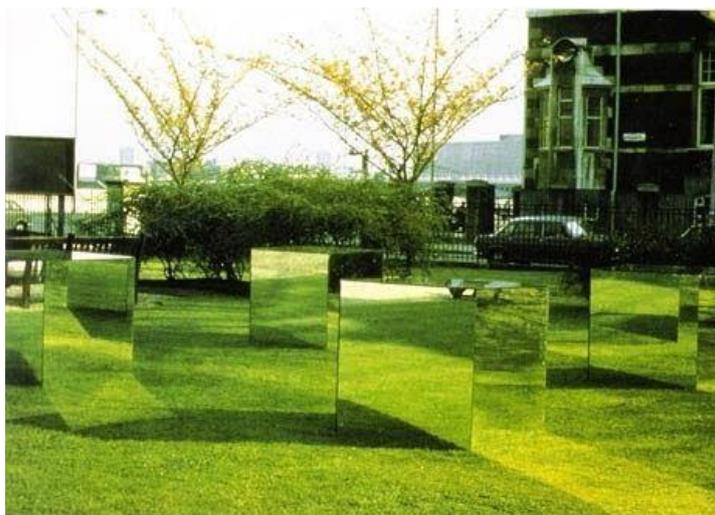
Uno de ellos es la obra exhibida en 1964 en la galería Green, entidades completas cuasi arquitectónicas cuya condición de escultura se reduce casi del todo a la simple determinación de que es lo que está en la sala lo que no es realmente la sala; el otro es la exhibición al aire libre de las cajas con espejos, formas que son distintas del emplazamiento sólo porque –aunque visualmente continuas con la hierba y los árboles– no son de hecho parte del paisaje.¹⁶⁰



1. Robert Morris, Instalación en la Green Gallery de Nueva York (1964)

¹⁵⁹ En el siguiente epígrafe atenderemos también a la producción de este artista para abordar otra forma de alejamiento de las narrativas maestras del modernismo que llevan a cabo las prácticas de los sesenta: una puesta en crisis que tiene que ver con un *despliegue temporal y visual* que contradice esa exigencia de lo *inmediatamente visible* encarnada por Greenberg y, después, por Fried.

¹⁶⁰ Krauss, “La escultura en el campo expandido”, p. 65.



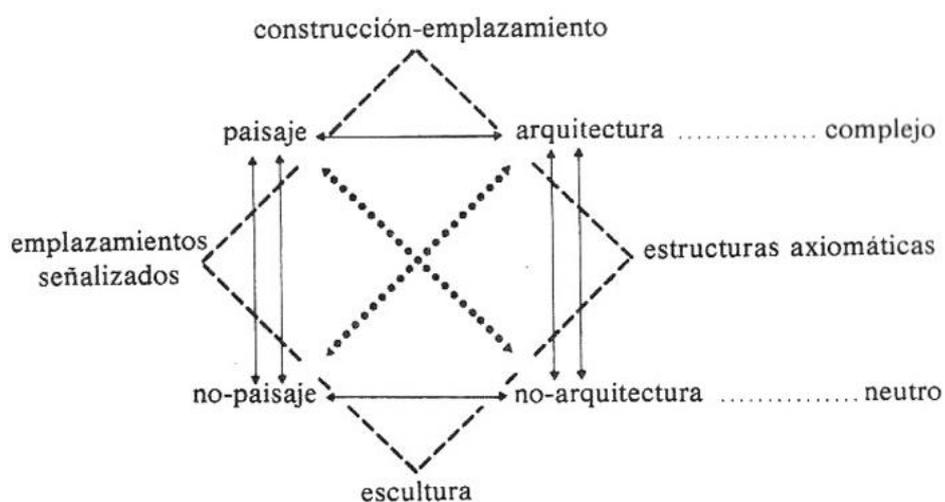
2. Robert Morris, Instalación en el jardín de la Tate Modern en Londres (1971)

Es necesario, para la autora, trazar un nuevo mapa que atienda a la diversidad de investigaciones estéticas que no se ajustan a los caminos que fueron pensados para cada medio, ni a la pureza que se espera de ellos, un estrecho sendero que se topa necesariamente con su agotamiento. Tratar de pensar esa “negatividad” como “interesante” por sí misma y no como aquello que, por oposición, permite seguir utilizando –con dificultad, todo sea dicho– las firmes categorizaciones a las que estamos acostumbrados. Ello implica reconocer toda una “*extensión*” de posibilidades que dificulta, sin duda, todo relato estable sobre el arte. Y es lo que tratará de hacer en su texto, donde aborda el trabajo de toda una serie de artistas de aquellos años para ubicarlos dentro de un “campo expandido” de relaciones que complican, desplazan y exceden la categoría de escultura –aunque, afirma, algo parecido podría hacerse en relación a la categoría de pintura–.¹⁶¹ Un campo en el que la escultura es sólo un término entre muchos otros de los que queda excluida, un campo, sin embargo, en el que las fronteras no están tan claras. La autora se distancia, así, de la postura formalista de quien fuera su maestro y director de tesis, Clement Greenberg, para estudiar los “desplazamientos” decisivos que se están llevando a cabo, para centrar el foco

¹⁶¹ Krauss, “La escultura en el campo expandido”, p. 73.

verdaderamente en aquello que proponen las obras una vez nos hemos desprendido de las ciegas exigencias historicistas.

Según la autora, no fueron pocos los artistas que, en la década de los sesenta y principios de los setenta, se vieron seducidos por la idea de explorar toda una serie de espacios intermedios que resultaban al jugar con esos términos, con esa “combinación de exclusiones”, entre los que se encontraba la escultura: la no-arquitectura y el no-paisaje.¹⁶² Un juego de inversiones que da lugar a “un campo cuaternario que refleja la oposición original y, al mismo tiempo, la abre”, tal y como puede verse en los esquemas que incluye en su texto y en la leyenda explicativa (*fig. 3*). En el espacio intermedio entre esos términos que se relacionan entre sí por oposición surgen nuevas categorías: aquello que la autora llama “construcción-emplazamiento” (en el espectro entre arquitectura y paisaje), “emplazamientos señalizados” (en el espectro entre paisaje y no-paisaje) y “arquitecturas axiomáticas” (en el espectro entre arquitectura y no-arquitectura).¹⁶³



3. Esquema ofrecido por Krauss en "La escultura en el campo expandido"

¹⁶² Krauss, "La escultura en el campo expandido", pp. 65-67.

¹⁶³ Krauss, "La escultura en el campo expandido", p. 68.

Estas experimentaciones, junto a las del pop, no serían vistas por los autores del formalismo más que como una degeneración del arte, que se habría mantenido hasta entonces en la tarea de cumplir con su fin último. Así, para un longevo Greenberg, que todavía a principios de los años noventa lanzaba alguna opinión sobre el estado del arte, nada significativo había ocurrido en la pintura desde los últimos treinta años, una opinión que se extendía hacia lo que él creía que estaba por venir: “¡decadencia!”.¹⁶⁴ La “abstracción postpictórica” (“Post-Painterly Abstraction”) había sido el último episodio al que el autor otorga cierta relevancia en el momento en el que el “expresionismo abstracto” había caído en una suerte de “manierismo” que imitaba la pintura de sus grandes “líderes”.¹⁶⁵ En cuanto a Adorno, también él vio en la música de los cincuenta y los sesenta, década en la que murió, la frontera última del arte, que había devenido en una suerte de serialización vacía. Todo carácter de resistencia frente al mundo administrado que alguna vez había tenido la música, como las artes plásticas y la literatura, parecía haber quedado finalmente “secuestrada por la razón comercial”.¹⁶⁶ Quizás su conferencia de 1954 sobre “El envejecimiento de la nueva música” dé cuenta del pesimismo que empañó los últimos años de Adorno.¹⁶⁷

Sin embargo, como ya veníamos anunciando, estas desviaciones que se venían produciendo desde los cincuenta y los sesenta, todavía fueron incluidas por autores como Arthur Danto dentro del arte moderno, si bien como su episodio final: lo hizo ampliando la noción greenbergiana del sentido del arte como autoconocimiento hacia la pregunta sobre su “indiscernibilidad”.¹⁶⁸ Es decir, lo que fue incapaz de ver Greenberg, importante para Danto porque elevó el arte a la categoría de “reflexión filosófica”, fue que el cuestionamiento último que concernía a la autorreflexión artística, a la búsqueda de “lo esencial” en el arte más allá de sus “cualidades accidentales”, tenía que ver más bien con la exploración de aquello que separaba al arte de la realidad más banal. El “éxito ontológico” de Duchamp y sus *ready mades* había sido precisamente demostrar que el “proyecto histórico” del arte era el de “discernir cómo se debía distinguir el arte de la realidad”. El primer error de

¹⁶⁴ Danto, *Después del fin del arte*, p. 127.

¹⁶⁵ Danto, *Después del fin del arte*, pp. 125-128.

¹⁶⁶ Adorno, *Filosofía de la nueva música. Obra completa 12*, Madrid, Akal, 2003, p. 15.

¹⁶⁷ Adorno, “El envejecimiento de la nueva música”, en *Disonancias. Obra completa 14*, Madrid, Akal, 2009.

¹⁶⁸ Danto, *Después del fin del arte*, p. 135.

Greenberg había sido reducir el pensamiento sobre lo artístico al pensamiento sobre lo pictórico; el segundo, limitar el trabajo filosófico de autorreflexión del arte a la interrogación sobre propiedades materiales del medio.¹⁶⁹

La tarea emprendida por Duchamp en las primeras décadas del siglo sería, para Danto, retomada y llevada a su máxima expresión a mediados de los sesenta por autores como Andy Warhol, a quien, como es bien sabido, el autor menciona una y otra vez como el gran representante de este momento final del desarrollo del arte hacia su autoconocimiento filosófico. Si bien también reconoce un logro similar en otras manifestaciones como en “el uso minimalista de los materiales industriales”, en “el arte póvera” o en “la clase de arte posminimalista que hacía Eva Hesse”.¹⁷⁰ Hizo falta que artistas y críticos llevaran al límite este cuestionamiento a través de objetos artísticos que a simple vista y en otro contexto pasarían por cotidianos o por piezas de fabricación industrial, para poder reconocer el sentido último del arte y llevarlo a la etapa final de su historia. Como si de una sucesión hegeliana se tratara –en este sentido, no es de extrañar que Greenberg tenga tanto peso en su obra– el relato de la historia del arte de Danto culmina con su autoconsciencia filosófica. En el momento en el que el arte deviene filosofía, la única manera en que la *Brillo Box* de Warhol cobra importancia como arte –frente a la caja Brillo que se podía comprar en el supermercado–, no hay ya otro fin al que aspirar: el arte ha cumplido con su desarrollo. Así, “el impulso transhistórico hacia la autoconsciencia ya no se realiza en el arte”.¹⁷¹ Quizás el siguiente fragmento sirva para condensar por sí mismo las ideas de Danto:

En mi opinión la historia terminó una vez que el arte mismo se planteó la verdadera forma del problema filosófico, esto es, la cuestión de la diferencia entre las obras de arte y los objetos reales. El momento filosófico se había alcanzado. Los problemas son explorados por los artistas interesados en ellos, y por los mismos filósofos, quienes ahora empiezan a hacer filosofía del arte de un modo que producirá respuestas. Decir que la historia terminó es decir que ya

¹⁶⁹ Danto, *Después del fin del arte*, p. 130.

¹⁷⁰ Danto, *Después del fin del arte*, p. 135.

¹⁷¹ Keith Moxey, *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Serbal, 2004, p. 123.

no existe un linde de la historia para que las obras de arte queden fuera de ella. Todo es posible. Todo puede ser arte. Y, porque la presente situación no está esencialmente estructurada, ya no podemos adaptarla a un relato legitimador. Greenberg está en lo cierto: nada ha pasado en treinta años. Eso es, quizá, lo más importante para decir sobre el arte de los últimos treinta años. Pero la situación está lejos de ser tan deprimente como implica la expresión “¡Decadencia!” de Greenberg. Más bien, inaugura la época de mayor libertad que el arte ha conocido.¹⁷²

Nos encontraríamos, así pues, en este período posthistórico inaugurado a mediados de la década de los sesenta, con un nuevo momento de libertad para el arte, que, como en sus inicios, antes de que empezaran a trazarse los “relatos legitimadores” que decidían sobre lo que es digno de ser considerado arte, no necesita de un sentido o un *ser del arte* al que rendir pleitesía. Arte puede ser ahora cualquier cosa. La diversificación de “estilos” y mezcolanzas presentes en la obra de autores como Gerhard Richter, Sigmar Polke, Rosemarie Trockel “ejemplifican”, para el autor, esta situación “posthistórica”.¹⁷³ El pluralismo que caracteriza al arte de las últimas décadas del siglo XX, nos estaría hablando de una situación en la que los límites y las demarcaciones se han difuminado: no hay nada que quede fuera del relato porque ya no contamos con un “linde de la historia”. Un todo vale que se derivaría del discurso de Danto que, para Foster, deja huérfanas a las manifestaciones artísticas contemporáneas, de toda reflexión histórico-teórica relevante, cediendo el discurso fácilmente hacia una “indiferencia chata” y dejando la puerta abierta a la “ley del mercado”, que es la que finalmente hace productiva económicamente esa (in)diferencia neutral.¹⁷⁴

Este “fin del arte” se presenta como benignamente liberal –el arte es pluralista, su práctica pragmática y su campo multicultural– pero esta posición es no tan benignamente neoliberal, en el sentido de que su relativismo es lo que exige la ley del mercado.¹⁷⁵

¹⁷² Danto, *Después del fin del arte*, p. 136.

¹⁷³ Danto, *Después del fin del arte*, p. 137.

¹⁷⁴ Foster, “Funeral para el cadáver equivocado”, p. 44.

¹⁷⁵ Foster, “Funeral para el cadáver equivocado”, p. 40.

Condenar a las prácticas contemporáneas a la “inconmensuralidad estancada” de lo posthistórico, a un “eterno presente”, nuevamente, en el que proliferan experiencias desconectadas entre sí, compartiendo si acaso su adhesión a la ley del mercado, que se habría convertido en el marcador último para decidir qué podemos considerar arte y qué no, no es una opción para Foster. Y es que, dice el autor, “todos nosotros –artistas, críticos, curadores, historiadores, espectadores- necesitamos relatos que guíen nuestras experiencias actuales; historias situadas, no *grands récits*”.¹⁷⁶ Así, ese “seguir con vida” necesita de un empezar “de cero”, un volver a pensar la historia que no caiga de nuevo en la pretensión de relatos universalizantes.¹⁷⁷ Que nos permita contrarrestar también esa “indiferencia” que ha cedido la importancia y el sentido de lo artístico al mercado del arte, guiado por la exigencia de la novedad. En este sentido, tal y como ha apuntado Dan Karlhom, podemos decir que el calificativo de “arte contemporáneo”, tal y como es utilizado para nombrar el arte que es relevante hoy, puede verse también como una “secuela contaminada” por las lógicas del progreso que caracterizó al modernismo: de “lo nuevo por lo nuevo mismo”, un afán de “contemporalismo” [*contemporalism*].¹⁷⁸

Así pues, una vez que los críticos e historiadores se han quedado sin recursos para seguir *abordando históricamente* el arte que –de hecho– se sigue produciendo, cediendo a una *narrativa imposible* de lo “radicalmente dispar”, quizás sea necesario empezar a reconocer que los senderos del arte son múltiples.¹⁷⁹ Que lo que necesita darse por agotado es precisamente una explicación histórica que simplifica y acota los caminos posibles, mientras aparta y deja fuera tantas manifestaciones artísticas ignoradas de forma sistemática. Por otro lado, junto a ésta, es necesario hacer referencia a otra “lógica de exclusión” sobre la que se ha sostenido todo intento de periodización de cada presente hasta el momento, que aquí sólo señalamos, aunque requería también de un estudio en profundidad. Como ha señalado Dan Karlhom en otro texto, encontramos, por un lado, además de ese tipo de exclusión que opera diacrónicamente, es decir, sobre la base de un sentido teleológico de lo histórico que

¹⁷⁶ Foster, “Funeral para el cadáver equivocado”, p. 44.

¹⁷⁷ Foster, “Funeral para el cadáver equivocado”, p. 45.

¹⁷⁸ Dan Karlhom, “After Contemporary Art: Actualization and Anachrony”, en *The Nordic Journal of Aesthetics*, n. 51, 2016, pp. 36-37.

¹⁷⁹ Foster, *El retorno de lo real*, p. 15.

ordena causalmente y distingue cada presente de aquello que supuestamente supera, otro un tipo de exclusión que opera sincrónicamente; es decir, sobre la base de criterios “cualitativos” que permiten seleccionar unas obras y descartar otras que se producen en el mismo presente, que condenan ciertas prácticas a la categoría de “arte periférico” o “arte menor”:

Tal vez podríamos llamar a la primera línea divisoria histórica y a la segunda estética. Aunque el enigma planteado por el primero (cómo definir el arte contemporáneo temporal o históricamente) es seguramente académico, el planteado por el segundo (cómo elegir entre todos los “candidatos para la apreciación” del arte hecho por artistas profesionales en el presente, para usar el término de George Dickie) es de importancia política crítica para los artistas y otros representantes del mundo del arte en ambos lados de la gran división entre contemporáneo y no contemporáneo.¹⁸⁰

Para Karlhom, tanto una como otra, sin embargo, implican problemas de temporalidad, que tienen que ver con aquello que podemos considerar “contemporáneo”, entendiendo este término no sólo como el calificativo bajo en cual se agrupan muchas de las obras de arte reciente, sino, en un sentido más amplio, como aquello que se convierte en relevante para cada presente. Tanto una como otra se asientan sobre un sentido muy estrecho de lo contemporáneo. Que separa el presente de un pasado agotado –ya sea porque ha sido superado o porque ha muerto sin herencia–, así como de otro presente que no es lo suficientemente relevante o que no encaja con el *logos* dominante, ligado siempre a los centros del arte. Se trata, esta última, de una “contemporaneidad no contemporánea”, es decir, algo que no pertenece del todo a nuestro presente, a aquello que, desde las posiciones de poder, se ha decidido que significa pertenecer al presente. El arte “contemporáneo”, como cajón de sastre en el que cabe (casi) todo, habría caído igualmente en esta doble trampa, destacándose como novedad frente a un arte pasado de moda, y como arte relevante frente a un

¹⁸⁰ Karlhom, “Surveying Contemporary Art: Postwar, Postmodern, and then What?”, en *Art History*, vol. 32, n. 4, 2009, pp. 714-715.

arte secundario, periférico, atrasado, condenado a leerse bajo la estela del arte realizado en los centros.¹⁸¹

También encontramos el caso de autores que, a pesar de que se abren a una nueva comprensión de “lo contemporáneo”, a pesar de que reconocen la heterogeneidad temporal de cada presente, así como los distintos ritmos a los que se mueven diferentes sociedades, nos dejan de nuevo sin categorías críticas desde donde abordar la historia. Es el caso de Nicolas Bourriaud o Terry Smith.¹⁸² Como ha analizado Keith Moxey, estos autores reconocen que el sentido de lo histórico que ha operado hasta (el fin de) la modernidad, se ha descubierto como peligrosamente reductor, en tanto que deja fuera la infinidad de relatos-otros que no cabían en una narrativa del progreso histórico construida desde los centros.¹⁸³ Ambos insisten en la necesidad de una nueva perspectiva multi-temporal. Lo “heterocrónico” es lo que caracteriza la historia contemporánea, si no fuera porque, tanto para uno como para otro, un modelo semejante no puede ser concebido dentro de la historia. Es decir, están en disposición de admitir nuevos modelos temporales que impiden un relato homogéneo, pero son incapaces de hacer historia con ellos. Decir que el nuestro es un tiempo posthistórico es equivalente a reconocer las formas teleológicas y universales del relato tradicional como la única forma de hacer historia.

Una vez que se ha puesto en evidencia la naturaleza artificial de un tiempo medido, de un orden cronológico, teleológico y causal de la historia, se plantea un nuevo interrogante: ¿Podemos continuar con el relato? ¿Hay relato posible en un tiempo que no se deja ordenar? ¿Hay historia sin periodización? ¿Todo intento de hacer historia ha de pasar necesariamente por la construcción de un relato unificado, cerrado, de carácter general, universalmente válido, es decir, ese modelo de la historia universal? ¿Es lo contemporáneo un no-tiempo? ¿Un tiempo que, incapaz de ofrecer unas características fijas, incapaz de definirse, se vacía de significado? Si no puede

¹⁸¹ Para esta cuestión, véase también Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Barcelona, Sans Soleil, 2015.

¹⁸² Nicolas Bourriaud, “Altermodern”, en *Altermodern*, cat. exp., Londres, Tate Publishing, 2009; Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?*

¹⁸³ Moxey, *El tiempo de lo visual*, p. 82-86.

explicarse en términos de homogeneidad, ¿dejamos simplemente de poder explicar nada, como una masa informe y en continua fluctuación que nos desborda? ¿Pueden encontrar puntos de contacto la cronología y la heterocronía?

La crisis de lo inmediatamente visible: la experiencia ante la obra como apertura de la imagen, del tiempo y del sujeto.

Si seguimos tirando del hilo de *la crítica al concepto de autonomía moderno*, entendido como la búsqueda de la especificidad del medio, que llevaron a cabo algunas producciones artísticas sobre todo desde la década de los sesenta, nos damos cuenta de que es necesario trazar otro capítulo sobre las conquistas de lo posmoderno. Unas conquistas cruciales, por otro lado, para los propósitos de esta tesis: me refiero a un capítulo que atienda a la cuestión de la *experiencia temporal* en las artes visuales, en tanto que ha sido sistemáticamente expulsada de la reflexión estética por las teorías formalistas de la modernidad en su formulación de la pureza medial de la pintura y la escultura. Una atención al tiempo, largamente negada, que emerge con fuerza con la irrupción de la neovanguardia de posguerra. Como estudia Pamela M. Lee en su obra *Cronofobia*, el tiempo se convierte en una “obsesión” para muchas de las prácticas artísticas de la década de los sesenta.¹⁸⁴ Las experimentaciones con el tiempo del arte procesual o del conceptual, pero también de las de nuevas disciplinas como la performance o el videoarte, dan cuenta de ello, instando a aquellos que quieran acercarse a su estudio a tomar el tiempo como “categoría crítica”.¹⁸⁵ Pero sería el minimalismo, especialmente, como analizaremos en este capítulo, el que pondría en el centro del debate la polémica sobre lo temporal en las artes plásticas, una polémica que compromete, desde el punto de vista de los formalistas, la autonomía misma del arte.

En pocas palabras: la cuestión de la relación entre las artes visuales y el tiempo —así como de la relación entre objeto y sujeto, decisiva a este respecto, como veremos—

¹⁸⁴ Pamela Lee, *Cronofobia. Sobre el tiempo en el arte de los sesenta*, Murcia, Cendeac, 2020, p. 17.

¹⁸⁵ Miguel Ángel Hernández-Navarro, *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia y estéticas migratorias*, Madrid, Akal, 2020, p 21.

se convierten en una cuestión clave también a la hora de pensar el paso de lo moderno a lo posmoderno en tanto que superación de las rígidas posiciones teóricas que eliminan la duración temporal de la experiencia del arte verdaderamente moderno. Las mismas que reducen lo pictórico o lo escultórico a un campo de reflexión sobre lo espacial, sobre aquello que, *específicamente*, atañe al propio medio: la planimetría en la pintura o el volumen en la escultura, aquello que se resuelve en términos estrictamente visuales.¹⁸⁶ Así pues, esas consideraciones críticas sobre lo temporal en el arte a las que nos llevarán los objetos minimalistas vendrá acompañada de consideraciones críticas sobre el estatus hegemónico de lo visual, sobre los modos de conocimiento ante la obra de arte, como también analizaremos en este capítulo.

Sin embargo, debemos tener en cuenta que cuando nos referimos a estas como conquistas de lo posmoderno, debemos entender la palabra “conquista” no desde una perspectiva evolucionista del arte, sino precisamente como una forma de desvincularse de algunas de las líneas dogmáticas que han permitido a la teoría moderna constituirse sobre preceptos teleológicos que cierran la narrativa en torno a unas producciones específicas. Es desde esta perspectiva que debe entenderse aquí todo análisis de lo posmoderno, como un momento favorable a la disolución de los grandes marcos constreñidores tanto para la práctica como para la teoría, y no como la instauración de un nuevo período con nuevas vías rectoras. Se trata, por decirlo más claramente, de un desafío posmoderno que va ligado a la crítica, ya sea consciente o inadvertidamente, de las teorías sobre la especificidad del medio, aquellas que determinaban los estrechos senderos de lo que era digno de ser llamado moderno. Producciones que, como decimos, eran analizadas al margen de cuestiones temporales, restringidas a la representación de un instante sin tiempo, sin historias que contar, sin recorridos para la mirada y la imaginación, y cuya percepción y comprensión había de darse de manera instantánea.

Lo que se produce en el arte de los sesenta es una ruptura con una *estética de lo inmediatamente visible* que había prevalecido en los discursos sobre el arte hasta el

¹⁸⁶ Aunque, como dice Lee, y como podemos observar en la teoría de Greenberg, la reflexión sobre la especificidad de la escultura moderna es “parasitaria” de la reflexión sobre la especificidad de la pintura moderna, que es la verdadera protagonista en sus textos, siendo aquella analizada a través del prisma de “los logros del expresionismo abstracto”. Lee, *Cronofobia*, p. 83.

momento. Y aquí se conjugan, como decimos, y como bien muestra la expresión *inmediatamente* —a través del tiempo, o de su ausencia más bien— *visible* —a través del ojo—, dos cuestiones que están en realidad indisolublemente unidas: la cuestión del tiempo y la cuestión de lo visual, que trabajarán críticamente las esculturas minimalista. Hasta tal punto es así que podemos tomar el objeto minimalista como verdaderos “objetos teóricos”, como diría Mieke Bal, para pensar la manera en el arte de los sesenta y el arte contemporáneo en general revoluciona las formas de estar del espectador ante el objeto: por un lado, la manera en que tanto el objeto, como el sujeto, como el acto de ver se *temporalizan* para convertirse en un proceso abierto e inacabado. Por otro, la manera en que lo visible como certeza queda interrumpido a favor de la reivindicación, la *presentación*, de un saber que no podemos llegar a ver, del que no podemos llegar a estar seguros, tan sobrecogedor como destabilizador.

Quizás no sea necesario decir, asimismo, que en ningún caso vemos esta conquista como un mérito exclusivo de este momento, ni que se pueda circunscribir como una preocupación limitada a esa década, siendo más tarde abandonada; más bien al contrario. Pero, probablemente, incidir en esta “obsesión” por el tiempo de los sesenta nos ayude a entender un cambio de sensibilidad generalizado que tanto en la teoría como en la práctica artística se produce desde aquel momento. A indagar en los modos en que la consideración temporal de las obras, que irrumpe con especial intensidad por aquellos años, destabiliza y destabilizará todo *saber estático* del arte. De hecho, como señala Christine Ross, “desde las prácticas artísticas de la vanguardia histórica (dadaísmo, surrealismo, constructivismo) [...], el arte occidental ha desafiado esta regla duradera al ampliar el registro restrictivo del momento significativo”.¹⁸⁷ De la misma manera, como apunta Lee, aunque la problematización de lo temporal en el arte de los sesenta ha sido utilizado a menudo para “desenmascarar la lógica de la posmodernidad”, ya sea positivamente por sus defensores (Foster) o negativamente por sus detractores (Fried), esa apertura hacia lo temporal en el arte puede rastrearse hasta nuestros días.¹⁸⁸ Gran parte del arte contemporáneo, más allá de lo posmoderno, puede ser abordado desde la perspectiva de “un giro temporal en el arte”, tal y como

¹⁸⁷ Ross, *The Past is the Present; It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art*, New York, Continuum, 2012, p. 3.

¹⁸⁸ Lee, *Cronofobia*, p. 80.

lo entendió Ross.¹⁸⁹ Un arte que se sirve de las más diversas estrategias para poner en el centro la experiencia temporal:¹⁹⁰

no solo la infinitud [del minimalismo], sino también la entropía, lo efímero, la repetición y el tiempo real; la contingencia y la aleatoriedad; los tiempos improductivos, no reconocidos, de la modernidad (“el tiempo de las mujeres”, el tiempo del “otro”); la ralentización, la condensación o la aceleración de la imagen fotográfica, cinematográfica, electrónica y digital que extiende, abrevia o acelera la experiencia perceptiva de la obra de arte.¹⁹¹

Según Foster, es Michael Fried uno de los críticos que mejor entendió la radicalidad de la propuesta minimalista en este sentido, aunque fuera para criticarla, para dejarla fuera del verdadero arte moderno, del lado de la más absoluta banalidad. Y es que para condenarlo “tan convincentemente tiene que entenderlo, y esto supone entender su amenaza para la tardomodernidad”.¹⁹² Una amenaza que tiene que ver con el terrible abandono del arte a lo teatral, para referirse a la dimensión temporal de la experiencia perceptiva ante la obra: con el minimalismo se abre la puerta en el arte, si es que puede recibir una consideración tal bajo el punto de vista de Fried, a una *experiencia temporal mundana*, extremadamente opuesta a lo que la obra de arte moderna es capaz de hacer, cuya fuerza de “convicción” imprime en el espectador una respuesta estética inmediata. Leyendo a Fried, como dice Lee, es posible entender el tiempo como “condición límite” de la pureza medial de lo moderno, es decir, como aquello que permite, negativamente, discriminar la calidad de la pintura y de la escultura: solo en su capacidad de no mezclarse con los asuntos propios de la literatura, la música o el teatro, siendo lo temporal el código específico de estos, puede el arte moderno, las artes plásticas en concreto, mostrarse como arte.¹⁹³

¹⁸⁹ Se trata del argumento central que estructura su obra *The Past is the Present; It's The Future Too*.

¹⁹⁰ Un paso más allá, como comprenderemos a lo largo de esta tesis a través del pensamiento de Mieke Bal y Didi-Huberman, toda experiencia ante la imagen (ya sea el objeto tradicional del arte o el amplio espectro de imágenes de la cultura) es susceptible de abrirnos a una experiencia temporal y visualmente “trastornada”, en términos de Bal. Un pequeño “síntoma”, una “mancha negra”, un sutil gesto, en términos de Didi-Huberman, bastará para ello.

¹⁹¹ Ross, *The Past is the Present; It's the Future Too*, pp. 3-4. La traducción es mía.

¹⁹² Foster, *El retorno de lo real*, p. 57.

¹⁹³ Lee, *Cronofobia*, p. 86.

Acudimos, así, a uno de los últimos estandartes de lo moderno, discípulo de Clement Greenberg, de quien se distanciaría en algunas cuestiones, como punto de partida para observar, retrospectivamente también, la importancia de un discurso del arte moderno ajeno a las cuestiones temporales. Pero también para atender, prospectivamente, al potencial de esa apertura temporal del arte, de esa apertura hacia una dimensión “teatral” de la relación entre el espectador y la obra, que Fried señala como peligrosas, pero que serán claves tanto en la práctica como en el análisis estético posterior.¹⁹⁴ Y es que aquello que Fried descubre en el minimalismo “anticipa”, “aunque de modo fóbico”, dice Lee, toda una serie de preocupaciones en relación a lo temporal que estarán muy presentes en el arte y la teoría contemporáneas.¹⁹⁵

Asimismo, comprobamos nuevamente, dicho sea de paso, que algunas de las teorías sobre la modernidad más influyentes o debatidas fueron escritas cuando ese mismo relato que se está trazando habría llegado a su fin o quedaría fatalmente amenazado por producciones “antitéticas”/“inartísticas”, corrompidas por las fuerzas externas al sentido de lo moderno; lo vemos nuevamente con Fried, cuyo “Arte y objetualidad”, por citar uno de sus textos más conocidos y donde aparecen algunas de sus tesis fundamentales, fue publicado por primera vez en 1967.¹⁹⁶ La *producción* de lo que significa el modernismo, en el más reducido de sus aspectos posibles, coincide a menudo así con en el momento mismo de su desmoronamiento, dando cuenta de una mirada miope que *reacciona* ante la pérdida, sublimando lo que precisamente se está perdiendo.

Pero tenemos que remontarnos, en realidad, a Lessing para comprender esa separación, típica de las teorías estéticas desde la Ilustración, de las “artes del espacio” (las artes plásticas) y las “artes del tiempo” (la literatura, la música y el teatro), tal y como quedó fijado en su texto de 1766 *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía*.¹⁹⁷ Una clasificación que habría llevado a los teóricos formalistas, incluyendo a Greenberg, a abandonar toda consideración temporal de las “artes visuales”, en una

¹⁹⁴ De hecho, como veremos, Mieke Bal retoma esta noción de lo “teatral” para convertirlo en una de los conceptos clave para entender el carácter performativo que reconoce en el arte, para poner en el centro del análisis cultural el encuentro entre obra/espectador.

¹⁹⁵ Lee, *Cronofobia*, p. 81.

¹⁹⁶ Michael Fried, *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas*, Madrid, Machado Libros, 2004.

¹⁹⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía*, Barcelona, Herder, 2014.

asociación entre lo espacial y lo visual, como “esfera sensible” privilegiada, que marcaría gran parte de la modernidad. Y todavía más, a situar lo temporal como la frontera del no-arte, en lo que a la pintura y a la escultura se refiere.¹⁹⁸ El formalismo, empeñado en entender los desarrollos como el avance –teleológico– hacia la depuración de todo cuanto no le fuera propio a cada arte, había entendido lo temporal como algo extrínseco, que quedaba fuera de toda definición esencial de lo que la pintura y la escultura más avanzadas podían llegar a ser. En este sentido podemos hablar del formalismo moderno como una tradición absolutamente “cronofóbica”, en términos de Lee. Como escribió Greenberg:

[...] el arte pictórico en su definición más elevada es estático; trata de superar el movimiento en espacio o tiempo. [...] idealmente, la totalidad de un cuadro debería ser accesible de un vistazo; su unidad debería ser inmediatamente evidente [...] Y esto es algo que ha de ser captado sólo en un instante indivisible de tiempo. Nada de expectación queda involucrado en la experiencia pertinente y verdadera de un cuadro; una pintura, lo repito, no “va surgiendo” del modo como lo hacen una historia, o un poema, o una pieza musical. Está toda ahí, como una revelación repentina.¹⁹⁹

Esa misma ausencia de toda duración temporal es la que reclamaría Fried para las obras modernas, un “estar presente” [*presentness*] de la pintura y de la escultura, enteramente entregadas al espectador, que le permitiría captar, de un golpe de vista, su sentido pleno.²⁰⁰ Es por eso mismo que apunta tan negativamente hacia la cuestión de la “teatralidad” en la escultura minimalista. Ésta implica un despliegue temporal de la experiencia vivida del espectador que arruina el proyecto pictórico y escultórico moderno al menos en dos sentidos, en realidad indisolublemente ligados: primero porque introduce la dimensión temporal, como decimos, en la experiencia estética, que ya no puede ser llamada así porque lo que irrumpe es un tiempo vacío de sentido, una temporalidad nimia como es la de las “actuales circunstancias” del observador.²⁰¹

¹⁹⁸ Lee, *Cronofobia*, p. 99.

¹⁹⁹ Greenberg, *Clement Greenberg: the collected essays and criticism*, vol. 4., Chicago, The University of Chicago Press, 1988-1993, pp. 80-81. Cita y traducción extraída de David Díaz Soto, *Michael Fried y el debate sobre el formalismo norteamericano*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010, p. 145.

²⁰⁰ Lee, *Cronofobia*, p. 109.

²⁰¹ Fried, *Arte y objetualidad*, p. 179.

Y segundo, como vemos, porque necesita del espectador para que la obra ofrezca algo, porque es la experiencia misma del espectador ese algo que ofrece, una experiencia, además, insignificante. El rechazo de Fried de la escultura minimalista viene determinado por ese “alcance ambiental” de la experiencia a la que induce el minimalismo, al anular cualquier sentido fuerte.²⁰² Al obligar a la mirada a seguir deambulando por el espacio en busca de un sentido que nunca encuentra, al conceder un espacio al *tiempo real* del observador, el que dedica a un estar ahí. Todo lo que logra es, para Fried, desestabilizarnos en tanto que sujetos cognoscentes, al poner en juego una duración sin sentido, al ponernos frente a “*presencias*” tan absurdas como perturbadoras. Quizás la siguiente cita sea útil para subrayar la relación que, según Fried, se establece entre objeto y observador, un fragmento que nos habla de una “puesta a distancia”, de una “inquietud” ante el objeto que nos permite comprender esa eficacia “teatral” –la capacidad de mirarnos, podríamos decir con Didi-Huberman– de la escultura minimalista:

Una vez más, la experiencia de estar distanciado de la obra en cuestión parece crucial: el espectador es consciente de que guarda una relación indeterminada, abierta –y no rigurosa– *como sujeto* con el impasible objeto que está en la pared o en el suelo. En realidad, en mi opinión, estar distanciado de tales objetos no es algo completamente diferente de sentirse distanciado, o lleno, por la presencia silenciosa de otra *persona*, la experiencia de tropezar inesperadamente con objetos literalistas –por ejemplo, en algunas habitaciones oscurecidas– puede ser algo fuertemente, aunque momentáneamente, inquietante en este sentido.²⁰³

Este papel central otorgado al tiempo y al sujeto, a la percepción como duración de la que *depende* la obra, aunque en realidad no nos lleve a nada, está lejos de ese existir autónomo y autosuficiente del arte moderno, “preñado” de un sentido que se manifiesta por sí mismo, de manera inmediata y completa cada vez. Los temores de Fried a este respecto, pues, remiten directamente a una de las cuestiones centrales en la modernidad de la que hemos hablado en más de una ocasión: a esa necesidad de lo moderno de alejarse de lo social en su función de objeto distinguido y elevado, que se

²⁰² Fried, *Arte y objetualidad*, p. 193.

²⁰³ Fried, *Arte y objetualidad*, 181.

constituía precisamente, como uno de los problemas puestos en cuestión por el posmodernismo. Pamela Lee se refiere a una generalizada y “profunda antipatía del objeto moderno para con el espectador”, que ha de entenderse junto a la noción de autonomía moderna –tal y como la entendió Greenberg–: ese afán por no mezclarse con lo “popular”, por no ceder al arbitrio mundano ni un ápice del sentido que ya posee, para Fried, la obra verdaderamente moderna por sí misma, en ausencia del espectador.²⁰⁴ Frente a ello, desde mediados de los sesenta podemos observar una creciente importancia de una lógica “antropomórfica” en la experiencia ante la obra, en palabras de Lee, como si necesitara del encuentro con el espectador para poder ponerse a funcionar. Como si el mismo objeto tomara el papel de un sujeto que se presenta ante nosotros, un cara a cara que será fundamental para elaborar esa crítica al saber hegemónico, como veremos en seguida.²⁰⁵

Pero el minimalismo no sólo está dejando que penetre la subjetividad mundana a la hora de dar forma a la experiencia de la obra, sino que ese tiempo al que alude, ese tiempo recorrido por la experiencia, es también un tiempo mundano, que no nos lleva, desde el punto de vista de la experiencia estética, tal y como la entiende Fried, a ningún lado. Como ya vamos comprendiendo, para el autor, esta extensión de la experiencia temporal ante la obra ni siquiera está justificada como camino a una comprensión de un sentido profundo, ni siquiera de un sentido *acabado*. Se trata, más bien, de una experiencia de la duración “repetitiva”, intrascendente y trivial, que está lejos de esa revelación “inmediata”, casi “redentora” del objeto moderno. Los “Objetos Específicos” de Donald Judd, las “formas unitarias” (*Gestalt*) de Robert Morris, o los cubos de Tony Smith, aparecen en el espacio como “una presencia molesta” que se resiste a todo cierre, que invade nuestro espacio y nuestro tiempo y se niega a abandonarnos.²⁰⁶ La temporalidad a la que parece dirigimos la “sensibilidad” minimalista, es la de una “infinitud abierta”, infinitamente banal, un inacabamiento tanto más grave cuanto que no se diferencia de la duración “literal”, es decir, del simple pasar del tiempo, pueril y falto de sentido, de la vida cotidiana.²⁰⁷

²⁰⁴ Lee, *Cronofobia*, p. 86.

²⁰⁵ Lee, *Cronofobia*, p. 98.

²⁰⁶ Lee, *Cronofobia*, p. 88.

²⁰⁷ Fried, *Arte y objetualidad*, pp. 192-193.

Nos obligan a recorrer un vacío de sentido –como *vacíos* están, por dentro y por fuera, estas esculturas–, a adentrarnos en una experiencia tan irritante para Fried como insignificante:

Uno nunca siente que éste termine en alguna parte, es inagotable. Sin embargo no es inagotable debido a su riqueza –en esto consiste el carácter inagotable del arte–, sino debido a que no hay nada que agotar. Es infinito del modo en que podía serlo una carretera si fuera, por ejemplo, circular.²⁰⁸

El ejemplo de la carretera no es aquí casual, sino que está relacionado directamente con una entrevista de Tony Smith en la que la experiencia de un viaje en coche del artista le lleva a anunciar el “fin del arte”, o, más bien, la liberación del arte de todo “fin”: el recorrido nocturno por una carretera oscura, monótono e inacabable, sin ningún hito remarcable, supuso para el artista una “experiencia reveladora”, una experiencia estética a la que el arte convencional no le había llevado.²⁰⁹ En la intervención de Smith, que el propio Fried cita en otra parte del texto, nos encontramos con algunas de las claves para comprender la “herejía” minimalista, la expansión, por todos los frentes posibles, de los límites del arte que tan celosamente el formalismo modernista había tratado de preservar. Uno de ellos es precisamente “la presentación del objeto como despliegue temporal”, que tanto el recorrido en coche como el recorrido de la mirada por las piezas seriadas del minimalismo implican, y que acaba por desestabilizar todo estatus ontológico del arte.²¹⁰ Están temporal y espacialmente indeterminadas, pues no se sabe cuándo y dónde empieza y acaba la experiencia (estética para Smith): se trata de un “objeto sin contornos” que se escapa a toda demarcación “institucional” fijada para el arte.²¹¹

Interpretativamente confusas y abiertas, pues no hay un sentido último al que remitan, menos todavía cuando no se pueden dar por acabadas: existe un profundo “rechazo del objeto [...] a ser interpretado claramente”.²¹² Son incapaces de decirse

²⁰⁸ Fried, *Arte y objetualidad*, p. 191.

²⁰⁹ Véase Samuel Wagstaff Jr., “Talking with Tony Smith”, en *Artforum* 5, n, 44, 1966, pp. 14-19. Citado en Fried, *Arte y objetualidad*, p. 183.

²¹⁰ Lee, *Cronofobia*, p. 97.

²¹¹ Foster, *El retorno de lo real*, p. 55.

²¹² Lee, *Cronofobia*, p. 96 y 97.

por sí mismas: “no hay manera de poderlo articular, simplemente hay que experimentarlo”, había dicho Smith en su entrevista. Sin forma privilegiada ni acotada, sin conclusión del sentido y sin autonomía, el objeto artístico pierde toda definición posible, pero se abre a una riqueza fenomenológica, a una experiencia temporal e interpretativamente abierta que será fundamental en el arte contemporáneo. Pero lo que se pierde es más que eso, para Fried: la posibilidad misma de “salvación” de la pura “banalidad” de la vida mundana, como señala Lee.²¹³ A esto apunta la idea de “convicción” de las obras formalistas –que la obra de Jules Olitski podría ejemplificar–: esa fuerza capaz de salvar al sujeto del sin-sentido de la modernidad, un sin-sentido al que nos empujaría directamente el minimalismo.²¹⁴

Es este continuo y completo estar presente [presentness] lo que podría equivaler a la perpetua creación de sí mismo, como una especie de *instantaneidad*, como si uno fuera infinitamente más perspicaz, de tal modo que un instante único e infinitamente breve pudiera ser suficiente para verlo todo, para percibir la obra en toda su profundidad y riqueza, para que nos convenciésemos de una manera definitiva.²¹⁵

Ahora bien, el hecho de que Judd se refiera a sus obras como “objetos *específicos*”, o de que Morris hablara de esos volúmenes geométricos como “*Gestalt*”, formas autónomas concebidas como “un todo” enteramente accesible a la percepción, debería bastar para sembrar la duda sobre la verdadera naturaleza –al menos intencional– de estos objetos. Para preguntarnos si realmente las intenciones de estas obras están tan lejos de ese estar presente que anhelaba Fried, de ese imponerse a la visión como objeto específico.²¹⁶ En efecto, si nos detenemos en textos como “Specific Objects” (de 1965) o “Notes on Sculpture” (de 1966), es curioso comprobar hasta qué punto la visión friediana sobre los objetos minimalistas contrasta con la

²¹³ Lee, *Cronofobia*, p. 89-92.

²¹⁴ Fried, *Arte y objetualidad*, p. 193.

²¹⁵ Fried, *Arte y objetualidad*, p. 192-193.

²¹⁶ Más adelante nos daremos cuenta de que un objeto es capaz de *hacer* más allá de las supuestas intenciones del artista, que su significado, su visualidad potencial (esto es, su capacidad de producir imágenes para la imaginación, sostenidas por el deseo o por la pérdida, según Didi-Huberman) no se agota, sino que vuelve a ponerse en juego en cada nuevo acto de visión. Esta será, de hecho, una de las apuestas radicales de autores como Mieke Bal y Georges Didi-Huberman, que permitirá reconocer en el objeto una vitalidad temporal.

manera en que fueron concebidos por sus respectivos autores.²¹⁷ Al menos, es lo que una primera lectura superficial parece indicar. A primera vista, lo que parece animar la creación de estos objetos es casi una *especificidad más específica* que la que reclamaba el mismo Fried: es decir, una depuración mayor de los términos en los que se desenvuelve el arte moderno, en su lucha por mostrarse únicamente por lo que es, sin un más allá –ya sea el de la representación mimética o el del símbolo– al que aludir, sin ninguna referencia más que a sí mismo, sin otro recurso que el presente de lo que vemos.

Así, Judd, por ejemplo, veía en la abstracción pictórica de los cincuenta y de los sesenta, la de autores como Mark Rothko, Ad Reinhardt o Kenneth Noland, o Barnett Newman, un “ilusionismo casi tradicional”, al que las distintas franjas de colores daban lugar. Contrariamente a lo que defendían autores como Greenberg o Fried, para Judd la composición colorista de los expresionistas abstractos no escapaba de esa recreación tridimensional del espacio de la que aparentemente trataban de distanciarse, pues todo contraste sobre un mismo plano llevaba a la “ilusión” de encontrarnos ante distintas capas: “por más chatas y no ilusionistas que sean las pinturas de Noland, su bandas avanzan y retroceden”, dan la sensación de disponerse *sobre* o *tras* aquellas otras con las que delimitan y de habitar así distintas profundidades.²¹⁸ Frente a ello, sus “objetos específicos”, son precisamente eso, nada más que objetos, que no aspiran a mostrar ni un espacio ni un tiempo que no es el suyo, ese mismo que ocupan. Son, en palabras de Didi-Huberman, “un objeto visual tautológico”, “o el sueño visual de la cosa misma”, nada más que un volumen reducido a la forma mínima, sin trampa ni “misterio”, sin dobleces ni puntos ciegos.²¹⁹ Es esto mismo lo que llevaría a Frank Stella a declarar, en relación a sus propias pinturas y a las esculturas minimalistas, su ya famosa sentencia de que “lo que ves es

²¹⁷ Donald Judd, “Specific Objects”, en *Complete Writings 1975-1986*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987; Robert Morris, “Notes on Sculpture. Parts I-II”, en *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nueva York, E. P. Dutton, 1968.

²¹⁸ Judd, “Specific Objects”, p. 182.

²¹⁹ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997. p. 32.

lo que hay”; no hay nada más que esperar del objeto que lo que ya está ante nuestros ojos, enteramente dado, enteramente visible, como “evidencia tautológica”:

La cosa como un todo, su calidad en su totalidad, es lo que es interesante. Las cosas fundamentales están solas y son más intensas, claras y poderosas. No están diluidas por un formato heredado, variaciones de una forma, contrastes leves y partes y áreas conectadas. El arte europeo tenía que representar un espacio y sus contenidos, así como también tener suficiente unidad e interés estético. La pintura abstracta antes de 1946 y la mayoría de las pinturas subsiguientes mantuvieron la subordinación representacional del todo a sus partes. La escultura todavía lo hace. En el nuevo trabajo, la forma, imagen, color y superficie son únicos y no parciales y dispersos. No hay áreas o partes neutrales o moderadas, ninguna conexión o áreas transicionales²²⁰

He aquí la simplicidad (*singleness*) de la forma de este tipo de escultura: “it opens to anything”.²²¹ Un objeto, para Judd, que se niega a recrearse en la “ficción de un tiempo”, de un contenido, o de una realidad más que la propia, sin partes ni composición, sin ambivalencias de significado.²²² Un objeto sin “imágenes” y sin imaginación.²²³ Sin recorridos para la mirada o para el pensamiento, nuevamente, que vayan a descubrir algo que no esté ya visto, en un primer acercamiento: sin teatralidad, pues. O lo que es lo mismo, objetos sin sujeto. Objetos que sueñan, dice Didi-Huberman, con la estabilidad pura, con “*eliminar toda temporalidad*” de su estructura, esto es, todo cambio incontrolable que deje la puerta abierta a una variación del sentido completamente ahí-ya, el de su “*espacialidad específica*”, tautológica, que se dice a sí misma.²²⁴ Es ella misma la que marca los límites de su espacialidad, la sobria y simple volumetría del “paralelepípedo”, sin detalle o narrativa oculta, sin más que ofrecer que la repetición sin variación. Suprime “las inquietantes extrañezas de todo lo que es susceptible de metamorfosearse o simplemente indicar un tiempo”, de interrumpir su uniformidad pura, y, por tanto, de dejar algún hueco para la

²²⁰ Judd, “Specific Objects”, p. 187. La traducción es mía.

²²¹ Judd, “Specific Objects”, p. 181.

²²² Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 28.

²²³ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 34.

²²⁴ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 30.

imaginación —o incluso para el afecto o los “humores”, tan inestables y precarios— del sujeto.²²⁵ Visto así, este objeto minimalista, del que se ha extraído toda molestia externa, exterior a su objetualidad, a su *presencia como objeto*, podría ser considerado como aquel que cumple finalmente con el desarrollo de la gran empresa modernista.²²⁶

La escultura minimalista triunfa, y esta es la perspectiva de Judd, a la hora de ser nada más que un objeto: esta es la reducción última, la de un volumen que “no miente” al decir lo que es y lo que no deja nunca de ser por muchas miradas que le echemos.²²⁷ Desde el momento mismo de su creación, su fabricación industrial asegura la ausencia de toda *variación* o *diferencia*, al eliminar la mano misma del proceso, al poner en juego materiales tan duraderos como inexpresivos (que produce planchas idénticas de hierro, cobre o acero inoxidable), resultando en una repetición serial exacta. La obra minimalista “hace jugar lo mismo con lo mismo”, la exactitud de su volumetría con su misma exactitud inexpresiva. De ahí el carácter insulso de la *experiencia* ante este tipo de obras que molestaba a Fried, esa infinitud sin salida que no nos descubre nada nuevo, que nos devuelve una y otra vez a una falta de sentido, *cínica* por tautológica.²²⁸ Y sin embargo es, para Fried, una infinitud que nos atrapa. Fried reconoce una fastidiosa *presencia* que pide ser recorrida, apuntando así a una experiencia por fallida que la considere, a un juego de la mirada. A una *relación* que es precisamente la que excluye a la obra minimalista del arte moderno en tanto que arte específico, tal y como ya hemos analizado.

Llegados a este punto, no podemos pasar por alto la curiosa simetría de las teorías de Fried y Judd, que les llevan a excluirse respectivamente. A excluir de su particular camino a la especificidad aquellas producciones que el otro defiende: la pintura del expresionismo abstracto (rechazada por Judd —a excepción de la de Frank Stella— y encumbrada por Fried) y la escultura minimalista (rechazada por Fried y encumbrada por Judd).²²⁹ Frank Stella parece estar en medio de esta discusión, pues tanto Fried como Judd dialogan con él para encontrar puntos de encuentro: en ambos

²²⁵ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 32.

²²⁶ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 27.

²²⁷ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 33.

²²⁸ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 33.

²²⁹ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, pp. 44-47.

casos podemos ver la pureza del estar ahí del objeto, un mostrarse por completo, en su sentido pleno (creencia) o en su falta de sentido (tautología). Así, uno por la vía de la creencia, y otro por la vía de la tautología, ambos reconocen la *presencia del objeto*, capaz de imponerse a la mirada, un ojo que no tiene nada que decir con respecto al objeto y lo que éste ya es: lo máximo –la renovación última del trabajo autocrítico– o casi nada – sólo un volumen–.

Resulta llamativo, asimismo, que en ambos casos sea la “puesta en relación”, ya sea entre el objeto y sus partes (las bandas de colores que avanzan y retroceden en la pintura de Noland) o entre un objeto y los demás objetos que forman parte de la obra (la repetición infinita de la serialidad minimalista), en cualquier caso, entre la obra y las miradas que trabajan esa relación, lo que lleva a repudiar a su objeto enemigo como no-arte. Podríamos decir, incluso, que es la *temporalidad* descubierta en el objeto aquello que produce el rechazo de su adversario teórico; estaríamos, nuevamente, ante el tiempo como “condición límite” de la especificidad. Y es que lo relacional invoca, necesariamente, la puesta en juego de *la temporalidad del entre*, siempre equívoca, siempre necesitada de un sujeto que mire, que se *mueva* de una a otra: el tiempo, ya lo hemos dicho, es lo contrario a la estabilidad y al ser que la especificidad, en tanto que meta segura y última, reclama.²³⁰ Dicho con otras palabras, el enemigo a combatir (que Judd vería en la pintura y Fried en la escultura minimalista), es en los dos casos una *temporalidad* –y espacialidad– compleja, o al menos, “dúplice”, no-estable, surgida de la “*puesta en relación*” de varios términos.²³¹ Uno de esos términos es siempre la mirada, ya no tan certera, puesto que el sentido no está ya dado sino en uno o en varios “*entres*”.

Tanto Judd como Fried tienen buenas razones para descartar todo “entre” en sus objetos, así como el “entre” de los objetos y quien los mira, y para querer entregarlos a la mirada como un todo evidente, totalmente visible: tanto uno como otro “fijan el objeto del ver, fijan el acto –el tiempo– y el sujeto del ver”.²³² Y todo ello para “producir un señuelo de satisfacción”, un objeto detenido, sin marcas de lo

²³⁰ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, pp. 32-33.

²³¹ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 30.

²³² Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 47.

ajeno, el objeto último de su deseo de especificidad; un deseo de la teoría que tantas veces ha ahogado el potencial –la visualidad– de la práctica. Reconocer el “entre” supone arrojar al objeto al tiempo, desestabilizarlo, “inquietarlo”, tanto como se “inquieta el ver” *siempre* ante ese y cualquier objeto, por simple que sea. El discurso sobre la creencia y el discurso sobre la tautología, serán para Didi-Huberman la contra-cara del otro, dos maneras de aniquilar el tiempo –y con ello el objeto y la mirada, de dejarlos morir en la estabilidad del ser– en su intento de hacer coincidir al objeto con su empresa teórica; nada más y nada menos que la de representar el final del camino de la modernidad.²³³ Tanto uno como el otro vuelven la espalda a la *visualidad potencial* de sus objetos, reduciendo tanto “el acto de ver” (lo que la mirada es capaz de hacer), como el acto de “dar a ver” (lo que el objeto es capaz de hacer) a un momento de total *transparencia*. Pero no debemos engañarnos sobre el hecho de que, dice Didi-Huberman:

El *acto de ver* no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que compuesto por evidencias tautológicas [como querría Judd]. El acto de *dar a ver* no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del “don visual” para satisfacerse unilateralmente con él [como querría Fried].²³⁴

Paradójicamente, contra esta *transparencia* de la percepción a la que se opone Didi-Huberman –es decir, contra la evidencia misma de “lo que ves es lo que hay”, o contra la revelación inmediata como transferida al ojo por “la gracia”– *trabajan* las obras minimalistas, como ya hemos podido ver a través de Fried y como intentaremos desgranar un poco más enseguida. Y lo hacen, en algunos casos, ya desde los escritos de sus autores. Pero sobre todo lo hacen *visualmente*, llamados a convertirse “en uno más de los términos” (y, por tanto, a ser despojados de toda *certeza visible*) en el encuentro con el espectador, si queremos decirlo en palabras de Robert Morris.²³⁵ Y he aquí la clave, en el acento puesto en el *encuentro*, en la *relación*, desbaratando, en el momento mismo del cara a cara, toda posibilidad de un conocimiento objetivo, ese

²³³ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, pp. 44-47.

²³⁴ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 47.

²³⁵ Morris, “Notes on Sculpture”, p. 234.

poder de fijar el ver como algo seguro. Ya sea emanado del objeto o emanado del sujeto que mira. En cualquier caso, un poder basado en la primacía de la visión como vía privilegiada de acceso al mundo que se instaló en el pensamiento occidental al menos desde Descartes.²³⁶

Como Martin Jay ha estudiado, la escultura minimalista, como muchas de las prácticas artísticas de los sesenta en Estados Unidos, pueden entenderse en realidad como una “crítica al ocularcentrismo” que había caracterizado el pensamiento moderno. A la confianza en la visión como medio privilegiado y objetivo de conocimiento. Algo que las teorías sobre la especificidad del medio formalistas llevaron al sùmmum al querer “desterrar” del arte todo aquello que no fuera accesible únicamente a través del ojo; la defensa greenbergiana y friediana –y en cierta manera también de Judd, podríamos añadir– de “presencias visuales autosuficientes” vendría a representar el final del camino de esa preponderancia de lo visual que durante tanto tiempo ha organizado las formas de acercarnos al mundo.²³⁷ Una postura que, si lo pensamos bien, por mucho que ponga al ojo en el centro se olvida de la presencia del cuerpo, de su *situación* con respecto a la obra, y por tanto de la variabilidad de *situaciones* y de *posiciones* que uno puede tomar con respecto a esta, a fin de asegurar la posibilidad el “objeto atemporal”.

También Jonathan Crary ha insistido en este punto, en la “descorporalización” que sufre el ojo desde los inicios de la modernidad, entendida en un sentido amplio, como período iniciado con el humanismo del siglo XVI.²³⁸ El autor presta atención a la importancia de la cámara oscura –ese instrumento óptico con el que se ayudaban algunos pintores desde el Renacimiento a la hora de concebir sus escenas, gracias a la imagen de la realidad que proyectaba en su interior– como modelo teórico que permite explicar los modos en que se concebía la visión: al igual que esa máquina impersonal, que su imagen estática y separada del mundo, a resguardo del exterior, pero al mismo tiempo asegurando una perfecta proyección, la visión operaba como

²³⁶ Martin Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007, p. 60.

²³⁷ Jay, “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”, en *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n. 1, 2003 p. 76

²³⁸ Crary, *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, CENDEAC, 2008, pp. 47-95.

un don sin cuerpo, desconectado de toda circunstancialidad. La imagen inmóvil del interior, del interior de la cámara como del interior de la mente –la imagen de la razón–, era para Descartes la imagen verdadera del mundo. Tal y como apunta Jay:

Lo que se pierde es la situación déctica del ojo que contempla –o, mejor dicho, de los dos ojos– en el cuerpo. Un cuerpo que, antes que estar suspendido de algún modo en un presente eterno, se mueve temporalmente a través de una localización espacial concreta.²³⁹

A esta visión “descorporalizada” y destemporalizada que ha ensalzado la teoría modernista es a la que se opone la experiencia de la obra minimalista, tal y como reconoce el propio Jay.²⁴⁰ El autor identifica varias estrategias a través de las cuales el arte de neovanguardia, especialmente en Estados Unidos, logró poner patas arriba la centralidad de la visión como instrumento seguro de conocimiento: una de ellas es precisamente la introducción de lo corporal y de lo temporal en la experiencia estética. Es decir, un nuevo protagonismo dado al cuerpo, a su presencia ante la obra, al tiempo que dedica a la contemplación. Esta idea que resalta Jay, la de un nuevo papel para el observador –y sus circunstancias– en la experiencia ante el objeto artístico, encaja con un escenario más amplio identificado por Crary. El autor observó un cambio generalizado en los modos en que se concibe el acto de mirar en los discursos científicos y filosóficos que, en contraste con rígidos esquemas heredados, fijan la atención en el cuerpo, su subjetividad y su anatomía: “En lugar de una forma de conocimiento privilegiada, la visión misma pasa a ser objeto de conocimiento y observación”.²⁴¹

Este nuevo “régimen de visión” debe rastrearse, en realidad, desde la primera mitad del siglo XIX y viene determinado por un mayor conocimiento de los modos en que opera la visión, tanto en relación al funcionamiento del órgano óptico como en relación al funcionamiento de nuestra mente y su producción subjetiva.²⁴² Esa

²³⁹ Jay, “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”, p. 70. Se trata de una cuestión que también han estudiado otros autores como Norman Bryson en *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991.

²⁴⁰ Jay, “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”, p. 67.

²⁴¹ Crary, *Las técnicas del observador*, p. 100.

²⁴² Crary, *Las técnicas del observador*, pp. 97-132.

importancia dada a la fisiología y a la psicología de la mirada no sólo habría abierto el camino hacia nuevas concepciones del ver —en tanto que in-corporado y afectado por los procesos subjetivos—, un terreno fecundo desde donde revolucionar las bases del saber. Sino que también, tal y como plantea Crary, habría permitido profundizar en los modos en que la visión puede ser objeto de manipulación. De ello se aprovecharían (con buenas o no tan buenas intenciones) los desarrollos tecnológicos posteriores; el cine, por ejemplo, se concibe sólo a partir de avances de la óptica como fue la formulación de la “persistencia de la visión” por Joseph Plateau.²⁴³ Pero también serían útiles esos conocimientos para una cultura de consumo a la caza de sujetos a los que persuadir, que opera a través de los estímulos visuales presentados como objeto de deseo: “la subjetividad [se convierte] en una precaria interfaz entre sistemas racionalizados de intercambio y redes de información”.²⁴⁴

Visto así, en este nuevo escenario la desconfianza en la visión está más justificada que nunca: no sólo porque su maleabilidad haya sido puesta al descubierto, sino porque podemos reconocer, de la mano de Crary, todo un régimen de producción visual —el de la “sociedad del espectáculo” a la que se refirió Guy Debord— que lo utiliza a su favor.²⁴⁵ Los avances técnicos-científicos desde el siglo XIX habían demostrado que el ojo no puede ver todo lo que hay, toda una serie de realidades objetivas imperceptibles por el ojo, como el movimiento detenido, por no hablar de los procesos que tienen lugar a nivel microscópico. Y la fisiología desde Johannes Müller la facilidad con la que el ojo puede ser sometido a engaño; *la mirada, por tanto, deja de ser el medio seguro de acceso al mundo*.²⁴⁶

Por su parte, y en estrecha relación con lo anterior, la reflexión filosófica y estética puso de relieve que lo que hay, la imagen (representación o realidad), nunca pone en juego el todo, toda una serie de realidades y procesos subjetivos que están operando a la hora de mirar. Por otro lado, conforme el cuerpo iba teniendo más peso a la hora de concebir la visión, también la temporalidad —su temporalidad— se

²⁴³ Crary, *Las técnicas del observador*, p. 144.

²⁴⁴ Crary, *Las técnicas del observador*, p. 17.

²⁴⁵ Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile, Naufragio, 1995.

²⁴⁶ Johannes Müller *Los fenómenos fantásticos de la visión*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.

convierte en un aspecto clave a tener en cuenta.²⁴⁷ Pero esta atención a la temporalidad, como remarca Crary, acaba por verse envuelta en “cuestiones epistemológicas” de mayor calado: más allá de la importancia dada a la mirada como “proceso cambiante”, inestable, cada vez más es posible observar también “discursos filosóficos que describen la percepción y la cognición como procesos que dependen de una amalgama *dinámica de pasado y presente*”.²⁴⁸ Es decir, más que nunca, la percepción es vista como algo que depende de toda una serie de imágenes que operan a nivel consciente e inconsciente en nuestra mente, sin una correspondencia en lo visible y que involucran al recuerdo –como, por cierto, también ocurría con esa interimagen, o “postimagen” con la que la percepción rellenaba los espacios en negro del medio cinematográfico–. Una imagen que sólo existía para nosotros, en el interior de nuestra mirada.²⁴⁹ *Lo visible, por tanto, deja de ser un medio transparente y objetivo de acceso a lo real.*

La imagen-mercancía –como podemos llamar a un amplio espectro de imágenes insertas en las *lógicas espectaculares*–, sin embargo, actúa como si esos huecos no existieran, como si fuera posible mostrar todo lo que hay, no dejarse nada, como si fuera posible dar a la mirada lo que desea: quizás el tratamiento de acontecimientos trágicos en los telediarios sea un claro ejemplo de esto, unos modos de exposición extensibles a cualquier narrativa dominada por los intereses del capital. Este es uno de los principales argumentos del ensayo de Miguel Ángel Hernández-Navarro *El archivo escotómico de la modernidad*: el de la existencia de un “régimen de luz”, de un régimen de imágenes empeñadas en “di-similar” las “sombras”, los vacíos a los que necesariamente ha de enfrentarse el ojo, a través de un continuo sin interrupción.²⁵⁰ De un bombardeo masivo, de la sobreexposición sin límites, de la circulación

²⁴⁷ Crary, *Las técnicas del observador*, pp. 133.134.

²⁴⁸ Crary, *Las técnicas del observador*, p. 134.

²⁴⁹ Crary pone como ejemplo acto seguido a Friedrich Wilhelm von Schelling, de quien cita un fragmento, que adelanta cuestiones que serán importantísimas en esta tesis, vale la pena reproducir aquí: “No vivimos en la visión; nuestro conocimiento es un trabajo a destajo, esto es, ha de producirse de parte a parte, de modo fragmentario, con divisiones y gradaciones... En el mundo externo todos ven más o menos lo mismo y, sin embargo, no todos pueden expresarlo. Para completarse, cada cosa atraviesa determinados momentos –una serie de procesos que se siguen uno a otro, en los cuales el último siempre involucra al anterior, lleva a cada cosa a su madurez”. Véase Crary, *Las técnicas del observador*, p. 134.

²⁵⁰ Miguel Ángel Hernández-Navarro, *El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*, Alcobendas, Ayuntamiento de Alcobendas, 2007.

ininterrumpida de mercancías destinadas a satisfacer todo cuanto deseamos. Unas imágenes “que se afanará en eliminar los tiempos muertos, los ángulos ciegos y crear la ficción de una totalidad de la visión, la ficción de que nada hay oculto”.²⁵¹ De que la muerte, por ejemplo, la de multitud de personas asesinadas en un acto atroz, puede comprenderse a través de sus imágenes transparentes, saturadas de rostros, saturadas de datos, saturadas de historias, saturadas incluso del sentimiento con el que debemos responder.

A partir de lo que hemos expuesto hasta ahora se abren dos problemas, formulados en términos parecidos por Hernández-Navarro en el texto al que nos hemos referido. Problemas que estarán muy presentes en el pensamiento y la práctica artística contemporánea (en realidad a lo largo de todo el siglo XX) y en esta tesis: por un lado, ¿cómo pensar, a partir de ahora, el saber en relación con el ver y de qué manera el cuerpo y el tiempo quedan comprometidos en ese acto? Por otro, ¿cómo resistir a ese *régimen visual agresivo*, a esa luz cegadora, organizada por los intereses del capital y de la sociedad de control, que trata de apoderarse de nuestra subjetividad, de nuestra imaginación y de nuestro afecto? Un problema y otro vendrán, a menudo, a ser trabajados en la imagen de manera conjunta, como veremos, es decir, a través de una misma (muchas distintas en realidad) estrategia de interrupción de las *visualidades hegemónicas*.

Pero quedémonos por ahora en el primero de estos problemas, en la manera en que la obra de arte, en este caso, trabaja para pensar modos de conocimiento alternativos, a través de la implicación del tiempo y del cuerpo. Hasta ahora podemos comprender esto como una forma de desestabilizar la unidad de sentido, de poner en cuestión el supuesto poder del ojo para captar lo real desde ese escenario ideal, irreal, ausente, desvinculado del mundo tanto como lo está de su propio cuerpo, tal y como lo pensó Descartes. También como una forma de poner en duda el supuesto poder de lo visible para mostrar la verdad de lo real, como si, por otro lado, existiera tal cosa. Es cierto que la dilación temporal que este tipo de esculturas promueve a la hora de ser contempladas, en tanto que interrumpen cualquier significado inmediato que se

²⁵¹ Hernández-Navarro, *El archivo escotómico de la modernidad*, p. 119.

les pueda dar –“nos privan de lo visible”–, instándonos a hacer durar la mirada –para tratar de *solucionar lo visible*, sin ningún resultado satisfactorio– es crucial para poder entender la manera en que el poder de la visión trata de ser desmantelado.²⁵² No hay nada seguro en nuestro acercamiento al objeto, ni un punto estable desde el cual mirar, como venía ocurriendo desde la visión de la perspectiva lineal o de la cámara oscura, para verlo todo de una vez. Y lo que es más importante, ese ojo que mira está ahora incrustado en un cuerpo que siente, un cuerpo que se desplaza confuso, que *afecta* a los modos en que se experimenta la obra. Ese *movimiento* del cuerpo, no sólo físico y exterior, sino también como una *movilización interna y subjetiva*, como acabaremos entendiendo, es tan importante como el cubo mismo para la experiencia ante la obra minimalista.

Ahora bien, todavía debemos seguir pensando un poco más el tipo de conocimiento que surge ante el objeto, si es que este es posible después de que se haya discutido la fiabilidad de la mirada, después de que el propio objeto haya puesto trabas a toda configuración de transparencia. Todavía debemos indagar un poco más en la manera en que el tiempo opera en el acto de mirar, aún más si tenemos en cuenta el valor –impredecible y sin contenido claro, como una determinación deformante y enriquecedora– que la memoria parece tener en el acto de percibir tal y como se preocuparía en estudiar Bergson.²⁵³ Algo que *ocurre* ante toda imagen, por mucho que la teoría sobre la especificidad tratara de negar esa “parte maldita”. También en el tipo de relación que se establece entre sujeto y objetos, si tenemos en cuenta la manera en que el cuerpo queda involucrado como *presencia* ante otra *presencia*; todavía más ante unas esculturas en las que las dimensiones humanas (los “seis pies” de alto y, en ocasiones también de ancho, que fijó primero Tony Smith en obras como *Die* de 1962 y más tarde utilizaron otros artistas) parecen *inquietar* esos volúmenes aparentemente simples. Inquietarnos a nosotros a través de una *(de)semejanza perturbadora*.²⁵⁴

²⁵² Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 64.

²⁵³ Henri Bergson, *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006.

²⁵⁴ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, pp. 77-91.

Llegados a este punto, hay algunas preguntas que parece necesario plantearse: ¿el “*descrédito de la visión*” como vía de conocimiento seguro y, como consecuencia, el “*descrédito de lo visible*” como imagen inequívoca de lo real, lleva implícita necesariamente una caída en el escepticismo, tal y como parecía creer Fried en relación a la obra de arte minimalista? Es decir, ¿debemos renunciar, después del arte minimalista, a la posibilidad de transmisión de sentido, de todo valor de conocimiento de la experiencia estética, por frágil y escurridizo que sea, de todo *dar a ver*? Y, llevando este planteamiento hasta sus últimas consecuencias: en el caso de que aceptemos alguna forma de conocimiento ante el objeto, al no poseer éste apenas marcas, al renunciar a toda narrativa ¿dependerá ya únicamente del despliegue imaginativo, del impacto afectivo o de las conclusiones reflexivas que sea capaz de extraer el sujeto por su cuenta, y, por tanto, fatalmente *relativas*? Esta encrucijada –entre la falta de sentido del escepticismo y el cualquier cosa vale del relativismo– sólo encuentra salida si prestamos atención, nuevamente, al *entre* que, como ya hemos dicho en más de una ocasión, pone en juego la obra minimalista. Si atendemos al saber como un “entre” y, por tanto, a la capacidad del objeto y del sujeto de, juntos, elaborar un sentido, de implicar a una *imagen*. Las obras minimalistas no tienen un contenido al que hagan referencia, es cierto, están *desprovistas de imágenes*, no nos ofrecen apenas nada visible, pero ello no significa que no las pongan a trabajar: es decir, que no *movilicen* nuestra imaginación, nuestro afecto, nuestro pensamiento, nuestra memoria inconsciente, en torno a una imagen. E incluso en torno a un “encadenamiento de imágenes” contradictorias, como eludiendo todo estancamiento en un significado “iconográfico”.²⁵⁵ Todavía falta por saber la manera en que lo *hacen* y, sobre todo, de qué tipo de imágenes podríamos estar hablando si no son las de la evidencia visible, ni tampoco las de la alusión simbólica.

Para ello quizás debamos insistir un poco más en la manera en que el arte minimalista lleva a cabo este *trabajo crítico* a fin de poder profundizar en aquello que es capaz de ofrecernos como contrapartida, más allá del simple *lo que ves es todo lo que hay* de Stella y de Judd, o del *tú decides tu propia aventura* que parece presentarse como única alternativa. En la manera en que pone a trabajar la mirada más allá del *ver tradicional*

²⁵⁵ Así lo entendía Bergson, como veremos más adelante.

transparente, objetivo y certero— que está siendo puesto en duda. Y todo ello como un intento de comprender, no lo olvidemos, un tipo de saber que gran parte de la teoría y el arte contemporáneos se han esforzado en reivindicar, como acabaremos analizando en la parte dos de esta tesis. Podemos decir, ya de entrada, que la obra de arte minimalista ha de ser abordada como un ejercicio heurístico, como un trabajo “epistemológico”. Esto es, como un intento de *pensar* otros modos de “conocimiento alternativo”, y no simplemente como un intento de revocar el papel hegemónico que ha tenido la visión hasta el momento, como una mera forma de impugnar la “especificidad visual” como criterio de legitimidad del arte moderno, tal y como ha indicado Miguel Ángel Hernández-Navarro.²⁵⁶

Merece la pena detenerse por un momento en el análisis que Hernández-Navarro ha llevado a cabo, en varios textos, sobre los diferentes modos en que el siglo XX ha lidiado con esa insuficiencia de la visión. Y es que sus conclusiones podrían darnos una pista sobre el valor no sólo crítico sino también heurístico de las prácticas de “antivisión” que el autor reconoce en gran parte del arte posmoderno o contemporáneo, como lo queramos llamar, pero también en muchas de las prácticas del arte moderno.²⁵⁷ Junto a ese “régimen de luz” al que nos hemos referido más arriba, el autor identifica un “régimen de sombras”, surgido de ese mismo contexto de puesta en evidencia de los defectos de la visión. Pero si el primero se esforzaba por sobreponerse a esas fallas —para su propio beneficio—, lo que el segundo tratará de hacer es “exponerlas”: *presentar* ese mismo vacío insalvable, obligar a la mirada a enfrentarse al hecho de que hay saberes a los que el ojo no llega.²⁵⁸ El saber mismo es lo que parece ser puesto en cuestión ante muchas de las producciones artísticas recientes, una preocupación que en realidad viene de lejos y puede observarse a lo largo del siglo XX: la abstracción monocromática de Malévich, Kandinsky o Mondrian son algunos ejemplos que estudia el autor.²⁵⁹

²⁵⁶ Hernández-Navarro, “Politics of Blindness: Robert Morris’ Antivision”, en *Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris*, de Katia Schneller and Noura Wedell, Lyon, ENS, 2015, p. 157.

²⁵⁷ Hernández-Navarro, *El archivo escotómico de la modernidad*, pp. 24-25.

²⁵⁸ Hernández-Navarro, *El archivo escotómico de la modernidad*, pp. 119-120.

²⁵⁹ En su artículo “El cero de las formas. El *Cuadrado negro* y la reducción de lo visible”, en el que analiza la “antivisión” en estos pintores abstractos, el autor pone de relieve la necesidad de trazar otra historia del modernismo contra modernismo hegemónico, entendido como la búsqueda de la purificación formal: y

Pero, para seguir con la estructura argumental de este capítulo, resulta especialmente interesante el texto dedicado a Robert Morris, donde continuará con las ideas desarrolladas en otros lugares sobre el “rechazo de la visión” en el arte del último siglo, y en la estela de las muchas voces de teóricos que han visto y resaltado esta cuestión en el artista.²⁶⁰ Gran parte de su obra, incluyendo aquella que no puede encuadrarse estrictamente bajo la denominación de minimalismo –desde las *performances* hasta el *land art*– puede comprenderse, dice el autor, como un intento de interrumpir la mirada. De negar al ojo toda imagen comprensible, reduciendo la forma al mínimo como en sus mencionadas obras gestálticas; de *cortar* la visión haciéndola rebotar, “exponiendo su exterioridad”, a través de los espejos (*Sin título*, 1965), dispuestos otras veces esquivos a la mirada, como en *Pine Portal* de 1961; o incluso de hacerle dar rodeos para no llegar sino a un centro vacío, como en sus extensiones laberínticas. En cualquier caso, se trata de obras que de una manera u otra acaban *extrañando* la mirada.²⁶¹

Pero, en todas ellas, no sólo se rechaza la mirada como vía de conocimiento, sino que la mirada misma parece ponerse a menudo en el centro de la reflexión, aunque sea para poner de relieve su imposibilidad, su insuficiencia, pero también para instarla a seguir mirando, divirtiéndose con esa dimensión deseante –el deseo de ver y el deseo de saber, deseo que viene siempre unido a la pérdida, según Didi-Huberman– que la mantiene alerta.²⁶² Quizás sus laberintos sean los que más claramente juegan a *presentar* este trabajo insatisfecho de la mirada –pero no por ello vano o inútil–. Se convierten casi, tal y como lo ve Hernández-Navarro, en una metáfora de su persecución siempre insaciable, siempre en torno a un núcleo que no logra ofrecernos una imagen final, cerrada. Una metáfora de un saber, en general, que no puede construirse sobre certezas, pero que no por ello abandona la tarea. El

es que, según el autor, una revisión profunda de los caminos que llevaron hacia la abstracción pictórica debería tener en cuenta otra vía que, más que tender hacia la glorificación de la visión como terreno privilegiado de lo pictórico, se desarrolla a partir precisamente de una desconfianza en la visión, en lo visible, dice el autor. Así, “una lectura a vista de pájaro sobre el arte moderno nos muestra que su historiografía ha tenido dos maneras esenciales de abordar la abstracción: una visible y otra invisible. Véase “El cero de las formas. El cuadrado negro y la reducción de lo visible”, en *Imafronte*, n. 19-20, 2008, p. 122.

²⁶⁰ Hernández-Navarro, “Politics of Blindness: Robert Morris’ Antivision”.

²⁶¹ Hernández-Navarro, “Politics of Blindness: Robert Morris’ Antivision”, p. 158.

²⁶² Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, p. 76.

laberinto se convierte al mismo tiempo en un emplazamiento de “pérdida” y de “encuentro”, de desorientación y de llegada, en una imagen productiva para pensar la fragilidad de un saber que se nos escapa siempre de las manos, que siempre está en otro lugar:

De la misma manera, la geometría que nos presentan sus paralelepípedos, aparentemente *transparente* en su especificidad, o, todo lo contrario, fatalmente *ciega* en su incapacidad de mostrarnos apenas nada, juega a volverse *opaca* desde el momento en que uno cae en la cuenta de su *interioridad vaciada*. Un hueco que se revela, junto a su exterioridad rotunda, como queriendo dejar un espacio a lo que no podemos ver, a lo que necesita ser elaborado: deja “una huella [*imprint*] del lugar donde debería estar la visión”.²⁶³ Así pues, estudiadas bajo este punto de vista, las obras minimalistas, más que —o únicamente como— presencias de una geometría perfecta, autorreferenciales, han de verse como presencias capaces de mostrar el vacío en torno al que el saber siempre opera. Capaces de ponernos cara a cara con nuestra propia impotencia, con lo que no puede ser nombrado, pero justamente para poder comenzar a pensarlo. No se trata tanto, así pues, de un rechazo radical de la mirada como de un intento de interrumpir esa ficción según la cual todo lo que hay está a la espera de ser captado por el ojo, sea mucho (Fried) o poco (Judd). Lo que parecen *querer* estas esculturas — en el sentido en el que, para Mitchell, las imágenes podrían querer algo— es sembrar la duda sobre *lo que puede la mirada*.²⁶⁴ Sobre un más allá que no está en la evidencia visible pero que de alguna manera *se presenta* a través de ella, que requiere de un trabajo, que requiere de un espacio y un tiempo para empezar a *imaginarlo*. Hernández-Navarro formula este trabajo al que nos incita la obra de Morris en términos de “sospecha”, algo que remite directamente a la necesidad de estar alerta, de volverse exigente, de no darlo todo por sabido: la sospecha como un “demorarse, detenerse, suspender temporalmente la certidumbre”.²⁶⁵

Allí tendrá cabida lo inmaterial, lo oculto, lo oscuro, la falta, la huella o lo sublime, resistencias a la imagen surgidas de una “insuficiencia” de la visión, y

²⁶³ Hernández-Navarro, “Politics of Blindness: Robert Morris’ Antivision”, p. 158.

²⁶⁴ William John Thomas Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil, 2017.

²⁶⁵ Hernández-Navarro, *El archivo escotómico de la modernidad*, p. 112.

que ponen de manifiesto una falta en la mirada, una falla, un punto ciego en la visión, un escotoma primordial a causa del que hemos de estar alerta, mirando con recelo lo visible. Frente al régimen de luz, el régimen de resistencia y escepticismo visual, pondrá de manifiesto la insuficiencia de la visión, la sombra de la mirada, el escotoma de la visibilidad. Frente a la transparencia, presentará opacidad; frente a la luz, oscuridad; frente a la perfecta traducibilidad, ilegibilidad; frente al parloteo, silencio; frente a la plenitud, vacío; frente al todo, la nada o el fragmento. Una “puesta en evidencia” de la obsolescencia de la visión, pues hay más de lo que vemos, y, en lo que vemos, no está todo lo que hay.²⁶⁶

Empezamos a entender ahora la importancia epistemológica de la obra de arte minimalista (su “eficacia teórica”, como lo llama Didi-Huberman), como la tendrán muchas otras obras contemporáneas, en tanto que nos ayudan a pensar, o nos obligan a inquietar, aquello que entendemos por *conocimiento visual*. Un saber que no puede ser sabido del todo, que ha de reconocer su parte de “sombras”. Pero esas mismas sombras, ya las llamemos vacío, cuadrado negro, mancha informe o presencia deformada –entre las muchas maneras de llamar a esa *interferencia* que inquieta a la imagen– están abriendo un espacio al tiempo de contemplación. Están alterando la supuesta *simplicidad del ver* obligándonos a recorrerlas, están ante nosotros para enseñarnos otras formas de ver, para agujerear nuestra mirada. Es decir, no sólo interrumpen la visión, sino que la *movilizan*, actúan en ella de formas que apenas podemos llegar a decir con palabras. Así, esa opacidad que los volúmenes de Morris, como los de otros escultores minimalistas, “ponen en obra” ha de entenderse como el “entre” de dos posturas radicalmente contrarias: y es que entre la luminosidad de la evidencia visible y el no hay nada que ver existe una tercera vía, la de una “*visibilidad*” alternativa que reconoce la necesidad de seguir mirando, de sostener la mirada, de insistir un poco más.²⁶⁷ Una “visibilidad” en la que trataremos de profundizar durante toda esta tesis; baste decir, por ahora, que se trata de un conocimiento –visual e imaginativo– que pone a la imagen (o imágenes en plural) en el centro, pero una

²⁶⁶ Hernández-Navarro, *El archivo escotómico de la modernidad*, pp. 121-122.

²⁶⁷ Hernández-Navarro, “Politics of Blindness: Robert Morris’ Antivision”, p. 150.

imagen a la que no sólo se llega a través del ojo. De ahí que Morris se sirva de sonidos (como en *Box with the Sound of its Own Making* de 1961) o del lenguaje (como en sus *Blind Time Drawings*) para poner en juego este tipo imágenes, desestabilizando la “pureza” de lo visual. Y es que, como observó Mitchell “la palabra *imagen* es notoriamente ambigua”:

Puede denotar tanto un objeto físico (una pintura o escultura) como uno mental, una entidad imaginaria, una *imago* psicológica, el contenido visual de un sueño, recuerdos o percepciones. Juega un papel tanto en las artes visuales como en las verbales, tanto en el nombre del contenido representado en un cuadro como en su *gestalt* formal completa (lo que Adrian Stokes llama “la imagen en forma”); o puede designar un motivo verbal, una cosa o cualidad nombrada, una metáfora u otra “figura”, o incluso la totalidad formal de un texto como un ‘icono verbal’. Puede incluso sobrepasar la frontera entre la visión y el oído en la noción de “imagen acústica”.²⁶⁸

Se trata de un conocimiento que acabaremos por llamar *visual* y que será muy importante para el pensamiento interdisciplinar de las últimas décadas que acabará por dar forma a la interdisciplina de los *estudios visuales*. En cualquier caso, podemos comprender que ese más allá que nos ofrece la imagen no sería el simple más allá de lo invisible y lo inalcanzable, de lo inefable y lo inimaginable; sino, precisamente, el más allá –entre la lejanía de una extrañeza y la proximidad de lo familiar, esa doble distancia a la que alude Didi-Huberman retomando a Walter Benjamin– de una puesta en imagen que nos involucra.²⁶⁹ De una *imagen para imaginar*, un saber que escapa a las formas convencionales de conocimiento. O, en otras palabras, un conocimiento que se sitúa *entre* el más allá de lo inconcebible, lo inasumible, lo incomprensible y el más acá de la certeza visible, tautológica, meramente informativa. Un conocimiento *material*, casi *táctil*, que sabemos que está aquí cuando se hace *presente*, aun sin poder apresarlos del todo, y que impone al mismo tiempo la distancia de los objetos “auráticos”, como trataremos de comprender con mayor profundidad en su momento. Y es que, para Didi-Huberman, “habrá que llamar aura a esa cosa sin

²⁶⁸ Mitchell, *¿Qué quieren las imágenes?*, p. 25.

²⁶⁹ Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, pp. 93-100.

contornos a la que Michael Fried llamaba teatralidad”, a esa fenomenología de la “doble distancia”, a ese conocimiento paradójico al que nos arrastran las *presencias minimalistas*.²⁷⁰ Atribuye, incluso, a estas esculturas el mérito de haber logrado *recuperar* –de forma novedosa, sin duda, y a través de materiales industriales seriados, de formas tan dispares a las tradiciones– esa *potencialidad aurática* que la reproductibilidad y la mercantilización parecían haber tirado por la borda.²⁷¹ Y esta recuperación trae consigo “*efectos de conocimiento*”, e incluso una *recuperación del tiempo perdido* en la obra de arte.²⁷² O, mejor dicho, una recuperación del tiempo *ante* la obra –si tenemos en cuenta el tiempo *real* de la percepción, pero también un tiempo *virtual* de la memoria inconsciente, a la que se hace saltar como un resorte– y *de* la obra –si atendemos a la vitalidad propia de un objeto capaz de actualizarse ante cada nuevo “dar a ver”, los efectos *anacrónicos* que siempre trae su mirada en presente.

Pero tratemos de entender esto un poco mejor en relación a estas esculturas, a falta de desarrollar las ideas básicas del pensamiento de Didi-Huberman, como haremos en su debido momento. También el autor ha insistido en la importancia del vacío que exponen estas obras como *disparador* de imágenes en la imaginación de aquel que mira. No sólo un vacío de imágenes y de referencias, una depuración de lo visible como mostraba el *Cuadrado negro* de Malévich (1913). Sino sobre todo un vacío a menudo de dimensiones humanas que, oculto en el interior de las cajas, u horadando los volúmenes de piezas como *Floor Structure Black* (1965) de LeWitt, *We Lost* (1962-1966) de Smith o la caja de madera *Sin título* de Morris (1961), pone frente a nosotros la *imagen de una ausencia*.²⁷³ Un vacío que, incluso, es inquietantemente invadido por la imagen de cuerpo entero de Morris en su *Ibox* de 1962. La negatividad es lo que trata de ponerse aquí en primer plano, una negatividad que pide ser elaborada, recorrida por la mirada, que se mantiene en esa tarea tan atrapada como desconcertada. Una

²⁷⁰ Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, p. 109.

²⁷¹ Acabaremos comprendiendo, en realidad, que todo acto de ver –y esto es lo que debemos entender en última instancia a través de las aportaciones teóricas de Didi-Huberman y de Mieke Bal– lleva consigo una dimensionalidad temporal (una duración en el tiempo tanto como una irrupción memorial) que desbarata su supuesta estabilidad.

²⁷² Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, pp. 91 y 119.

²⁷³ Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, p. 71.

negatividad que ha de ser entendida no como una no-imagen, sino como una “puesta en síntoma”, si lo decimos con Didi-Huberman.

No es casual esa insistencia en la “estatura humana” como medida de ese vacío que la obra minimalista deja. Ya sea como una cavidad vertical –es decir, “levantada”– u horizontal –es decir, “yacente”.²⁷⁴ Después de haber estudiado unas páginas antes la importancia de la medida de los seis pies en la obra de Smith, Didi-Huberman insiste en que en la mayoría de los objetos minimalistas, “por más “abstractos” que fuesen, se daban como el acercamiento, la aproximación insistente de la escala humana... Aun cuando el movimiento final fuera equivalente a superar ese momento dialéctico para adentrarse, por diferencia –por referencia– a otras dimensionalidades”.²⁷⁵ Quizás las *Columns* (1961-1973) de Robert Morris de 244 centímetros de altura y el *Sin título (Coffin)* (1971-1973) de Joel Shapiro de 29,4 centímetros de longitud sean, uno por exceso y otro por defecto, buen ejemplo de esto último: de esa dialéctica antropomórfica que da vida a las esculturas –pero también muerte, en tanto que imagen de una ausencia–, que queda en último término incomodada a través de la variación de su dimensionalidad. Pero, más allá de este retorcimiento último de las dimensiones, son muchos los escultores que volvieron a los seis pies exactos de Smith. A los ciento ochenta y tres centímetros que se impusieron –casi por sí solos– en su cubo negro al que llamó, en una asociación de imágenes, *Die* (1962): exactamente esto mide de largo *Floor Structure Black* (1965) de Sol LeWitt, como también *Zinc-Lead Plain* (1969) de Carl Andre (en este caso de forma cuadrada), por ejemplo.²⁷⁶

Podemos decir, así, que es el cuerpo humano, o más bien la huella que ha dejado su ausencia, aquello que *atormenta* esos volúmenes, lo que no les deja reposar como meras formas geométricas y nada más. En algunas ocasiones es la negrura insondable, como en *Black Box* de Smith, negra como una noche en que comenzaron a pensarse, callada como una “boca cerrada”.²⁷⁷ Ante estas esculturas, la mirada se incomoda al advertirlas como *(de)semejanza antropomórfica*, en palabras de Didi-Huberman, un

²⁷⁴ Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, pp. 87-88.

²⁷⁵ Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, p. 82.

²⁷⁶ Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, p. 84.

²⁷⁷ Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, pp. 57, 63 y 81.

impacto que nos obliga, desde ese vacío desconocido y sin imagen, a elaborar lo visible. No hay un contenido concreto, nunca mejor dicho, que haga hablar a estas esculturas. Pero parece como si ese vacío se haya “construido”, si podemos decirlo así, ya sea de manera consciente o impensada –en cualquier, caso como una persecución de algo que se escapa de las manos–, en un intento de *apresar* una imagen sin contornos, una imagen tanto de pérdida como de deseo. Un intento que queda constantemente insatisfecho, por supuesto, porque es la imagen de lo que no se puede ver, pero que da como fruto una forma que, de alguna manera, trata de hacer justicia, de dejar un espacio y un tiempo a lo informe. De abrir un abismo en el que, aquel que mira, en tanto que él mismo es mirado –mirado por una ausencia–, quedaría atrapado, condenado a una persecución semejante de aquello que nos reclama tanto como se nos escapa.

La palabra “sospecha”, curiosamente, vuelve a aparecer en el texto de Didi-Huberman, mostrándonos hasta qué punto este tipo de conocimiento con el que tratamos ante estas esculturas no puede ser sino un trabajo ininterrumpido, un *juego sucio* de la imagen:

Entonces, la inquietud sustrae al objeto toda su perfección. La sospecha de algo que falta ser visto se impone en lo sucesivo en el ejercicio de nuestra mirada, que se vuelve atenta a la dimensión literalmente *privada*, por lo tanto oscura, vaciada del objeto. Es la sospecha de una latencia que contradice una vez más la seguridad tautológica del *What you see is what you see*.²⁷⁸

Las primeras obras escultóricas de Tony Smith le sirven a Didi-Huberman para insistir en esta idea de la imagen que se nos escapa, de la imagen que nos persigue.²⁷⁹ A través de algunas reflexiones sobre los procesos que dejó por escrito el propio autor o de algunos apuntes de personas de su entorno, es posible hacerse una idea de que esos primeros cubos negros no son sino el resultado de una *obsesión* que toma cuerpo, o de un cuerpo que imprime su negatividad –su ausencia, su desaparición– en el

²⁷⁸ Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, pp. 78-79.

²⁷⁹ Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, pp. 56-76.

volumen.²⁸⁰ No se trata aquí de poner énfasis en el autor y sus excentricidades, sino en el proceso mismo por el cual una imagen nos fuerza a pensarla, si seguimos la formulación de Christopher Bollas, a quien estudiaremos más adelante con Bal. Más que del genio creador, deberíamos hablar de la *imagen creadora*, aquella que atormentó el insomnio de Tony Smith la noche en que concibió *Black Box* (1962), por ejemplo, como la responsable de ese vaciamiento, de esa negrura que borra los contornos, de esa inquietud que nos mirará a nosotros también. La responsable también de que los “seis pies” de longitud acabaran por imponerse en *Die* (183 x 183 x 183 centímetros). “Seis pies sugiere que uno está frito. Una caja de seis pies. Seis pies bajo tierra”, dice citando a Smith.²⁸¹ Hablamos de una imagen “que se transmite, que se comparte (aunque sea en el malentendido)”.²⁸² Esto es: una imagen que no responde a ningún juego cerrado, inequívoco, sino abierto por todos lados. Que abre un *juego de equívocos*, por tanto. Será un error, como consecuencia, hablar de un *significado* concreto, simbólico o representacional, de la obra. En su lugar, quizás deberíamos hablar de la manera en que ese volumen *específico obra* una imagen, en que la trabaja desde el momento mismo en que unos ojos se posan en ella.

Y todo ello, no lo olvidemos, dice Didi-Huberman, a través de una “simplicidad” de la forma, de una “privación de lo visible”, que condena al cubo “a todos los juegos”. La simplicidad de sus formas, *vacías* de contenido, sin hitos remarcables como en la carretera oscura del viaje que describía Tony Smith, sin nada a lo que “imitar”, fijan el lugar de su “presencia específica”.²⁸³ He aquí la “paradoja” visual del objeto minimalista: “a saber, la contradicción entre ‘especificidad y presencia’, la contradicción entre la transparencia semiótica de una concepción tautológica de la visión [...] y la opacidad fatal de una experiencia intrasubjetiva o intersubjetiva suscitada por la exposición misma de los objetos minimalistas”.²⁸⁴ Es

²⁸⁰ Para Didi-Huberman, como veremos, igual que para Mieke Bal, no son tan importantes las intenciones del artista (ni tampoco su biografía) como las intenciones de la obra, es decir, la manera en que la obra, por sí misma, es capaz de poner en juego esa imagen sin contornos. Pero resulta que en los textos de Tony Smith, como en los de Morris también, el autor encuentra unas preocupaciones similares a las que encuentra en sus obras (esto es, preocupaciones que *operan visualmente*) que merece la pena señalar. Véase Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, p. 71.

²⁸¹ Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, p. 59.

²⁸² Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, p. 63.

²⁸³ Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, p. 35.

²⁸⁴ Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, p. 42.

decir, la de una presencia que quiere ser “tautológica”, pero que acaba por despertar toda una serie de imágenes –impresiones, intensidades, “dialéctica del deseo o de la pérdida”, como ocurre a menudo con las imágenes– en íntima relación con su forma, precisamente gracias a su capacidad de “asir” al ojo a la forma específica.²⁸⁵ Una presencia, en cualquier caso, que atrapa al objeto, temporal y visualmente, tal y como supo ver Fried: sus textos, aunque ciegos con respecto al potencial de sus objetos, sabrán ver en los excluidos, en los condenados al no-arte y a la no-especificidad, la contradicción, la discrepancia, el “síntoma”, el peligro, que tiene que ver con una dimensión fundamentalmente temporal (teatral) del objeto.²⁸⁶ Sin duda, Fried es “un hombre alcanzado por unos objetos que sin embargo detesta”, que “advirtió –o más bien sintió –mejor que cualquiera, la *eficacia* [fantasmática] de los volúmenes minimalistas”.²⁸⁷

Pero no se trata simplemente de un problema teórico que autores ajenos al minimalismo hayan percibido en estas obras, sino todo lo contrario. Prestemos atención brevemente, a modo de último ejemplo, a la manera en que todas estas cuestiones se conjugan en la obra, tanto escrita como visual, del artista Rober Morris, ampliamente estudiado. El propio Morris reconoció esta *existencia temporal de la percepción* ante la nueva escultura en sus textos, por no decir que algunas de sus obras quizás sean la que más evidentemente reclaman la duración temporal como dimensión necesaria para acceder a la percepción: piénsese, por ejemplo, en esa obra en la que hace disponer en diferentes posiciones tres volúmenes idénticos en forma de “L” (*Sin título*, 1965). O aquella otra en la que, convertida en *performance* –arte temporal por antonomasia (tanto por su duración como por su provisionalidad)– hace *caer* a una columna que había estado erguida sobre un escenario los tres minutos y medio anteriores (*Columns*, 1961-1973). En la primera (*fig. 4*), tal y como indicó Rosalind Krauss, a pesar de que las figuras sean indistinguibles entre sí, “es imposible verlas como la misma”, *se relacionan* con el espectador de manera marcadamente diferenciada y, por tanto, deberíamos añadir, requieren de un trabajo necesariamente temporal de

²⁸⁵ Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, pp. 61 y 64.

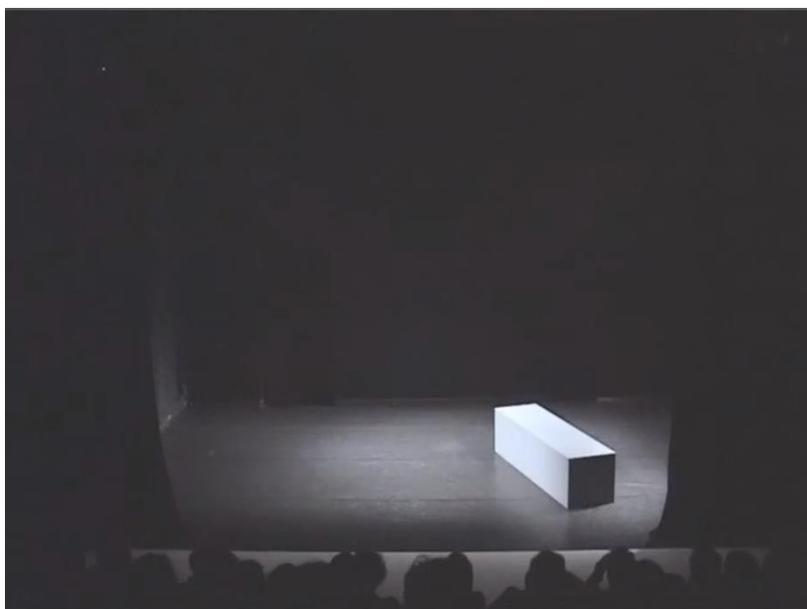
²⁸⁶ Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, p. 42.

²⁸⁷ Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, p. 79.

la mirada.²⁸⁸ Mientras que la segunda (*fig. 5*), literalmente teatral, con apertura y cierre del telón incluido, *pone en escena*, quizás como ninguna otra, o de manera más evidente que ninguna otra, la *temporalidad del encuentro*.²⁸⁹

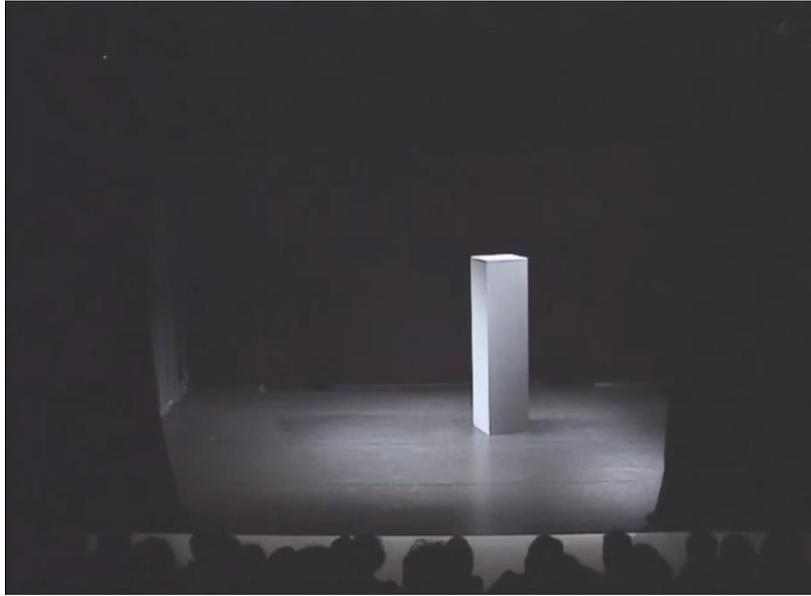


4. Robert Morris, *Sin título* (1965)



²⁸⁸ Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, p. 260.

²⁸⁹ Krauss, *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002, pp. 200-202.



5. Robert Morris, *Columns* (1961-1973)

Brutalmente implicado por la *imagen* que se pone en juego, una imagen que no se puede describir iconográficamente, el espectador forma parte de la obra tanto como la columna que se yergue para después *morir* sobre el escenario.²⁹⁰ Por más que uno se enfrente a la visualización del video que registró el acto, no deja de impactar el momento en que el volumen se desploma, inesperadamente cada vez, sobre el suelo. Un momento percibido como un dramático final al que asistimos, casi llorándolo, durante otros tres minutos y medio antes de que se cierre el telón. Nótese las referencias *antropomórficas* a las que no podemos dejar de remitir, algo que sin duda viene acentuado por ese acto de caída, tan mínimo como sobrecogedor, de un *cuerpo* hasta entonces erguido, levantado, “en pie”, como normalmente “se dice de los hombres vivos”.²⁹¹ Se trata pues de una obra, como observaba Fried irritado, antropomórfica en varios sentidos.²⁹² Nos involucra de diferentes maneras, no sólo como mirada responsiva, como mirada que elabora y que dura, sino también como *imagen*. Será necesario complicar la noción de imagen, más allá de la idea de representación, para entender esta cuestión. Una cuestión que, aunque tratemos de

²⁹⁰ Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, p. 71.

²⁹¹ Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, pp. 39-81.

²⁹² Fried, *Arte y objetualidad*, p. 17.

avanzar ahora, nos llevará toda esta tesis tratar de desgranarla, en tanto que íntimamente enredada con la cuestión del tiempo.

Pero lo cierto es que para Morris, la forma minimalista, por simple y unitaria que sea, es decir, aunque no esté *temporalmente desplegada* como lo están las que acabamos de mencionar (sutil y mínimamente, en realidad), aunque parezca mostrarse cerrada en su unidad (*Gestalt*), no lleva consigo necesariamente un cierre similar de la percepción.²⁹³ El autor reconoce la complejidad –temporal– de la experiencia de quien se dispone ante estas esculturas, aunque se trate de un simple paralelepípedo y *nada más* (o precisamente por ello), dando importancia al otro término de la relación, al espectador y su mirada. El control sobre la rotundidad y la simplicidad de la forma del objeto, presentado en su especificidad, no responde, para Morris, sino a la necesidad de ofrecer determinadas “*variables*” para *ser experimentadas*, como sí, una vez ofrecidas, ya no dependieran *sólo* del objeto.²⁹⁴

Esto no le resta “importancia” a la obra; todo lo contrario. Al fin y al cabo, ¿hay mejor manera de comprender la importancia de un objeto que atendiendo a su *vitalidad* en el presente, que reconociendo en él su capacidad de *hacer* a la mirada? Morris se refiere a una presencia *no-dominante* del objeto, cuyas consecuencias, dice, tienen que ser todavía exploradas, para subrayar este despliegue temporal del objeto en la mirada o de la mirada en el objeto. En definitiva, la *visualidad potencial* –la sucesión de imágenes inesperadas– de una obra surgida de su simplicidad *visible*. Leyendo a Morris, contrariamente a lo que podríamos suponer quedándonos en los textos de Judd –si bien su obra, como remarca Didi-Huberman, sí se presta fácilmente a consideraciones de este tipo–, nos damos cuenta rápidamente que todas esas preocupaciones por el saber del objeto, están tan presentes en los textos de los autores considerados minimalistas como latentes en sus obras; Morris no será una excepción.²⁹⁵

La experiencia de la obra necesariamente *existe en el tiempo*. [...] Algunas de las nuevas obras han expandido los términos de la escultura mediante un enfoque más enfático en las mismas *condiciones bajo las cuales se ven ciertos tipos de objetos*. El

²⁹³ Morris, “Notes on Sculpture”, p. 228.

²⁹⁴ Morris, “Notes on Sculpture”, p. 234.

²⁹⁵ Didi-Huberman, *Lo que vemos lo que nos mira*, p. 80.

objeto mismo es cuidadosamente colocado en estas nuevas condiciones para ser solo uno de los términos. [...] El control es necesario si las variables del objeto, luz, espacio, cuerpo, *funcionan*. El objeto en sí mismo no ha llegado a ser menos importante. Simplemente se ha vuelto menos autoimportante [*self-important*]. Al tomar su lugar como un término entre otros, el objeto no desaparece en alguna forma blanda, neutra, generalizada o de otro modo retirada. [...] da a las formas la presencia necesaria pero *no dominante*, no comprimida, [de lo que] aún no ha sido articulado.²⁹⁶

La crisis de lo nuevo: la recuperación anacrónica como estancamiento o como novedad.

Ya desde los primeros anuncios del fin de la historia, desde los primeros síntomas de la decadencia de la narrativa del progreso, allá por el último tercio del siglo, los arranques de nostalgia empezaron a manifestarse con fuerza en el ámbito estético. No en vano el concepto de “posmodernismo” surgió como un intento de poner nombre a toda esa amalgama de estilos que recuperaban las formas anteriores, que se enorgullecían de ese eclecticismo contrario al sentimiento moderno de renovación constante, como se observa en las arquitecturas de Charles Jenks. El pastiche y los *revivals* son una de las características más acusadas de esta nueva etapa del arte posterior a la historia. No obstante, como advierte Boym, “esta nueva obsesión por el pasado [es] proporcionalmente inversa a su conservación real”.²⁹⁷ Hal Foster ha recalcado también el vaciamiento que supone, en realidad, esas operaciones de recuperación de lo histórico, en tanto que despojan a las formas de toda carga significativa o resiste, de toda complejidad, de todo su peso histórico, para traerlas como mero simulacro. Para Foster, un posmodernismo, por este mismo motivo, “neoconservador”, frente a otra vertiente del posmodernismo, que también acude a

²⁹⁶ Morris, “Notes on Sculpture”, 234-235. La traducción y las cursivas son mías.

²⁹⁷ Svetlana Boym, *El futuro de la nostalgia*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2015 (libro electrónico sin paginar).

las soluciones estéticas del pasado pero para revisarlas críticamente, y que asocia con el postestructuralismo:

El uso del pastiche en el arte y la arquitectura postmodernos priva a los estilos no solo de un contexto específico, sino también de sentido histórico: reducidos a tantos emblemas, son reproducidos en forma de simulacros parciales. En este sentido, la “historia” parece reificada, fragmentada, fabricada.²⁹⁸

Este es otro de los argumentos que se utilizó a menudo para decretar el fin del arte y, por tanto, de su historia, que tiene que ver con el auge de las relecturas del pasado. A este respecto podemos nombrar a un importante teórico de la vanguardia y la neovanguardia que atiende a la década de los sesenta como período final de la historia del arte: Peter Bürger.²⁹⁹ A diferencia de Danto, para Bürger el pop no vendrían a culminar exitosamente el desarrollo del arte, sino que, más bien al contrario, demostrarían el “fracaso” final de la vanguardia histórica al traicionar su sentido último, demostrándose como una *repetición vacía y mercantilizada*: el arte de los sesenta logra institucionalizar y reificar, y por tanto neutralizar y despojar de todo ánimo crítico, la herencia vanguardista, tal y como lo vería Bürger.³⁰⁰ La vanguardia había estado guiada, según el autor, por la búsqueda incesante de acercar el arte a la sociedad, un acercamiento inseparable de su función (auto)crítica. Para entender este punto, es necesario hacer, porque así lo hace el autor en sus textos, una clara distinción entre dos tendencias críticas dentro de la estética que a grandes rasgos hemos llamado hasta ahora “modernista”.

Bürger habla, por un lado, de un “modernismo” tendente a una “crítica immanente al sistema”, es decir, a una revisión que se produce dentro de la propia “institución arte”, y en relación a las “tendencias precedentes” de cada medio artístico involucrado. Por “institución arte” el autor se refiere al sistema de control y regulación de valores y modos de exposición dominantes que condicionan tanto la “producción” como la “recepción” del arte. Un “subsistema” propio de la “sociedad burguesa” que

²⁹⁸ Foster, “(Post) Modern Polemics”, en *Perspecta*, vol. 21, 1984, p. 146.

²⁹⁹ Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.

³⁰⁰ Bürger, *Teoría de la vanguardia*, pp. 61-62.

quedaría asociado con la búsqueda de la “autonomía estética”.³⁰¹ Esta senda crítica habría culminado sin remedio, después del fatal alejamiento del mundo del esteticismo burgués del siglo XIX, en una vocación por la “pureza” estética igualmente apartada de la “praxis vital”, dejando ver el lado negativo de los caminos abiertos por la autonomía. En este sentido, la continua referencia a Adorno y su reivindicación de lo nuevo y de la autonomía estética en el texto de Bürger necesita que insistamos, una vez más, en que el concepto de autonomía en aquel es inseparable de la crítica de las condiciones del sistema. En realidad, en ambos autores opera un sentido muy distinto de “la función social del arte”, que nos impide encuadrar del todo a Adorno en ese “modernismo” alejado de la vida.

En cualquier caso, es precisamente contra este “apartamiento estético del mundo”, en términos de Foster, contra el que se dirigiría el arte de “vanguardia”, la otra gran tendencia de la que habla Bürger y favor de la cual se posiciona el autor: la reflexión artística alcanza aquí un nivel de “autoconsciencia” superior que le permite el despliegue de una “autocrítica” radical dirigida a la propia institución artística.³⁰² La “importancia metodológica” de este nuevo giro crítico del arte, que llegaría a su punto álgido en las primeras décadas del siglo XX, consiste en esa toma de distancia que permite atender a los desarrollos del arte de manera “objetiva” y sacar a relucir sus vicios, los entresijos de una institución que ha llevado a la práctica artística hacia la pérdida de su función social. El dadaísmo, el surrealismo de los primeros tiempos y el arte ruso “posterior a la Revolución de Octubre”, serán para Bürger los grandes movimientos de vanguardia, que pusieron en el centro de la reflexión artística la denuncia a un sistema del arte tal y como funcionaba.³⁰³ Así, cuando Duchamp firmó como R. Mutt un urinario y lo presentó como una pieza artística, o cuando Breton compuso sus poemas a través de la técnica de la “escritura automática”, son “las vacas sagradas del arte burgués”, en palabras de Huyssen, las que se están tratando de poner

³⁰¹ Según Bürger, la institución arte no se puede entender sin los desarrollos del capitalismo de finales del siglo XIX hacia la “división del trabajo” y, por tanto, ha de comprenderse en el marco de la sociedad burguesa tendente a una especialización cada vez mayor de las distintas competencias. Véase, Bürger, *Teoría de la vanguardia*, p. 79.

³⁰² Esta distinción terminológica no aparece en los autores que hemos estudiado hasta el momento, quienes utilizan el término vanguardia para referirse a sus respectivos modos de entender el arte más avanzado.

³⁰³ Bürger, *Teoría de la vanguardia*, p. 54.

en cuestión: las ideas de “creación individual”, de “originalidad” y “autonomía” que habían dominado en el arte hasta el momento.³⁰⁴

Es cierto que el arte de los sesenta retomaría algunas de soluciones radicales de las primeras décadas del siglo XX, como el collage, el ensamblaje o el *ready made*, pero lo haría, según Bürger, como una repetición acrítica e irreflexiva y, lo que es peor, producida para satisfacer los gustos del mercado. Para Bürger no queda nada ya de ese “shock” inicial que trajo consigo el gesto duchampiano, por ejemplo, una suerte de conmoción dirigida al epicentro de la institución artística, a sus valores firmemente asentados, que había constituido el motor de la renovación vanguardista. Y es que la vanguardia, para Bürger, se podía entender en relación a esa vocación de “extrañamiento” que bien ejemplificó también el constructivismo ruso.³⁰⁵ Pero este mismo gesto radical tiene fecha de caducidad, en tanto que su misma radicalidad se encuentra en la capacidad de “extrañar”:

Una vez que la escurridera firmada se acepta en los museos, la provocación no tiene sentido, se convierte en lo contrario. Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando el mercado del arte, sino sometándose a él; no destruye el concepto de la creación individual, sino que lo confirma.³⁰⁶

El arte de posguerra había conseguido reconciliarse con la vida, es cierto, pero de una manera que no era la esperada, muy diferente a la que había perseguido la vanguardia histórica: acercándose al gran público a través de una transgresión vacía, del espectáculo generado alrededor, que ayudaba engrandecer la figura del artista como el genio agitador de convenciones que, en realidad, no venían sino a ser reforzadas. Lo que la “neovanguardia” traía, para Bürger, era una “falsa superación” de la distancia impuesta por la autonomía artística. Una recuperación aprovechada, desprovista de todo carácter de resistencia, e inserta en las dinámicas del mercado, por cuanto se servía de la relevancia histórica que habían cobrado ciertas estrategias

³⁰⁴ Bürger, *Teoría de la vanguardia*, pp. 106-108; Huyssen, *Después de la gran división*, p. 256.

³⁰⁵ Bürger, *Teoría de la vanguardia*, pp. 56-57.

³⁰⁶ Bürger, *Teoría de la vanguardia*, p. 107.

para replicar sus fórmulas de éxito.³⁰⁷ Así, por ejemplo, esa crítica a la fetichización del arte que la burla de *ready-made* pudo tener en algún momento se convertía en una pura y llana fetichización, en pura y llana afirmación de la mercantilización de la cultura. Aquí resuena, como ya apuntó Foster, la famosa frase de Marx, aparecida en el *18 de Brumario de Luis Bonaparte*, que rezaba “todos los grandes acontecimientos de la historia universal ocurren dos veces, la primera como tragedia, la segunda como farsa”.³⁰⁸

Es cierto que la acogida institucional de algunas de las estrategias que en otro momento incomodaron no ayudó a esta consideración peyorativa del arte de posguerra: “se la hizo parecer histórica antes de permitirle ser efectiva, es decir, antes de que pudieran clarificarse, no digamos elaborarse, sus ramificaciones estético-políticas”.³⁰⁹ Sobre todo durante “la primera recuperación neovanguardista”, dice Foster, es posible reconocer una restitución “literal” de los motivos de vanguardia sin apenas despliegue de sus operaciones críticas, a diferencia de lo que ocurriría en los sesenta: así, por ejemplo, “con figuras como Yves Klein la provocación dadaísta se convirtió en espectáculo burgués”.³¹⁰ Sin embargo, tal y como estudia el autor, una lectura de la neovanguardia en su totalidad como simple repetición insulsa y sin pensamiento ignora el enorme potencial crítico que podemos descubrir en algunas prácticas. Deja de lado la posibilidad de que el pasado sea para el presente algo diferente que un conjunto de influencias, o un repositorio del que tomar prestado ciertos motivos para componer el “pastiche histórico” en el que se habría convertido el arte.³¹¹

Foster se ha encargado de señalar la herencia historicista, entendida en términos de narración evolucionista, que subyace en el pensamiento de Bürger, como en el de muchos de los críticos e historiadores que han condenado al arte contemporáneo a la

³⁰⁷ Dice Bürger: “La vanguardia intenta la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital. Esto no ha sucedido y acaso no pueda suceder en la sociedad burguesa, a no ser en la forma de la *falsa superación* del arte autónomo. De esta falsa superación dan fe la literatura de evasión y la estética de la mercancía”. Bürger, *Teoría de la vanguardia*, pp. 109-110.

³⁰⁸ Foster, *El retorno de lo real*, p. 15.

³⁰⁹ Foster, *El retorno de lo real*, p. 26. De hecho, según Foster, esta situación inicial “inspiraría” al arte de los sesenta a dialogar críticamente no sólo con la vanguardia, sino también con esa primera neovanguardia.

³¹⁰ Foster, *El retorno de lo real*, p. 13.

³¹¹ Foster, *El retorno de lo real*, p. 5.

“irrelevancia pluralista” o la repetición vacía.³¹² Una concepción de la historia del arte como crecimiento hacia algún lugar, como si de un organismo biológico se tratara, que es la culpable de que hoy nos veamos encerrados en el paradigma de los acabamientos. La noción misma de neovanguardia está apuntando ya de por sí, a través del prefijo “neo”, a un fenómeno retardatario, desubicado, que no corresponde a su tiempo, un suceder-después que lo despoja del sentido que una vez pudo tener. Será necesario, para Foster, volver sobre aquello que hay de “neo”, esto es, de repetición, de mirada al pasado, en las prácticas de esta época, una preocupación por retomar ciertas problemas inacabados –inacabados para siempre, hasta el “infinito”– que puede rastrearse hasta el presente.³¹³ Pero si lo hace es justamente para comprender también lo que hay de novedad en ellas, para comprenderlas como una embestida crítica más que como una manifestación tardía y carente de interés. Tampoco la idea de “superación” se ajusta correctamente al *nuevo modelo temporal* para la historia que propone Foster, como si quisiéramos alargar un poco más el esquema tradicional la sucesión causal, tal y como había hecho Danto: no se trata de una continuación lógica que se sustente sobre el descrédito de lo anterior, un paso más allá en el progreso en el que se ha visto envuelto el arte en tanto que relato con sentido.

Necesitamos, dice Foster, ya no nuevas intentos de periodización, sino nuevos modelos históricos que atiendan al complejo mapa de relaciones que se abre a partir de aquí, y que nos permitan pensar en un “seguir con vida” de la narrativa histórico-artística.³¹⁴ Modelos que superen ese paradigma de los “neos” y los “post”, que tarde o temprano concluyen en un nuevo acabamiento. Para Foster, ni siquiera la noción de “posmoderno”, que durante un tiempo sirvió para hermanar toda una serie de prácticas que revisaban críticamente los valores estéticos hegemónicos, que jugaban a “retorcer” los medios dados con una libertad insólita, a introducir en el arte la cultura del espectáculo como una operación productiva de resistencia, no es ya suficiente para sostener la compleja amalgama de manifestaciones que se producen hoy. Todavía menos cuando esas mismas estrategias que en algún momento “albergaron contradicciones fructíferas”, habrían acabado por convertirse gradualmente en

³¹² Foster, *El retorno de lo real*, p. 12.

³¹³ Foster, *El retorno de lo real*, pp. 22-23.

³¹⁴ Foster, “Funeral para el cadáver equivocado”, p. 45

“compuestos sin gran tensión”, en una mezcla complaciente de pintura, escultura, arquitectura en el arte de instalación reciente, aquello que Foster llamó “cultura *desing-and-display*”.³¹⁵

En cualquier caso, esta “sobrevida” del modernismo que cristalizó en el concepto de “posmodernismo” tenía, desde el principio, los días contados, en tanto que prorrogaba –unas cuantas décadas más– una visión continuista, por mucho que quisiera desbordar todo relato unitario. El prefijo “post” necesita aquí a su “anfitrión lingüístico” para tomar sentido, alarga la agonía de un relato impotente tratando de fijar lo que viene después, en las versiones en las que el posmodernismo todavía es incluido dentro de la historia.³¹⁶ Esto no significa que haya que despreciar el arte posmoderno como mero correlato de lo moderno. De hecho, muchas de sus prácticas, para Foster, aquellas que asocia a la crítica postestructuralista, requieren todavía de un estudio en profundidad para atender a las “asincronías” –esas conexiones secretas con la historia, ese despliegue novedoso de problemas de larga duración en la cultura– que ponen en juego. Se trata, más bien, de desechar toda *metodología zombi* a favor de una nueva forma de tramar la historia.

Ni ruptura ni repetición, entonces, dos modalidades de un mismo sistema metodológico que todavía se resiste a marcharse en los discursos contemporáneos. Para Foster, una relación más compleja media entre el pasado y el presente, entre la vanguardia y la neovanguardia en este caso concreto, a la se refiere en términos de “acción diferida”.³¹⁷ El autor acude a Sigmund Freud, a través de “los lentes de

³¹⁵ Hal Foster, después de haber defendido una doble faz del posmodernismo (un “posmodernismo postestructuralista” enfrentado a otro “posmodernismo neoconservador” que abordaremos en el último epígrafe), deja de creer, hacia mediados de los noventa, en el potencial crítico que alguna vez tuvo. En el último capítulo de *El retorno de lo real* se preguntará sobre la operatividad del concepto de posmodernismo como herramienta de análisis de la situación del arte del presente y del pasado, en un momento en el que debate en torno al concepto ha perdido el protagonismo que tuvo en décadas anteriores y en el que “los medios de comunicación” parecen haber despojado a la noción de todo elemento crítico y autorreflexivo. Aunque, para Foster, el concepto no ha dejado de tener relevancia, en tanto que puede mostrar todavía “un poder explicativo e incluso crítico” a la hora de atender a los “deslizamientos”, así como a los “futuros anticipados y pasados reconstruidos” en el pensamiento del último siglo, como estudia a continuación, reconoce el *vaciamiento* del arte posmoderno en su alianza con el poder mercantil. No sólo se convirtió en una moda, sino que, todavía peor, dejó enseguida de estar de moda, descansando en el cementerio de los estilos como uno más. Foster, *El retorno de lo real*, pp. 211-212.

³¹⁶ Dan Karlhom, “After Contemporary Art: Actualization and Anachrony”, p. 36.

³¹⁷ Foster, *El retorno de lo real*, pp. 30-36.

Lacan”, para proponer como alternativa a esa “temporalidad biológica del cuerpo”, basada en la lógica del nacimiento, crecimiento y muerte, una “temporalidad psíquica del sujeto”, que atiende a una estructura inconsciente latente en el subsuelo de la cultura, que hace que ciertas preocupaciones vuelvan a salir a flote.³¹⁸ Un volver a ponerse en juego en otro tiempo y lugar que permite ahondar en su radicalidad para desarrollarla creativamente *en* el nuevo presente y *para* sus urgencias político-culturales. Esta manera de entender la conexión entre un arte y otro, entre un tiempo y otro, es la que resulta de tomar la “vanguardia” como un problema (siempre) inconcluso, que siempre está por volver. La obra de Marcel Broodthaers podría ser un ejemplo relevante en este sentido. De esta manera, dice Foster, “la vanguardia sí retornó, y continúa retornando, pero retorna del futuro: tal es su paradójica temporalidad”.³¹⁹ Retorna desde un origen no “absoluto”, desde una apertura potencial que siempre está por desplegarse.³²⁰ Es así como la estructura historicista queda deshabilitada:

*la vanguardia histórica y la neovanguardia están constituidas de una manera similar, como un proceso continuo de protensión y retensión, una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos; en una palabra, en una acción diferida que acaba con cualquier sencillo esquema de antes y después, causa y efecto, origen y repetición.*³²¹

Vemos aquí ya una manera alternativa de atender a los recorridos temporales, que deja atrás los rígidos modelos teleológico-lineales de la historia, una cuestión central para esta tesis que será convenientemente desarrollada, hasta el punto de proponer una nueva epistemología de la historia del arte, con Mieke Bal y Didi-Huberman. Será esta idea de *reaparición novedosa* la que nos permitirá superar todos aquellos discursos que han visto en el arte de este momento el *fin de lo nuevo*: es decir, que diagnostican una falta de imaginación y de reflexión crítica, secuestrada finalmente –y sin solución, sin huecos para experiencias alternativas– por los intereses

³¹⁸ Foster, *El retorno de lo real*, p. 31.

³¹⁹ Foster, *El retorno de lo real*, pp. 34-35

³²⁰ Tómese esta idea del “origen no absoluto” como contraposición a la idea de “origen absoluto” que Foster identifica en el pensamiento bürgeriano, al tomar al presentar una “concepción de la historia como puntual y final [que] subyace a su narración de la vanguardia histórica como puro origen y de la neovanguardia como repetición espúrea”. Foster, *El retorno de lo real*. 10-12.

³²¹ Foster, *El retorno de lo real*, p. 31.

del capital. Que condena al arte a la nostalgia, al pastiche y a la mercantilización vacía, un descrédito generalizado que los discursos sobre el arte de neovanguardia empezaron ya a promover, como hemos visto hasta ahora. Es allí donde trataremos de desplegar las implicaciones últimas del modelo de temporalidad que se desprende de esa idea de la “acción diferida”: a saber, que el arte —como la capacidad creativa e imaginativa—, no se puede dar nunca por acabado o relegado a una mera afirmación del *status quo*. Precisamente por esa insistencia del pasado, de sus fantasmas, de lo inacabado —y nunca acabado por completo—, que vuelve una y otra de formas inesperadas e incluso contradictorias. Consecuentemente, su historia tampoco tiene un final a la vista, en tanto que cada obra, por sí misma, vuelve a escribir su propia genealogía, saca a la luz sus propias anticipaciones, a la manera en que Kafka, para Jorge Luis Borges, crea sus propios “precursores”:

En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría. El poema *Fears and Scruples* de Robert Browning profetiza la obra de Kafka, pero nuestra lectura de Kafka afina y desvía sensiblemente nuestra lectura del poema. Browning no lo leía como nosotros lo leemos. En el vocabulario crítico, la palabra *precursor* es indispensable; pero habría que tratar de purificarla de toda connotación y polémica o de rivalidad. El hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro.³²²

Quizás estemos ahora en condiciones de comprender lo que puede significar ese “seguir con vida de la historia”, aquello que Foster estudió como un “simple arreglárselas con lo que viene después, un comenzar de nuevo y/o en otra parte”, o que Karlhom formuló como un “después del arte contemporáneo”. Lejos de apuntar a una definitiva ruptura con la historia, tanto para uno como para otro ese *venir después de la historia* implica una nueva forma de entender la relación entre pasado y presente, como trabajaremos en las propuestas epistemológicas de Didi-Huberman y Mieke Bal.

³²² Jorge Luis Borges, “Kafka y sus precursores”, en Carlos V. Frías (ed.) *Obras completas. 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974.

El concepto mismo del ahora, especialmente el conectado con el tiempo, es muy pertinente, sin embargo, siempre y cuando no se use en el sentido de algo instantáneo sino como algo extendido. Desde esta perspectiva, ahora no significaría un tiempo ilimitado atemporal, sino un período de tiempo cambiante lo suficientemente largo como para abarcar el presente y la historia, el ahora y el entonces, pero lo suficientemente corto como para que nosotros podamos operar dentro de este período. Resulta importante recordar que el entonces es siempre y para siempre una parte de cada uno de los ahora.³²³

Si nos alejamos por un momento del ámbito artístico nos damos cuenta de que se trata de una discusión que afecta al ámbito cultural en general, y de la que se desprenden también importantes consecuencias histórico-políticas. Que la amenaza de la vuelta ciega al pasado –en tanto que acrítica o interesada– se cierne sobre las distintas esferas de lo social. Como ya adelantábamos, incapaces de mirar al futuro, y ahogados por la velocidad de los cambios del presente, por la *violencia temporal* de los ritmos del trabajo y el consumo, la mirada se ha vuelto a menudo hacia el pasado como vía de escape. Estamos ante una “epidemia global de nostalgia”, en palabras de Svetlana Boym, que se manifiesta en los más diversos ámbitos de nuestra vida.

Simon Reynolds ha abordado este fenómeno en el ámbito cultural en *Retromanía*.³²⁴ El estudio de Reynolds, preocupado por las derivas nostálgicas en la música de las últimas décadas, atiende a esa gusto por lo “retro” de nuestro tiempo como un terreno fértil para el capital, que rescata una y otra vez las modas de pasados cada vez más cercanos: “la nostalgia está ahora rigurosamente entrelazada con el complejo consumidor-entretenimiento: sentimos un deseo punzante por los productos que consumíamos años atrás, por las novedades y distracciones que colmaron nuestra juventud”.³²⁵ La huida soñada a un tiempo “pre-nostálgico del ser”, al tiempo de la infancia o la juventud, en el que el presente todavía no se había cerrado hasta el punto de ahogarnos, es ahora comercializada por el mercado. El pasado se

³²³ Karlhom, “After Contemporary Art”, p. 38.

³²⁴ Simon Reynolds, *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, Buenos Aires, Caja Negra, 2012.

³²⁵ Reynolds, *Retromanía*, p. 27.

pone al alcance de nuestra mano en forma de los muñecos con los que jugábamos, de canciones que evocan el rock del pasado, de los *remakes* del cine y la televisión.

El pasado, ese terreno de estabilidad y de felicidad que las promesas del progreso, con su rechazo a la tradición, han llevado al traste, es la nueva tierra prometida. En efecto, una de las consecuencias que ha tenido esta encerrona que nos ha preparado el presente, es la tendencia a buscar en el pasado la solución, ya ensayada, ya vivida, a nuestros males, también en el terreno de la política. Y esto es así no solo entre los sectores más reaccionarios, sino también para todo un espectro de discursos que se sitúan en posiciones radicalmente divergentes, como ocurre con algunas reivindicaciones ecológicas, como ha apuntado Donna Haraway.³²⁶ Un escenario a menudo idealizado y tramposo, exaltado por las fuerzas conservadoras, o convertido en la única vía de escape para un planeta que ya ha sido demasiado dañado. Zygmunt Bauman dedicó gran esfuerzo al estudio de esta cuestión, a analizar el cambio de orientación de las promesas desde el futuro (la utopía) hacia el pasado (la “retrotopía”).³²⁷ Los vientos del progreso, dice el autor, que según la fábula benjaminiana arrastraban al ángel de la historia hacia el futuro, hoy han cambiado de dirección y empujan al ángel hacia el pasado. Futuro y pasado han intercambiado sus “virtudes y defectos respectivos”.

Es ahora el futuro, cuya hora de ser sometido a escarnio parece haber llegado tras haber sido ya tachado en su momento de poco fiable e inmanejable, el que asignamos a la columna del debe. Y le toca el turno al pasado de ser clasificado en la del haber, pues tiende a ser situado en un contexto (real o supuesto) de verdadera libertad de elección y de esperanzas todavía no desacreditadas.³²⁸

La pregunta que se formula Reynolds, que nos sirve tanto para el ámbito cultural como el de la política, es si esta constante vuelta al pasado se debe a la incapacidad de nuestro tiempo de inventar nuevas formas. Si el capital ha acabado con todo potencial creativo, con nuestra capacidad de reimaginar el presente y el futuro. Pero hay otra pregunta que resulta igualmente importante contenida en su texto: ¿debe ser lo nuevo

³²⁶ Donna Haraway, *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Cthuluceno*, Bilbao, Consonni, 2019.

³²⁷ Zygmunt Bauman, *Retrotopía*, Barcelona, Paidós, 2017.

³²⁸ Bauman, *Retrotopía*, p. 7.

un radical rechazo del pasado o existen otras formas, más productivas y creativas, de considerar, enfrentar, reelaborar todo aquello que quedó atrás?

Boym identifica en su texto dos formas de nostalgia que, por otro lado, no son exclusivas de nuestro presente, sino que han venido salpicando diferentes momentos de la historia como diferentes maneras de atender al pasado: la nostalgia restauradora y la nostalgia reflexiva. Siguiendo a la autora, podemos decir que para la primera el pasado no importa tanto como la imagen interesada que es construida de él: se trata de una mirada miope al pasado, una añoranza acrítica del “hogar perdido” que pretende ser reconstruida en el presente. Para la segunda, por el contrario, el pasado no es algo estático a la espera de ser descubierto o de ser restaurado, sino algo móvil y heterogéneo del que cada nueva mirada desde el presente quizás sepa recuperar un breve atisbo capaz de iluminar nuestro tiempo. Lo que nos queda del pasado son pequeños fragmentos, pequeños rastros capaces de revelar en nuestro presente sus advertencias o sus potencialidades interrumpidas. Quizás la siguiente cita del texto de la autora sea la que mejor condense aquello que separa a ambas formas de nostalgia, las distintas maneras en que se acercan al conocimiento del pasado: “la nostalgia restauradora protege la verdad absoluta, mientras que la reflexiva la cuestiona”.³²⁹

Pero una y otra no sólo implican distintas maneras de entender el saber: una dogmática, otra incapaz de cerrarse en torno a grandes verdades, que pone en crisis todo saber cerrado a través del encuentro entre tiempos. También suponen dos maneras diferentes de entender la historicidad: una se mantiene sobre ese sentido teleológico y lineal del tiempo, sólo que trata de impugnarlo e invertirlo, de vuelta a ese punto del desarrollo en el que nos tendríamos que haber quedado. La otra se distancia de esa reducción del tiempo que ha llevado a cabo sistemáticamente el historicismo tradicional, y concibe el tiempo como algo abierto y complejo, donde el pasado no es algo que simplemente haya sido superado y dejado atrás, tal y como nuestra experiencia es capaz de enseñarnos. El presente mira al pasado a la vez desde una distancia crítica y una cercanía desconcertante, consciente de la imposibilidad de salvar la distancia, pero capaz de sentirlo *presente* también. Una presencia que es sentida

³²⁹ Boym, *El futuro de la nostalgia* (libro electrónico sin paginar).

como un malestar, una extrañeza capaz de poner patas arriba toda certeza, de iluminar los puntos ciegos del presente, de descolocar todo sentido cronológico del tiempo:

Por medio de esta añoranza, estos nostálgicos descubren que el pasado no es sencillamente lo que ya no existe, sino que el pasado, en palabras de Henri Bergson, “puede actuar y actuará insertándose en una sensación presente de la que toma prestada la vitalidad”.³³⁰

Bergson o Benjamin son dos autores que se enmarcan dentro de lo que la Boym llama autores “*off-modernos*”, en tanto que su pensamiento no puede entenderse como propios del espíritu de la modernidad –si es que podemos hablar de tal cosa en términos totalizantes– que les tocó vivir, como tendremos la oportunidad de estudiar más adelante con mayor profundidad. Exceden, en realidad cualquier intento de inscribirlos en una tradición o en otra. Y es que su propia concepción del tiempo disloca cualquier categoría temporal alineada en la lógica de los “pre” o los “post”. Para estos autores, el pasado tiene cabida en el presente como una novedad productiva que permite repensar tanto nuestro tiempo como lo que ya fue. El pasado es un pasado-presente, actualizado en el ahora. Para Benjamin especialmente, el presente no puede traer a los muertos de vuelta, pero puede obrar el milagro de rescatar sus esperanzas frustradas, de hacer que el pasado, y toda su complejidad, importe en el presente. Más que sus grandes monumentos, sus grandes hitos, lo que a Benjamin le importa son sus ruinas, los rastros que la barbarie en general, o las dinámicas del progreso, en su ciego avance, en particular, han dejado a su paso. Breves fragmentos de un tiempo que quizás tengan algo que enseñar al presente y que abrir del futuro. Ese presente que sabe abrirse a otros tiempos, a su riqueza y su conflicto, es, para Benjamin, el que merece ser vivido, y es ciertamente el tiempo que extraña: “el método de Benjamin se puede denominar ‘arqueología del presente’, ya que aquello por lo que siente nostalgia es el presente y su potencialidad”.³³¹

Leyendo a Boym, es difícil no pensar en la distinción que Mieke Bal, a quien estudiaremos en profundidad en su momento, establece entre el “anacronismo irreflexivo” y el “anacronismo productivo”. Una autora, además, profundamente

³³⁰ Boym, *El futuro de la nostalgia* (libro electrónico sin paginar).

³³¹ Boym, *El futuro de la nostalgia* (libro electrónico sin paginar).

influenciada también por el pensamiento de Benjamin y de Bergson.³³² El anacronismo irreflexivo es una incongruencia temporal que no solo no aporta al pensamiento nada con lo que trabajar críticamente la relación pasado-presente, sino que además obstaculiza la comprensión del pasado. Un ejemplo que pone la autora de este tipo de anacronismo es el que resulta al estudiar a un artista del pasado con una categoría psicológica que era inconcebible en su presente. Este anacronismo “hace que todo se parezca al presente”, hace de pantalla entre el presente y el pasado. Aunque parece que Bal no estaba pensando en los discursos reaccionarios cuando hablaba de “anacronismo irreflexivo”, además de que estos precisamente sí han sido bien reflexionados y premeditados, –precisamente saben bien en qué aspectos del pasado hay que detenerse y cuáles es mejor no sacar a relucir–, sí que podemos encontrar un punto común: resultan, en realidad, contraproducentes para el conocimiento histórico.

Mucho más parecidos, por no decir idénticos, en cuanto a la manera de entender la relación pasado-presente, son la “nostalgia reflexiva” de Boym y el “anacronismo productivo” de Bal. Este tipo de anacronismo, el mismo que reivindicaba Benjamin, atiende al pasado como algo todavía-vivo en el presente. Se esfuerza por redescubrirlo, por hacer justicia a lo que en otro tiempo fue enunciado desde esa posición nueva que otorga el presente. Si tratamos de comprenderlo en el campo del estudio de los objetos culturales, el campo que le preocupa a Bal, el anacronismo reflexivo atiende a los efectos que un artefacto puede tener todavía para la mirada contemporánea. A la manera en que esa obra de Rembrandt, por ejemplo, logra afectarnos en el presente. No se trata de una mirada invasiva que, desde el presente al pasado, trata de aplicar nuestra forma de ver el mundo. Es el pasado el que invade el presente, el que irrumpe con una fuerza tal capaz de movilizar el presente, de movilizar nuestra imaginación y nuestro pensamiento. Todo arte en realidad, aquel que es capaz de seguir fascinando al espectador contemporáneo, “es anacrónico por definición”.³³³ Performa un sentido para una época que no es la suya, lo que nos da una pista sobre la verdadera naturaleza del tiempo, de sus saltos y

³³² Mieke Bal, *Lexicón para el análisis cultural*, Madrid, Akal, 2021, pp. 15-20.

³³³ Bal, *Lexicón*, p. 18.

discontinuidades, de las múltiples líneas que es posible trazar, más allá de toda objetividad de los relojes y los calendarios.

En definitiva, nuestra dificultad de mirar hacia adelante es síntoma de un estancamiento grave del presente. De una situación de ahogamiento en un presente hostil –en cuya temporalidad ahondaremos en el siguiente capítulo– que ha dado lugar a diferentes formas de nostalgia, ya sea como vía de escape o como reaprovechamiento mercantil. Nostalgias que se alimentan de ese anhelo por una “autenticidad” perdida, que traen, en muchos de los casos, un pasado interesado o superficial, una imagen idealizada o *sobreproducida* de otro tiempo. Pero es síntoma también de la necesidad de encontrar nuevas formas lidiar con el pasado desde el presente, única forma de abrir el futuro. Debemos profundizar, como antídoto ante la “retrotopía”, la *retromanía* o el fin de la historia, y a favor de una mirada siempre crítica y situada, en otra forma, mucho más creativa y productiva para el pensamiento, de traer el pasado al presente. Es lo que se reivindica desde esos intentos de revisión metodológica de la historia y de la historia del arte que proponen Mieke Bal o Didi-Huberman que estudiaremos en la segunda parte de esta tesis. No nos iremos muy lejos, en realidad, de la concepción de lo nuevo adorniana, demostrando hasta qué punto es imposible trazar una línea divisoria entre el arte contemporáneo y el arte moderno. Demostrando igualmente que, quizás, el arte moderno tal y como lo concebía Adorno no está tan acabado.

La relación con lo nuevo tiene su modelo en el niño que busca en el piano un acorde nunca escuchado, intacto. Pero el acorde ya existía; las posibilidades de combinaciones son limitadas; propiamente, todo está ya en el teclado. Lo nuevo es el anhelo de lo nuevo, pero apenas lo nuevo mismo: de esto adolece todo lo nuevo.³³⁴

³³⁴ Adorno, *Teoría estética*, p. 50.

2. Desesperación temporal: destrucción de la experiencia y cierre de lo posible.

2.1 El fin de la temporalidad: una perspectiva socioeconómica y política.

Racionalización y mercantilización del tiempo.

Esta sensación generalizada de estancamiento de la historia en las últimas décadas del siglo XX es inseparable de un *malestar temporal* generalizado en el plano social. O, como lo ha estudiado Hartmut Rosa, una “asfixia temporal” que mantiene al individuo anclado a un presente sin memoria –sin “memoria funcional”, como diría Jameson– y sin porvenir, un estado de agotamiento al que conducirían los tiempos acelerados del presente.³³⁵ De hecho, Rosa, uno de los autores clave en el análisis del “régimen temporal” de la modernidad y –lo que él llama– la “tardomodernidad”, ha puesto en relación ese sentimiento de encontrarnos ante el fin de la historia desde finales del siglo pasado y el estado depresivo. Un estado psíquico al que, cada vez más, nos llevan los ritmos del presente: la depresión, una de las patologías psíquicas vinculadas con la “tensión temporal” de nuestro tiempo, cuya incidencia se ha incrementado exponencialmente, es vivida por aquel que la padece como un tiempo vaciado de tiempo, en el que “el pasado y el futuro están uno junto al otro sin vinculación alguna, es decir, que no entran en resonancia entre sí (ni tampoco con el presente)”.³³⁶ Ese *encogimiento temporal* que sufre la imaginación histórica en torno a un presente falto de dirección puede compararse con un *encogimiento temporal* de la imaginación individual y colectiva (si son, acaso, cosas distintas) en torno a un presente falto de sentido, desprovisto de profundidad.

Aunque los estragos causados por una concepción del tiempo transformada, pueden observarse desde mucho antes –el análisis de Hartmut Rosa, por ejemplo, llega hasta el Romanticismo–, se suele acudir a finales del siglo XIX y XX para situar el análisis de los grandes cambios en la “epistemología del tiempo”.³³⁷ Un momento

³³⁵ Hartmut Rosa, *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*, Buenos Aires, Katz Editores, 2019, p. 391; Jameson, *El posmodernismo revisado*, Madrid, Abada, 2012, pp. 33-34.

³³⁶ Rosa, *Resonancia*, p. 391. La expresión “tensión temporal” se ha extraído de Judy Wajcman, *Esclavos del tiempo: Vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*, Barcelona, Paidós, 2017 (libro electrónico sin paginar).

³³⁷ Rosa, *Resonancia*, pp. 401-403.

que coincide con la segunda revolución industrial y el cambio hacia una producción a gran escala, pero también con la popularización del uso de la fotografía y la invención del cine. Es a este período al que se acerca el exhaustivo estudio de Mary Ann Doane en *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*, donde profundiza en la relación existente entre los adelantos tecnológicos, al servicio de las nuevas necesidades del capitalismo industrial, y una nueva configuración del tiempo que se impone cada vez con mayor fuerza.³³⁸ La autora trata de capturar en su obra los intensos debates y replanteamientos sobre el tiempo que surgen, no sólo en el ámbito de la filosofía, sino también de la ciencia, la historia o la antropología o el psicoanálisis, a partir del momento en el que el tiempo trata de imponerse como una “estructura abstracta” y medible, exterior al individuo, diferente de ese continuo fluido de la experiencia de cada uno:

El tiempo ya no es un fenómeno benigno que se asimila fácilmente con la idea de fluidez, sino una entidad molesta y angustiosa que debe plantearse en relación con la gestión, la regulación, [pero también con] el almacenamiento y la representación.³³⁹

La vida pública, dice la autora, pasa a estar gobernada por un tiempo “uniforme, homogéneo, irreversible y fragmentable en unidades verificable” como consecuencia sobre todo de las nuevas necesidades de regulación temporal que se imponían desde las rutinas laborales estrictas de la fábrica, como como trataremos de desarrollar más detalladamente un poco más adelante.³⁴⁰ No es casualidad, dice Doane, que sea en este preciso momento en el que intensifican los debates sobre el tiempo, no sólo en la sociología y la filosofía, sino también en la ciencia, que atienden al “choque” entre el tiempo tal y como es vivido y esa exteriorización objetiva, que mide y uniformiza el tiempo.

A ese esfuerzo por *descuartizar* el tiempo, por descubrir de qué está hecho, si es posible analizarlo a través de instantes objetivos y cuantificables, se suman el cine y la fotografía, que ejercen un papel fundamental, dice la autora, en la manera en que se

³³⁸ Mary Ann Doane, *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*, Murcia, Cendeac, 2012.

³³⁹ Doane, *La emergencia del tiempo cinematográfico*, p. 60.

³⁴⁰ Doane, *La emergencia del tiempo cinematográfico*, pp. 18-22.

podía imaginar el tiempo en ese momento.³⁴¹ El cine nace con la aspiración de diseccionar y reproducir el movimiento, de registrar con la máquina aquello que escapa al ojo, como demuestran las cronofotografías de Marey y el cine de los primeros años marcado por escenas cotidianas “a tiempo real”.³⁴² El tiempo se vuelve homogéneo ante la máquina de captura de imagen como con en el tic tac del reloj, en una sucesión de momentos indistinguibles entre sí, lo que llevó a Henri Bergson llegó a equiparar “el mecanismo cinematográfico” con una forma de conocimiento que nada tiene que ver con un momento singular.³⁴³ Como dice Doane, “igual que el *kinetoscopio del tiempo*”, el tiempo se vuelve misterioso, ajeno, extraño; ya no se experimenta, sino que se lee, se calcula”.³⁴⁴

Pero Doane hace referencia a dos formas, aparentemente contradictorias, de entender el tiempo características del momento, pero que están en realidad, ambas, en la base de la “ideología de la modernización capitalista”: por un lado, habla de un proceso de “racionalización”, por otro de una “contingencia” temporal que también asociamos fácilmente a la experiencia de la modernidad. Una que rinde culto a la exactitud, a las rutinas previsibles, que está detrás incluso de la línea temporal del progreso, marcando su avance sostenido; otra que se deja cautivar por lo accidental, lo imprevisible, por la sorpresa, el azar y la novedad imposibles de regular, por lo que rehúye lo cuantificable. Y aunque, como afirma Doane, el gusto por lo contingente, que la fotografía también supo capturar, puede entenderse como “resistencia” a ese tiempo medido, como la huida necesaria del individuo hacia una dimensión no controlable del tiempo, la lógica de la modernidad acabará apropiándose de ese impulso hasta llevarlo al exceso.³⁴⁵ El asombro por lo efímero tiene también su “reverso oscuro”, que aparece en esa cultura del “asalto”, de la velocidad y el cambio vertiginoso que acaba por saturar el “sensorio humano”, por decirlo en palabras de Benjamin.³⁴⁶ De esta manera, lo que nace como atención a un tiempo diferente del tiempo “público” de los relojes, acaba por integrarse perfectamente en los

³⁴¹ Doane, *La emergencia del tiempo cinematográfico*, pp. 25-26.

³⁴² Doane, *La emergencia del tiempo cinematográfico*, p. 101.

³⁴³ Bergson, “La evolución creadora”, en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963.

³⁴⁴ Doane, *La emergencia del tiempo cinematográfico*, p. 25.

³⁴⁵ Doane, *La emergencia del tiempo cinematográfico*, pp. 28-29.

³⁴⁶ Doane, *La emergencia del tiempo cinematográfico*, pp. 32 y 60. Benjamin utiliza esa expresión, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010

mecanismos de la producción acelerada y de la novedad mercantilizada, en las “ideologías de la instantaneidad, de la compresión temporal, del hechizo del momento presente que surgen en este período”.³⁴⁷

Pero, aunque, como decimos, la mayoría de análisis acuden a este momento crucial, en el que no dejaremos de insistir en este capítulo, es interesante constatar, sin embargo, como trata de hacer Barbara Adam en diferentes textos, cómo ese proceso de *exteriorización y abstracción* del tiempo nace en el mismo momento en el que lo hace la edad moderna. Aún más: según la autora, los cambios que se originaron tanto en las concepciones del tiempo como del espacio desde entonces, que comienzan a ser estructurados según una lógica racional, fueron clave para los desarrollos que dominarían el proyecto de la Ilustración, así como para los desarrollos industriales venideros. En efecto, debemos acudir a los inicios de esta nueva etapa de la historia en el siglo XIV para situar el momento en el que la compartimentación del tiempo por los relojes empezaba a organizar la vida social y económica, aunque aún estaba lejos del nivel que alcanzaría más tarde, especialmente a partir de la época industrial.³⁴⁸ Es aquí cuando el “tiempo de diseño humano”, una expresión de Adam, empezó a ganar terreno a los tiempos cíclicos e irregulares de la naturaleza, en un proceso en el que el tiempo de los relojes acabaría por naturalizarse e identificarse con el tiempo mismo, afectando a los modos de ver el mundo y de pensarnos en relación con él.

Para entender lo que significaba el tiempo para las gentes de aquel momento debemos acudir brevemente a lo que ocurría en las órdenes monásticas de la Edad Media. Pues esa forma de vivir el tiempo como una regulación externa, como han estudiado autores como Max Weber o Michell Foucault, y como recoge Barbara Adam, se dio como resultado de un proceso de secularización de la disciplina temporal de los monjes benedictinos, para los que el camino a la salvación pasaba por la dedicación estricta tanto en las labores religiosas como en las más mundanas y

³⁴⁷ Doane, *La emergencia del tiempo cinematográfico*, p. 43.

³⁴⁸ Barbara Adam, “Reflexive Modernization Temporalized”, en *Theory, Culture and Society*, vol. 2, n. 2, 2003, p. 60

manuales.³⁴⁹ El famoso *ora et labora* que asociamos a la regla benedictina describe una relación con el tiempo mediada por las rutinas regulares y los horarios rígidos que marcaban incluso los tiempos de descanso. Una estructuración y objetivación de los tiempos del día a día, y a lo largo de todo el año, que servía al monje, dice Weber, para mantener a raya los “impulsos irracionales” del cuerpo y su dependencia de las contingencias y fluctuaciones de lo natural, para alejarse de la ociosidad, considerada “enemiga del alma”.³⁵⁰

Este sometimiento del tiempo, que era también el sometimiento de uno mismo, un alejamiento de lo inútil y del desorden de las pasiones, fue extendiéndose desde los monasterios de la Europa medieval hacia las gentes del pueblo, hacia las labores “del campo y del mercado”, hasta convertirse en la base de la ética puritana, que está además en la base del desarrollo del capitalismo. Ese “ascetismo racional” de los monjes benedictinos, un “autocontrol activo al servicio de Dios”, se convirtió en un ideal central para la Reforma Protestante.³⁵¹ La relación con el tiempo fue ganando un cariz cada vez más práctico y asentándose sobre principios como la “predictibilidad” y la “calculabilidad”, que aspiraban a un dominio sobre el tiempo y el porvenir. De ahí que la puntualidad se convierta en norma de conducta en la ética protestante, en una de las “virtudes” más valoradas, en tanto que, dice Adam, a través de ella el futuro puede ser previsto y controlado. Es precisamente esto lo que las sociedades modernas heredarán de las costumbres temporales monásticas: la utilización del tiempo como “herramienta para la regulación de la conducta”.³⁵²

Las suposiciones de previsibilidad y calculabilidad se hicieron visibles en el requisito de la puntualidad, una de las virtudes altamente alabadas de la ética protestante. Esperar puntualidad es dar por sentado que las personas pueden calcular y tener control sobre sus acciones futuras y que pueden organizar sus vidas de acuerdo con el requisito de cumplir citas en momentos acordados

³⁴⁹ Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Londres, Routledge, 2005; Michel Foucault, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002; Adam, *Timewatch. The Social Analysis of Time*, Cambridge, Polity Press, 1995, pp. 64-64.

³⁵⁰ Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, p. 72.

³⁵¹ Adam, *Timewatch*, p. 43.

³⁵² Adam, *Timewatch*, p. 45.

mutuamente. Es relacionarse con el futuro de manera instrumental y mantener una creencia implícita de que el futuro no es solo calculable, sino controlable.³⁵³

Esta breve incursión en las posibles raíces de esa consideración del tiempo como algo abstracto, como algo que está por encima de la vida y del contexto –entendido como lo que pasa y lo que nos pasa, y sus ritmos complejos–, que mide nuestras horas como si todas significaran lo mismo –y que, por este mismo motivo, contrariamente a lo que hemos interiorizado, no es natural en absoluto–, nos permite observar que, ya desde entonces, funcionaba como un intento de mirar al mundo desde arriba. Una posición privilegiada desde donde observar la vida como una secuencia ordenada y uniforme, predecible y sin sobresaltos. Inmune a sus caprichos y complejidades temporales, a lo “estacional” y a lo imprevisto. Adam habla de una “*destemporalización*” (*de-temporalization*) del tiempo con el advenimiento del reloj: más que el tiempo natural, el tiempo de los relojes es un tiempo atemporal para la autora, como lo será también la concepción del tiempo newtoniana.³⁵⁴ Un tiempo reductor e indiferente a los fenómenos que mide, a la intensidad y al deterioro, a la vida y a la muerte. Un tiempo que marcaría, desde que empezó a ganar peso en el siglo XV, un cambio importante en la visión del mundo, sin el que no podrían entenderse los desarrollos científicos e industriales posteriores.

No es que se trate de un punto de inflexión a partir del cual se da la total adscripción al tiempo de los relojes –además de que la generalización del uso de los relojes es un fenómeno posterior–. Lo cierto es que, a pesar de que el tiempo del reloj ha acabado por dar forma a nuestra comprensión del tiempo y del mundo, en la práctica, “salimos y entramos” constantemente de los distintos tipos de experiencia temporal “sin pensar demasiado en el asunto”.³⁵⁵ Experimentamos un “tiempo encarnado” (“*embodied time*”) junto a y en contradicción con el tiempo racionalizado. Y más en aquel momento, en el que el reloj todavía no cumplía un papel tan protagonista en las vidas de la gente. De hecho, y como veremos más adelante, sólo se ha empezado a prestar atención a las discrepancias entre el tiempo de los relojes y

³⁵³ Adam, *Timewatch*, p. 43. La traducción es mía.

³⁵⁴ Adam, *Timescapes of Modernity: the Environment and Invisible Hazards*, Londres, Routledge, 1998, pp. 39-42.

³⁵⁵ Adam, “Reflexive Modernization Temporalized”, p. 61.

la experiencia temporal múltiple cuando se ha convertido en un problema social: esto es, cuando la lógica del reloj y de la productividad amenaza con ocuparlo todo, cuando se ha excedido en su labor de medición consensual, cultural e instrumental, dando lugar a un (casi) borrado sistemático de otras formas de relacionarse con el tiempo.

Aun así, y dejando a un lado la experiencia cotidiana, la objetivación del tiempo que fue introduciéndose supuso un hito en lo que a la conceptualización del mundo se refiere y ha de ser entendido como un proceso inseparable del proyecto moderno racionalización, tal y como apunta la autora. Forma parte de esa misma voluntad de control del mundo, de esa toma de distancia con respecto a éste para, desde ahí, comprender sus reglas objetivas: el tiempo se presenta como un fenómeno asimilable y ordenado, externo a nosotros y al mundo. Allana el terreno para esa separación del sujeto y el mundo, esa que permite un conocimiento invariable y seguro, que más tarde Descartes formularía.³⁵⁶

En este sentido, el proceso de abstracción del mundo que lleva a cabo el tiempo del reloj es equiparable, dice Adam, al que logra la perspectiva lineal, que se convirtió en norma entre los artistas del Renacimiento. Uno hace del tiempo lo que el otro del espacio: una cuestión objetiva y cuantificable, en la que el sujeto –su experiencia– queda fuera, sin “proyectar su sombra” –lo equívoco– sobre lo que conoce. Ambos implican una transmutación semejante de la posición del sujeto cognoscente con respecto al mundo: la perspectiva lineal traduce el espacio en una cuadrícula perfecta, ordenada, geométrica y armoniosa, en la que no cabe cualquier distorsión que el ojo humano pueda producir. Fuerza la realidad para que sea perfecta, controlable por quien la conoce, hasta llegar a configurar la manera en que pensamos el mundo y lo pensarán más adelante científicos y filósofos: algo que está disponible para ser comprendido según unas leyes universales y absolutas. Como también observó David Harvey: “en el Renacimiento, las acepciones científicas y presuntamente reales del tiempo y el espacio se separaron de las concepciones más fluidas que podrían surgir de manera experimental”.³⁵⁷

³⁵⁶ Adam, *Timescapes of Modernity*, p. 37.

³⁵⁷ Harvey, *La condición posmoderna*, p. 271.

Pero la posibilidad de una externalización y abstracción temporal semejante ha requerido el paso previo de sacar al que mira de la escena, de marcar la diferencia entre el ojo y lo que es observado. Antes de este momento, como indicó Robert Romanyshyn, el observador estaba en el centro mismo de lo que observaba, como el pintor participaba de aquello que re-presentaba, deformándolo desde su interior.³⁵⁸ La perspectiva lineal, como el tiempo medido, han expulsado al sujeto del mundo, han hecho de él un mero observador, han acabado con el conocimiento como interrelación e interdependencia, han aislado al objeto para comprenderlo mejor. El resultado: una naturaleza “desnaturalizada” (*de-naturalized*) y un tiempo “destemporalizado”.

El yo detrás de la ‘ventana’ matemática es una persona que no proyecta sombra. Desencarnado, destemporalizado y despojado de sentimientos y emociones, el yo vivo e interactivo se transforma en un ojo de la distancia cuya perspectiva fija, singular y atemporal, y cuya mirada neutral e imparcial, deja su objeto de estudio intacto. La persona encarnada es desplazada por la cabeza y el ojo de la mente. El cuerpo se queda atrás, considerado irrelevante para el entendimiento. La materia y la visión se unen para conquistar la esfera del conocimiento. Se convierten en la visión moderna del mundo.³⁵⁹

Cabe destacar también lo que Harvey dice sobre este asunto:

En varios aspectos, la revolución renacentista que se operó en los conceptos de espacio y de tiempo instauró los cimientos conceptuales para el proyecto de la Ilustración. Aquella que ahora muchos consideran como la primera gran vertiente del pensamiento modernista considera el dominio de la naturaleza como una condición necesaria para la emancipación humana [...] La diferencia en este caso consistía en que el espacio y el tiempo tenían que organizarse, no ya para reflejar la gloria de Dios, sino para celebrar y facilitar la liberación del “Hombre” como individuo libre y activo, dotado de conciencia y voluntad.³⁶⁰

³⁵⁸ Robert D. Romanyshyn, *Technology as Symptom and Dream*, Londres, Routledge, 1989.

³⁵⁹ Adam, *Timescapes of Modernity*, p. 37. La traducción es mía.

³⁶⁰ Harvey, *La condición posmoderna*, p. 276.

Estas concepciones del tiempo y del espacio están sentando las bases de las lógicas que darán impulso al proyecto de la Ilustración, si bien en algún punto ese sistema de ordenación racional debía dejar de remitir a la perfección de la creación divina para remitir al hombre y su capacidad de controlar las fuerzas de la naturaleza, sabiéndose con la libertad y la autonomía para construir un futuro acorde las exigencias de la razón. No es casualidad tampoco que sea el siglo XIX, después del Siglo de las Luces, el que vea nacer la historia como disciplina científica, ni que se construya a partir de una noción del tiempo homogéneo y universal, en avance como las horas de un reloj; tampoco que esté imbuido de ese sentido de progreso, de ese querer dejar al destino en manos del conocimiento. Una disciplina para la que los acontecimientos, como separados de aquellos que los viven y de sus múltiples relaciones posibles, de las infinitas vías que llegan y parten de ellos, puedan explicarse por sí mismos, siempre que pongamos a funcionar las herramientas de la razón humana.

Podemos asociar esa visión moderna del mundo a la que se refieren Harvey y Adam con la visión científica que más tarde se desarrollaría, incluidas las ciencias sociales, pero también con la visión mercantil de un capitalismo por entonces todavía en ciernes. Esa desvinculación del contexto y esa voluntad de abstracción de lo circundante está mediando en la comprensión del mundo de la ciencia newtoniana, por ejemplo, que entendería el espacio y el tiempo como valores absolutos e independientes del observador, pero también en las relaciones económicas en el seno del sistema capitalista, que convierte el dinero y el tiempo en valores abstractos de intercambio. Este es el argumento que está detrás de algunos textos de Barbara Adam: como también apuntó Karl Marx, la naturalización del tiempo como unidad de medición objetiva, vacía, universal fue la “precondición” necesaria para hacer de éste un recurso con el que comercializar.³⁶¹ En otras palabras: cuando el tiempo se convierte en un valor independiente, cuando se distancia de los procesos vitales y naturales, cuando mide por igual todas las horas y todos los minutos de cualquier momento y lugar, puede constituirse como un valor seguro y neutral de intercambio.

³⁶¹ Adam, *Time*, Cambridge, Polity Press, 2004, p. 125.

No solamente es que el dinero actúe como lo hace el tiempo, como un valor descontextualizado y sin contenido, como un poder que vacía lo que toca, sino que el tiempo mismo se convierte en la herramienta central con la que cuenta el capital para producir excedente: acortar los tiempos –de producción, de transporte, de almacenaje, de crédito, de venta– supone acortar los gastos e incrementar las ganancias. Por no hablar de que la producción *a tiempo* –en base al estudio y previsión de necesidades– determina una “ventaja competitiva” con respecto a otros productores.³⁶² Sólo sobre la base de una concepción del tiempo tal podría el tiempo tomar una posición tan central en la actividad económica. El tiempo se convierte en un bien con el que especular para que las transacciones *salgan a cuenta*. Es entonces cuando toma sentido la “ecuación tiempo=dinero”. El tiempo humano y el tiempo de la naturaleza, desde el momento en el que el tiempo significa dinero, serán apreciados por su capacidad de producir valor económico, lo que abre la veda para su explotación intensiva con el fin de producir ganancias.

Solo en esta forma descontextualizada, como ha argumentado Marx el tiempo puede convertirse en una mercancía, puede permitirnos convertir una cualidad variable en un valor de cambio abstracto e invariable y mediar el valor entre diferentes mercancías. Es decir, solo en esta forma abstracta el tiempo puede mediar la traducción entre cualidades fundamentalmente diferentes del ambiente y la actividad cultural; solo en esta forma puede ser parte de un ambiente cultural en el que las relaciones sociales se han vuelto libres de contexto y anónimas.³⁶³

Sin duda, dice Adam, fue necesario que se dieran otras condiciones para que el empleo del tiempo pudiera ser tomado como un medio para la producción de beneficio. Pues, aunque el comercio o la realización de créditos con sus intereses existían desde siglos atrás –aparecen documentados ya desde el 3000 a. C en Babilonia–, la ética cristiana estaba limitando el crecimiento de la actividad: el tiempo invertido en el “trabajo” es un tiempo invertido en la salvación. Sin el cambio de posición de la Iglesia cristiana hacia finales de la Edad Media con respecto al pecado

³⁶² Adam, *Time*, p. 39.

³⁶³ Adam, *Timewatch*, pp. 66 y 67.

de la usura, no podría entenderse el desarrollo “del comercio y de la economía monetaria”.³⁶⁴ Mientras que el tiempo fuera visto como aquello que pertenece no a los mortales sino a Dios y condenada toda acción que lo tomara como objeto de lucro, la actividad económica quedaba coartada. Emancipado de su consideración peyorativa, la explotación del tiempo como recurso económico tuvo vía libre para hacer de las suyas. Sin embargo, tuvo que llegar el fin del Antiguo Régimen y las revoluciones burguesas para que “la propiedad individual (es decir, masculina) del tiempo fuera reconocida como un derecho legal”, lo que preparaba el terreno para que la compra-venta del tiempo como un bien, que es la base misma del proceso de industrialización.³⁶⁵

Perteneciendo ya a los hombres, y convertido en un recurso inestimable, podemos comprender fácilmente todo lo que ocurrió después con el tiempo, las lógicas temporales que acompañarían al proceso de industrialización y que se intensifican en nuestros días, que tienen como base la idea de productividad temporal. La valorización de la velocidad, asociado a la idea de productividad, y que llevaría con los desarrollos de la técnica a una “compresión del espacio-tiempo”, como estudiamos a continuación, será una de ellas. El tiempo, concebido en términos económicos, se convierte en algo que no debemos malgastar. Así, especialmente a partir de la segunda revolución industrial, asistimos a un momento clave en lo que a la regulación del tiempo se refiere, como consecuencia de la necesidad –de aquellos que poseen la propiedad privada y el capital, de los empleadores– de rentabilizar al máximo las horas de trabajo asalariadas, de cronometrar a los cuerpos y sincronizar sus esfuerzos.

Aunque el reloj no puede considerarse una nueva tecnología hacia finales del siglo XIX, es en este momento cuando se vive una gran difusión del uso de los relojes de bolsillo, cuando se generaliza como una propiedad individual, lo que nos está hablando de una necesidad creciente de *llevar el tiempo encima*: desde entonces el tiempo es también aquello que nos mira desde el bolsillo, un apéndice preciso que marca nuestras rutinas y mide nuestros esfuerzos. Como analiza Mary Ann Doane, la mayor difusión de este instrumento coincide con el momento en el que la industria requiere

³⁶⁴ Adam, *Time*, p. 125.

³⁶⁵ Adam, *Time*, p. 126.

de una “sincronización del trabajo”: se da un paso más, el más grande que se diera hasta entonces, gracias sobre todo a la migración masiva a las ciudades, en el abandono de ese “sentido del tiempo basado en las tareas”, mucho más en sintonía con los ritmos de la naturaleza y mucho más asumible para los cuerpos, que el tiempo reglado y rentabilizado de las horas del reloj.³⁶⁶

Como estudia Marx, con la regulación de la jornada laboral por las legislaciones de los gobiernos, los empleadores han de servirse de otras *estrategias temporales* para extraer beneficio de la práctica económica: si antes era la cantidad de horas de trabajo la que permitía calcular el margen de ganancia, ahora el esfuerzo ha de concentrarse en una menor unidad de tiempo. Que no reducida ni justa, pues no podemos decir eso de la semana laboral de cuarenta horas máximo legal que se ha alcanzado en la actualidad en nuestro país, ni acorde con las necesidades reales de supervivencia de la sociedad, sino únicamente con las necesidades de crecimiento del mercado. Desde ese mismo momento en que las luchas sociales comienzan a ganar terreno al tiempo de trabajo, se pasa, pues, de la preocupación por una “magnitud extensiva del trabajo”, a la preocupación por una “magnitud intensiva”, ya sea a través de la mecanización, o la sincronización y la racionalización del tiempo de trabajo, todo ello sobre la base de una idea de tiempo como unidad productiva.

La prolongación desmedida de la jornada de trabajo, provocada por la maquinaria en manos del capital, conduce posteriormente a una reacción de la sociedad amenazada en sus raíces vitales, y, con ello, a una jornada laboral normal limitada legalmente. Sobre la base de esta última adquiere importancia decisiva un fenómeno con que ya nos hemos topado antes, a saber, la intensificación del trabajo.³⁶⁷

Esa reducción e intensificación del trabajo, lejos de traer consecuencias negativas para los empleadores, favorece el abaratamiento de la producción al reducir los tiempos y, con ello, los costes. Este nuevo *tiempo cronometrado* al que se empieza a dar prioridad ya sólo presta atención a los ritmos del rendimiento económico: la

³⁶⁶ Véase Thompson, Edward P. *Tradicón, revuelta y consciencia de clase*, Barcelona, Crítica, 1979; Doane, *La emergencia del tiempo cinematográfico*, p. 23.

³⁶⁷ Karl Marx, *El capital. Crítica de la economía política*, tomo primero, libro 1, Progreso, 1990, pp. 377-378.

disminución del tiempo necesario para la fabricación de un determinado bien se traduce en un aumento de la capacidad de producción por unidad temporal y del margen de beneficio económico que, por supuesto, recibe el patrón de la fábrica. Esta obsesión por controlar el tiempo de los trabajadores encuentra, quizás, su máximo exponente, por aquellos años de auge industrial, en la publicación en 1911 de los *Principios de la administración científica*, de Frederick W. Taylor: lo que se conocería como taylorismo, no solo estudiaba y ajustaba los tiempos que requerían una determinada acción dentro del proceso de producción, sino que organizaba la secuencia y la división del trabajo de acuerdo a una estricta coordinación y estructuración racional, basada en la especialización del trabajo. De esta manera, los tiempos de fabricación no quedaban en absoluto a merced de cada trabajador, sino que debían ceñirse a los ritmos de la “cadena de montaje” y de la cinta mecanizada. Los dictados de esta “organización científica del trabajo” se pusieron en práctica en las fábricas de automóviles de Henry Ford, como también en las fábricas de la Unión Soviética de Lenin y Stalin, si bien en estas últimas la aceleración de los procesos estaba motivada y justificada únicamente como servicio al país y no como un culto al dinero.³⁶⁸ Así, esta organización racional del trabajo, que marcaría gran parte del siglo XX, implicaba no sólo una mecanización de las fábricas, sino también una suerte de *mecanización de los cuerpos*, cuyos movimientos debían de ser tan precisos y calculados como los de la máquina, a tiempo de las exigencias del reloj.³⁶⁹

Sin embargo, a finales de siglo, especialmente a partir de la década de los noventa, nos encontramos con un nuevo giro de guion. Y es que con la irrupción de una nueva etapa del capitalismo, a la que ya hemos aludido en más de una ocasión, en la que se produce una “desregulación” y “diversificación” de los mercados globales y la introducción de las nuevas “tecnologías de la información”, de acuerdo a la

³⁶⁸ Manuel Castells, *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Volumen 1: La sociedad red*, ciudad de México, Siglo XXI, 1999, pp. 495-496.

³⁶⁹ Como observa Castells, y es necesario apuntar, no se trata de algo que afecte a todos los grupos de la sociedad ni a todos los territorios del planeta, o a todos los territorios dentro de los propios países a la cabeza de la innovación industrial, pero se trata de un proceso de racionalización del tiempo que va desplazando cada vez más otras formas de *explotación temporal*. No obstante, no será hasta la introducción de una nueva infraestructura tecnológica de comunicaciones, inmersos ya de lleno en aquello que Castells llama la “sociedad red”, cuando las estructuras temporales promovidas por las relaciones socioeconómicas del capitalismo tengan un alcance más global, de manera paralela a la capacidad de la tecnología de eliminar las distancias. Véase Castells, *La sociedad red*, p. 468.

terminología de Castells, surgen nuevas *necesidades temporales* a las que hacer frente.³⁷⁰ La prioridad parece estar ahora en la flexibilidad –horaria y de cualquier tipo– y la adaptabilidad a las demandas de un mercado cambiante y competitivo, en el que las innovaciones tecnológicas juegan un papel clave, dispuestas a ofrecer cada vez más facilidades en las comunicaciones y en la realización de transacciones, a crear siempre nuevas y diversas necesidades puestas al alcance de un clic y a intervenir en la automatización de los procesos. Las nuevas formas de relación económica, impensables sin estas nuevas herramientas tecnológicas, y en las que priman la inmediatez, lo efímero y el corto plazo, precisan de nuevas estrategias temporales: como dice Castells, ya no es suficiente con “extraer más tiempo del trabajo o más trabajo del tiempo” de acuerdo a la medida común del tiempo del reloj, sino que la capacidad de respuesta y reorientación de las estrategias “a tiempo real”, es clave para las posibilidades de crecimiento económico. La “tradicional gestión disciplinaria del trabajo” necesita ser adaptada a los nuevos tiempos.³⁷¹

Esto se hace especialmente evidente en el mundo de las finanzas, tan importantes hoy para las economías mundiales, en el que estar alerta a lo que ocurre en los mercados globales y la rapidez en la toma de decisiones marca la diferencia entre perder o ganar grandes cantidades de dinero, que pasan de unas manos a otras en cuestión de segundos. Sin embargo, lo vemos aplicado en cualquier ámbito: en el industrial, por ejemplo, triunfan nuevos modelos de gestión, como el que se deriva del “toyotismo”, caracterizado entre otras cosas por la flexibilidad de los procesos de producción y la gestión *just in time*, que suprime los tiempos de almacenaje de materias primas y de salida de los productos, permitiendo no sólo reducir costes sino también tener un margen de decisión para adaptarse a las variaciones del mercado.³⁷²

El manejo de la información y la interconexión fluida de los procesos se ha convertido en una necesidad estratégica en cualquier ámbito, sujeta ahora a los nuevos ritmos de intercambio de la “sociedad red”, tal y como la denomina Castells. La información misma, en este contexto, se convierte en un bien con el que comercializar

³⁷⁰ Castells, *La sociedad red*, p. 468.

³⁷¹ Castells, *La sociedad red*, p. 473.

³⁷² Castells, *La sociedad red*, pp. 185-188.

–la venta de datos a terceros en internet, que aceptamos al utilizar cualquier servicio web, es quizás el ejemplo más claro–, mucho más fácil de poner en movimiento y de llegar a todas partes y a todas horas, gracias a la nueva infraestructura tecnológica de la que disponemos. Hemos cruzado la frontera hacia un nuevo “paradigma tecnológico”, hacia una nueva “economía de la información”, en términos de Castells, en la que el tiempo se mide en fragmentos cortos e instantáneos. En la que el tiempo, en realidad, deja de poder medirse con el reloj, porque ya no dura, porque ya no hay un antes y un después, sino un “presente eterno” de momentos indiferenciados.

Aquí podríamos encontrar las claves para entender las transformaciones que se producen en el seno del capitalismo hacia finales del siglo XX, ese momento crítico que en el capítulo anterior marcaba la frontera del fin de la historia: más que el paso de una economía industrial a una economía de servicios, que en realidad conviven y se necesitan en el presente, se produce el paso de una economía de producción en serie, inscrita en el tiempo cronológico y regular del reloj, a una economía flexible y global, inscrita en el tiempo atemporal de la sociedad red.³⁷³ Se trata de eso mismo que Coriat formuló como el paso del fordismo al posfordismo, que recalca la mutación del modelo organizativo rector de la economía, con implicaciones en las lógicas temporales dominantes. Como también apunta Fisher, el tiempo, en este contexto “deja de ser lineal y se vuelve caótico, se rompe en divisiones puntiformes”.³⁷⁴

La atomización en unidades –relatos– independientes que sufre la narrativa histórica tiene su correspondencia, pues, en la experiencia (a)temporal dominante; o, quizás, a la inversa, sea esa atomización de la experiencia temporal la que acabe haciendo explotar cualquier sentido de relato uniforme. Una idea y otra, como ya hemos apuntado, vienen de la mano. Sea como sea, la co-presencia, la simultaneidad y la inmediatez de una infinidad de opciones disponibles sustituye a la secuenciación ordenada: el presente es ocupado ahora por una masa “indiferenciada” en la que se

³⁷³ Castells, *La sociedad red*, pp. 496-498.

³⁷⁴ Fisher, *Realismo capitalista*, p. 65.

fusionan todos los tiempos, todos los estilos, todas las historias.³⁷⁵ De ahí la “atemporalidad” a la que hace referencia Castells, referida a los diferentes “canales de comunicación” que confeccionan para nosotros un inmenso “collage temporal, donde no sólo se mezclan los géneros, sino que sus tiempos se hacen sincrónicos en un horizonte plano, sin principio, sin final, sin secuencia”, que se parece bastante a la idea de “eternidad”.³⁷⁶ Lo “efímero” y lo “eterno”, para Castells, en línea con los autores del “presentismo”, definen lo que ocurre en el presente con el tiempo. La racionalización y la optimización del tiempo, llevada al extremo de sus posibilidades, acaba por aniquilar la lógica duracional que cronometraban los relojes. Ahora estamos en condiciones de entender el doble sentido al que parece apuntar Castells cuando afirma que en el presente se produce la total “liberación del capital del tiempo y la huida de la cultura del reloj”.³⁷⁷

Las conquistas sociales que se han llevado a cabo en la reducción del tiempo de trabajo y la ampliación del tiempo de descanso se encuentran así con un nuevo enemigo: la flexibilización del trabajo, “un término por sí mismo capaz de enviar frías señales de alarma a través de la espina dorsal de cualquier trabajador de hoy en día”.³⁷⁸ Aunque las condiciones laborales han mejorado sustancialmente en el último siglo en lo que concierne a los derechos de los trabajadores, y así lo muestran los datos, estos mismos datos están escondiendo una realidad muy diferente en la práctica.³⁷⁹ La *precariedad temporal* del trabajo se hace visible en el incremento de los contratos temporales y parciales, especialmente entre los jóvenes y las mujeres, pero cada vez más en todos los grupos de edad. Contratos que llevan al traste con los derechos

³⁷⁵No parece ser esto algo completamente negativo en el texto de Castells, pues el autor trata de remarcar, frente a Harvey, que este fenómeno no puede explicarse únicamente como algo motivado por las lógicas económicas. Existe en la sociedad un deseo de hacer convivir otros tiempos en el presente, más allá del deseo de almacenarnos como mercancías a la espera de ser consumidos, especialmente interesante cuando sirven de recurso para la expresión y reelaboración artística, donde asistimos a la conformación de un “paisaje atemporal” en el que coexisten las expresiones más diversas. La tecnología, sostenemos, en tanto que herramienta de almacenaje, nos ofrece un archivo inmenso que solo nosotros podemos decidir cómo usar: como iremos descubriendo, no es tanto el medio a través del cual otros tiempos son traídos al presente, sino los modos (o los tiempos) en que nos relacionamos con ellos, lo que marca la diferencia entre vaciamiento o relación “resonante”, podrías decir con Rosa. Véase Castells, *La sociedad red*, pp. 497-498.

³⁷⁶ Castells, *La sociedad red*, p. 496.

³⁷⁷ Castells, *La sociedad red*, p. 467.

³⁷⁸ Fisher, *Realismo capitalista*, p. 64.

³⁷⁹ Castells, *La sociedad red*, pp. 473-478.

adquiridos durante mucho tiempo: mientras que los contratos temporales conducen a encadenar trabajos precarios, la exigencia de disponibilidad, de una “temporalidad flexible” borra cada vez más las fronteras entre el trabajo y la vida.

Esa intensificación recae, como exigencia “autoimpuesta”, sobre las capacidades productivas de cada cuerpo, cuyo valor en el mercado depende de la cantidad de trabajo que puede sacar adelante en el menor tiempo posible. La eficacia y la celeridad, por sí mismas, independientemente del beneficio social real, y en gran medida en detrimento del beneficio social real –por el impacto negativo en el bienestar social e individual, en múltiples sentidos, desde el psicológico al medioambiental–, se convierten en máximas, y acabarán por ser interiorizadas como mandato interno por cada uno: todos hemos sentido que teníamos que demostrar nuestra habilidad resolutiva y ofrecer resultados en el menor tiempo posible para asegurar nuestra continuidad o para acceder a determinado puesto; sin ir más lejos, la carrera académica se ha convertido en una carrera por la acumulación de méritos ponderables. Como en otros tiempos, la velocidad se asocia a la idea supervivencia, pero ahora en un sentido diferente: no ya como aquello que te permite escapar de un peligro, sino como el medio mismo para asegurar la supervivencia económica y social.

Compresión espacio-temporal.

La cuestión de la “compresión espacio-temporal”, como lo formuló David Harvey, parece haberse situado en el centro de los debates contemporáneos sobre los problemas sociales que se derivan de los tiempos cortos, sino inmediatos, del presente. No son pocos los autores que han atendido a la radical supresión de los tiempos necesarios para la realización de cualquier tarea a través de los dispositivos electrónicos, así como a los modos en que esta situación ha alterado nuestra percepción del tiempo y el espacio y ha dañado nuestra relación con el mundo. La velocidad, entendida como aquello nos lleva a esa distorsión de la relación espacio/tiempo, es vista hoy, como veremos enseguida, como el gran problema de nuestra época, como la causa de nuestra pérdida de relación con el mundo. Como el causante de una infinidad de malestares psíquicos o desórdenes de la conducta, entre

los que podríamos incluir la ansiedad, el estrés, la depresión o el tan común diagnóstico de trastorno por déficit de atención. Esa comprensión del tiempo no es sino la consecuencia lógica, como ya hemos adelantado, de convertir el tiempo en dinero. La historia de los desarrollos industriales podrá entenderse en función de la necesidad de reducir los tiempos: en el transporte, en la producción, en las comunicaciones y en el consumo. De ahí que la velocidad, entendida como el tiempo necesario para recorrer un espacio, pero también de llevar a cabo un mayor número de tareas por unidad de tiempo, se convirtiera en un valor en sí mismo durante la modernidad.

Aunque, en realidad, la valorización de la velocidad no es algo que surja de nuevas: la prueba está en que la historia está recorrida por diferentes hitos que muestran avances en lo que a la velocidad se refiere, como en el caso de la invención de la rueda o la red de infraestructuras viales que trazó el Imperio Romano. Visto así, podemos hacernos una idea hasta qué punto, como apuntó Virilio, la velocidad está y ha estado siempre íntimamente ligada con el poder, con la voluntad de dominar el espacio y facilitar la capacidad de acción sobre él. De superar las imposiciones de la naturaleza y los límites físicos del movimiento humano; un esfuerzo que la modernidad, como hemos visto, llevará por bandera. Ya Tutankamón aparecía representado, nos dice el autor, en un carro de combate con un látigo y cayado, instrumentos de control en la aceleración o reducción del movimiento: “el poder faraónico, como todo poder, es a la vez retención, freno, sabiduría y aceleración”.³⁸⁰

Velocidad y poder no se distinguen para Virilio, uno de los autores al que con más frecuencia se acude cuando se pretende analizar la manera en que la velocidad, especialmente a partir de los principales avances técnicos durante la modernidad, ha modificado nuestros modos de comprender el tiempo y el espacio, como un factor decisivo en la transformación de nuestros hábitos perceptivos. La aceleración, de distinto tipo y aplicada a diferentes ámbitos, juega un papel fundamental en la pugna por la dominación de diferentes realidades, o, como lo entiende el autor, de diferentes corporalidades. Virilio distingue entre el “cuerpo territorial”, el “cuerpo social” y el

³⁸⁰ Virilio, *El ciber mundo, política de lo peor. Entrevista con Philippe Petit*, Madrid, Cátedra, 1997, p. 18.

“cuerpo animal”.³⁸¹ A ese estudio transhistórico de las formas de aceleración lo denominará “dromología”, y “dromocracia” a las formas particulares en que velocidad y poder se entrelazan, términos que construye a partir de la palabra griega *dromos* que significa “carrera”.

Es durante la modernidad, a partir de los desarrollos industriales, cuando se producen las grandes revoluciones en este campo, y cuando podemos advertir verdaderas transformaciones en las lógicas de poder que entrañan. Virilio ofrece una interesante clasificación de las distintas etapas, que no desplazan, sino que se superponen sobre las anteriores, que atraviesa la importancia de la velocidad en las sociedades, y que aquí nos servirá para atender a los distintos grados en los que la experiencia del tiempo queda amenazada. Si la conquista de la velocidad está en la base del progreso moderno, constituyéndose como el gran motor de los avances técnicos hasta nuestros días, debemos distinguir, nos dice el autor, tres momentos clave de su desarrollo, marcados por la “revolución de los transportes” en el siglo XIX, la “revolución de las transmisiones” en el siglo XX y la “revolución de los trasplantes” en el último cuarto del siglo pasado. Cada una de ellas no sólo supondrá un salto de distinto tipo –cuantitativo o cualitativo– con respecto a las anteriores, ganando en complejidad y alcance. Sino que engendrarán diferentes formas de tiempo que acabarán alterando, cada una a su manera, nuestra experiencia y percepción del mundo. Distintas velocidades que incrementan su capacidad de intervención frente a las resistencias naturales, actuando incluso sobre los procesos biológicos –sobre las largas duraciones de la evolución natural, por ejemplo– en el caso de la última de ellas.³⁸²

La primera gran revolución, que tiene lugar de manera paralela al proceso de industrialización, se convierte en una aliada clave para el desarrollo económico y el afán expansivo de las diferentes potencias industriales, con Reino Unido a la vanguardia. El desarrollo de los transportes que se inicia en este momento permitirá llegar más lejos y llegar cada vez más rápido. *El tiempo gana terreno al espacio*, en la medida en que se consigue reducir la duración en los trayectos, ya sean marítimos o terrestres

³⁸¹ Virilio, *El cibernundo*, p. 46.

³⁸² Virilio, *El cibernundo*, pp. 13-69.

y más tarde aéreos. Pero la velocidad todavía encuentra cierta resistencia: todavía implica cierta duración. Todavía el tiempo ha de recorrer un espacio, aunque se haya producido un avance sin precedentes en la potencia de aceleración, gracias a la máquina de vapor y más adelante a motores cada vez más rápidos. Espacio y tiempo son, aquí todavía sí, dimensiones extensivas. Hablamos de una “velocidad relativa”, que opera sobre un espacio físico, importante en este punto porque, además, es objeto de conquista: este será el gran incentivo de estas innovaciones técnicas de la segunda mitad del siglo XIX, la extensión de las redes comerciales y la extensión del poder imperialista. Es el “cuerpo territorial”, como lo denomina Virilio, el que aspira a ser controlado en el siglo XIX, a través de los desplazamientos a velocidades nunca vistas.

El espacio se concibe como ese espacio objetivo representado por los mapas, de distancias fijas y calculables y fronteras marcadas, como las que fijaron las potencias europeas en el reparto de los territorios africanos, como disputados sobre un tablero de juego. El tiempo que mide los movimientos sobre el espacio, por su parte, es el tiempo lineal, homogéneo y secuencial que instaaura el tiempo del reloj, con el que se cronometran las duraciones y se coordinan los horarios. También el tiempo progresivo de la historia, que bebe de la misma lógica, en avance como el movimiento de la locomotora hacia un futuro prometedor y hacia territorios inexplor(t)ados. Al fin y al cabo, es el momento de la gran “heroización” pública del progreso y de la velocidad, publicitados como si de una misma cosa se tratara.³⁸³ La “velocidad relativa” que se alcanza en esta época con los “motores mecánicos” no solo no contradice, sino que alienta esa racionalización del espacio-tiempo que se había iniciado tiempo atrás, así como la racionalización del relato histórico que comenzaba a tomar fuerza por entonces. Necesita de un sistema de medición exacta para evaluar sus conquistas. También de una proyección histórica hacia la que dirigir sus promesas. La posibilidad de vivir la velocidad desde un tren como nunca antes se había vivido sin duda alteró las formas en que se entendía la relación espacio-tiempo. Se trata de un primer momento de menoscabo de la extensión. Pero la extensión del espacio, como la duración del tiempo, después de todo, todavía persisten. Estas formas de

³⁸³ Virilio, *El cibernundo*, p. 23.

aceleración no sólo acompañan, sino que promueven el proceso de racionalización del tiempo (tanto como del espacio) en la vida social.

De hecho, el período comprendido entre finales de siglo XIX y principios del XX, es estudiado a menudo, como hemos visto, como el momento clave en la regulación del tiempo en las vidas de la gente. Es ahora cuando esa experiencia fluida del espacio-tiempo vivida como algo heterogéneo –el “*continuum* espacio-temporal” del que hablaba Bergson– empieza a quedar más gravemente comprometida por las fuerzas homogeneizadoras. Cuando la vida pública en las ciudades, cada vez más pobladas, pasa a estar verdaderamente regulada por las necesidades crecientes de sincronización de los procesos y de los desplazamientos. La reducción de los tiempos de transporte y de producción, con la optimización de las máquinas y la aceleración de los ritmos, requiere también de una gran coordinación para evitar los tiempos muertos e improductivos. Asimismo, la necesidad de asegurar el buen funcionamiento de las redes de ferrocarril y favorecer las relaciones comerciales lleva a establecer un sistema de medición horaria uniforme a nivel global: en 1884 se celebra la conferencia internacional en Washington DC que fijó las veinticuatro zonas horarias del globo y el meridiano de Greenwich como la referencia u hora cero.³⁸⁴ La aceleración de los transportes no se convertirá sino en una aliada del imperialismo liberal en su tentativa de controlar el espacio y el tiempo. Como señala Graciela Speranza, el reloj y la locomotora, “avanzan juntos en la conquista mancomunada del espacio y la hora universal, emblema de la fe moderna en el progreso vertebrado por la técnica”.³⁸⁵

La segunda revolución de la que nos habla Virilio es la que tiene que ver con el desarrollo de las comunicaciones a través de ondas electromagnéticas que alcanzan velocidades nunca manejadas por los humanos: los trescientos mil kilómetros por segundo de la velocidad de la luz. El telé-grafo, el telé-fono, la tele-visión, como también la radio, y más adelante internet, la “cibernética”, marcarán una nueva época de “tele-presencia”.³⁸⁶ Podemos asistir a partir de aquí, a “tiempo real”, a la visión o a la escucha de acontecimientos a distancia, sin importa cuánta. La alcanzada ahora es

³⁸⁴ Doane, *La emergencia del tiempo cinematográfico*, p. 20.

³⁸⁵ Graciela Speranza, *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2017 (libro electrónico sin paginar).

³⁸⁶ Virilio, *El cibermundo*, p. 46.

la “velocidad absoluta”: se trata de la velocidad máxima a la que puede aspirar el movimiento, por lo que nos topamos con el límite último del desarrollo “dromológico”.

En adelante, los avances técnicos encaminados a la conquista de la velocidad, cualesquiera que sean, no podrá ya orientar sus esfuerzos a superar esa frontera, sustentarse sobre esa “misma idea de velocidad por núcleo motriz”.³⁸⁷ Es absoluta porque la velocidad aquí no depende ya del espacio recorrido. El espacio pierde ahora toda resistencia, el planeta se vuelve infinitamente pequeño, y los tiempos desmesuradamente cortos, inmediatos. Estamos ante la pérdida definitiva de la extensión, “la pérdida mental de la Tierra: ya no importa dónde estés o de dónde provenga la información porque está también aquí delante.”³⁸⁸ Lo local es ahora lo “glocal”.³⁸⁹ Nos enfrentamos a la sustitución del espacio por el tiempo-ahora, o del “espacio real” por el “tiempo real”: “¡ya no existe el aquí, todo es ahora!”.³⁹⁰

Implica, pues, una situación de transformación profunda en lo que a la experiencia del espacio-tiempo se refiere. O, siendo fieles a la terminología de Virilio, de un momento de pérdida de “profundidad” radical del espacio-tiempo, en un contexto, el de las llamadas telecomunicaciones, en el que la extensión, la distancia entre dos puntos, ya no significa nada, y la duración es anecdótica.³⁹¹ Lo “extensivo” ha sido sustituido por lo “intensivo”: tanto la prolongación espacial como temporal quedan reducidas a la nada.³⁹² Y es precisamente la duración, para Virilio, acercándose en este punto a Bergson, el medio mediante el cual experimentamos y comprendemos el mundo, la condición misma para su aparición: “es nuestra duración la que piensa, la que experimenta y la que ve. La primera producción de nuestra conciencia sería su propia velocidad”.³⁹³ En este escenario de presencias-fantasma y de instantaneidades virtuales, pues, es nuestro acceso al mundo el que está en peligro, los modos en que

³⁸⁷ Ana García Varas, “Tiempo, cuerpo y percepción en la imagen técnica. Paul Virilio y la estética de la desaparición”, en *STVDIVM. Revista de humanidades*, n. 16, 2010, p. 236.

³⁸⁸ Virilio, *El ciber mundo*, p. 45.

³⁸⁹ Virilio, “Vitesse et information. Alerte dans le cyberspace!”, en *Le monde diplomatique*, 1995.

³⁹⁰ Virilio, *El ciber mundo*, p. 46.

³⁹¹ Virilio, *El ciber mundo*, p. 106.

³⁹² Virilio, *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998.p. 88.

³⁹³ Virilio, *La máquina de visión*, pp. 11-12.

percibimos y nos relacionamos con el entorno, las capacidades mismas de la atención, la reflexión y la imaginación.

Y quizás lo que verdaderamente quede amenazado ahora, con estas velocidades alcanzadas, para las que no es ya el espacio físico lo que importa, como tampoco el viaje físico, sino la transferencia inmediata de informaciones, sea algo parecido a un “cuerpo social”, sus vínculos, sus intercambios simbólicos y su producción de sentido: “siento la nostalgia de la pertenencia a una profundidad de espacio y de tiempo, a una profundidad de relación con el otro y a una profundidad de sentido”.³⁹⁴ Ahora bien, esta nueva modalidad de conquista, debemos precisar, no elimina a la anterior, sino que ambas parecen coexistir sin problemas, y, aún más, necesitan la una de la otra. Al fin y al cabo, una de las mayores fuentes económicas a nivel mundial procede de una industria dedicada a –una nueva forma de– explotar económicamente los territorios: el turismo. Una industria que, por otro lado, no es nada sin el mercado de la transmisión de informaciones. El viaje en masa a Tailandia, o a cualquiera de los muchos destinos vacacionales preferidos hoy, solo se entiende como consecuencia de la circulación de imágenes que promocionan estos lugares –aún sin quererlo, pues seguramente la finalidad de la creación y difusión de esas imágenes estaba más orientada a una promoción de el “yo”– como paraíso idílico.

El espacio, entendido como una dimensión heterogénea y rica, si desaparece aquí es sobre el fondo de un aplanamiento logrado por las fuerzas económicas, que convierte *lo otro* en una mercancía exótica, y la relación con el espacio en una relación de consumo. El espacio público, en general, desaparece ante la privatización llevada a cabo por los agentes económicos, afectando en el proceso a un cuerpo colectivo que se ha quedado sin espacios donde *encontrarse*, sin espacios para la solidaridad y la escucha.³⁹⁵ Aunque, como veremos más adelante, el turismo podemos entenderlo también como una forma de colonización del tiempo, de explotación económica del pasado, se sirve de una *valorización meticulosa del espacio*: cada rincón es patrimonializado e historizado como reclamo, como fuente de ganancias, más que por el interés de conocimiento histórico que pueda traernos. Aunque sea esta la excusa, la del valor

³⁹⁴ Virilio, *El cibernundo*, p. 106.

³⁹⁵ Fisher, *Realismo capitalista*, p. 116.

histórico y la necesidad de conservarlo, no asistiríamos hoy al auge de la patrimonialización y el turismo si no fuera porque se puede cobrar una entrada. Asistimos a la expoliación del espacio y su paisaje cultural por los intereses comerciales que se apropian y especulan con cada metro cuadrado de los centros turísticos, expulsando en la mayoría de las ocasiones hacia la periferia de las ciudades a los vecinos que no se pueden permitir los precios abusivos que sí pagan los turistas.

Es por este y por otros muchos motivos que no podemos hablar de una desaparición de la dimensión espacial como objeto de conquista: el mismo tendido de cables que permite las comunicaciones de una punta a otra del planeta y la erosión que produce sobre los ecosistemas de los lugares por los que pasa, o la potencia de la industria del automóvil en la actualidad, que vende sus productos como cápsulas privadas para la conquista del espacio por sus conductores, son solo algunos ejemplos que nos hablan de la necesidad de seguir poniendo el espacio en el centro de los debates. El espacio como realidad física que no ha desaparecido por la desmaterialización de las transmisiones electrónicas y la virtualización de los procesos y las presencias en la era de internet. Que sigue ahí y está siendo dañado hasta por esas mismas infraestructuras de transmisión que se jactan de eliminar las distancias. Que sigue ahí, como veremos, también como potencial lugar encuentro y escenario activación del cuerpo colectivo, encontrando formas de resistencia que se superponen a la gentrificación y turistificación que acosa nuestras ciudades.

Esta extensividad del espacio, destinada a no desaparecer por completo, está incrustada, por otro lado, en la misma lógica del capitalismo. Deleuze y Guattari hablaron en *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (Guattari 1985), de un proceso de re-territorialización, de repliegue sobre los territorios e identidades nacionales, de reforzamiento de las fronteras, paralelo al proceso de desterritorialización que siguió a la globalización de las informaciones, un doble movimiento contradictorio que caracterizaría a la sociedad capitalista.³⁹⁶ Lo podemos observar hoy con el auge de los nacionalismos y la victoria de la extrema derecha en los países democráticos y con las guerras promovidas por fuerzas imperialistas nunca extintas, lo que demuestra

³⁹⁶ Gilles Deleuze y Félix Guattari. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.

también la permanencia de formas conquista del espacio anteriores que han existido siempre, y que hoy se combinan con agresiones más sofisticadas e instantáneas, de velocidades-luz, como son los ciberataques. En cualquier caso, es a esta misma tendencia paradójica a la que se refería Castells cuando hablaba de una “economía global regionalizada”:

En los años ochenta y noventa, la evolución del comercio internacional se caracterizó por la tensión entre dos tendencias aparentemente contradictorias: por un lado, la creciente liberalización del comercio; por otro, una diversidad de proyectos gubernamentales para establecer bloques comerciales [...] Estas tendencias, junto con las prácticas proteccionistas que persistían en todo el mundo, principalmente en Asia oriental y del sur, llevaron a varios observadores, entre los que me incluyo, a proponer la noción de una economía global regionalizada.³⁹⁷

Esta misma no-desaparición total del espacio, que permanece para lo bueno y para lo malo, nos servirá también, más adelante en el texto, como una vía para desarrollar una contra-narrativa de donde pueda emerger la no-desaparición total de esa experiencia temporal de duración que parece acabada. Y, con ello, la no-desaparición total de una experiencia del mundo rica y heterócrona, o, si se quiere, “profunda”, en términos de Rosa o Virilio. La posibilidad de una experiencia temporal múltiple tendrá al espacio y su extensividad como aliado: la sala de exposición, como veremos, como espacio físico que necesita ser recorrido, como resquicio donde ponerse frente al objeto como corporalidad, se convertirá para la movilización de lo político. No se tratará tanto de oponerse a la virtualidad y a los avances que nos traen las tecnologías digitales —esta no es, desde luego, la postura que trata de defender esta tesis— como a la desintegración de los espacios de encuentro (sean del tipo que sean) por los tiempos inmediatos que esquivan la experiencia duradera. También, inversamente, a la desintegración de la experiencia temporal por la supresión de las resistencias espaciales (sean del tipo que sean).

³⁹⁷ Castells, *La sociedad red*, p. 127.

Pero volviendo a la argumentación de Virilio, a lo que nos llevan las nuevas velocidades implicadas en la revolución de las transmisiones es a una situación en la que la propia realidad, en tanto que acto perceptivo, está en proceso de desaparecer, al ritmo en que se “desmaterializa” el cuerpo, el mundo, a través de su captura y difusión técnica aceleradas.³⁹⁸ Desaparecen los lugares, desaparece el otro, desaparece la historia –la linealidad del tiempo–, desde el momento en el que la velocidad de aparición –de reproducción y circulación– de la realidad desborda nuestras capacidades perceptivas: una velocidad de la luz que desintegra el espacio a favor del tiempo real. La simultaneidad ocupa el lugar de la sucesión y lo efímero el lugar de las permanencias; el resultado es un volumen de *inputs* que no llegan a penetrar en la conciencia, o, como diría Benjamin, en la experiencia. A esta situación es a la que se refiere Virilio cuando habla de que estamos sumidos en una “estética de la desaparición”, cuya lógica está anunciada ya en la imagen cinematográfica: la lógica de un desenfreno que acaba con la visión, tal y como ésta conoce “naturalmente”, con sus ritmos, con sus duraciones, marcados por los movimientos “naturales” del ojo, del cuerpo y de la memoria.³⁹⁹ La “ilusión cinemática” es para Virilio (por su velocidad), como lo fue para Bergson (por descomponer lo real en unidades objetivas y calculables) y como lo será para otros autores que siguen escribiendo en el presente como Byung-Chul Han, aquello que destruye nuestra relación con el mundo:⁴⁰⁰

lo que se ofrece es justamente la información, no la sensación: se trata de la *apátheia*, esa impasibilidad científica que hace que cuanto más informado está el hombre, tanto más se extienda a su alrededor el *desierto del mundo*. La repetición de la información (ya conocida) perturbará cada vez más los estímulos de la observación extrayéndolos automáticamente y rápidamente no sólo de la memoria (luz interior) sino, ante todo, de la mirada, hasta el punto de que, a partir de entonces, la velocidad de la luz limitará la lectura de la información.⁴⁰¹

³⁹⁸ Virilio, *La máquina de visión*, pp. 24-25.

³⁹⁹ Virilio, *La máquina de visión*, pp. 66 y 80.

⁴⁰⁰ También Han habla de ese “desfile cinematográfico de las cosas” para lamentarse por la velocidad de los cambios y de los estímulos informativos que quieren hacerse pasar por historia. Véase Han, *El aroma del tiempo*, p. 72.

⁴⁰¹ Virilio, *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 51. La segunda cursiva es mía.

Aunque, ciertamente, la imagen cinematográfica todavía implicaba cierta duración de la atención; no así la imagen en vivo del vídeo para Virilio:

Efectivamente, si la foto-cinematografía se inscribe todavía en el tiempo extensivo y favorece con el suspense la espera y la atención, la vídeo-infografía en tiempo real se inscribe desde ahora en el tiempo intensivo y favorece, con la sorpresa, lo inesperado y la no atención.⁴⁰²

Y es así cómo la velocidad en la que se inscribe la percepción humana acaba llevándonos en cierto momento al fin de la historia o, por decirlo en sus términos, a una “pérdida de la historia”.⁴⁰³ No aclara cuándo, al menos no en este texto, aunque sí que menciona a Fukuyama para oponerse a su formulación del fin de la historia, por lo que podría estar apuntando a un mismo momento de cambio; no parece que sea la periodización aquí, sin embargo, lo decisivo, como sí el factor que acaba por provocarlo: la aplicación de la velocidad de la luz transmisiones, la instantaneidad como nueva forma de acceso al mundo. Al igual que para Jameson, para Virilio, pues, ese agotamiento de la historia viene dada por la crisis de la experiencia temporal que es también una profunda crisis perceptiva.

Pasado y futuro, para el autor, se diluyen en la *inmediatez no duracional del ahora*. La historia deja de importar no porque ya no tengamos acceso a ella, no porque el pasado ya no esté presente en nuestras vidas. Más bien al contrario: estamos, como ya hemos insistido, ante un exceso de pasados, presentes y futuros. El problema parecen ser las condiciones en que se da ese acceso al pasado: el pasado, como la realidad, desaparece ante un *boom* informacional y unas condiciones de percepción que no permiten transformarlo en conocimiento.⁴⁰⁴ Todo se transforma en presente. Todo forma parte de la misma masa de datos que salpican nuestra atención, sin que lleguen a significar nada para nosotros. No hay pensamiento histórico *como tal*, es decir, con su profundidad de sentido, porque es la profundidad de sentido misma la que está aquí en juego ahora. Es a esto a lo que se refiere Hartmut Rosa cuando habla de la “falta de resonancia histórica”, de una pérdida fatal, de un aplanamiento de la

⁴⁰² Virilio, *La máquina de visión*, p. 93.

⁴⁰³ Virilio, *El ciber mundo*, p. 59.

⁴⁰⁴ Virilio, *El ciber mundo*, pp. 80-82.

experiencia en general que también afecta a nuestra vinculación con el pasado y el futuro; están aquí, en el presente, pero ya no se tocan.⁴⁰⁵ O, nuevamente, en palabras de Jameson:

Llamo a esto el fin de la temporalidad, la reducción al cuerpo y al presente. Lo que se persigue es la intensidad del presente, el antes y el después tienden a desaparecer. Y claramente esto es algo que también pasa con nuestro sentido de la historia, ninguna sociedad previa ha tenido tan poca memoria funcional, tan poco sentido del pasado histórico como esta; y resulta evidente que la desaparición del pasado conlleva también, a la larga, la desaparición del futuro.⁴⁰⁶

Así, para Virilio, los efectos de ese tiempo-luz son desastrosos: tanto en lo que se refiere a una *pérdida del volumen del mundo* –habitamos hoy “un planeta sin planeta”–, como en lo que se refiere a una *“amputación del volumen del tiempo”* –tendremos que conformarnos a partir de ahora con “una historia sin historia”.⁴⁰⁷ La cronología misma no tiene sentido en este contexto, el de las telecomunicaciones: la experiencia del tiempo como sucesión, ese avanzar que controlaban los relojes, ha sido reducido al instante. Es necesario hablar aquí de un tiempo “cronoscópico”: el tiempo ya no es medido como duración sino como un conjunto de golpes de “exposición”.⁴⁰⁸ Si antes la historia, como los recorridos, se trazaban con una línea, sobre la que se aceleraban las innovaciones (hacia el control del futuro) y los transportes (hacia el control de la Tierra), ahora esa línea, podríamos decir, ha cedido por fuerza de una circulación ondulatoria, la de las ondas electromagnéticas, que no necesitan ya de un tiempo y un espacio, que no tocan suelo.⁴⁰⁹ Ya no es la historia ni el espacio la base sobre la que se acelera el tiempo; es el presente mismo el que se acelera, dando vueltas sobre su propio eje.

Para terminar, la última revolución dromológica a la que se refiere Virilio no tendrán por objeto ya los movimientos de un lugar a otro, ya sea a través de las

⁴⁰⁵ Rosa, *Resonancia*, p. 391.

⁴⁰⁶ Jameson, *El posmodernismo revisado*, p. 33-34.

⁴⁰⁷ Virilio, *El ciber mundo*, pp. 82 y 82.

⁴⁰⁸ Virilio, *Open Sky*, Londres, Verso, 1997. p. 15.

⁴⁰⁹ Virilio, *Open Sky*, pp. 3-4.

velocidades de los recorridos o de la transferencia inmediata de los datos, aunque sin duda la importancia de una y otra seguirá estando operativa. El nuevo reto de la aceleración, en constante búsqueda de nuevos territorios de conquista, para Virilio, no está puesto ya sobre los transportes, cuya velocidad máxima pudo ser alcanzada con la “velocidad de liberación”, de liberación de la gravedad terrestre, que se logró al poner a los aviones en circulación y al cohete espacial en órbita.⁴¹⁰ Tampoco sobre las transmisiones, que alcanzan con la velocidad de la luz, como hemos dicho, su propio “límite”. El cuerpo humano, el cuerpo animal, el cuerpo biológico (el de un entorno vivo en general) será ahora el escenario donde (o para el que) implementar las mejoras.

Ya se le había permitido al cuerpo moverse mucho más rápido, o comunicarse mucho más rápido, pero hay todavía defectos que subsanar: aquellos que presenta un organismo vulnerable e imperfecto, biológicamente. Incluyendo también los propios límites perceptivos y cognitivos, ante la profusión de datos y estímulos que se nos presentan, los problemas para procesar toda esa información disponible que se mueve a grandes velocidades: si la moneda de cambio es ahora la información, necesitamos también cuerpos (computacionales) que sepan administrarla. La “revolución de los trasplantes” y, deberíamos añadir, de las prótesis tecnológicas y de las inteligencias artificiales, es la que marcará los grandes desarrollos del nuevo siglo, que tendrá a la medicina y a la biotecnología, pero también a la cibernética –en tanto que sustituta de ciertas funciones humanas–, como principales aliadas.

Encontramos ahora nuevas maneras en que velocidad y poder se entrelazan: asistimos, por un lado a un nuevo control sobre el “cuerpo animal”, sobre sus procesos, sus capacidades y sus tiempos evolutivos, gracias a la introducción de la tecnología dentro del propio organismo, una “profanación” de lo vivo por “una ciencia sin conciencia”.⁴¹¹ Por otro, y este será el aspecto que más nos interese aquí, a una *pérdida de control* (o cesión del control) sobre la realidad, sobre la percepción, el análisis y el conocimiento de la realidad, como consecuencia de haber delegado esas

⁴¹⁰ Virilio, *Open Sky*, p. 2.

⁴¹¹ Virilio, *Die Eroberung des Körpers. Vom Übermenschen zum überreizten Menschen*, München, Fischer, 1994, p. 124. Citado y traducido por García Varas, García Varas, Ana. “Tiempo, cuerpo y percepción en la imagen técnica. Paul Virilio y la estética de la desaparición”, p. 237.

tareas a “máquinas de visión destinadas a ver, a prever, en nuestro lugar”, capaces de leer información de todo tipo que no llegamos a visualizar y a un ritmo que ni podemos llegar a imaginar.⁴¹² La realidad, reproducida y puesta en circulación a velocidades-luz, no necesita ya del ojo humano para ser percibida, sino de un ojo maquínico que no sólo captura sino que examina, interpreta y produce respuestas automatizadas sin necesidad de supervisión.

Estamos ante la aparición de un nuevo “imaginario maquínico”, de una producción visual virtual o “mental” –si es que podemos llamarlo así– de la que no formamos parte, por mucho que sean nuestras órdenes las que movilizan a la máquina: “esas imágenes virtuales instrumentales, para nosotros serán el equivalente de lo que ya representan las figuraciones mentales de un interlocutor extraño... un enigma”.⁴¹³ Como tampoco intervenimos, como intervenía el pintor o incluso el fotógrafo al seleccionar el trozo de realidad para ser capturado por el instrumento, en la producción de toda una serie de imágenes digitales disponibles en nuestro entorno que analizan y *sintetizan* (e incluso simulan) lo real. Virilio se llevaría las manos a la cabeza al comprobar los últimos desarrollos de inteligencias artificiales –aunque asistió a algunos de ellos, pues vivió hasta 2018– que, como Dall·e 2, son capaces de crear imágenes a la carta a partir de las combinaciones descriptivas introducidas por el usuario. O incluso de ofrecernos una ampliación del campo de visión de escenas de obras de arte pintadas hace siglos.⁴¹⁴ En otros casos, es nuestra propia imaginaria familiar la que es leída por el algoritmo para recrear el movimiento de imágenes fijas tomadas hace tiempo, como prometen algunos servicios web.⁴¹⁵ Lo mismo ocurre con la información textual: algunos de los sistemas de inteligencia artificial más sofisticados, como ChatGPT, son capaces hoy de producir respuestas textuales automáticas, más elaboradas y precisas cuanto más se nutre el algoritmo, a cualquier

⁴¹² Virilio, *Estética de la desaparición*, p. 79.

⁴¹³ Virilio, *Estética de la desaparición*, p. 78.

⁴¹⁴ Véase <https://openai.com/dall-e-3>

⁴¹⁵ Véase por ejemplo <https://www.myheritage.es/deep-nostalgia>. En los últimos años son varios los programas informáticos que ofrecen la posibilidad de dar movimiento a fotografías de, por ejemplo, familiares fallecidos, un movimiento incapaz de recoger en realidad los tics o ademanes típicos de las personas reales, y cuyo resultado a menudo resulta más siniestro que consolador. Tanto como cuando vemos moverse a un robot, que, sabemos, ha sido diseñado para estudiar y replicar nuestros movimientos.

petición personalizada, partiendo de un enorme archivo lingüístico del que aprende a *pensar y comunicar* como un humano.

Pero Virilio debía de tener en la cabeza máquinas no muy diferentes cuando hablaba de:

máquinas de percepción sintética capaces de suplantarnos en ciertos dominios, en ciertas operaciones ultrarrápidas en las que nuestras propias capacidades visuales son insuficientes debido a la limitación, ya no de la profundidad de campo de nuestro sistema ocular como ocurría con el telescopio, el microscopio, sino del hecho de la excesivamente débil *profundidad del tiempo* de nuestra perspectiva psicológica.⁴¹⁶

Para Virilio, no es tanto en el “soporte-superficie” de la imagen donde está el problema, como en los tiempos que llevan aparejados necesariamente ciertos medios técnicos: es decir, el “tiempo de exposición” que manejan, y esto parece valer tanto para el momento en que la imagen es visualizada (como hemos visto, envuelta en ritmos frenéticos a partir de la revolución de las transmisiones) como para el momento en que la imagen es creada: un tiempo “que deja ver o que ya no permite ver.”⁴¹⁷ La “toma de vista” implica para Virilio también una “toma de tiempo” sin la que la primera no es nada: el acto de ver, como el de crear, lleva aparejado unos tiempos, en los que hace aparición una “memoria visual” que es constitutiva del acto de percepción, acercándose en este punto también a Bergson, como veremos más adelante.⁴¹⁸ Desde este punto de vista, lo real aparece, es comprendido o producido, siempre bajo una pátina de tiempo, de pasados que permiten ver el presente. Sin tiempo no hay espacio para la aparición de la memoria (ya sea consciente o inconsciente); sin memoria, no hay experiencia ni visión.

Ahora, hasta la propia memoria visual, toda esa herencia cultural de imágenes – pública, pero también privada, como podemos observar en el caso de *MyHeritage*) es procesada para servir a nuestros propósitos. “*In a photorealistic style*”, “*in the style of Andy Warhol*”, “*drawn on a cave wall*” o el tan concreto “*as a 1990s Saturday morning cartoon*”

⁴¹⁶ Virilio, *La máquina de visión*, pp. 79-80.

⁴¹⁷ Virilio, *La máquina de visión*, p. 79.

⁴¹⁸ Virilio, *La máquina de visión*, p. 77.

son solo algunos ejemplos que sugiere la página de inicio de *Dall·e* de la infinidad de estilos que puede recrear a partir del enorme archivo de imágenes que ha “estudiado”. Pero estas inteligencias artificiales pensadas sobre todo para uso lúdico no son las únicas que están procesando datos para analizar lo real y responder de acuerdo a determinadas órdenes preconfiguradas: nuestro día a día está atravesado de infinidad de procesos informáticos que facilitan y aceleran nuestras actividades diarias sin que apenas reparemos en ello. El resultado de estas nuevas velocidades que (ya no) manejamos: la objetivación de la imagen y la objetivación de la visión, de una realidad cuya aprehensión ha sido cedida a la máquina: “después de las *imágenes de síntesis*, productos de una lógica infográfica, después del tratamiento de imágenes numéricas en la concepción asistida por ordenador, ha llegado el tiempo de la *visión sintética*”.⁴¹⁹ Después de una producción de imágenes en “alta definición”, lo que se ha logrado finalmente es una realidad en alta definición que no deja ya ningún punto ciego sobre el mundo.⁴²⁰

Ya no es solamente que tengamos dificultades para atender e interiorizar la realidad, que desaparecía ante su velocidad de aparición, sino que los mismos actos de percepción, de traducción a conocimiento, de toma de decisiones y hasta producción creativa están siendo transferidos y automatizados, así como reducidos a un cálculo objetivo. La misma transferencia se está dando con los mecanismos de control: quizás los más evidentes los podemos ver en las cámaras de vigilancia y en los sistemas de reconocimiento facial que permiten o deniegan accesos. Pero esos mecanismos de control, que se hacen tan evidentes aquí, están actuando en realidad en todas las operaciones computacionales que nos ponen la realidad en bandeja, procesándola por nosotros, anticipándose a nuestros gustos.

se prepara la *automatización de la percepción*, la innovación de una visión artificial, la delegación a una máquina del análisis de la realidad objetiva, [...] [Se debe] anunciar también esta nueva *industrialización de la visión*, la expansión de un auténtico mercado de la percepción sintética, con lo que eso supone de cuestiones éticas, y no solamente las de control y vigilancia con el delirio de la

⁴¹⁹ Virilio, *La máquina de visión*, p. 80.

⁴²⁰ Virilio, *La máquina de visión*, pp. 82-83.

persecución que supone eso, sino sobre todo la cuestión filosófica de ese *desdoblamiento del punto de vista*.⁴²¹

Debemos tener en cuenta todas estas cuestiones para descubrirnos ante una nueva capa de comprensión de la temporalidad, que se acumula en el presente junto a las demás, cada una con sus distintas formas de concebir lo histórico: sobre un tiempo lineal y acelerado, en constante búsqueda de futuros, se superpone un tiempo-inmediato que suprime cualquier duración; y sobre éstos, finalmente, un tiempo que podríamos llamar, como han llamado ya algunas autoras, un tiempo posthumano, que se enreda con las voces del fin del mundo.⁴²² Lo interesante del punto de vista de Virilio es que nos permite atender a las formas de experiencia temporal, en este caso las que imponen los distintos tipos de velocidad, no como etapas que se van superando y quedando atrás, sino como diferentes capas que se superponen y coexisten creando una compleja trama de tiempos, a la que hay que añadir, por supuesto, otras temporalidades que quedan fuera de los tiempos del capital. Parecemos reconocer ya aquí cierto sentido de “heterocronía” en las diferentes formas de temporalidad que nos trae el presente capitalista.

Somos conscientes de los problemas filosóficos que se derivan de la argumentación de Virilio, que han sido subrayados por Ana García Varas: “la teoría de Virilio descansa sobre la asunción y defensa de unas nociones de cuerpo, percepción y tiempo ‘naturales’, que se verían amenazadas por las nuevas representaciones en imágenes”. Hace recaer el problema en los desarrollos tecnológicos, descartando sus potencialidades, lo que podría, por otro lado, persuadirnos sobre la necesidad de una huida nostálgica. El problema, somos conscientes de ello, no es tanto el medio tecnológico como los poderes que hacen uso de él; la intervención creativa del algoritmo y la utilización poética de la imagen y las pantallas en la obra de Canogar a la que aludimos en la introducción da cuenta de ello. Lo que parece claro es que una vuelta atrás ingenua a un pasado pretecnológico, o, aún más, preindustrial, donde volver a conectar con lo natural en su estado

⁴²¹ Virilio, *La máquina de visión*, p. 77.

⁴²² Rosi Braidotti, *Lo posthumano*, Barcelona, Gedisa, 2015.

primigenio, si es que eso ha existido, no parece posible, pero sí una intervención crítica sobre los usos de la tecno-ciencia, como ha argumentado Braidotti.

Tal y como he estudiado en mi artículo “El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político con Daniel Canogar”, es necesario abordar con precaución la tendencia a atribuir exclusivamente a los avances tecnológicos la responsabilidad por la grave situación perceptiva en la que nos encontramos. Si lo pensamos bien, como señala Rosa, la progresiva disminución del tiempo requerido para completar tareas debiera, en teoría, resultar en un incremento del ocio y, consecuentemente, en una mayor inclinación hacia una contemplación más detenida y reflexiva del entorno. No obstante, lejos de mitigar nuestra voracidad temporal, las facilidades derivadas de los progresos tecnológicos parecen, por el contrario, exacerbarla.⁴²³ Rosa identifica la raíz de esta paradoja en la lógica inherente a la modernidad, que llega hasta nuestro presente –la “modernidad tardía”–: aquello a lo que se refiere como el principio de “estabilización dinámica”, es decir, “su dependencia sistemática del crecimiento, la innovación y la aceleración para conservar y reproducir su estructura”.⁴²⁴ “Una lógica capaz de sobreponerse a casi cualquier cosa menos a que el mundo, la circulación, las mejoras o nosotros mismos nos quedemos quietos. Una lógica que está modulando los desarrollos tecnológicos tanto como nuestros deseos”.⁴²⁵ Es contra esa lógica, que estructura el modo en que nos relacionamos con el mundo, contra la que deberemos de alzarnos.

Es necesario, asimismo, tener en cuenta, a fin de no caer en una generalización de las formas de experiencia temporal bajo un presente tecnológicamente mediado, como si todos tuviéramos un trabajo de oficina y/o conviviéramos con los dispositivos digitales como prótesis de nuestro cuerpo, que existen realidades muy diversas, marcadas por el género, la clase, la situación familiar, la situación laboral o el lugar de nacimiento. Asimismo, igual que hemos tratado de contradecir la

⁴²³ Rosa, *Alienación y aceleración*, pp. 29-30

⁴²⁴ Rosa, *Alienación y aceleración*, p. 519. Como apunta también Crary: “Marx fue uno de los primeros en comprender la incompatibilidad intrínseca del capitalismo con formas sociales estables o duraderas, y la historia de los últimos ciento cincuenta años es inseparable de la ‘revolución continua’ de las formas de producción, circulación, comunicación y diseño de imagen”. Véase Crary, *24/7* (libro electrónico sin paginar).

⁴²⁵ García Gómez, “El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político con Daniel Canogar”, p. 177.

supuesta desmaterialización total a la que nos vemos abocados, es necesario tener en cuenta también las “desaceleraciones” que la propia aceleración trae consigo. Las propias fallas del sistema de aceleración: el tráfico de las ciudades, invadidas por esas máquinas que prometen velocidad, es quizás un ejemplo significativo. Aunque no podemos profundizar demasiado en ello, al menos no en este apartado, –se tratará brevemente en relación a la insistencia de los distintos modos de experimentar el tiempo en Mieke Bal– somos conscientes de que, en realidad, “las teorías sobre la aceleración social resultan demasiado esquemáticas para captar los múltiples paisajes temporales, tanto rápidos como lentos, que entran en juego en los dispositivos digitales”.⁴²⁶

Colonización y (pérdida de) control del tiempo.

La idea del “desdoblamiento del punto de vista” resume las consecuencias de esta última aplicación de la aceleración en el perfeccionamiento de la técnica: el punto de vista, ese que a comienzos de la modernidad desplegaba a su alrededor una perspectiva geométrica, hoy es extraído del “hombre” para ponérselo a la máquina. Así, después de esto la historia, podríamos decir con Virilio, ya no pertenece al orden de lo humano, sino de lo maquinal, tanto en lo que concierne a la evolución biológica, como a la evolución político-social, “inscripta” ahora en los automatismos de la máquina, como diría Berardi: “la tecnología digital y la investigación en inteligencia artificial abren la puerta a una suerte de automatización del futuro.”⁴²⁷ Autores como Franco Berardi o James Bridle han manifestado su preocupación por la tendencia creciente en el presente a delegar todo tipo de tareas a la inteligencia computacional, dejando en manos de la máquina, a manos del capital, las derivas del presente y las vías del futuro.⁴²⁸

Bien usada, como herramienta de análisis de grandes volúmenes de datos a una velocidad imposible para lo humano puede marcar la diferencia cuando nos

⁴²⁶ Wajcman, *Esclavos del tiempo* (libro electrónico sin paginar).

⁴²⁷ Berardi, *Futurabilidad*, p. 26.

⁴²⁸ James Bridle, *La nueva edad oscura. La tecnología y el fin del futuro*, Barcelona, Debate, 2020.

enfrentamos a necesidades urgentes. La inversión predictiva que llevan a cabo determinados sistemas algorítmicos puede resultar, sin duda, tremendamente útil cuando se aplica a predecir y a adelantarse a las consecuencias de la catástrofe por venir, por ejemplo. Pero dejar en manos del “pensamiento computacional” ciertas decisiones cruciales, que requieren de un abordaje ético-político, puede resultar un arma peligrosa. Y más teniendo en cuenta los sesgos de quien los programa, o los pasados que recapitula para decidir sobre el presente.⁴²⁹ Este último cuenta cómo un juez de Wisconsin decidió los años de condena de un hombre con la ayuda de un algoritmo que calculaba la probabilidad de reincidencia en base a un historial de datos que tenía en cuenta el nivel de estudios, las circunstancias laborales y el consumo de drogas.⁴³⁰ Aunque esta importancia concedida a los resultados del algoritmo en una decisión judicial sea un caso excepcional, el ejemplo nos ayuda a recordar que el trabajo del algoritmo se limita a recabar datos de un pasado dado para “moldear” el presente y, por tanto, el futuro, sin tener en cuenta la singularidad y dando por hecho que nuestro tiempo es solo una prolongación del pasado. El algoritmo, que presume objetividad, es en este caso una fábrica más de prejuicios. No hay espacio aquí para el desvío, para la diferencia, para *lo nuevo*: el tiempo interno al algoritmo es el de una línea lógica que confía en la deducción o la estadística.

Pero es todavía más grave: ese pasado dado que el algoritmo lee es a menudo el que ha quedado registrado a través de los cauces oficiales, dejando fuera toda una infinidad de historias de las que no han quedado huellas, cuyas huellas no pueden traducirse a datos objetivos, o que simplemente no son convocadas. Hay huecos que el algoritmo no puede llenar, pero elaborar el presente sin tener en cuenta las ausencias quizás contribuya a enterrar más el pasado. El presente corre el riesgo de repetir las violencias del pasado en la medida en que trabaja con un archivo limitado, con un archivo de barbarie: “entrenar a estas incipientes inteligencias artificiales con los vestigios de un conocimiento previo equivale, pues, a codificar esa barbarie en nuestro futuro”.⁴³¹ No hay espacio aquí para la novedad: lo posible es únicamente lo que ya ha pasado, lo ya-pensado o, más bien, lo ya registrado. O, como dice Bridle, “lo

⁴²⁹ Tanner, *Las horas han perdido su reloj*, p. 191.

⁴³⁰ Tanner, *Las horas han perdido su reloj*, p. 205-206.

⁴³¹ Bridle, *La nueva edad oscura*, p. 160.

posible se reduce a lo computable”.⁴³² El presente y el futuro están contenido en los datos que nos procura el pasado.

Pero, como dice, Tanner, el pensamiento computacional se encarga no sólo de marginar ciertos pasados, sino también ciertos presentes, ocultándonos de la vista para dar prioridad a las fórmulas de éxito. El “sesgo algorítmico”, en manos de las corporaciones, programado para detectar las oleadas virales, para adivinar nuestros gustos futuros en base a los datos del pasado, contribuye, como otras tantas herramientas del capital, a la repetición del pasado, a la anulación de *lo nuevo* y la homogeneización sociocultural: el algoritmo está programado para centrarse en “tendencias popularizadoras y homogeneizadoras”, mientras desplaza y deja en el olvido otras tantas, lo que tiene “el efecto de marginar más aún lo ya marginal”.⁴³³ Su lógica de anticipación, su lectura del futuro calculada por lo almacenado en sus registros, nos deja en manos de una creatividad maquínica que sirve a unos intereses concretos, y que bloquea las líneas de fuga.

Esta última etapa en la que habríamos entrado a partir de las últimas décadas del siglo XX, que es al mismo tiempo un nuevo marco desde donde comprender la experiencia temporal y un nuevo punto sin retorno desde donde abordar lo histórico, implica también nuevas modalidades de colonización del tiempo, que se añaden a las ya conocidas: las nuevas formas de aceleración técnica, al servicio de la ciencia y la economía capitalista, intervienen en la domesticación del tiempo de formas que hasta hace no mucho eran impensables. El futuro es aquí el territorio por excelencia a ser conquistado y explotado. Esto es así también en el caso de la biotecnología, que aspira a marcar los cauces por los que habrá de discurrir el perfeccionamiento de la humanidad, ya sea introduciéndose en los cuerpos o poniendo recursos a su servicio. Al fin, pensarán algunos, teniendo en cuenta el terreno que ha ido ganando el progreso desde la Ilustración, se alcanza un nivel de poder sobre el tiempo al que solo aspiraba Dios en otras épocas: el control sobre los tiempos evolutivos, sobre los futuros de lo vivo. Como dice Adam: “La genotecnología, por lo tanto, tiene el potencial de realizar

⁴³² Bridle, *La nueva edad oscura*, p. 54.

⁴³³ Catherine Stinson, “Algorithms are not neutral”, en *AI Ethics*, vol. 2, 2022, p. 763. La traducción es mía.

el sueño de los racionalizadores del tiempo: control preciso de la reproducción y cambio instantáneo en cantidades ilimitadas”.⁴³⁴

No es que esa intervención en el futuro, ya sea por medio de la previsión, del cálculo o de cualquier tipo de proyección en el porvenir, sea algo nuevo del presente, pero quizás sí el alcance y el grado de intervención. Como sostuvo Anthony Giddens, y como hemos sugerido en apartados anteriores, esa relación con el futuro como proyecto del presente es algo consustancial al capitalismo desde sus orígenes: la economía capitalista, a diferencia de otras formas de relación económica anteriores, dice el autor, se caracteriza precisamente por esa orientación al futuro como objeto de previsión y diseño.⁴³⁵ Hasta la modernidad, la posibilidad de intervenir en el futuro pasaba por la necesidad de encomendarse a las fuerzas superiores de la naturaleza o la divinidad, a través de los ritos que han existido en todas las culturas y que han quedado como residuo hoy en ciertas formas de pensamiento mágico y supersticioso, como explica el autor.⁴³⁶ El futuro de la conciencia moderna, sin embargo, está en manos no ya de los dioses, del destino, de la naturaleza o de la tradición, sino del hombre y de su capacidad de adelantarse y trabajárselo.

Para Giddens, esa orientación hacia el futuro cristaliza en la idea de “riesgo”, entendido como la ponderación de los resultados o consecuencias en el futuro –tanto en lo que se refiere a los peligros como a los beneficios– que puede traer determinada actividad económica. Una idea que empieza a utilizarse como tal únicamente desde el momento en que confiamos en nuestra capacidad de intervención en el futuro, no solo de anticiparnos sino también de decidir sobre su curso. El uso del término se afianzó a partir de los siglos XVI y XVII, dice el autor. Y es precisamente esta idea de riesgo aplicada a esa dimensión temporal, que surge solo después de un proceso de

⁴³⁴ Adam, *Time*, pp. 146-147. La traducción es mía.

⁴³⁵ Anthony Giddens, *Runway World. How Globalization is Reshaping Our Lives*, Londres, Profile Books, 2002, pp. 24-25.

⁴³⁶ Más adelante nos encargaremos de refutar todas estas afirmaciones que conciben cada momento de la historia como un fenómeno unitario dentro de la cadena lógica, y más cuando se trata de la unificación de un período tan largo como el de la modernidad que abarca varios siglos; por ahora nos limitamos a trazar una historia más o menos consensual sobre los modos en que ciertas innovaciones o acontecimientos afectaron y afectan a la manera en que el conjunto de lo social percibe la temporalidad. Sin embargo, más que situar cada nuevo cambio en las estructuras sociales del tiempo en una línea cronológica de los desarrollos históricos, que creemos que no es tan importante, nos interesa incidir en tendencias epocales profundamente determinadas por los desarrollos científico-técnicos, económicos o políticos.

racionalización –del tiempo y del mundo–, la que está detrás de muchas prácticas económicas de las sociedades capitalistas desde sus orígenes: los seguros, los créditos o las inversiones solo se entienden y se conciben en relación al cálculo de futuros.⁴³⁷ Y hoy más que nunca, como señala Castells, el “mercado de futuros” se ha convertido en una práctica central en las economías globales del presente, regidas por los flujos financieros, que “exprimen” y especulan con el tiempo, convirtiendo el terreno de los intercambios económicos en un gran “casino global”.⁴³⁸

Para entender cómo opera esa “captura del tiempo futuro en las transacciones presentes”, pongamos por caso la estrategia de los seguros.⁴³⁹ Éstos juegan con la incertidumbre como principal recurso, tratando de apaciguarla con la promesa de sobreponerse –una vez más– a los sobresaltos de la vida o a los caprichos de la naturaleza, a cambio de una cantidad de dinero en el presente. Se trata de una manera de *asegurar* la tranquilidad del futuro, por mucho que no elimine el riesgo real, que puede venir de cualquier parte, sino que más bien lo traduce en compensación económica. He aquí la clave para entender por qué hablamos de “colonización del tiempo” frente a otras formas de relación con el porvenir que se han dado en otros momentos: la relación con el futuro, como ocurría con la relación con el pasado, sólo importa aquí en la medida en que puede ser explotado para unos intereses determinados, que tienen que ver en la mayoría de los casos con el beneficio económico inmediato, es decir, que se materializan a corto-medio plazo: es así como el presente obtiene rédito del futuro. Este primer sentido que toma la idea de riesgo, para Giddens, que tiene que ver con la *apuesta de futuros*, se erigirá en las sociedades como la gran energía “movilizadora”, como una fuerza motriz que pone al futuro en el punto de mira como recurso de donde extraer rendimiento, que nos abre las puertas del porvenir como lugar que es posible alterar y rentabilizar. Dice Giddens:

El riesgo es la dinámica movilizadora de una sociedad inclinada hacia el cambio, que desea determinar su propio futuro en lugar de dejarlo en manos de la religión, la tradición o los caprichos de la naturaleza. El capitalismo moderno

⁴³⁷ Giddens, *Runway World*, pp. 24-25.

⁴³⁸ Castells, *La sociedad red*, p. 468-469.

⁴³⁹ Castells, *La sociedad red*, p. 469.

difiere de todas las formas anteriores de sistema económico en términos de sus actitudes hacia el futuro.⁴⁴⁰

Debemos distinguir, así, como apunta Barbara Adam, dos maneras diferentes en las que “colonización” y “tiempo” se relacionan.⁴⁴¹ Por un lado, una forma de conquista “con el tiempo”, específicamente “con el tiempo del reloj”, en la que éste se convierte en una herramienta coercitiva a lo largo de los territorios donde se impone como forma de medición universal: aunque se sirve del tiempo, actúa en el espacio, extendiéndose como una enfermedad por cada resquicio del cuerpo global. Las lógicas temporales promovidas por la modernidad occidental, no sólo la racionalización del tiempo, sino también la mercantilización y la compresión del tiempo que de ésta se derivan, todas ellas como parte de “un todo coherente e integrado”, se naturalizan como las formas temporales que ha de abrazar toda aquella nación que quiera avanzar por la senda del progreso y acaban implantándose en sus hábitos socioeconómicos. El futuro es, parece ser, el de la modernización industrial y, más tarde, postindustrial, y no ajustarse a los ritmos que ésta exige, implica quedarse atrás. La domesticación del tiempo, en expansión hacia todas partes, se convierte en un instrumento de domesticación socio-cultural al servicio del capital, en tanto que afectan a las formas de experiencia, percepción, y en general a la posición que ocupamos en el mundo y a lo que cabe esperar de él, como ya hemos dejado ver en los anteriores apartados. De esta manera, como medio a través del cual nos relacionamos con el mundo –Virilio había dicho esto de la velocidad–, las sociedades se homogeneizan al ritmo en que lo hace el tiempo.

Pero además de *instrumento* de colonización, como acabamos de estudiar, el tiempo es y ha sido *objeto* de colonización en las sociedades modernas. Adam habla también de una colonización ya no *con*, sino “del tiempo”, de la “incursión social en el tiempo”, para referirse a la forma en que pasado y futuro son traicionados por el presente. Traicionados porque, al recuperarlos, al tratar con ellos, lo único que permanece es aquello que posee una dimensión utilitaria, ya sea para el beneficio económico o, en el texto de Adam, para el conocimiento científico. Es a este uso

⁴⁴⁰ Giddens, *Runway World*, p. 24. La traducción es mía.

⁴⁴¹ Adam, *Time*, p. 137.

“parasitario” del tiempo al que responde esa proyección de futuro de los seguros, las inversiones o los créditos a los que acabamos de aludir hace un momento.⁴⁴² Y es en base a esa utilidad que se justifican muchas de las acciones del presente, por mucho que puedan traer consecuencias no conocidas para el futuro, como de hecho ocurre. *Control, diseño y extracción* son tres cuestiones clave para entender la importancia del pasado y del futuro en un presente en el que racionalización y rentabilidad económica son los valores guía.

En suma, para hablar de “colonización”, además de aquella que se produce, podríamos decir, de manera horizontal, *con el tiempo* pero afectando al espacio, debemos tener en cuenta esa otra que se desencadena verticalmente, hacia el pasado y hacia el futuro, a lo largo de la *línea temporal*. Es así, de hecho, como el tiempo ha de ser entendido para que esto sea posible, para poder ser objeto de conquista: como una línea simple, recorrida por toda una serie de puntos “susceptibles de regulación humana y de explotación extractiva”.⁴⁴³ Como algo accesible y objetivo, cada tiempo en su lugar, a la espera de ser diseccionado. Solo a través de una concepción del tiempo tal, entendido como unidad racional, pasado y futuro pueden ser fríamente pensados y rentabilizados, sin importar lo que quede de ellos en el presente. Si pasado y futuro no fueran simplemente objetos distantes, independientes del presente, separados por una mirada analítica (la del *marketing* y los negocios en busca de nuevos mercados o la de la ciencia en busca de nuevos descubrimientos); si estuvieran aquí, tocándonos, afectándonos, de acuerdo a una concepción del tiempo más compleja (que en realidad es la que prima en una relación con el mundo anterior a la racionalización de los procesos temporales); si no fuera, además, el presente todo lo que importa, un acercamiento indiferente hacia esos tiempos-otros encontraría más problemas. Se encontraría, como mínimo, con el problema de reconocer a unos “otros” afectados por ese proceso extractivo.

No se trata aquí, como quizás pueda parecer, de equiparar el interés científico y económico en la incursión en otros tiempos como prácticas igualmente nocivas, pero sí de destacar que comparten una misma lógica subyacente que ha desplazado otras

⁴⁴² Adam, *Time*, p. 142.

⁴⁴³ Adam, *Time*, p. 141.

formas de traer el pasado y el futuro al presente: una lógica puramente práctica. Ya sea como información –descubrimientos de pasados cada vez más remotos, o predicciones algorítmicas de futuros cada vez más precisas– o como mercancía, el pasado y el futuro son rescatados como objetos que pueden *servir* a un presente que lo ocupa todo. Es en este sentido en el que Helga Nowotny habla de un “presente extendido”.⁴⁴⁴ Este trabajo de investigación no se sostiene sobre una posición anticientifista y antitecnicista.⁴⁴⁵ Pero sí que nos parece importante preguntarse a qué propósitos e intereses *sirven* los avances en la técnica y en la ciencia, y bajo qué criterios se justifica su conveniencia: la “ganancia económica” o el “prestigio académico” y el “orgullo nacional en la destreza científica” son algunos de los ejemplos que Adam sugiere como motivos que podrían no ser suficientes.⁴⁴⁶

Asimismo, a estas alturas de la fiesta, las investigaciones en los ámbitos científico-técnico podrían ser clave a la hora de asegurar la supervivencia en el futuro – por ejemplo, aquellas que tratan de reparar o contrarrestar los efectos en la capa de ozono–, para lo que requieren en muchas ocasiones la exploración de pasados, y no tiene demasiado sentido oponerse a cualquier saber e implementación que nos facilite la vida y nos permita seguir viviendo, siempre que los desarrollos vengamos acompañados de un pensamiento crítico y una conciencia responsable que se preocupe por las posibles amenazas.⁴⁴⁷ Evidentemente, toda injerencia en el futuro conlleva cierta dosis de incertidumbre. No obstante, la primacía del corto plazo, que domina las formas de relación socioeconómica de nuestro tiempo, parece ser aquí el problema: las cortas miras del presente, que empeña el futuro a casi cualquier precio, no tardará en mostrar sus consecuencias más graves, como de hecho ya se está mostrando. Habitamos, podemos decir, la tiranía del corto plazo, que es lo mismo que decir que el presente se impone como único horizonte de supervivencia:

⁴⁴⁴ Helga Nowotny, *Life in the digital time machine*, Uppsala, Swedish Collegium for Advanced Stud, 2020.

⁴⁴⁵ En realidad, anticientifista solo en la medida en que sus métodos *colonizan* los métodos de las disciplinas humanísticas como la historia o la historia del arte.

⁴⁴⁶ Adam, *Time*, p. 142.

⁴⁴⁷ Muy a menudo la incursión en el futuro requiere de una afanosa incursión en el pasado. Véanse, por ejemplo, los recientes hallazgos publicados por un equipo de investigación español, que ha recuperado proteínas presentes en microorganismo extintos hace millones de años, utilizando “potentes ordenadores” para la “reconstrucción de secuencias ancestrales” de ADN, con el fin de aplicar dichos descubrimientos a la “edición genética”. Borja Alonso-Lerma et al., “High Performance Crystalline Nanocellulose Using an Ancestral Endoglucanase”, en *Communications Materials*, vol. 1, n. 57, 2020.

sobrevivir al ahora, lo que significa para el capitalismo inyectar una fuente de crecimiento continuo, o para nosotros sobrellevar la situación de precariedad que nos aplasta y los tiempos vertiginosos del presente, es a todo cuanto aspiramos.

El capital pone un pie en el pasado y en el futuro como quien lo pone sobre la superficie lunar, o sobre nuevos territorios descubiertos: con la certeza de que se abre ante él un nuevo horizonte del que extraer rédito, del tipo que sea. El espacio, más el terrestre que el exterior –la conquista del espacio exterior sigue de actualidad–, se ha quedado sin rincones nuevos que explorar y explotar. El tiempo cumple ahora el papel que ocupaba antes el espacio, para que el flujo de capital tenga todavía territorios por donde circular. Pasado y futuro, así, se convierten en la base para grandes industrias: hacia un lado, nos topamos con la importante “industria de la nostalgia”, como vimos, dedicado a la compra-venta de pasados recurriendo a los “marcadores estéticos” de determinada época.⁴⁴⁸ Hacia el otro, se abre el mercado de la especulación financiera, como también el de la innovación científico-técnica, abriendo cada vez más escenarios posibles, nuevas formas de superar la naturaleza humana. O, más bien, estrechándolo cada vez más, en torno a la devastación de la Tierra y la extenuación de los cuerpos y las subjetividades. Como apunta Ernesto Castro:

A falta de nuevos horizontes geográficos y a falta de nuevos recursos naturales, nuestro sistema económico comienza a hipotecar el tiempo futuro. El actual tren de producción y consumo se mantiene gracias al crecimiento exponencial de una deuda financiera y ambiental que habrán de pagar las generaciones futuras. Asistimos a una guerra civil del presente contra el resto de los tiempos que se desarrolla en dos campos de batalla: el consumo del pasado y la hipoteca del futuro.⁴⁴⁹

Como indica Nowotny la pandemia de COVID-19, –como también, sin duda, todos los fenómenos meteorológicos extremos de los que estamos siendo testigos–, parece habernos traído un adelanto del futuro, un tráiler de lo que se avecina: el futuro

⁴⁴⁸ Tanner, *Las horas han perdido su reloj*, pp. 115-139 y 165.

⁴⁴⁹ Castro Córdoba, “El fin de la historia frente al fin de la geografía”, p. 384.

ha llegado más rápido de lo esperado.⁴⁵⁰ Los riesgos de nuestra incursión en el futuro están ya aquí, y planean también sobre nuestros peores miedos, aunque actuemos como si no fueran ya certezas: “el riesgo involucra una serie de incógnitas o, si puedo expresarlo de esta manera, incógnitas conocidas, porque el mundo tiene una tendencia pronunciada a sorprendernos”.⁴⁵¹ Así, la idea de riesgo, entendida como la búsqueda de terrenos prósperos en el futuro, parece volverse contra nosotros en lo que Giddens ha llamado “riesgo fabricado” (*manufactured risk*).⁴⁵² La aspiración de control que caracterizan a las sociedades modernas encuentra, una vez más, su reverso oscuro, como consecuencia de dejar en manos del interés económico la administración del presente: así como el tiempo medido del reloj fue desbordado por la velocidad instantánea que trajeron las tecnologías de la información, el dominio del futuro se nos escapa también de la manos por obra de las consecuencias no deseadas que nos ha traído la *razón económica*.

El ejemplo de los cultivos alimentarios modificados genéticamente, que tanto Giddens como Adam emplean, resulta especialmente interesante y clarificador, porque en él se conjugan tanto el interés científico como el económico.⁴⁵³ O, mejor dicho, porque el interés científico casi se confunde con el interés económico: intervenimos en los futuros de lo vivo, mejorando las resistencias de los cultivos, y posibilitando un incremento exponencial de las cantidades y las calidades, para posibilitar el funcionamiento de un sistema de producción agraria intensiva que proporciona grandes cantidades de dinero a *corto plazo*. El *largo plazo* de esta forma de producción, sin embargo, es, a todas luces, insostenible y, en cierta medida, todavía impredecible. Giddens apunta, por ejemplo, a los posibles riesgos no previsibles ni controlables para la salud humana o animal, además de los daños ecológicos que sin duda suscitan este tipo de prácticas intensivas. Sin embargo, abandonar la agricultura intensiva y las técnicas que permiten una mejora cualitativa y cuantitativa en los alimentos no parece una opción barajable por ahora, teniendo en cuenta que el

⁴⁵⁰ Nowotny, *Life in the digital time machine*, p. 27. El químico y filósofo Santiago López Petit habla de la estudiada relación entre la “agroindustria” y la “etiología de las epidemias recientes”. Véase Santiago López Petit, “El coronavirus como declaración de guerra”, en VV. AA., *Sopa de Wuban. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*, Buenos Aires, Aspo, 2020, p. 57.

⁴⁵¹ Giddens, *Runway World*, p. 33.

⁴⁵² Giddens, *Runway World*, p. 26.

⁴⁵³ Giddens, *Runway World*, p. 32; Adam, *Time*, p. 142.

volumen de producción alimenticia ha crecido de manera paralela al volumen de población.

Llegados a este punto, “estamos atrapados en la gestión de riesgos”, dice Giddens. Nos encontramos en el aprieto de calibrar las amenazas, de *reparar el futuro* a sabiendas de que no hay vuelta atrás para muchos de los procesos desencadenados. Al fin y al cabo, ningún futuro será capaz de devolvernos la gran cantidad de especies desaparecidas desde que se aceleró el proceso de extinción masiva a partir de la revolución industrial. De restaurar la “herida” que todas esas desapariciones dejaron “en el cuerpo de la historia”, a pesar de los intentos de clonación genética que se llevan a cabo.⁴⁵⁴ La ciencia se empeña hoy cada vez más en orientar sus investigaciones en contrarrestar o sobreponerse al deterioro ecológico que está por venir, a la destrucción que pensamos como inevitable –y he aquí otra forma en que las lógicas del capitalismo colonizan (la imaginación de) el futuro–.⁴⁵⁵ Pero aunque estas incursiones en el futuro, basadas en la previsión y en mitigación de los daños, resulten cuando menos necesarias y urgentes, han de estar acompañadas de una todavía más urgente reorganización del presente, de un acercamiento crítico a los modos en que habitamos nuestro tiempo. Dar carta blanca al presente mientras se fabrican parches para el futuro no eliminará los peligros que amenazan con la ruina del porvenir, que incluyen no sólo la “devastación ecológica”, sino también “las pandemias, las crisis económicas, el supremacismo blanco global [o] el sesgo algorítmico”.⁴⁵⁶ Posponer la solución y confiársela (únicamente) a los desarrollos de la ciencia y la técnica, adelantándose a posibles escenarios de colapso, es lo mismo que dar por perdido al futuro, reconocer la impotencia del ahora y abandonar toda mirada crítica. Tan dañina es esa postura nihilista, que se rinde al “todo está hecho”, como la negacionista, que niega el problema.

⁴⁵⁴ Tanner, *Las horas han perdido su reloj*, p. 236.

⁴⁵⁵ Son abundantes también, por otro lado, los estudios que se desarrollan en la actualidad destinados al cálculo de consecuencias para implementar actuaciones en el presente. Es en este punto en el que la cooperación interdisciplinar –entre el ámbito científico y la teoría crítica proveniente de los más dispares campos de las humanidades– se vuelve más importante que nunca.

⁴⁵⁶ Tanner, *Las horas han perdido su reloj*, p. 23.

PARTE II. El giro temporal en la teoría contemporánea.

Si bien las diferentes reflexiones sobre el acabamiento de lo histórico por aquellos años (un debate que se extiende en realidad hasta el presente) están lejos de ofrecer un diagnóstico común sobre las causas y las consecuencias de dicha ruptura, sobre lo que viene después de ese fin de la historia, sobre la manera en que podemos (o no) seguir abordando lo histórico, sí que nos permiten identificar un “clima político e intelectual común”.⁴⁵⁷ Una situación discursiva que coincide con un momento en el que las alternativas al sistema capitalista parecen haber entrado en declive, así como con la consolidación de un nuevo capitalismo financiero global, también llamado capitalismo posfordista o capitalismo de la información, que transforma radicalmente las formas de relación económica y los mecanismos de poder. Es importante, según nos parece, introducirnos en estas circunstancias que contribuyen decisivamente en la configuración de un escenario apocalíptico, en la sensación generalizada de habitar un tiempo de impotencia que cierra la historia hacia el pasado y hacia el futuro, en tanto que actividad reflexiva.

No obstante, a pesar de lo que pueda parecer con el recorrido trazado hasta ahora, este fin de la historia no puede explicarse, como quisiera el historicismo que supuestamente se da por acabado, como un desarrollo diacrónico, como un relato sobre el fin, único y progresivo, que se va recrudesciendo conforme el capitalismo va ganando terreno a toda forma de experiencia alternativa: la historia como un cierre lineal y causal, tal y como había funcionado en sus mejores tiempos. Un escalón detrás de otro, hacia su crisis final, hasta que el tiempo no da más de sí. Caeríamos, así, en una continuación de los esquemas historicistas hasta cuando lo que se está anunciando es su propia muerte, en una suerte de automatismo teórico, como si no supiéramos hablar del tiempo de otra manera. Por no hablar de que no pensaríamos tal fin si no estuviéramos inmersos de lleno en las concepciones de la historia tradicional: sólo un sentido del tiempo como el relato de una línea única, hacia una verdad última, puede en realidad toparse con su final.

⁴⁵⁷ Beck, Humberto. “El acontecimiento entre el presente y la historia”, *Desacatos*, n. 55, septiembre-diciembre 2017, p. 58.

Este historicismo *post mortem* en el que podríamos estar incurriendo está olvidando, además, toda una serie de voces que por aquellos mismos años anunciaban algo así como un “retorno del acontecimiento”, como si la muerte de los viejos relatos tradicionales hubiera dejado por fin espacio a una atención diferente a lo que acontece. A una forma de estudiar los hechos que no se preocupa ya por encontrarle una lógica al tiempo, por insertarlos a la fuerza en una cadena lineal de interpretación de lo histórico, entre otras cosas porque este relato ha perdido credibilidad. Lo que desenmascara esa pluralidad de interpretaciones, de discursos, e incluso de temporalidades, que la perspectiva global y la apertura al “otro” ha puesto de manifiesto –si es que podemos hablar de una apertura real bajo la ley del mercado–, es quizás la imposibilidad de reducir el sentido de lo histórico, de lo que acontece, a un discurso universal y con una dirección propia. Esa crisis de la historia, tal y como lo ven algunos autores, es más la crisis de un historicismo caduco que ha regulado durante demasiado tiempo las formas de entender el paso del tiempo.

Una atención nueva a la significatividad de los acontecimientos convive con las visiones apocalípticas en aquellas décadas cruciales de cambio, como ha estudiado François Dosse.⁴⁵⁸ El autor identifica un “giro historiográfico”, al que también se refiere como “giro reflexivo”, “giro crítico” o “giro hermenéutico”, en esas décadas finales del siglo XX, coincidiendo con la crisis de la historicidad. El autor parte del análisis de esa sensación de pérdida del futuro, que es tanto la pérdida de confianza en un porvenir como la pérdida de confianza en un relato director, como también de esa tendencia de nuestro tiempo a conmemorar el pasado y a historizar el presente, no para concluir una vez más que la historia se ha quedado sin tiempo, aplanado por un presente sin escapatoria. La atención prestada al presente y al pasado como últimos reductos hacia los que dirigir la mirada, privados ahora de la idea de futuro, también ha dado como resultado, observa Dosse, una preocupación renovada por atender a la singularidad de los acontecimientos, ya sea en pasado o en presente.⁴⁵⁹ Un “esfuerzo reflexivo” por parte de toda una serie de autores a la hora de pensar la complejidad

⁴⁵⁸ François Dosse, *El giro reflexivo de la historia. Recorridos epistemológicos y la atención a las singularidades*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2012.

⁴⁵⁹ Dosse, *El giro reflexivo*, pp. 245-250.

de lo que acontece, más allá de la reducción de una historia lineal, que requiere también de un esfuerzo crítico sobre los propios métodos de la disciplina.⁴⁶⁰

El batacazo que sufre la historia, el derrumbe de las “cronosofías”, como llama Dosse a esas filosofías del tiempo que marcan su sentido único, se muestra así como la ocasión perfecta para transformar los rígidos modelos historicistas. Y es que esta llegada a los confines del relato histórico no supone el fin de la preocupación por lo histórico, sino que coincide con una (no tan) paradójica, como ya hemos visto, “demanda” de la historia. Una presencia desbordante en el presente, como hemos visto, de un pasado que se resiste a pasar, a través de las todas las conmemoraciones, de todas las revisitaciones, de la creciente pulsión de musealización y patrimonialización, y gracias a un archivo digital inmenso que te pone al alcance de un solo clic casi cualquier archivo de la historia. Esta “dilatación de la historia” en un presente que le da cabida, en un tiempo en el que caben todos los pasados, a veces a riesgo de hacerlos desaparecer como una opción más de consumo, también ha despertado un revitalizado interés por revisar el discurso histórico.⁴⁶¹ Por volver a pensar todos esos episodios que marcaron la historia, tanto como los que quedaron fuera, o a los que nos llegan hoy mientras suceden. Una nueva aproximación al acontecimiento, liberada del abrazo dogmático de la disciplina tradicional, pero también crítica con las posturas presentistas, ciegas a la riqueza significativa de lo que sucede, a la multitud de vías que todavía es posible abrir desde el presente.

El foco está puesto en ese pasado-presente tanto como en la actualidad más inmediata, pero está puesto de maneras que van más allá tanto de la visión historicista, ahora en decadencia, como de la visión presentista, que la ha sustituido; dos visiones que no difieren en realidad en los modos de leer la historia, pues ese estancamiento presentista no es sino un estancamiento del historicismo. Esta nueva forma de abordar el paso del tiempo, por supuesto, no ignora las graves condiciones del presente, la crisis del tiempo, y la crisis de futuro. El futuro, es cierto, se ha vuelto “opaco” a la mirada del presente. Y el presente se muestra cada vez más como el

⁴⁶⁰ Dosse, *El giro reflexivo de la historia*, p. 256.

⁴⁶¹ La expresión “dilatación de la historia” es tomada de Nora, “De l’histoire contemporaine au présent historique”, en *Ecrire l’histoire du temps présent*, París, IHTP, 1993, p. 45. Citado en Dosse, *El giro reflexivo de la historia*, p. 256.

único horizonte. El presentismo es la “enfermedad de nuestro tiempo”, dice Dosse, pero el diagnóstico de la grave situación no debe cegarnos, oscurecer toda posibilidad-otra de afrontar el presente:

También hay otra manera más positiva de mirar las cosas, diciéndose que no se está condenado a permanecer en estas posturas mortíferas, que se puede visitar nuestro espacio de experiencia y un cierto número de posibles no comprobados y que se puede interrogar de una manera diferente a los posibles comprobados, volviéndolos más creativos, en una perspectiva de fortalecimiento del futuro. Es decir, que para nosotros es posible volver a hacer funcionar esta relación consubstancial de la Historia: del pasado con el presente y con el porvenir, que hoy en día, lamentablemente, ya no funciona sino como una relación pasado-presente.⁴⁶²

En efecto, el autor identifica en la década de los setenta y ochenta un creciente cuestionamiento de los modos de hacer de la historia tradicional, como disciplina construida sobre certezas, encargada de desvelar la verdad sobre el tiempo. La pregunta sobre la propia actividad de escritura histórica se vuelve habitual en aquellos años, hasta entonces comprendida como el desvelamiento de una verdad objetiva a la espera de ser descifrada. Autores como Paul Ricoeur defienden la presencia subjetiva del autor en la escritura histórica y conciben la distancia temporal como un espacio productivo para la relectura del pasado.⁴⁶³ El pasado, para él, no es simplemente un dato que pueda ser desentrañado, sino que encierra un exceso de sentido que no puede ser reducido a cualquier tipo de explicación racional. Lo que acontece, según estos autores, lo hace en realidad como resultado de una inversión del tiempo mucho más compleja que la simple sucesión de causas y consecuencias, por lo que no puede ser previsto de antemano ni dotado de sentido a posteriori. La consecuencia de todo ello es que la historia está abierta por todos lados, irreductible en su significado, imprevisible en su curso: hacia el pasado y hacia el futuro, la historia podrá releerse siempre una vez más, atenta a los posibles-no-desarrollados.

⁴⁶² Dosse, *El giro reflexivo de la historia*, p. 229.

⁴⁶³ Véase, por ejemplo, Paul Ricoeur, “Événement et sens”, en *Raisons Pratiques*, n. 2, 1991, pp. 41-56.

El acontecimiento es leído ahora como una irrupción inesperada, que crea lo posible sólo cuando sucede: “lo posible no preexiste, es creado por el acontecimiento”.⁴⁶⁴ El acontecimiento no es sino lo que llega a ser, parafraseando a Michel de Certeau.⁴⁶⁵ No es sino su huella, los significados que acaban por cristalizar en el conjunto de lo social, pero que no agotan, sin embargo, su significatividad potencial. La tarea del historiador, lejos de resultar en una observación pasiva de lo que acontece, a la espera de los desarrollos imprevistos de lo histórico, se plantea como un trabajo heurístico siempre inacabado, dedicado a desentrañar los pasados olvidados, los futuros no cumplidos, las potencialidades de cada presente. El “espacio de experiencia” se vuelve a poner al servicio del “horizonte de expectativa”, en términos de Koselleck, pero no para asegurar una continuación lógica de la línea del progreso, ávida de innovaciones que permitan dejar el pasado atrás, sino para ser incorporado a un saber crítico que reconfigura, con cada relectura de lo que fue y de lo que no llegó a ser, los caminos hacia el futuro. Asistimos, en las postrimerías del siglo pasado, a una profunda renovación historiográfica. Es por ello, dice Dosse, por lo que no podríamos hablar tanto de un “retorno” del acontecimiento como de un “renacimiento”, pues lo que vuelve no es una noción del acontecimiento tal y como lo había entendido la historiografía tradicional, como un hito en el desarrollo causal, como un conjunto de informaciones objetivas que permiten trazar la dirección de lo histórico.⁴⁶⁶

Ya antes en la historia podemos encontrar algunos distanciamientos teóricos a la estructura progresiva del historicismo, pero para sustituirla por un nuevo esencialismo. Desde cierto sector de la disciplina, en su aspiración por convertirse en una disciplina científica, se había expulsado al acontecimiento del estudio histórico, una eventualidad imprevisible y aleatoria que ponía en entredicho todo principio estable, que es la condición de posibilidad para el discurso científico; por este motivo es por el que también le parece importante a Dosse hablar de una vuelta del acontecimiento –vivificada, eso sí– en la teoría de la historia. La disciplina,

⁴⁶⁴ Deleuze, *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, París, Minuit, 2003, p. 216. Citado en Dosse, *El giro reflexivo de la historia*, p. 234.

⁴⁶⁵ Véase Dosse, *El giro reflexivo de la historia*, p. 231.

⁴⁶⁶ Dosse, *El giro reflexivo de la historia*, p. 232.

ciertamente, vivió un repliegue hacia el estudio de lo inmutable en el siglo XX, que se apartaba de la concepción progresiva de la historia, del estudio del cambio en el desarrollo histórico, para centrar su mirada en las “permanencias”, en las “largas duraciones”, en las “estructuras”. En un acercamiento al estructuralismo, el historiador quiso plantear la existencia de unas regularidades, lo que llevó a un acercamiento a las posturas dominantes en la sociología y la antropología, como las de Claude Lévi-Strauss.⁴⁶⁷

Este desvío que toma la disciplina hacia una “antropologización”, que rechaza todo lo que tenga que ver con la “historia política”, todo aquello que nos aleje de la búsqueda de leyes estables, puede rastrearse desde la fundación de la revista de *Los Annales* en 1929 por Le Febvre y Marc Bloch.⁴⁶⁸ Pero alcanza su máxima expresión en desarrollos posteriores de la *Escuela de los Annales* como en los de André Burgièrre. Este último recogerá el desafío planteado por Lévi-Strauss para la historia, a la que situaba en el estadio más bajo de las ciencias al ocuparse meramente de lo accidental, ciega a las “estructuras profundas de la sociedad”, a las que la antropología estructural que él practicaba sí era capaz de llegar: una se quedaba en el plano de lo consciente, de los rastros contingentes, la otra penetraba en las estructuras inconscientes que permitían dilucidar lo invariable de las sociedades humanas.⁴⁶⁹ Burgièrre, en el número de la revista de 1971 (“Histoire et Structure”), reclamando para la historia ese mismo lugar de altura científica, como había intentado también Fernand Braudel en 1958 por otra vía (en su caso desplazando la mirada hacia las largas duraciones del tiempo geológico), reivindica una historia dedicada a sondear las profundidades del inconsciente colectivo y extraer las constantes de la naturaleza humana.⁴⁷⁰

Lo interesante aquí es que tanto Braudel como Burgièrre, como destaca Dosse, querían una historia separada de los acontecimientos, capaz de llevar su estudio a un nivel superior que no depende de la aleatoriedad: el primero desplazando el foco de la historia del “hombre” a la “geohistoria”; el otro haciendo zoom en las prácticas

⁴⁶⁷ Dosse, *El giro reflexivo de la historia*, p. 235-245.

⁴⁶⁸ Dosse, *El giro reflexivo de la historia*, p. 244.

⁴⁶⁹ Claude Lévi-Strauss

⁴⁷⁰ André Burgièrre, “Histoire et Structure”, en *Annales*, n. 3-4, 1971. Citado en Dosse, *El giro reflexivo de la historia*, p. 243.

humanas que nos permiten mapear las constantes más allá del tiempo y del espacio. La historicidad crítica que aquí queremos estudiar, veremos que abogará también por una historia en la que los límites espacio-temporales no quedan bien definidos, y en la que se presta una atención central a las repeticiones, a las reapariciones. No obstante, la principal diferencia con respecto a este acercamiento “estructuralista” a la historia estriba en la postura no-esencialista de las relaciones histórica: lo que se repite no lo hace como un invariable depurado de toda contingencia, sino que, más bien al contrario, como desvelamiento de una repetición en la diferencia, en lo singularmente novedoso.

Esta toma de distancia de la historia con respecto a los hechos, que habían sido la principal preocupación de la historiografía decimonónica, coincide también con otro momento de “crisis del porvenir”, tras el trauma de las dos guerras mundiales y la pérdida de centralidad de Europa a favor de la potencia Norteamericana.⁴⁷¹ Lo que demuestra una vez más, por otro lado, que esa historia como relato simple que había encontrado su declive hacia las últimas décadas del siglo, está lejos de atender a la complejidad de las idas y venidas de la historia. Este desencanto con el proyecto del progreso de la década de los cincuenta y sesenta, la pérdida de confianza en un motor para el desarrollo de la historia, es importante para entender el “momento etnológico” que viven las ciencias sociales.⁴⁷² Incapaces de mirar al futuro, el historiador no tardó en sumarse en esa búsqueda del Otro, buscando un terreno firme para las certezas científicas. Si la científicidad del relato histórico se había basado en el siglo XIX en el estudio riguroso de las pruebas y de los datos que nos permiten fijar los hechos en la cadena causal, la científicidad se buscaba ahora en otra parte: en otro tiempo primero, más amplio que el tiempo de los hombres (Braudel); en otros espacios después, donde encontrar las correspondencias de una historia estable (Burgière). La historia se “paraliza” en este punto, dice Dosse, deja de mirar hacia adelante para mirar hacia los lados.

Un desplazamiento semejante del tiempo al espacio, de la teleología a la etnología, no responde a otra cosa que a la necesidad imperecedera de totalización

⁴⁷¹ Dosse, *El giro reflexivo de la historia*, p. 139.

⁴⁷² Dosse, *El giro reflexivo de la historia*, p. 76.

por parte de la historiografía. Como si rendirse a la singularidad y a la imposibilidad de certezas supusiera una bajada a los infiernos imposible de sostener; y de hecho es insostenible para el discurso científico, pero he aquí la importancia del nuevo rumbo de la historiografía. En los setenta u ochenta del siglo XX, con una nueva crisis del relato progresivo, lo que volvía era una renovada importancia concedida a la “acontecimentalidad”, que retoma su estudio desde una perspectiva bien distinta: la atención a la complejidad temporal que la irrupción de un evento o del pasado despierta en el presente.⁴⁷³

3. Georges Didi-Huberman: el anacronismo como trabajo de la historia y del saber.

3.1 La imagen abierta al síntoma: la quiebra del sentido frente a la exactitud de la Idea.

Para comenzar a hablar de la radical revisión de la Historia del Arte que Didi-Huberman lleva a cabo, empezaremos por la pregunta sencilla, pero no por ello trivial, de qué ocurre cuando nos ponemos *ante una imagen*. Un primer nivel de cuestionamiento, atento a la simple –y a la vez compleja– experiencia del observador frente al objeto artístico, capaz por sí mismo de poner patas arriba la práctica del historiador del arte tradicional. Esta misma pregunta estará presente en toda la obra del autor francés, siempre pendiente de volver a ser pensada. Pero probablemente en ningún sitio de manera tan directa y exhaustiva como en su obra de 1990 *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, que ya desde el mismo título nos previene de la embestida crítica surgida del radical acto de mirar.⁴⁷⁴ En efecto, parece necesario volver a poner en el centro la experiencia *visual*, como hace Didi-Huberman, la vivencia ante la imagen previa a todo intento de clasificación estilística

⁴⁷³ Dosse, *El giro reflexivo de la historia*, p. 257.

⁴⁷⁴ Didi-Huberman, *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, Cendeac, 2010.

o interpretación de significados, para comenzar a desentrañar los olvidos y los abusos que ha cometido la Historia del Arte. Para descubrir el daño que el relato hegemónico sobre las imágenes ha hecho al potencial mismo de estas imágenes.

Esa atención a lo que nos *ocurre* ante una obra de arte será el punto de partida, por tanto, para un viaje que llevará al autor a emprender una “verdadera historia crítica” de la disciplina, cuyos pasos trataremos de seguir en este epígrafe.⁴⁷⁵ Un análisis en crítico de la metodología de la Historia del Arte, en tanto que producto moderno, surgida del impulso humanista que Vasari le dio. De la mano de Didi-Huberman, así, trataremos de desmontar una práctica empeñada en construir un relato coherente, un entramado de “exactitudes” y causalidades, en cerrar toda explicación de las imágenes en torno a un saber enunciado para siempre.⁴⁷⁶ Pero todo ello no será traído a este texto sino para comprender mejor la radical transformación de la manera de entender el saber de la imagen que nos propone Didi-Huberman, que encuentra su propia genealogía en autores como Freud. Por ahora, por tanto, trataremos de profundizar en la problematización de la imagen, que será central para abrir su estudio a una “sobredeterminación”, y que nos remitirá, necesariamente, a la cuestión temporal, en la que profundizamos en el segundo epígrafe. Una cuestión y otra, como ya hemos podido observar y como Didi-Huberman intenta demostrar también, no pueden entenderse por separado.

Quizás unos primeros ejemplos, que el autor utiliza a lo largo de su texto, nos sirvan para entrar en materia. Para reflexionar sobre las actitudes que se han adoptado sistemáticamente ante los objetos del pasado, reduciendo su “eficacia” a una simple cuestión objetiva, informativa, documentada.⁴⁷⁷ Pongamos el foco durante un instante en el universo en el que se desarrolla el ritual religioso, imagen potente –en el sentido amplio de la palabra– donde las haya. Al cruzar el umbral de una catedral gótica, el interior se destaca rápidamente como un espacio diferenciado del exterior, de cualquier otra construcción que haya transitado el sujeto de su época e incluso el sujeto de cualquier época que no es la suya: su dimensionalidad sobrecogedora, que

⁴⁷⁵ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 14.

⁴⁷⁶ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 18.

⁴⁷⁷ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 27.

escapa a toda proporcionalidad pragmática para el tránsito de lo humano, la rotundidad de sus pilares, la luz coloreada que cae desde sus imponentes vidrieras, impregnan el paso de quien penetra en el espacio de una *intensidad singular*, que apenas alcanzamos a describir con palabras. Una intensidad que en su momento –y aún hoy– daba forma a la experiencia de lo sagrado, que imbuía al espacio de la *presencia* de lo divino: la luz transformada que alcanzaba al feligrés desde las vidrieras, “este sutil encuentro del cuerpo y de la luz”, dice Didi-Huberman, “funcionaba ya como una metáfora de la Encarnación”.⁴⁷⁸ Alteraba la espacialidad del edificio, en contacto con una realidad que quedaba fuera de lo *visible*, pero no por ello totalmente inaccesible, totalmente ajena, alejada de toda experiencia posible. El entorno prepara al visitante para adentrarse en el “misterio”, para acercarse a aquello que apenas comprende, si por comprender nos referimos a la claridad objetiva de una verdad evidente, razonada, demostrable.

Esa misma luz que elaboraba el espacio en la catedral gótica, tanto como la mirada de quien se disponía a atravesarla, parece estar elaborando también la austeridad de una famosa imagen de la Historia del Arte, que Fra Angelico pintó en los muros de su celda en el convento de San Marcos de Florencia. Se trata de la *Anunciación* realizada alrededor de 1440, con la que Didi-Huberman se había encontrado años atrás, al visitar el espacio del convento (*fig. 6*).⁴⁷⁹ Una imagen que consigue sembrar la duda, explica, sobre las certezas metodológicas que determinan nuestro conocimiento desde el presente. El autor francés describe su experiencia al entrar en la celda como un cegador “sobrecogimiento”, modulado por un contraluz al que ha de habituarse la vista.⁴⁸⁰ “Una ventana orientada al levante”, dispuesta muy

⁴⁷⁸ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 44. El concepto de metáfora aquí, como también en los textos de Mieke Bal, como veremos más extensamente, no tiene que ver con una transcripción visual simbólica de aquello a lo que se refiere: allí donde la traducción parece imposible, la metáfora elabora imaginativamente aquello que nos desborda, trata de llegar a nosotros a través de cauces distintos a los del entendimiento racional. Pascal Quignard se ha referido bellamente también a ese poder de las artes (de la música en su caso) de comunicar lo incomunicable, como insistiremos más adelante: “allí donde el pensamiento tiene miedo”, porque se enfrenta a algo que apenas puede apresar, porque teme el no-saber, porque quiere construirse con certezas, “la música piensa”. Véase Pascal Quignard, *Butes*, Madrid, Sexto Piso, 2011 (libro electrónico sin paginar).

⁴⁷⁹ Allí se encontró también con el fresco de la *Virgen de las sombras*, a cuyo estudio dedicará también otros textos. Véase, por ejemplo, el primer capítulo de Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, o toda la primera parte de *Fra Angelico, Dissemblance and Figuration*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1995.

⁴⁸⁰ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, pp. 21-22.

cerca de la escena, es la causante de semejante impacto, que no desaparece cuando al fin es posible reconocer las formas sobriamente coloreadas del fresco. Un fondo blanco, apenas distinguible del blanco calado de la propia celda, acoge a las figuras. Acoge nuestra presencia con apenas nada que mostrarnos, un (casi) vacío practicado entre las dos figuras. Una “casi nada” –como la casi nada, recordemos, del objeto minimalista– que, sin embargo, retiene la mirada.⁴⁸¹ Tal y como nos cuenta Didi-Huberman, “allí donde la luz natural se apoderaba de nuestra mirada –y casi nos cegaba–, es ahora el blanco, el blanco pigmentario del fondo, el que viene a poseernos”.⁴⁸²



6. Fra Angelico, *Anunciación* (hacia 1440)

¿A qué responde tal palidez colorista, la insistencia en un blanco que suprime todo detalle, toda escenografía prolija hacia el centro de la representación? La respuesta del historiador tradicional, dice Didi-Huberman, centrado en ubicar esta imagen, a su autor, dentro de un relato más amplio de la evolución estilística, en fijar

⁴⁸¹ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 37.

⁴⁸² Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 23.

rápidamente su significado en relación a unas fuentes textuales, omitirá esa extensión blanca para centrarse en *lo que sí podemos ver*, en lo que sí podemos leer fácilmente: en los personajes de una historia que es contada en las Escrituras y que reconocemos rápidamente. No hay nada en esa trazo blanco –pintado bastante descuidadamente, como si la mano obedeciera de repente a una necesidad desconocida– que nos permita *identificar* algún atributo iconográfico que complete el sentido de la escena. Se trata simplemente, dirá el historiador, de la *representación* de un muro blanco. De un “decepcionante” muro blanco que no aporta nada a esta historia, poco interesado en la recreación compleja del espacio perspectivístico.⁴⁸³ Así, si le presta atención será sólo para comprenderlo como una falta del pintor dominico, en relación a la riqueza del espacio pictórico trabajado por contemporáneos como Masaccio, por ejemplo.⁴⁸⁴

Nada aquí de su “eficacia fenomenológica”, de ese juego de la mirada, sorprendida desde el principio por una presencia silenciosa en la imagen. Ninguna alusión a su poder de “apertura”, a aquello que la imagen es capaz de *obrar* en nosotros, antes de que se active la necesidad de reconocimiento. Todo efecto de la imagen sobre aquel que se pone ante ella se habrá dejado a un lado, así, para dar paso a la exigencia de un esclarecimiento racional, “exacto”, de lo que la obra es. Cegado por su *ojo clínico*, el historiador apenas presta atención a lo que también es una evidencia en la imagen: esas “oscuras evidencias de partida” de un impacto sin nombre.⁴⁸⁵ Algo que forma parte de la imagen tanto como todo esfuerzo mimético y representacional, una suerte de *impresión desnuda de simbolización*, causada por la *materialidad* de un blanco pintado, de una luz inesperada. Una evidencia que, sin embargo, no encaja en el lenguaje del saber verificable, que apenas acertamos a describir, desprovisto de la consistencia que poseen los datos objetivos. El historiador preferirá, así, centrarse en “banalidades muy comprobables” antes que ceder el saber de la disciplina a un conjunto de *inconsistencias*.⁴⁸⁶ Antes que arrojarse al “vaivén rítmico” de la mirada ante una imagen que también le mira.⁴⁸⁷

⁴⁸³ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 25.

⁴⁸⁴ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 26.

⁴⁸⁵ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 27.

⁴⁸⁶ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 32.

⁴⁸⁷ Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, p. 60.

Y algo parecido ocurrirá frecuentemente con el estudio del interior de un templo religioso: el papel de las vidrieras góticas, protagonistas de la cuidadosa escenografía que *colorea* –que singulariza– el tránsito por el espacio sagrado, quedará olvidado a favor de la descripción de su iconografía, de su pertinencia dentro del conjunto arquitectónico.⁴⁸⁸ Será desplazado por la valoración de su aptitud naturalista, en función de la cual se podrá juzgar su relevancia histórica: así, por ejemplo, se podrán encontrar en ella elementos retardatarios, poses demasiado rígidas o ropajes demasiado toscos, tomarla como una manifestación acorde a la evolución de su época, pero todavía a medio camino de los logros que están por realizarse. O, por el contrario, elogiar su calidad mimética, ver en ella un punto –¡al fin!– de llegada, de conclusión. Al fin y al cabo, ese había sido el fin último –la misión superior– de la Historia del Arte, tal y como lo entendió el Renacimiento, y más concretamente Giorgio Vasari, como analiza Didi-Huberman: el de continuar el camino hacia su “autoperfección”, hacia su momento cumbre en la habilidad para imitar a la naturaleza. Una lectura que comprendía las manifestaciones medievales como un paréntesis en la verdadera evolución del arte; era el Renacimiento el que conseguía retomar el impulso de la Antigüedad clásica, llevándolo a un nivel de refinamiento sin precedentes, que alcanzaría el *súmmum* con Miguel Ángel. Una concepción que todavía resuena en nuestro acercamiento a un pasado medieval frecuentemente denostado en relación al *despertar* renacentista, buscando siempre en aquél las *manifestaciones tempranas* –como se dice de la edad temprana de un niño– que nos hablen de una preocupación naturalista que acabará por asentarse.⁴⁸⁹

En cualquier caso, esta concepción progresiva de la historia de las imágenes, en tanto que crecimiento hacia su propio fin, en tanto que regulación de los desarrollos formales, atravesados por su propia lógica, marcará la tradición occidental del estudio de las manifestaciones artísticas, a través sobre todo de la influencia de Hegel y su idealismo histórico que, como hemos visto, llega hasta nuestros días para definir los

⁴⁸⁸ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 43-44.

⁴⁸⁹ Así resume la visión vasariana: “Desde 1260 renacía el niño; desde 1400 el vigor de los genios y el enunciado explícito de las verdaderas “reglas del arte” se constituían; desde 1500, los grandes maestros llevaban el enunciado hasta el acto triunfal usando reglas con la más perfecta libertad”. Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 98. Véase Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2002.

verdaderos senderos del arte.⁴⁹⁰ Una tradición en la que el objeto de cada nuevo relato legitimador –cada uno dirigido por sus propias “razones”– habrá nacido ya muerto, como si necesitara darlo ya por acabado para comenzar a explicarlo.⁴⁹¹ Casi como un hegeliano antes de Hegel, dice el autor, Vasari ya había marcado los derroteros por los que habría de discurrir esta explicación evolucionista del arte, que hace a menudo de su propio momento histórico la etapa final en la habría alcanzado su cometido: “podríamos afirmar, de todas formas, con cierta ironía” dice Didi-Huberman, que el primer gran historiador del arte ya había optado, sin saberlo, evidentemente –pero el de hoy no lo sabe, en general, casi tampoco– por una posición neo-hegeliana respecto de la historicidad”.⁴⁹²

De igual modo, había quedado ya fijado en el Renacimiento, en los textos de Vasari, la posibilidad de interpretar al arte como la traducción –perfecta, en algunos casos– de lo visible: por mediación de esa mimesis, que se convertía en el fin supremo de las artes supremas –la pintura, la escultura y la arquitectura– el mundo lograba tomar forma, lograba describirse como si no mediara entre el papel y el mundo separación alguna.⁴⁹³ Como si la mano del artista conociera la manera de *diseñar*, a través de su pluma –pues las tres artes podían entenderse bajo el estatus común de las “artes del dibujo”–, según las leyes mismas de la naturaleza. De ahí la posición del artista renacentista como “intelectual”, la posición de las artes como “artes liberales” frente al oficio de la artesanía. El autor de *Las Vidas*, en efecto, atribuía al “*disegno*” la misión superior de llevar al lienzo lo que nos aparecía a la vista, de mostrarnos incluso cuál era su naturaleza “ideal” –es decir, lo que no nos aparece a simple vista. Esto era posible cuando intervenían “la *invenzione* o la *maniera*” del artista.⁴⁹⁴ Es así como la Historia del Arte de Vasari se fundaba en un *movimiento metafísico*, dice Didi-Huberman: “la palabra *disegno* era una palabra del espíritu tanto como de la mano”.⁴⁹⁵ Nos habla al mismo tiempo de un arte dedicado a lo visible tanto como al universo de las Ideas abstractas, al conocimiento depurado de aquello que se nos presenta en la naturaleza.

⁴⁹⁰ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, pp. 63-65.

⁴⁹¹ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 66.

⁴⁹² Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 65.

⁴⁹³ Véase el capítulo que Didi-Huberman dedica a Vasari: “El arte como renacimiento”, en *Ante la imagen*

⁴⁹⁴ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 100.

⁴⁹⁵ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 105.

De esta manera Vasari vuelve a juntar, en el plano mismo de la creación artística, aquello que había separado Platón: el “intelecto” y la experiencia de los sentidos.⁴⁹⁶

Nunca Vasari contesta claramente a la pregunta “con qué imitamos”. Cuando contesta: “con el ojo”, el ojo se legitima con la Idea. Cuando contesta: “con el espíritu”, el espíritu se legitima con lo visible. Este lazo de doble legitimidad es un lazo metafísico. Él también tiene su palabra mágica, capaz de facilitar todas las conversiones, todos los pasos: es la palabra *disegno*.⁴⁹⁷

Se trata, de manera más fundamental, de esa antigua magia que se llama *mimèsis*. El dibujo en Vasari coincide, en efecto, exactamente con la extensión semántica de la imitación; lo constituye como su vocablo especificado o instrumental. Si la diosa-madre tenía que tener un atributo o un arma favorita, sería la punta que sabe dibujar.⁴⁹⁸

Podemos ver, así, que la Historia del Arte, ya desde su mismo nacimiento, se funda en la unidad de lo visible y la Idea, aquello que precisamente le confiere a la imagen la capacidad de decir Verdades, y al historiador la capacidad de aprehenderlas.⁴⁹⁹ Tal perspectiva está en la base de una lectura “semántica” de la imagen, que es la que determina hoy nuestro acercamiento a la obra de arte, aunque será necesario todavía darle a ese traspaso –el traspaso “mágico” que Vasari hace de las realidades visibles a las realidades ideales– una consistencia “científica”, si podemos decirlo así.⁵⁰⁰ La Historia del Arte “normativa” de Vasari, que encontraba legitimación en el “*exemplum*” de la Antigüedad, todavía debía encontrar fundamento en otra parte, en las propias capacidades humanas para conocer –y reproducir– lo universalmente objetivo.⁵⁰¹ Será sobre todo a través de la influencia de la “Iconología” de Panofsky, que reformula a Vasari a través de Kant, como veremos enseguida, como la Historia del Arte consiga formular ese saber científico, seguro, universal, surgido de la facultas humanas.⁵⁰² Un saber que ve en cada signo el enunciado que le sirve a

⁴⁹⁶ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 124.

⁴⁹⁷ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 103.

⁴⁹⁸ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 109.

⁴⁹⁹ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 124.

⁵⁰⁰ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 109.

⁵⁰¹ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 122.

⁵⁰² Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 147.

un concepto: como si “cualquier cuadro funcionara como un texto y como si cualquier texto fuera legible, íntegramente descifrable”.⁵⁰³

La práctica del historiador queda sustentada desde entonces por lo que podríamos llamar, un *paradigma de la identidad*, por la cual todo aquello que encontramos en la superficie de la imagen lleva asociado un referente y un significado –en un nivel más alto de complejidad interpretativa–. Contribuyendo cada uno de los signos al sentido del todo, pensado por su autor, interpretado por su observador. Un cálculo preciso que puede ser fácilmente desentrañado. La imagen es comprendida, así, como algo enteramente accesible, dado a través de lo “vivable” –en tanto que traducción de una realidad inmediata– o a través de lo “legible” –en tanto que traducción de una realidad simbólica o conceptual. Es así como se consiguen apagar todos los fuegos, reducir a la nada todos los destellos que nos deslumbran desde la *Annunciación* de Fra Angelico: una vez ubicados los logros formales y la interpretación del contenido, el historiador podrá concluir el saber sobre la imagen, cerrarlo para legarlo a todo aquel que se proponga estudiarla.

Algunos historiadores, sin embargo, han querido ver en el fresco de San Marcos de Venecia, más que la evidencia de lo visible, la evidencia de un “invisible”, como apunta Didi-Huberman. Una trascendencia imposible de fijar en imagen, que se rinde al vacío. Se entiende que Fra Angelico, sumido en el universo contemplativo de la exégesis bíblica, dedicado al pensamiento de lo inexpresable y lo “infigurable”, habría dejado un espacio a la nada, a aquello que lo invisible nos deja. Un vacío que ocupa el espacio central, el punto de encuentro entre la Virgen y el ángel de la Anunciación, casi como si la representación *agachara la cabeza*, como si capitulara ante un misterio imposible de figurar. El “trozo de pared” blanca sería así el indicio de un imposible, de la impotencia de la imagen.⁵⁰⁴ La imagen, en tanto que traducción de lo visible, en tanto que lenguaje aprehensible, se queda corta para indagar en aquello que nos desborda y se conforma con abrir un hueco que dé “testimonio” de lo

⁵⁰³ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 307.

⁵⁰⁴ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 36.

“irrepresentable”: “si lo *visible* y lo *legible* no han sido el fuerte de Fra Angelico, es porque con lo *invisible* y lo *inefable* estaba a sus anchas”.⁵⁰⁵

No obstante, si profundizamos un poco más en este tipo de argumentación nos damos cuenta de que a lo largo de la Historia del Arte el recurso de lo invisible ha servido a menudo para desatender a la imagen, a la que no se cree con capacidad de aludir a ese *exceso* sin forma, sin realidad material, y dirigir la atención hacia otro lado: de nuevo, hacia la Idea, esta vez absoluta, Mayúscula, esta vez inaccesible para lo visible de la práctica artística. Hacia una metafísica ideal, existente en el *plano (neo)platónico de un más allá*, al que nada de lo captado por los sentidos puede hacer justicia. Bastante a menudo esa alusión a un invisible alejado de las apariencias ha venido ligado a la trascendencia de lo divino, pero no únicamente.⁵⁰⁶ También ha servido para explicar –o, más bien, para negar toda explicación visual posible– otras dimensiones más humanas, otros fenómenos que tienen lugar en el *plano terrenal*, si bien también *excesivas* por otros motivos. Esta misma retórica, la de esa obstinación de la imagen ante realidades demasiado grandes, se ha utilizado, por ejemplo, para atender a las no-representaciones del Holocausto, como también analizará el autor más adelante en su obra en obras posteriores.⁵⁰⁷ Un horror tan extremo, un dolor tan profundo hace de la *Shoah* un acontecimiento sin imagen, una radicalidad imposible de representar.⁵⁰⁸ El vacío de la imagen, el silencio sepulcral, ocupa el lugar de toda figuración, como en la pintura de Luc Tuymans *Gaskamer* (1986), en la que sólo el título hace referencia a una cámara de gas (*fig.* 7). La banalidad del espacio representado, que podría ser cualquiera, deja fuera, aparentemente, toda habilidad de la imagen para acercarse a semejante horror.

⁵⁰⁵ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 26.

⁵⁰⁶ Es así como se interpretaron en algunos casos las abstracciones de Malévich, por ejemplo, sumido en una realidad mística que estaría ejerciendo una borradura en la imagen, un vaciamiento de todo referente, incapaz de aludir a tal realidad. Véase Hernández Navarro, “El cero de las formas. El cuadrado negro y la reducción de lo visible”.

⁵⁰⁷ Véase Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*.

⁵⁰⁸ He estudiado esta cuestión en Patricia García Gómez, “Imágenes para imaginar. La importancia de atender a los archivos”, en *Arte y políticas de identidad*, vol. 24, 2021, pp. 73-90.



7. Luc Tuymans, *Gaskamer* (1986)

Se trataría aquí, como en la *Anunciación* de Fra Angelico, de una nada que nos dice que no hay *nada* que imaginar, nada que pueda ser rescatado para la mirada o para el pensamiento. Ante lo *impensable* de la catástrofe, como ante el “*misterio divino*”, que desafían nuestra capacidad de entender racionalmente, mejor no decir nada en absoluto. En ambos discursos –el que trata sobre la Idea de lo divino y el que trata sobre la Idea de la *Shoah*– es posible entrever a menudo no sólo un descrédito de la imagen, sino también una manifiesta tendencia iconoclasta que ha querido borrar toda representación: la imagen no sólo sería insuficiente, sino que todo intento de acercarse a esa realidad superior no podría ser vista sino como un *pecado imperdonable*, como una traición a la naturaleza sagrada –adjetivo aplicable casi también al Holocausto, de acuerdo al estatus que se le ha atribuido a menudo–, del acontecimiento al que alude. Ahí tenemos la larga tradición de prohibición de imágenes religiosas, que marcó el cisma entre protestantes y católicos. Ahí tenemos los discursos sobre el irrepresentable de la *Shoah*, que Didi-Huberman estudia a través del documental de Claude Lanzmann *Shoah*, quien condenó a toda imagen del Holocausto a la “mentira”.⁵⁰⁹ En tal posicionamiento subyace, sin embargo, como ha analizado Hans Belting en relación a teólogos “detractores de la imagen”, un miedo profundamente

⁵⁰⁹ Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pp. 143 y 150.

ligado a la eficacia de la imagen.⁵¹⁰ Como si la negación de la imagen viniera dada por la comprensión de su secreta capacidad para abrir nuestra imaginación: nada sino el reconocimiento de su oscuro parece poder estar detrás de tan ferviente rechazo.

Precisamente Belting ha insistido, como Didi-Huberman, y frente a aquellos que se conforman con ver en la imagen *la referencia ciega* a un invisible, en la necesidad de atender a la naturaleza “antropológica” de las imágenes religiosas. A un “estar ante la imagen” característico del devoto que confería a la obra una suerte de “*dynamis*” o “fuerza activa sobrenatural”.⁵¹¹ El autor habla de la “*presencia*” única que los iconos devocionales eran capaces de suscitar –y continúan suscitando en algunos contextos–. Una experiencia ligada a la imagen que los códigos de lectura de la Historia del Arte habrían dejado al margen: “nos hallamos tan marcados por la ‘era del arte’ que difícilmente podemos hacernos una idea de lo que pudo ser la ‘era de la imagen’”.⁵¹² Es el Renacimiento, nuevamente, para Belting, el que marca esta “crisis de la vieja imagen” para dar lugar a la preponderancia del arte. Para convertir a la imagen en un acto de comunicación entre el artista y el observador, en una recreación *transparente* del mundo.⁵¹³ Sin embargo, el autor se apresura a aclarar que esta vivencia inexplicable que uno era capaz de sentir ante la imagen, no es algo, ni mucho menos, exclusivo de las imágenes sagradas, ni a la que el inicio del humanismo pondría fin. La imagen encuentra siempre nuevas maneras de llegar a nosotros a través de vías que no son las de una interpretación clara. La imagen se vuelve *problemática* –un problema para el que mira, más que una solución de lo real– de infinitas maneras, por mucho que no esté atravesada por la experiencia de lo divino. He aquí por qué el arte continúa fascinándonos, por qué las imágenes de todos los pasados vuelven una y otra vez a

⁵¹⁰ Hans Belting, *Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, Akal, 2009, p. 11.

⁵¹¹ Belting, *Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, p. 13.

⁵¹² Belting, *Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, p. 18. En el caso de las imágenes devocionales estudiadas por Belting, es la semejanza del retrato con el retratado (que se justifica a menudo con la leyenda del contacto mismo con el cuerpo del representado, como en el caso paradigmático de la Santa Faz) lo que confiere a la obra sus poderes “sobrenaturales”, su capacidad de entrar en contacto con lo divino. En cambio, Didi-Huberman trata de profundizar en la “desemejanza” [dissemblance] de la imagen, como veremos, en las deformidades operadas en el seno mismo de la representación como vía de acceso a lo sagrado (o a un sentir que, en general, no puede ser dicho con símbolos), como medio para llevar al devoto hacia una “modalidad extrema de la mirada”. Véase Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 37.

⁵¹³ Belting, *Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, p. 25.

convocar nuestra mirada, más allá de la “fama eterna” que Vasari quiso darle a los artistas y sus obras.⁵¹⁴

El ser humano nunca se ha liberado del poder de las imágenes, pero lo ha experimentado en otras imágenes y de otras maneras. [...] El terreno estético ofrece, si uno quiere, una especie de compensación entre la experiencia de la imagen perdida y la experiencia que permanece.⁵¹⁵

En cualquier caso, el ámbito de lo sagrado constituye un terreno fecundo para explorar esa otra forma de relación con las imágenes. Para explorar ya no sólo las *fuerzas desatadas* en el acto de contemplación, sino las que están actuando en el momento mismo de su producción. No se trata, pues, de un capricho de la mirada, que reacciona desmesuradamente a la imagen, como infectándola de sus majaderías. Sino de un esfuerzo de expresión emanado del instante en el que se trabajan los pigmentos. *Presente* en la materialidad de la obra, como Didi-Huberman tratará de estudiar a lo largo del primer capítulo de *Ante la imagen* y, más extensamente, en su obra dedicada al pintor dominico, *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*. En estos textos el autor trata de adentrarse en los modos de hacer —de hacer imagen y de hacer texto— de una cultura exegética venida desde antiguo. En el tipo de religiosidad que pudo servir de base para el hermano dominico, que pudo estar *obrando* a la hora de producir sus imágenes. Pero si lo hace no es para establecer una relación de causa y efecto, del tipo del que comúnmente la Historia del Arte se ha servido. No se trata de determinar los posibles significados de arte en función de las fuentes consultadas, como si Fra Angelico se hubiera dedicado simplemente a trasladar al soporte las claves iconográficas de sus lecturas; precisamente es esto contra lo que nos previene una indagación tal. “Lo importante no reside en alguna improbable traducción, término a término”, de un texto teológico, sino precisamente en tratar de adentrarnos en los modos de conocimiento que esos mismos textos promulgaban.⁵¹⁶ Se trata de desmontar no sólo una forma de acercarse a la imagen que se ha convertido en

⁵¹⁴ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 116.

⁵¹⁵ Belting, *Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, p. 26.

⁵¹⁶ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 38.

hegemónica, sino una forma de acercarse al saber en general que *domina* las humanidades.

En efecto, el autor se refiere a unas “fuentes” improbables, desde el punto de vista del historiador del arte, en tanto que no proceden de la misma época que Fra Angelico. Y que, por tanto, habrán sido descuidadas por todo aquel que ha buscado darle a la explicación de las obras un fondo (con)textual. Sin embargo, estaban disponibles “a pocos pasos de su celda”, en la biblioteca de San Marcos: no resulta demasiado descabellado, así, decir que el pintor –que era al mismo tiempo, en su función de religioso, un estudioso de los textos teológicos y sagrados– estuvo en contacto con las Sumas Teológicas, elaboradas por teólogos de todos los tiempos.⁵¹⁷ Que bebió de sus desconcertantes imágenes, aquellas que una “lectura atenta” conseguía *encender*. Nuevamente, debemos tener cuidado con tomarnos esta afirmación demasiado en serio, y no tratar simplemente de re-ajustar nuestra explicación de la *Anunciación*, tomando ahora esas *imágenes*, tengan la forma que tengan, como su fuente suprema, a la que deben toda existencia. Y es que precisamente no hay una forma concreta, fija y definitivamente aprehensible para esas imágenes que los textos son capaces de abrir en quien se acerca a ellos:

Pero ¿qué encontramos en esas “sumas”? ¿Sumas de saber? No exactamente. Más bien unos laberintos donde el saber se pervierte, se torna fantasma, donde el sistema se convierte en un gran desplazamiento, una gran desmultiplicación de imágenes.⁵¹⁸

Tal dialéctica presente en los textos, que formaban parte del día a día del estudio del dominico, no podría sino acabar por suscitar un interés por trasladar esa misma dialéctica a la imagen. El saber, en tanto que certeza que es posible “poseer”, no encuentra aquí posibilidad de desplegarse. El saber significaba algo muy distinto para todo aquel que buscaba acercarse a lo sagrado, ya sea a través de los textos o de las imágenes; se trata de algo que nos “sobrepasa”, que escapa a toda función simple del pensamiento –hablar aquí de conocimiento racional resulta ciertamente *anacrónico*–. Algo radicalmente “Otro”, en tanto que encarnado por Dios Mismo, pero que no nos

⁵¹⁷ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 31.

⁵¹⁸ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 32.

es ajeno del todo, no *totalmente* fuera de nuestro alcance. Se trata de un saber que consigue ser “*revelado*”, pero que no tiene un contenido claro, estructurado, demostrable, como podríamos decir del saber de las ciencias. Es un saber que consigue poseernos. Un saber arrebatado –que llevó al éxtasis a Santa Teresa–, y que nos arrebatata todo afán de conocimiento estable, seguro.

Será la exigencia de poner en obra *algo* de ese arrebatamiento –que tanto nos da y nos quita–, algo de esa “fuerza de quebrantamiento”, a la que responden todos esos rodeos del texto, todas las contorsiones de sus imágenes.⁵¹⁹ “Una exigencia consagrada a lo imposible”, es cierto.⁵²⁰ Pero una exigencia *pese a todo*, una exigencia que convive con su imposibilidad, y, lejos de negarla o colmatarla, se empeña en exhibirla, en proyectarse hacia ella, hacia algo que nos alude desde no sabemos dónde. Observamos, así, “un trabajo real, una traba del no-saber en los grandes sistemas teológicos mismos”.⁵²¹ Como también en las imágenes que la mirada del historiador ha tomado como simples recreaciones narrativas. De hecho, dice Didi-Huberman, gran parte del arte cristiano puede entenderse como un esfuerzo semejante: como el intento de intervenir la transparencia de la imagen para cargarla de un componente “fantasmal”, de la intensidad propia de un *sentimiento*.⁵²² Un esfuerzo que no sólo está presente en las imágenes medievales, las más evidentemente deformadas por esa presencia, por ese trabajo de lo sagrado, sino que recorre una “larga duración” de las formas, hacia atrás y hacia adelante en la historia.⁵²³

Didi-Huberman nos habla de una tradición venida de Pseudo-Dionisio Areopagita, un teólogo bizantino nacido a finales del siglo V, para tratar de comprender esos juegos de la imagen.⁵²⁴ La apuesta del místico por la “disimilitud” [*dissemblance*] como forma de *presentación* de lo divino parece haber influido, dice Didi-Huberman, en los intentos posteriores de poner en obra –en obra escrita y visual– la “imagen de Dios”.⁵²⁵ La idea de “disimilitud”, en este contexto –aunque su

⁵¹⁹ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 31.

⁵²⁰ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 40.

⁵²¹ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 33.

⁵²² Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 41.

⁵²³ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 39.

⁵²⁴ La cuestión es abordada más extensamente por el autor en el capítulo “Dialectic of Dissemblance”, en *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration*.

⁵²⁵ Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration*, p. 50.

importancia abarcará, para Didi-Huberman, el universo de las imágenes en general—, tiene que ver con una *operación de deformación*, con un llevar a la imagen hacia una dimensión de lo “informe”, de lo intrincado o de lo absurdo para dirigir mejor a la mirada (o al alma) hacia eso que trata de ser “presentado”. Más que tratar de “representar” lo divino a través de “atributos” simbolizados con lo visible (“la corona y el trono”, por ejemplo), cuyo significado se resuelve fácilmente, prefiere el camino largo: el camino de un trabajo de la mirada a la que la forma ha puesto trabas, el camino de una inquietud desorientada a la que esa “figuración” sorprendente nos abre.⁵²⁶ De hecho, la palabra “figurar”, durante la Edad Media, contrariamente a lo que entendemos hoy, no hacía referencia más que a ese alejamiento de la “semejanza” para poder elaborar, en el seno mismo de la imagen, eso mismo que se nos escapa, que nos “toma” mientras *nos huye*.⁵²⁷

A ese hueco de “opacidad” abierto en la imagen, a veces ocupando toda la superficie de la obra, a veces atravesándola como un destello, es a lo que Didi-Huberman llamará, freudianamente —y ya veremos por qué—, anacrónicamente, el “síntoma”.⁵²⁸ A aquello que, formando parte de la materia de la obra, no se nos presenta como algo comprensible, sino que, todo lo contrario, escapa a todo intento de significación, que nos invita a un viaje hacia el no-saber. A aquello que hace a la imagen “salirse de sí misma”, y llevarnos a nosotros con ella. No es de extrañar que Didi-Huberman se refiera a la obra de Fra Angelico como una “estética de los límites” [aesthetics of limits], “que apunta infinitamente” hacia ese otro lugar, hacia esa “alteridad” radical que desborda todo pensamiento sosegado.⁵²⁹

Así, como tocada por lo divino, la imagen querría abrirse a la gracia. Su superficie, como la palabra en los textos teológicos, era *trabajada* con ese mismo fin, con el fin oponer resistencia a lo visible e insistir en un *invisible casi táctil*, que se hace tangible en la experiencia de quien hace y de quien se pone ante la imagen y, por tanto, no queda relegado del todo a otro plano inaccesible. El blanco de Fra Angelico parece

⁵²⁶ Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration*, p. 51.

⁵²⁷ Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration*, p. 59.

⁵²⁸ Véase especialmente el desarrollo que hace del concepto en los capítulos “La imagen como desgarró y la muerte del dios encarnado”, en *Ante la imagen*.

⁵²⁹ Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration*, p. 42. La traducción es mía.

querer profundizar en eso mismo, en la dimensión táctil de la experiencia sagrada. Parece querer abrirnos la posibilidad de *ser tocados* por su misma suerte: la de haber *comprendido o sentido en sus carnes* algo del “misterio de la Encarnación”. Pone frente a nosotros una mancha “fulgurante” que nos desconcierta, que *actúa* como “pantalla de ensoñación”, como una vía para la “proyección del alma”.⁵³⁰ Visto así, la superficie pintada de blanco no es ya una parte insignificante de la recreación del espacio. Se convierte, por el contrario, en el foco de una “transfiguración”: la representación, interrumpida por una casi nada que nos confunde, se *disloca*, se enrarece, toma de ella toda su fuerza de conmoción.⁵³¹ El síntoma, la mancha que atraviesa la imagen, logra una “conversión” de la imagen tanto como de la mirada.⁵³²

Cuando hablamos de “conversión”, nos acercamos, claro está, al territorio de lo litúrgico, a ese poder superior de conferir a los objetos una cualidad sagrada, ambivalente, que es al mismo tiempo lo que nos muestra y lo que no nos muestra. Ese mismo carácter ambivalente es el que Didi-Huberman reconoce en las imágenes, ya sean sagradas o no, ya nos “eleven el alma” hacia Dios o hacia cualquier otro lugar igual de poderoso, que nos desconcierta con la misma fuerza. Esa misma capacidad de ponerse frente a nosotros como un objeto único, o, dicho con Walter Benjamin, como un objeto “aurático”, investido de un poder de distanciamiento que afecta a nuestra relación con él, que de repente suprime toda distancia para alcanzarnos. Y es que, para el autor, y aunque se trate de una imagen figurativa que nos “representa” algo, siempre hay otra cosa que se “presenta” a través de ella, que nos “toma” y que nos “mira”. De ahí que el autor nos hable de un “doble régimen de la imagen”: de un doble polo que se afecta mutuamente: “Historia y figura están en juego aquí en un movimiento dialéctico perpetuo: uno se afirma para introducir mejor la semejanza del otro, y el otro crea una mancha para darle un mejor sentido a la apariencia del primero”.⁵³³

Una de esas dos partes es la que ha tendido a ignorar sistemáticamente el relato sobre las imágenes del arte. Esa misma que pone en peligro todo saber seguro, a fuerza

⁵³⁰ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 37.

⁵³¹ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 42.

⁵³² Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration*, p. 60.

⁵³³ Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance and Figuration*, p. 56-57.

de inquietar nuestra posición como observadores: allí donde la imagen *hace síntoma*, como se dice frecuentemente de algo que *hace aguas*, de algo que se quiebra para mostrar un punto de “huida”, algo que se escapa siempre, por mucho que intentemos apresarlo. Para ello habrá hecho falta apartar la mirada de la obra, y atender a sus colores, por ejemplo, únicamente “para decir sí o no a la mirada del “tema” [...] para que se declinaran en blanco o negro”.⁵³⁴ Frente a esa postura, Didi-Huberman nos pedirá que no borremos la impresión dejada por los colores en la mirada, sino que trabajemos el sentido abierto de la obra a partir de esa misma inquietud. El rojo intenso, convertido en mancha informe, de algunas obras de Vermeer, el de los labios de la *Joven de la perla* (1665-1667) o el de la madeja de hilo de *La encajera* (1669-1670), son sólo algunos ejemplos que Didi-Huberman se propondrá estudiar hacia el final de *Ante la imagen* con la esperanza de que nos sirvan, todavía pensando en la fuerza del blanco de Fra Angelico, como objetos “teóricos” a partir de los cuales repensar los métodos. Unos ejemplos sobre el poder *transformador* de una pequeña región de la pintura sobre la obra en su totalidad, que nublan su estructura, nublan la mirada, como si de una conversión profana se tratara. Tal es la fuerza del síntoma, que nos obliga a seguir mirando desde ese mismo desconcierto, desde ese mismo no-saber. Trayendo a sus palabras el pensamiento de Bachelard:

Es como si el sujeto descriptivo, a fuerza de recortar lo local en lo global, viniera a disociar su acto mismo de conocimiento, su observación, no viendo nunca el mismo “local” en ese mismo “global” que cree censar. Peor: es como si el sujeto descriptivo, en el movimiento mismo de la “puesta en trozos” que constituye la operación del detalle, en lugar de proceder a la serena reciprocidad de una totalización, recondujera a pesar suyo y sobre sí mismo el acto primero, violento, de la dislocación.⁵³⁵

Pero será necesario poner esa mirada al servicio de la “materialidad” de la obra, que es lo que nos ha sido legado, lo que ha “sobrevivido” a su pasado, para

⁵³⁴ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 163.

⁵³⁵ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, pp. 298-299. El autor hace referencia a Gaston Bachelard, *Essai sur la connaissance approchée*, París, Vrin, 1927. Si lo pensamos bien, y adelantándonos a una cuestión que estudiaremos en el tercer epígrafe dedicado al autor, es posible analizar ya aquí una puesta en trozos de la imagen, un montaje insólito de relaciones que ponen a trabajar el (no)saber.

comprender algo de ese *suspense* que se le quiso dar a la representación. Ese suspense que trabaja una *apertura*. Y es que más allá de las intenciones, más allá de todo ese saber olvidado, que discurría por cauces distintos a los de la razón, y que modulaba “formas de creencia” y la “concepción de la imagen” de los pintores, lo cierto es que la mirada del presente, sin saberlo, ya había reparado en su cualidad “fulgurante”.⁵³⁶ Debemos volver a esa primera intuición, a la primera impresión de la mirada, antes de que se haya impuesto el filtro interpretativo –que aspira a una verdad depurada de fantasmas– del historiador del arte. Esto es todo lo que tenemos. Ese momento, en el presente: “la evidencia frágil de una fenomenología de la mirada, con la que el historiador no sabe muy bien qué hacer puesto que sólo se puede captar a través de su propia mirada, su propia mirada que lo desnuda”.⁵³⁷ Se trata de algo que ocurre únicamente “*en el desfase y en el anacronismo*” de una mirada que se dirige a unos restos, como trataremos de desgranar en el siguiente epígrafe.⁵³⁸ Algo a lo que sólo podemos referirnos como un “acontecimiento”, disparado por la imagen.

En suma, ni el paradigma de lo *visible*, ni el paradigma de lo *invisible*, nos sirve para profundizar en ello: las dos caras de una misma devaluación de la imagen. Las dos vías por las que ha discurrido el pensamiento sobre la imagen, incapaces ambas de atender a su potencial. Mientras una entiende la superficie como completamente traducible, representada en una claridad total, la otra la entiende como fracaso de esa misma capacidad representativa. Dos serán, así, las posiciones posibles, surgidas de una misma concepción de la imagen: o la imagen como reflejo comprensible o la imagen como la prueba de una huida:

Funciona, en realidad –y al igual que el juicio anterior–, en los límites arbitrarios de una semiología que sólo posee tres categorías: lo visible, lo legible y lo invisible. De esta manera, aparte del estatus intermedio de lo legible (cuyo objetivo es de traducibilidad), se le da una única elección a quien pone la mirada sobre el fresco de Angelico: o comprendemos, y entonces estamos en el mundo de lo visible, del que una descripción es posible. O no comprendemos y estamos

⁵³⁶ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 32.

⁵³⁷ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 31.

⁵³⁸ Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.

en la región de lo invisible, de la cual una metafísica es posible, desde el simple fuera de campo inexistente del cuadro hasta el más allá conceptual de la obra en su totalidad.⁵³⁹

Un nuevo paradigma, el paradigma de lo “*visual*”, como lo llama Didi-Huberman, se abre paso para hacer justicia a esa parte olvidada de la imagen. “Parte maldita”, por su poder de destrucción, por su capacidad de acabar con los valores firmemente asentados de la historia del arte.⁵⁴⁰ Una forma de acercamiento a la imagen que se preocupa por lo que se “presenta” a través de ella, una “fuerza negativa” que arruina toda “representación” estable.⁵⁴¹ No se trata, sin embargo, de sustituir un paradigma por otro, sino de hacerlos convivir para atender a las distintas fuerzas, a las distintas formas de enunciación –conscientes e inconscientes–, que operan en la imagen. La *Anunciación* de Fra Angelico, es cierto, responde al intento cuidado de contar una historia concreta del texto bíblico, sirviéndose de los códigos fijados en la cultura de las formas, pero no solamente. Sería igual de *insensato* ver sólo ella su componente perturbador, olvidándonos de la “estructura simbólica” en la que está incrustado su “accidente”.⁵⁴² Sin embargo, de ahí viene su poder de fascinación, su saber máspreciado, en tanto que es el que ocurre en presente, tal y como lo ve el autor –¿no está hecha, al fin y al cabo, la historia del arte que propone Didi-Huberman para historiadores del arte *insensatos*?–. La pregunta, en todo caso, que recorre gran parte de sus textos, podría formularse en estos términos: ¿cómo introducir en la práctica del historiador tal dimensión monstruosa del saber? ¿Es compatible con un conocimiento que ha querido ser científico, es decir, enunciar juicios verdaderos, universales?

Profundicemos un poco más en el contraste entre una forma y otra de acercamiento a la imagen, como Didi-Huberman trata de hacer en los siguientes capítulos de *Ante la imagen*, donde intervendrán los nombres de Kant y Panofsky, por

⁵³⁹ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, pp. 26-27.

⁵⁴⁰ Esta expresión, tomada de Georges Bataille, es utilizada por el autor en más de un texto para referirse a todo aquello que, problemático, ha sido expulsado por el saber de la Historia del Arte. Le sirve, así, para hablar tanto del “síntoma” como del “anacronismo”, dos conceptos íntimamente ligados que estudiamos, respectivamente, en el primer y segundo subapartado dedicado al autor. Véase, por ejemplo, el capítulo “Paradoja y parte maldita”, en *Ante el tiempo*.

⁵⁴¹ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 195.

⁵⁴² Didi-Huberman, *Ante la imagen*, pp. 44 y 312.

un lado, y el de Freud –por mucho que nos sorprenda su vinculación con las formas de comprender la imagen del cristianismo–, por el otro, para poder ubicar la genealogía teórica y las características de los distintos tipo de saber: uno “trascendental-científico”, “universitario” que se empeña en la clausura y en la “universalidad” de los juicios de saber, por mucho que nos adentremos en el terreno de lo estético y de lo subjetivo, que niegan toda “pérdida” y confían en las herramientas de la “razón”.⁵⁴³ El otro profundamente desquiciado, que navega precisamente en esa pérdida, que pone el acento en el resto que deja una pregunta abierta en la imagen, aquello que no podemos saber con certeza, pero que sí es posible explorar.

Esa negación del resto, sin embargo, no ha estado siempre tan clara en Panofsky, dice Didi-Huberman. La formulación panofskiana, la que se desarrolló en Alemania antes de su marcha a Estados Unidos (en 1933), había comenzado por dejar un lugar a esa misma fuerza oscura, a aquello que los conceptos, sean puestos en texto o en imagen a través de su representación, no alcanzan a decir.⁵⁴⁴ A lo que no alcanzan a decir, al menos, de manera directa, de manera manifiesta, pues de algún modo consiguen empujarnos –*violentemente*– hacia ese mismo espacio de lo innombrable. Es decir, nos obligan a pensar –o a sentir la “violencia”– fuera de los límites de la representación y de los enunciados racionales que sí consiguen ser expresados. Sus propios comentarios a obras pictóricas complican toda resolución interpretativa y toda comprensión sistemática: “el gesto panofskiano de 1932 no es, por tanto, el de una comunicación atractiva”, como será en unos años, tras su llegada a Estados Unidos, “sino el de una *pregunta*, una pregunta difícil cuyo desarrollo se eriza en comillas filosóficas”.⁵⁴⁵ Todavía entonces, dice Didi-Huberman, el pensamiento panofskiano mantenía un esfuerzo de “antítesis”, un querer desprenderse de toda herencia infundada de la Historia del Arte. Así lo podemos ver en su crítica a Wölfflin,

⁵⁴³ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, pp. 125 y 144.

⁵⁴⁴ Los ensayos del período alemán de Panofsky a los que Didi-Huberman se refiere en este punto son: Panofsky, “Le problème du temps historique”; “Le problème du style dans les arts plastiques”; “Contribution au problème de la description d’œuvres appartenant aux arts plastiques et à celui de l’interprétation de leur contenu”; “Contribution au problème de la description”, todos ellos recogidos en *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, París, Minuit, 1975. Citados en Didi-Huberman, *Ante la imagen*, pp. 128, 130, 133.

⁵⁴⁵ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, pp. 133-134.

en la que “las famosas dualidades [...] saldrán agotadas” tras evitar toda comprensión del arte basada en una “psicología de las formas” que encontraba su fundamento –su necesidad y su universalidad– en una “ley de la naturaleza”.⁵⁴⁶ Y en ese mismo movimiento *parecía* abrirse la posibilidad de un *saber incontrolable*, un saber que no podía ser articulado, pero sí *arrancado* de la superficie misma de la representación: esa postura “antitética” quizás despliegue su fuerza, mejor que en ningún otro lado, en la apelación de Panofsky al concepto de “interpretación” de Heidegger. Se trata de un fragmento muy sugerente que Didi-Huberman trae a su texto:

en todo conocimiento filosófico, no es lo que éste dice *expressis verbis* lo que tiene que ser decisivo, sino lo inexpresado que pone bajo los ojos expresándolo... Claro está, toda interpretación para arrancar a las palabras lo que quieren decir debe necesariamente emplear la violencia. Tenemos que reconocer que esas frases también conciernen a nuestras modestas descripciones de cuadros y a las interpretaciones que damos de su contenido.⁵⁴⁷

Como el Kant de la *Crítica del juicio*, que parecía dar un lugar diferente a la “Idea estética” del que daba a la “Idea de la razón”, el lugar de una subjetividad imaginativa, al que sólo la “intuición” podía acceder, sin que “ningún concepto pueda serle adecuado”, Panofsky parecía adentrarse igualmente en un terreno farragoso para el pensamiento estético, en un saber sin delimitar.⁵⁴⁸ Ahora bien, tanto en Kant como en Panofsky, dice Didi-Huberman, todo movimiento de “antítesis” no anticipaba sino una nueva “síntesis”: todo gesto crítico dirigido a las certezas del saber sobre la imagen no venía dado sino para cerrar mejor su “universalidad”, para pulir mejor los cabos sueltos.⁵⁴⁹ Al fin y al cabo, el “juicio del gusto” en Kant, la apreciación “desinteresada” de la belleza estética, no dejaba de ser universalmente válido, fundado en las facultades humanas a priori.

⁵⁴⁶ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 128.

⁵⁴⁷ Panofsky, “Contribution au problème de la description”, p. 251. Citado en Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 137.

⁵⁴⁸ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, Buenos Aires, Colihue, 2007. Véase, Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 124.

⁵⁴⁹ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, pp. 139-140.

En efecto, la presencia de Kant en Panofsky fue recurrente, y en sus textos es posible observar tanto la puesta en crisis “antitética” como su contra-cara “sintética”, el “cierre trascendental” que la etapa americana de Panofsky vendría a culminar. Su obra *Idea*, cuya publicación original data del período alemán (1924), da muestra de ello: es aquí donde el nombre de Vasari y el de Kant se conjugan para proveer al historiador del arte de las bases para un saber seguro, recuperando a su vez los principios sobre los que se había fundado la disciplina en el Renacimiento.⁵⁵⁰ Es aquí donde la “*invenzione*” vasariana, esa habilidad del “espíritu” de alcanzar el *ideal* de la naturaleza a través del dibujo, pasa a ser vista como una facultad a priori del entendimiento. El texto de Panofsky fuerza una “anacrónica relación entre Vasari y Kant”, dice Didi-Huberman, para que la forma de comprender la obra de arte del primero –recordemos, aquella que permiten identificar la mimesis pictórica de los artistas-intelectuales como una representación de la Idea– puedan seguir operando bajo el paraguas de objetividad “científica”, bajo los fundamentos de la razón del segundo.⁵⁵¹ A resguardo de la noción –neo-kantiana– de “intuición sintética”, en la que lo “sensible” y lo “inteligible” se hacen uno, la Historia del Arte panofskiana cierra el círculo del saber, abandona toda fuente de incertidumbre.⁵⁵²

El tono kantiano adoptado por la historia del arte no sería más que un operador “mágico” de transformación, aspirando a reconducir, en el modo de una “objetividad” o de un “objetivismo trascendental”, las principales *nociones-tótems* de la historia del arte humanista –evidentemente transfiguradas en la operación y, sin embargo, en cierto modo, viniendo a ser *lo mismo*. Como si esta operación las hubiera criticado, invertido, pero también reforzado dándoles una nueva razón, la simple razón kantiana.⁵⁵³

El terreno estaba ya abonado para el proyecto de una iconología que no tenía que ver con los usos que le había dado Aby Warburg, como veremos en el siguiente epígrafe. Un esquema de conocimiento desarrollado por Panofsky en varios textos que, como se sabe –como sabe todo historiador del arte de hoy en día, habida cuenta

⁵⁵⁰ Panofsky, *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1998.

⁵⁵¹ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 147.

⁵⁵² Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 162.

⁵⁵³ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 144.

de la importancia que sigue teniendo en los programas académicos de la disciplina—, cuenta con tres niveles de “complejidad creciente”: es decir, tres etapas por las que pasa el saber de la imagen hacia su abstracción “sintética”, hacia el “conocimiento puro”, en términos kantianos.⁵⁵⁴ Didi-Huberman lanza la “hipótesis” (no tan “arriesgada” de que esas mismas categorías que propone Panofsky traducen al campo de conocimiento de los objetos artísticos la propuesta de Kant para el campo de conocimiento de la naturaleza.⁵⁵⁵ En otras palabras, como ya había hecho su maestro Ernst Cassirer en su obra *Filosofía de las formas simbólicas*, Panofsky se sirve de las herramientas de la *Crítica de la razón pura* de Kant para hacer pasar las manifestaciones culturales como manifestaciones igualmente objetivables.⁵⁵⁶

De esta manera, la primera etapa por la que pasa el saber de la imagen, en la que el reconocimiento de las formas está todavía desnuda de toda significación convencional, vistas simple y llanamente como fenómenos asociados a nuestra experiencia práctica, se correspondería con el primer escalafón de la “intuición sensible” kantiana, en la que “los acontecimientos del mundo nos llegan de manera abrupta”, únicamente pasados por el filtro de las condiciones de posibilidad de la percepción, como son las categorías del espacio y del tiempo.⁵⁵⁷ En el ejemplo panofskiano en el que un hombre se quita un sombrero, tal y como nos cuenta Didi-Huberman, es esto mismo lo que, en este nivel, podríamos decir: que se nos muestra a un hombre que realiza el acto de quitarse el sombrero.⁵⁵⁸ Es en la segunda etapa en la que el acontecimiento consigue encuadrarse en el marco de una “representación”: es así como conseguimos, gracias al papel de la “imaginación”, diría Kant, dar un “contenido” a lo “diverso”.⁵⁵⁹ Explicado a través de Panofsky, se trataría de la etapa “iconográfica”, aquella que nos permite identificar el movimiento del sombrero como un “saludo”. Nos encontramos ya ante un primer movimiento de “síntesis”, un primer movimiento de abstracción, que tanto para Kant como para Panofsky constituye la

⁵⁵⁴ Panofsky, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972, p. 25. Véase Didi-Huberman, *Ante la imagen*, pp. 131-132.

⁵⁵⁵ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 172.

⁵⁵⁶ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 171. Véase Ernst Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

⁵⁵⁷ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 175; Kant, *Crítica de la razón pura*, pp. 91-96.

⁵⁵⁸ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 131.

⁵⁵⁹ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 172; Kant, *Crítica de la razón pura*, p. 76.

vía intermedia entre lo que perciben nuestros sentidos y lo que conoce la razón. La síntesis definitiva, la “sobre-síntesis”, en palabras de Didi-Huberman, llega en el momento en el que somos capaces acceder al “concepto”, al cual respondería la imagen tanto como los fenómenos de la naturaleza.

Ahora bien, esta traducción del esquema de conocimiento kantiano habrá exigido un movimiento adicional, dice Didi-Huberman: a saber, pide a “las formas artísticas mismas una especie de reciprocidad congruente con la forma de saber”, que consistiría en “exigir a las formas simbólicas que realizaran, en su esencia, el movimiento *del concepto a la imagen*”.⁵⁶⁰ Para Panofsky, como ya había propuesto la *Iconología* de Cesare Ripa a finales del siglo XVI –si bien ahora explicado *kantianamente*, a través de la noción de las facultades “a priori”– las formas del arte son capaces de traducir a imagen los contenidos “esenciales” de la mente humana. O, dicho de otra manera, los conceptos puros, depurados de lo diverso y lo plural, anclados en la unidad, son capaces de encontrar en el arte su “razón formal”.⁵⁶¹ Aquello que no tiene forma visible, lo “invisible” del entendimiento, habrá encontrado en lo sensible la forma de expresarse. Simétricamente, la razón humana será capaz de ir más allá de toda percepción de lo accidental para alcanzar el “principio trascendental de la unidad de todo lo diverso”.⁵⁶² Así, si estamos hablando del concepto de “astronomía”, por poner uno de los primeros ejemplos aparecido en el catálogo de emblemas de Cesare Ripa, podemos estar seguros de que existe una ley universal que está detrás de su composición pictórica, de que el dibujo es enunciado de una proposición conceptual, como si “el símbolo pudiera hacer que la mente se revelara a sí misma”. Como si no existiera otro propósito en el arte que el de decir las verdades de la razón, emanadas de la “conciencia” –palabra fundamental en Panofsky como en Kant–, reconocidas luego, ante la imagen, por ella misma.

⁵⁶⁰ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 176. Didi-Huberman nos recuerda, asimismo, la influencia de Ernst Cassirer y su concepto de “formas simbólicas” en este sentido. Es a partir de este movimiento, en cierta manera presente en Kant a través de la idea de “esquema trascendental”, aunque referido a imágenes gráficas mucho más someras (“monogramas”), como tanto Cassirer como Panofsky pueden cerrar el círculo del saber universal del arte.

⁵⁶¹ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 171.

⁵⁶² Kant, *Crítica de la razón pura*, p. 99.

Existe aquí, por tanto, algo así como una *equivalencia perfecta* entre lo que *vemos* y lo que *sabemos*, entre lo que es posible *ver* y lo que es posible *saber*, investidos ambos con los poderes absolutos de la razón. Se trata, desde este punto de vista, de un conocimiento “sin fisuras”, completamente tramado, cerrado en su unidad, una “síntesis” racional. Ahora bien, asentar la disciplina sobre un saber semejante, dice Didi-Huberman, ha llevado a la Historia del Arte, en realidad, a *no mirar bien*. A dejar de mirar, de atender a la imagen para, en su lugar, hacer de la imagen algo a la medida de su saber, a medida de su razón y de sus fines.⁵⁶³ Este “saber sin ver” se habría conformado con enunciar verdades, con asegurar su conocimiento, dejando escapar “la problemática del sujeto”.⁵⁶⁴ Una “eficacia oscura”, surgida de las profundidades, conjurada desde lo más íntimo, que funda a su vez —que está detrás de— la *problemática de la imagen*.⁵⁶⁵ Ha preferido ignorar todo aquello que interviene, tanto en el acto de producir como en el acto de mirar, todos los *juegos*, todos los *fuegos* que *queman* la imagen y que *nos queman* desde ella. Todo aquello que no puede ser explicado por los cauces de un saber racional, de una *simple equivalencia*, de una simple *traducción*, y que, sin embargo, se “*presenta*” en la “realidad del objeto”.

Las pinturas son a menudo desconcertantes. Presentan nuestra mirada con colores y formas obvias o muy simples, pero a menudo colores y formas que no esperábamos. No menos a menudo, por desgracia, optamos por cerrar los ojos ante lo evidente, cuando esta obviedad está ahí para desconcertarnos. Cerramos los ojos a las sorpresas que ofrece la mirada: nos armamos de antemano con categorías que deciden por nosotros qué ver y qué no ver, dónde ver y dónde evitar mirar.⁵⁶⁶

Es así como los objetos de la historia del arte sufrían la prueba de una especie de descarnadura: los colores de la pintura eran requeridos —y por mucho tiempo todavía— para decir *sí* o *no* a la mirada del “tema”, del “concepto” o de la “fuente literaria”; en resumen, se los requería para que se declinaran en blanco o negro...

⁵⁶³ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 157.

⁵⁶⁴ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, pp. 144, 186.

⁵⁶⁵ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 189.

⁵⁶⁶ Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*, p. 1 (la traducción es mía).

La iconología entregaba, por lo tanto, cualquier imagen a la tiranía del concepto, de la definición y, en el fondo, de lo denominable y de lo *legible*.⁵⁶⁷

Es necesario, dice el autor, volver a pensar *el problema de la imagen*, “abrir su lógica”, si queremos atender a una “eficacia” sistemáticamente borrada de las descripciones del arte: ni siquiera anunciada, ni siquiera obrando un hueco en las palabras, pues su poder, más que dicho, solo puede incitarnos a un *querer decir* nunca satisfecho, siempre a la fuga.⁵⁶⁸ Será Freud y su *Interpretación de los sueños* quien nos ofrezca las claves para *abrir* el estudio de la imagen a semejante (no-)saber, dice Didi-Huberman.⁵⁶⁹ Para abrir los métodos de la disciplina a un trabajo interpretativo imposible de dar por acabado. Imposible de ajustar –por completo– a las lógicas del “parecido”: ya sea del parecido mimético o del parecido con la idea. En efecto, el “paradigma del sueño”, tal y como lo entiende Freud, le sirve a Didi-Huberman para poner en evidencia otras formas de *producción visual* que no tienen nada que ver con aquellas en las que pensamos comúnmente.⁵⁷⁰ O, más bien, con aquellas en las que comúnmente ha pensado la Historia del Arte, hasta el punto de creer que eran únicas. En otras palabras: la imagen onírica nos enseña que una determinada *necesidad de “figurar”* encuentra las más diversos modos de expresarse. Que se sirve de todos los “rodeos”, que se vuelve *retorcida* –en los diversos sentidos que puede tomar esta palabra, es decir, opaca tanto como perturbadora– para dar imagen a un conflicto sin nombre, a un material informe, a un problema sin objeto único. La imagen así entendida se convierte en un proceso abierto de significación, en una red tramposa de “equivocos” que “insiste”, a su manera, en traernos algo que no puede ser formulado en una proposición exacta. Se nos presenta como la huella, como el “vestigio” de un enredo al que no tenemos –y nunca tendremos– acceso pleno:⁵⁷¹

como si el trabajo del sueño estuviera movido por la apuesta paradójica de una visualidad que, a la vez, *se impone*, nos perturba, insiste y nos persigue –en la

⁵⁶⁷ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 163.

⁵⁶⁸ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 183.

⁵⁶⁹ Sigmund Freud, *Obras completas. La interpretación de los sueños (primera parte)*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1979.

⁵⁷⁰ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 206.

⁵⁷¹ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, pp. 193-194.

medida misma en la que *no sabemos* lo que en ella nos perturba, de qué perturbación se trata, y lo que puede significar...—.572

Dominada como está por el *trabajo del inconsciente*, nunca podemos estar seguros de aquello que una determinada imagen nocturna *pone a funcionar*: en ella las relaciones lógicas se debilitan para dejar aflorar combinaciones sorprendentes, configuraciones a menudo *monstruosas*, en tanto que resultado de una “formación heterogénea” –en tanto que “montaje” de elementos diversos, por tanto, un concepto clave en la obra de Didi-Huberman como veremos– que en la lucidez del día no podríamos en relación.⁵⁷³ De la misma manera, insiste Freud, debemos desconfiar de toda aparente alusión a una realidad concreta: esa *liberación de imágenes* inesperadas y a menudo desconcertantes que se suceden cuando se relaja nuestra *conciencia*, nos dice, es extraña a los términos de equivalencia. En ellas opera un juego sucio de “condensación” y “desplazamiento”, del que se sirve el mecanismo de “censura” del sueño para expresar algo a través de, pongamos, por ejemplo, su contrario. El sueño hace de la “omisión”, de aquello que no puede o no sabe decir, una estructura compleja, disparatada, que se presenta al soñante como un “enigma”.⁵⁷⁴ Un enigma que no tiene traducción posible. Al menos no una única traducción posible, como si respondiera a algo así como una “gramática” de las formas específica, por muy retorcida e intrincada que fuera.⁵⁷⁵ Freud nos previene contra la tentativa de dar a la imagen del sueño un significado concreto; al contrario, exhorta al analista a nunca dar por acabado su tarea, a seguir profundizando en la “constelación” de asociaciones, de “ideas latentes” que encierra el material onírico.⁵⁷⁶ Tal es el inacabamiento de la producción del del sueño, el sinfín de posibilidades a las que nos abre: “se presenta menos como un ejemplo de objeto cerrado, resultado de un trabajo, que como el *paradigma del trabajo mismo*”.⁵⁷⁷

Estaríamos ante la imagen del sueño, así, como ante una *visualidad desplegada*, sin punto de llegada, sin conclusión posible. Sin más ley aparente que la de una no-ley.⁵⁷⁸

⁵⁷² Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 196.

⁵⁷³ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 196.

⁵⁷⁴ Freud, *La interpretación de los sueños*, pp. 285-343.

⁵⁷⁵ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 172.

⁵⁷⁶ Freud, *La interpretación de los sueños*, p. 154.

⁵⁷⁷ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 192 (la cursiva es mía).

⁵⁷⁸ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 194.

Una imagen que transforma, o *deforma*, la realidad, tal y como se nos aparece a *simple vista*, para llegar mejor a aquello que no podemos ver, a aquello que nos agita desde algún lugar desconocido. ¿No es esto mismo, dicho sea de paso, lo que parece estar operando en más de una de las pinturas de Fra Angelico? ¿No es también, recordemos, aquello que para Adorno daba impulso a la renovación del arte (moderno), que no se conformaba con replicar la realidad de forma simple, sino que la intervenía para dar cuenta de un “reverso oscuro” que no era dicho? Es la “fuerza de lo negativo”, entendiendo la palabra *no* como un imposible, no como una “privación” de sentido, sino como una “obligación” de profundizar en un “dilema”, lo que moldea estas imágenes.⁵⁷⁹ Es desde ahí desde donde actúan: desde un “deseo apremiante” de expresión de lo que apenas alcanzamos a comprender, desde un *querer decir* que, finalmente, *logra decirse “pese a todo”*, aunque no sea *del todo*. Aunque sea a través del fallo, del desvío, de lo torcido, de lo amorfo o lo contrahecho, del “defecto de expresión”. En definitiva, de una “*desemejanza*” singular, diríamos con Pseudo-Dioniso Areopagita. En otras palabras: de una “semejanza desplazada”, es decir, que se asemeja por otras vías que no son las de la correspondencia visible. Un parecido que va en la búsqueda de las “intensidades” más que de las “apariencias”. Que se aleja de la referencia directa, visible, no para adentrarse en el reino de lo ideal –de las esencias–, sino en una dimensión mucho más próxima de lo que nos *atraviesa*.⁵⁸⁰ Tal es la paradoja del “síntoma”, abierto de lado a lado a la “diferencia”, a lo inverosímil y a lo contradictorio, que nos obliga a nunca dar por sentado el saber que nos trae, a seguir insistiendo en un trabajo de relaciones:

Asemejarse no es un acto simple. Es una dialéctica en la que lo que se gana en adecuación en alguna parte, se pierde en diferencia, en desemejanza, en alguna otra parte. Pero, de hecho, ¿por qué suponer que la adecuación es lo único que “se gana”? ¿Por qué la diferencia, la desemejanza, serían privaciones de algo? Digamos más bien que simplemente no hay semejanza sin desemejanza, y que

⁵⁷⁹ *Ante la imagen*, pp. 189-190.

⁵⁸⁰ En relación a ese “más allá” al que se proyecta la obra de Fra Angelico, Didi-Huberman dice: “lo divino no es una esencia ni siquiera la unidad perfecta de todas las esencias. Dios es absolutamente superesencial”. Y un poco más adelante: “Las figuras desemejantes [*dissemblant figures*] están hechas para transitarnos desde lo visible hacia algo más allá incluso de lo inteligible. Es una brecha que debe ser superada, escribió Hugo de San Víctor, entre el mundo humilde de las criaturas y el mundo sublime del Creador”. Véase Didi-Huberman, *Fra Angelico: Dissemblance and Figuration*, pp. 52-53. La traducción es mía.

no hay ninguna razón para atribuir a la semejanza exclusivamente un valor positivo. Sin duda, la historia nos dice que la semejanza fue el lienzo de las artes visuales. Pero la desemejanza formaba el dobladillo de este, o el reverso – sabemos que a menudo el reverso oculto de los tejidos es mucho más rico e interesante que su lado noble, exhibido–. [...] El problema sea tal vez igual de viejo que las propias imágenes [...]. La desemejanza obsesiona y administra la mirada de los hombres desde hace mucho más tiempo del que imaginamos.⁵⁸¹

En definitiva, a esta capacidad del sueño de inventar nuevas vías de significación, distintas a las de un léxico específico, de regodearse en una extrañeza portadora de infinidad de sentidos, de un significado siempre “entre” –entre lo que dice y lo que no dice, entre lo dicho y su contrario, entre las muchas cosas que se dicen, entre lo que nunca encontró palabras y lo que está todavía por decir–, es a lo que Freud se refirió con la expresión de “figuralidad”. Una noción que Didi-Huberman hará suya en sus textos para reconocer ese mismo poder a las imágenes del arte. Es cierto, dice el autor, que las imágenes del arte no se producen bajo las mismas condiciones que las imágenes del sueño, en las que el trabajo del inconsciente tiene vía libre para hacer y deshacer. En las imágenes del arte, por el contrario, a menudo sí interviene una voluntad *consciente* de representación que da lugar a formas e historias reconocibles de la tradición cultural en la que se hallan inmersos. Salvo algunas bellísimas –y “desesperadas”– excepciones, las obras de arte no se nos presentan como un campo desplegado de extrañezas, “abiertas del todo a la dimensión de lo visual”.⁵⁸² La obra de arte, dice el autor, se presenta ante nosotros más que como la imagen del sueño como el “despertar”, como el “olvido” de ese sueño del que no queda ya sino un leve indicio.⁵⁸³ La marca, todavía vibrante, de un conflicto acontecido.

El psicoanálisis freudiano puede resultar productivo en el trabajo del historiador del arte, tal y como lo ve Didi-Huberman, no tanto para tratar a las obras como una producción onírica, y mucho menos para buscar en ellas la traslación de los traumas

⁵⁸¹ Didi-Huberman, *Régions de dissemblance*, Limoges, Musée Départemental de Rochechouart, 1990, p. 20. Citado y traducido en Lucía Montes Sánchez, “*Une connaissance par les montages*”. *Georges Didi-Huberman, hacedor de exposiciones*, Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid, 2022, p. 39

⁵⁸² Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 206.

⁵⁸³ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 205.

de los artistas, el “elemento biográfico” que nos ayude a descifrar mejor los significados volcados en la imagen: se trata, más bien, de tomarlo como “una herramienta crítica” que nos ayude a abrir el método, de pensar a través de él nuevas formas de producir sentido de la imagen.⁵⁸⁴ O no tan nueva, puesto que ya estaba presente, por extraño que parezca, por mucho que no nos hable todavía de una producción del inconsciente, en los textos de Pseudo-Dionisio Areopagita. En una manera de comprender la imagen, en general, que atraviesa toda la Edad Media, y se mantiene, *actuante*, más allá del período medieval.⁵⁸⁵ Será en el siguiente epígrafe donde nos encarguemos de pensar el “anacronismo” implicado en tal salto de relaciones. Donde trataremos de indagar en los modelos de tiempo que están detrás de tal “sobredeterminación” de la imagen.

Pero volvamos en este punto, para finalizar, a una de las preguntas formuladas un poco más arriba, dirigida a los “límites” de la Historia del Arte: “¿cómo introducir en la práctica del historiador tal dimensión monstruosa del saber?”. Lo cierto es que no hay —no hay nunca en los textos del autor— una respuesta definitiva. Sólo una llamada a mantener vivo el problema, a volver una y otra vez a la pregunta. Pero quizás esta sea la clave de su pensamiento, un pensamiento trabajado en la crisis del saber, imposible de dar por acabado. Un pensamiento arrojado a la “apertura” infinita, que no deja de “dialectizar” el saber de las certezas con las que trabaja tradicionalmente el historiador del arte y el “no-saber” de una mirada tocada. No se trata, por tanto, de desechar el papel de la iconografía o de la iconología en el estudio de las obras de arte, sino de darnos cuenta de que sus conclusiones no serán nunca el todo de las posibilidades de la imagen. Simplemente darnos cuenta de cómo esas mismas operaciones de significación han condicionado los modos en que nos acercamos a la obra de arte, empañando aquello *otro* que estaban por decir, o por “figurar”, si atendemos al significado medieval de esta palabra. Por otro lado, en cuanto a la posibilidad de *transmitir* esas mismas imágenes desconcertantes que la obra consigue abrir en nuestra imaginación, el autor reconoce el mismo poder de “apertura visual” en la escritura: vemos con frecuencia el tono poético que adopta su discurso,

⁵⁸⁴ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 116 y 211.

⁵⁸⁵ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 52.

intensificado sin duda en aquellos puntos en lo que una imagen está en juego, como tratando de perseguir algo que se escapa, como marcando el “punto de huida” para nosotros que le leemos:

Pero a nosotros, historiadores o historiadores del arte, nosotros que deseamos saber, nosotros que nos despertamos cada mañana con el sentimiento de una visualidad del sueño *soberana pero olvidada*, sólo nos queda la escritura o la palabra para hacer de este olvido un soporte eventual de nuestro saber, su punto de huida, sobre todo su punto de huida hacia el no-saber.⁵⁸⁶

3.2 El tiempo abierto en la imagen: anacronismos e “historia de fantasmas”.

Hasta el momento no nos hemos detenido demasiado a reflexionar sobre las consecuencias temporales de esta “apertura” de la imagen, de este inacabamiento del sentido que inquieta a toda obra de arte. Sobre las consecuencias que trae para una Historia del Arte entendida como relato cronológico, que ordena los períodos como causas y consecuencias y que se empeña en la “concordancia de tiempos”.⁵⁸⁷ Todavía es necesario atender, junto a esa *apertura de la imagen*, a una *apertura del tiempo* que está estrechamente relacionada; una y otra han de ser pensadas juntas para poder comprender la radicalidad de la propuesta epistemológica de Didi-Huberman. Como haciendo pareja con la mencionada *Ante la imagen*, será en su obra *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* donde Didi-Huberman se dedique a profundizar en los modelos temporales implicados en tal comprensión de la obra de arte. Unos modelos temporales que acabarán por arruinar toda narrativa estructurada en una *continuidad teleológica* de épocas, períodos, estilos y movimientos artísticos: aquella que prestaba atención a las manifestaciones artísticas como ejemplos o “ilustraciones” de una determinada lógica de progresión o de una “historia de los artistas”.⁵⁸⁸ Unos modelos temporales que acabarán por desmentir la presunta *estabilidad temporal* de cada presente: aquella que había posibilitado a la historiografía

⁵⁸⁶ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 206.

⁵⁸⁷ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 36.

⁵⁸⁸ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 116.

dejar a cada objeto en su lugar, explicarlo según una determinada forma de pensar de su contexto histórico, como si fuera única y pura, sin contaminación posible.

Partiendo, de nuevo, de la propia experiencia ante la imagen, y, más concretamente, también como en la anterior, de la obra de Fra Angelico, Didi-Huberman pondrá sobre la mesa la *cuestión del anacronismo*: esto es, la irrupción de un tiempo en otro *que no es el suyo*, si es que pudiéramos hablar de un determinado presente como una unidad temporal. Una cuestión, como estudiará, durante demasiado tiempo “expulsada” del trabajo del historiador, condenada al “pecado imperdonable”, justo aquello que te hace fallar como profesional del campo.⁵⁸⁹ Sin embargo, se vuelve imprescindible, dice Didi-Huberman, si queremos atender a las imágenes como algo más que como objetos muertos. Si queremos comprender la historia como algo más que un conjunto de causas y consecuencias, tendentes a su propio fin. Tal es la misión de este y de otros muchos textos del autor, como veremos en este epígrafe: la de dirigir a la disciplina hacia una comprensión “anacrónica” que haga justicia a *los caprichos del tiempo*, que retuercen la historia y complican la imagen. La de hacer explotar, en el saber del historiador, *los caprichos de la imagen*, sus viajes de relaciones inesperadas. No estará sólo en esta tarea, sin embargo: el autor acudirá una y otra vez a tres autores que, prácticamente coincidentes en tiempo y en el espacio, la Alemania de finales del siglo XIX y principios del XX, pusieron la semilla para una “mutación epistemológica” de tales dimensiones: son Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein.⁵⁹⁰ Nociones como la de “supervivencia” del primero, la de “origen” y la de “imagen dialéctica” del segundo o la de “modernidad” del tercero, serán aquí claves para comprender la nueva problemática, los nuevos retos que se le presentan a la metodología de la disciplina.

Como el autor, partiremos aquí, otra vez, de una situación concreta, de una vivencia singular que nos obligará, por la fuerza con la que involucra a la mirada en un *(des)montaje* de tiempos y de relaciones, a reformular los postulados que han servido de base a la Historia del Arte. Y es que sólo tenemos que situarnos ante la obra de Fra Angelico, como hicimos en el epígrafe anterior, para darnos cuenta de que ese afán

⁵⁸⁹ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 13 y 51.

⁵⁹⁰ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 76.

de explicar una determinada producción artística en exclusiva a través de las “categorías visuales” de su época no nos sirve para explicar todo aquello que *ocurre* en y ante la obra.⁵⁹¹ No nos sirve para explicar, por ejemplo, el *valor gestual* de un silencio imprimido en la pintura, o una determinada función otorgado a la imagen por el dominico, que no sólo no queda explicitada en las fuentes “eucrónicas” a las que se ha acudido frecuentemente, sino que no es específica de ninguna época concreta.⁵⁹² Atraviesa, por el contrario, como hemos visto, todas las épocas, mutando en la larga duración de la cultura: desde la teología medieval, deudora de Pseudo-Dionisio Areopagita, hasta el concepto de “figurabilidad” de Freud, y de ahí a una capacidad en el presente de la observación de ver en la imagen *el otro de la representación*. Esa capacidad *memorativa* y *anticipatoria* de las imágenes deberá ser interrogada a fin de descubrir en la cultura algo así como un “inconsciente del tiempo”, como en el anterior epígrafe descubrimos en la imagen algo así como un “inconsciente de la representación”.⁵⁹³ Juntos, uno y otro nos darán las claves para abrir el método.

Sólo será necesario seguir la pista de las conexiones inesperadas que un determinado acto de imagen es capaz de establecer, fuera de sí misma y de su tiempo, para darnos cuenta de que no tenemos recursos metodológicos, categorías críticas para poder nombrarlas, o incluso para poder llegar a pensarlas. O, más bien, de que sólo las tenemos para negarlas tajantemente, para rechazar su legitimidad dentro del discurso específico de la historia del arte: esa es la suerte que ha corrido la noción de “anacronismo”, como decimos, la de un rechazo radical, manifiesto en los textos de los padres de la disciplina.⁵⁹⁴ La fortuna teórica de esta forma de relación temporal es la que habrá impedido al historiador de las imágenes profundizar en el *acto creativo*, que no inventado ni alejado de la realidad material de la obra, que supone trabajar una incongruencia temporal “fecunda”.⁵⁹⁵ Como el geólogo preocupado por entender cada estrato de la tierra por separado, en distinguir la superposición de las distintas épocas geológicas, el historiador del arte querrá estudiar a su objeto en el contexto del

⁵⁹¹ Michael Baxandall, *L'OEil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, París, Gallimard, 1985, pp. 224-231. Citado en Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 36.

⁵⁹² Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 37.

⁵⁹³ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 155.

⁵⁹⁴ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 51-56.

⁵⁹⁵ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 43.

que es recuperado —como se recupera un *cuerpo fosilizado*, esto es, muerto—, inferir su significado y necesidad a partir de los *restos* que esa misma *capa de la historia*, alrededor del objeto, nos ha dejado. Dadas las ambiciones de científicidad de la disciplina, la necesidad de hacer del objeto de saber algo comprobable, objetivo y exacto, no resulta extraña esa necesidad de mantener alejada la dimensión anacrónica, cuya eficacia nos aparece más como una embestida, como una “*dementida*” que como una certeza.⁵⁹⁶ Como dijo Lucie Febvre, uno de los fundadores de los Escuela de los Annales, que dejó por escrito su extremo rechazo del anacronismo en trabajo del historiador:

Cada época se forja mentalmente su universo. [...] Lo elabora con sus propias dotes, con su ingenio específico, sus cualidades y sus inclinaciones, con todo lo que distingue de las épocas anteriores. [...] el problema consiste en determinar con exactitud la serie de precauciones que deben tomarse y la de prescripciones a que uno debe someterse para evitar el pecado mayor de todos los pecados, el más irremisible de todos: el anacronismo.⁵⁹⁷

Pero situémonos ahora, como hizo Didi-Huberman en su momento, ante otro fresco de Fra Angelico, ubicado en el mismo convento de San Marcos: se trata de la *Virgen de las Sombras*, datado entre 1440-1445, una obra que le sirve al pensador francés para profundizar en los descuidos del historiador del arte a fin de cumplir con el buen hacer de su práctica (*fig. 8*).⁵⁹⁸ En las proposiciones forzadas a fin de hacer encajar a la obra en su tiempo. Más concretamente, es la parte inferior del fresco, justo debajo de la escena de la *sacra conversazione*, lo que llama la atención del autor. Un “fuego coloreado”, un despropósito cromático que se ha olvidado de la necesidad de simbolizar, que consigue confundirnos a la hora de tratar de significar la obra.⁵⁹⁹ Una respuesta rápida, sin embargo, de alguien que apenas se haya parado *a mirar bien*, podrá confirmarnos la misión ornamental de este trozo de pared que se asemeja a una superficie marmórea, una función adecuada a las ambiciones naturalistas y al interés por los marcos arquitectónicos del Renacimiento albertiano. Pero esta parte de la

⁵⁹⁶ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 48.

⁵⁹⁷ Lucien Febvre, *El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rebelais*, Ciudad de México, Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana, 1959, pp. 1, 2 y 4. Citado en Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pp. 52-53.

⁵⁹⁸ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 51.

⁵⁹⁹ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 34.

obra, en realidad, relegada a la función decorativa, apenas aparece en las descripciones que se hacen del fresco, nos cuenta Didi-Huberman, olvidada por el papel protagonista de la iconografía que se despliega en la parte principal de la obra. Es ahí donde el historiador del arte ha encontrado lo que quería ver, lo que buscaba ya antes de ponerse ante la obra: a saber, las pruebas de la pertenencia de la obra a un contexto determinado, que utiliza unos determinados recursos estilísticos para transmitir unos determinados significados, que responden, a su vez, una determinada necesidad del momento.



8. Fra Angelico, *Virgen de las sombras* (1440-1445)

Ahora bien, el acto de ver, muy a menudo, cuando se *deja hacer*, cuando no viene ya condicionado por lo que hay que ver, *no atiende a razones*, ya lo hemos visto. Y mucho menos a las *razones* de una disciplina que se empeña en dejar de lado el presente de la observación –evitarlo tanto como sea posible– para mirar con las lentes del

pasado, con las del mismo pasado que concibió la imagen. La Historia del Arte ha tratado de explicar la imagen a través de algo así como “un espíritu de la época” (*Zeitgeist*), como si cada presente no se viera rondado por infinidad de otros espíritus, y como si la misma “eficacia espectral” de la imagen no nos rondara hoy.⁶⁰⁰ Y eso mismo pudo comprobar Didi-Huberman, cuya mirada se vio asaltada por unos colores intensos que *jugaron a romper la cronología*, que dejaron la marca de una *impresión fugaz*, pero que quince años después, en el momento de escribir el libro, “no ha terminado [...] de sacar todas las lecciones”.⁶⁰¹ El autor nos cuenta cómo, en medio de un nudo de conexiones disparatadas, ante esta región de pintura le vinieron a la mente los *drippings* de Pollock. Una asociación inesperada, “involuntaria”, si lo decimos con Proust y Benjamin, que *irrumpe en el ahora de la contemplación* para extrañar nuestra comprensión de la imagen, para suspender, al menos, toda solución rápidamente formulada.⁶⁰² Esa misma extrañeza, la que se impone sin quererlo con tal salto en el tiempo, abre la imagen a una *indeterminación maravillosa* –la indeterminación de un “síntoma”, en realidad capaz de “sobredeterminación”.⁶⁰³

Se trata de “un momento anacrónico casi aberrante”, admite Didi-Huberman. Pero en lugar de dejar de lado tal “*sinrazón*” del pensamiento, el autor nos propone profundizar en ella, para advertir una verdadera “heurística del anacronismo”: la fecundidad de esa negatividad contradictoria que interrumpe todo saber estable.⁶⁰⁴ El anacronismo, más que distraernos a la hora de comprender la imagen, hace resonar en ella relaciones contradictorias que nos obligan a profundizar en sus *impensados*. Así, la importancia de Pollock aquí no radica en que nos ofrezca una nueva dirección para descifrar el significado de la obra, como si Didi-Huberman quisiera explicarla ahora como antecedente del expresionismo abstracto, o ver en ella algo de esa “economía libidinal” emanada del pintor del siglo XX; al contrario: el autor nos previene contra

⁶⁰⁰ Didi-Huberman nos recuerda que “Warburg gustaba de citar la frase de Goethe según la cual ‘lo que se llama el espíritu del tiempo (*Geist der Zeiten*) no es en realidad sino el espíritu del honorable historiador en el que este tiempo es pensado...”. Véase Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009, p. 77-78.

⁶⁰¹ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, p. 32.

⁶⁰² Benjamin, *Tesis sobre el concepto de historia y otros fragmentos*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008, pp. 96-97; Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*, Buenos Aires, CS Ediciones, 2006, p. 47; Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 44.

⁶⁰³ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 39.

⁶⁰⁴ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 45.

la tentativa de busca en esa puesta en relación toda lógica de “paternidad”.⁶⁰⁵ Su importancia radica, más bien, en su habilidad para hacer despertar en la imaginación una nueva *imagen desconcertante*, resultado de una conexión insólita. Una imagen capaz de sacarnos por un instante del círculo de lo que *ya sabemos*, del conjunto de certezas, y que nos llega por otros cauces que no son los de la lógica. Una imagen, tan productiva como insensata, tan poderosa como breve, ubicada en algún lugar *entre* de esa puesta en relación. La importancia del gesto de un “pigmento arrojado” por un monje dominico en el siglo XV, que dio lugar a la exuberancia colorista de la obra en cuestión, no se explica a través del gesto que llevaría a la fama a Pollock siglos después.⁶⁰⁶ Pero entre un gesto y otro surgen de repente una serie de correspondencias, aquellas que sólo la *imaginación despierta, atrevida*, sabe trazar, que iluminan ciertos aspectos hasta entonces desapercibidos. Como ocurría con la imagen del sueño, es la *desemejanza*, la relación inverosímil, lo *excéntrico* —expresión con la que aludir también a la falta de un *centro* de significado común—, lo que vuelve operativa una riqueza significativa, lo que saca a relucir lo inexpressado, lo que nos saca a nosotros de la comodidad del pensamiento.

Podemos observar, lo adelantamos ya, la importancia del “montaje”, de la puesta en confrontación, para el saber que nos propone Didi-Huberman: es siempre en el *entre* de una certeza y su extrañeza en el que prolifera el (no)saber que hace de la nuestra una tarea siempre por recomenzar. Es en el choque entre tiempos y sentidos heterogéneos en el que el saber se vuelve productivo. Tal es el poder de esa relación inesperada que sobreviene en el pensamiento, capaz de “desmontar” el sentido de la imagen (enfaticar su “síntoma”) y el sentido del tiempo (enfaticar su “anacronismo”) para introducir un “malestar” que exige ser trabajado. Como vemos, el anacronismo hace con el tiempo de la historia tradicional lo que el síntoma hacía con la imagen como representación: abrir una brecha desde donde volver a pensar el objeto del saber y hasta los métodos mismos del saber.⁶⁰⁷ Uno y otro, anacronismo y síntoma, es necesario precisar, no se dan por separado: y es que el anacronismo no se nos muestra, sus tiempos no se despliegan, sino por la fuerza disruptora de un síntoma, capaz de

⁶⁰⁵ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pp. 44 y 140.

⁶⁰⁶ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 42.

⁶⁰⁷ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pp. 63-64.

perturbar la mirada, de desplazar su sentido desde una *imaginación afectada*.⁶⁰⁸ Y al contrario, un síntoma nos muestra su eficacia sino a través de los saltos inesperados, de las imágenes-otras, de los tiempos-otros que despiertan su “sobredeterminación”.

En cualquier caso, Didi-Huberman, como Walter Benjamin antes que él, confiará en el valor de la imaginación para producir esos efectos de “desmontaje” y “montaje”, esa puesta en crisis de la estabilidad de la imagen que es también una puesta en crisis de la estabilidad del tiempo histórico.⁶⁰⁹ A esa imagen que produce la imaginación, disparatada, inquieta, proliferante de relaciones, es a lo que Benjamin llamó “imagen dialéctica”, una imagen-conflicto del pensamiento que constituye la base del planteamiento de Didi-Huberman: se convierte en una noción clave para comprender su importancia dada al presente –al presente en el que irrumpe esa imagen, o lo que Benjamin llamó “el ahora de la cognoscibilidad” – a la hora de volver a pensar la imagen y la historia.⁶¹⁰ Más que un capricho, esa imagen se convierte en una fuente importantísima para el saber, que sabrá llegar al nudo de un problema que la razón habría descartado. Un problema que no tiene centro, sino que no deja de enredarse con tiempos e imágenes diversas. Esa imagen, como si se suspendiera en ella toda lógica, como ocurría con la imagen del sueño, se convierte en un pozo oscuro conexiones inquietantes. Como recoge Benjamin en su *Libro de los pasajes*, también Baudelaire supo verlo: “la imaginación no es la fantasía... la imaginación es una facultad casi divina que capta... las relaciones íntimas y secretas entre las cosas, las correspondencias y las analogías.”⁶¹¹

Es en ese punto medio, ahí donde surge la “imagen verdadera”, como diría Benjamin, donde habitan los fantasmas de la memoria.⁶¹² Ahora bien, ¿qué nos ofrece esa imagen o a dónde nos lleva? “¿En qué consiste la obra del fantasma?”, se pregunta Didi-Huberman:

⁶⁰⁸ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 144.

⁶⁰⁹ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 177.

⁶¹⁰ Véase Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, p. 73. Como ha analizado Hernández-Navarro la noción de “imagen dialéctica” en la obra de Benjamin, aunque el autor no se detuviera a aclararlo, es posible comprenderla de distintas maneras. Véase Hernández Navarro, *Materializar el pasado: el artista como historiador benjaminiano*, Murcia, Micromegas, 2012.

⁶¹¹ Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 296; Citado también en Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 177.

⁶¹² Benjamin, *Tesis sobre el concepto de historia y otros fragmentos*, p. 39.

En atraer a los símbolos a un registro que literalmente los agota: se enriquecen, se combinan basta una especie de exuberancia, pero esta exuberancia también los extenua. La “atracción” de que han sido objeto lleva, pues, a su deformación, su vocación a lo informe.⁶¹³

La imagen de esa contradicción amenazaría, si queremos, como una “obsesión”, todo saber seguro de la obra.⁶¹⁴ Como un terremoto, esa imagen “informe” del pensamiento, sin contenido claro, resultado de una “dialéctica”, de una tensión irresoluble, de un movimiento de ida y de vuelta, posee la fuerza destructora de los peores presagios del historiador: viene a confirmar sus miedos, a saber, que la historia no puede ser dicha de una vez y para siempre, con sus relaciones de causalidad bien ordenadas. Que el conocimiento sobre el arte no puede darse nunca por finalizado, que siempre está por abrir un nuevo *enigma* para la mirada, por proponer nuevas relaciones temporales igual de enigmáticas. Que viaja de un presente a otro, del suyo al nuestro propio también, para tomar sentido en aquello que nos concierne-ahora; se trata, podemos decirlo ya, de una *imagen afectada*, que irrumpe con la fuerza de un “relámpago”, en términos benjaminianos.⁶¹⁵

A poco que prestemos atención en esa imagen repentina, en la chocan tiempos diversos y sentidos heterogéneos, se torna capaz de cuestionar el propio método de la disciplina: nos empuja a pensar, en medio del desconcierto, en la insuficiencia de las herramientas conceptuales y metodológicas del historiador del arte para dar cuenta de semejante no-saber, tremendamente precario pero capaz de abrirnos un nuevo frente, un nuevo problema para el saber. Didi-Huberman atribuye al encuentro con la obra de Fra Angelico un momento fundador en su pensamiento, capaz de sembrar la duda, de introducir una *inquietud en el método*, una inquietud que continúa *dando que pensar* tiempo después, enrosándose con otras configuraciones de tiempos. De nosotros depende *sostener esa inquietud, hacerla durar* en nuestro trabajo de reflexión histórica-artística para llevarla hasta sus últimas consecuencias, para replantear, a través de ella, el saber de la imagen y hasta el saber mismo: con ella *presente*, abriendo

⁶¹³ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, p. 275.

⁶¹⁴ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 32

⁶¹⁵ Benjamin, *Tesis sobre el concepto de historia y otros fragmentos*, p. 96.

siempre un hueco en toda tentativa de clausura, toda *síntesis del saber de la imagen* se vuelve imposible, tanto como *toda teleología del saber histórico*. En otras palabras: no hay un sentido claro que organice la imagen (su significado último) ni que guíe la historia (hacia su fin último), sino que éste vuelve a ponerse siempre en juego ante cada nueva *puesta en imagen*, esto es, ante cada nuevo momento de observación atenta, abierta a todos los choques y a todas las “incongruencias”:

El arte de Pollock, evidentemente, no puede servir para interpretar adecuadamente de las manchas de Fra Angélico. Pero el historiador no escapa gratuitamente a esta cuestión, pues subsiste la paradoja, *el malestar en el método*. [...] Es la violencia misma y la incongruencia, es la diferencia misma y la inverificabilidad las que habrían provocado de hecho, como levantando la censura, el surgimiento de un nuevo objeto a ver y, más allá, la constitución de un nuevo problema para la historia del arte.⁶¹⁶

Las *consecuencias epistemológicas y metodológicas* de tal momento anacrónico serán convenientemente exploradas en el texto del autor. Toda una serie de preguntas y reflexiones lanzadas, de nuevo, *contra* la práctica del historiador del arte tradicional, querrán poner en evidencia la pobreza de su modelo de tiempo histórico, e incluso la ceguera y las paradojas que esa obcecación por la “concordancia de tiempos” traen consigo. Así, cabe preguntarse, ante la obra de Fra Angelico —o ante cualquier otra obra de arte que, por muy pasada, sigue obsesionándonos—, si esa misma capacidad de la obra de impresionar al ojo del presente no nos está hablando ya de una necesaria impureza del tiempo. De una extraña capacidad de la historia de hacer vibrar en el ahora un determinado pasado supuestamente agotado. ¿Sería esto posible si cada imagen desplegara su eficacia únicamente en su contexto? Y, al contrario: si esa misma necesidad del historiador de *ponerse en la piel* de las gentes del pasado para dar sentido a la obra, la posibilidad misma del viaje, no nos habla ya de una capacidad de la mirada de salirse de sí misma y de su tiempo. O, acaso, de la artificialidad de todo modelo histórico pensado como unidades temporales sucesivas. A ello se refirió ya Marc Bloch, considerado junto a Febvre fundador de la Escuela de los Annales: a la

⁶¹⁶ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 44.

imposibilidad de separar pasado y presente, de considerar a cada uno con independencia del otro. A la necesaria participación del presente en el acto mismo de mirar hacia atrás del historiador: “¿qué sentido tendrían para nosotros los nombres que usamos para caracterizar los estados de alma desaparecidos, las formas sociales desvanecidas, si no hubiéramos visto antes vivir a los hombres?”.⁶¹⁷ Debemos reconocer, al menos, que ante ese mismo saber historicista, empeñado en viajar hacia el pasado, estamos ya, aunque sea sin saberlo, ante “*un anacronismo*”.⁶¹⁸

Tal manía eucrónica, tal necesidad de deshacerse de las “categorías del presente”, sin embargo, habrá llevado a menudo al historiador hacia ciertas soluciones cuando menos problemáticas: y es que parece estar dispuesto a admitir el anacronismo, el más cercano a su época original, a fin de neutralizar todo anacronismo surgido del presente. Es lo que llevó al historiador, o a Michael Baxandal más concretamente, a dar credibilidad al juicio de Cristoforo Landino sobre la obra de Fra Angelico, a convertirlo en la fuente del saber mismo de la imagen, dada su supuesta pertenencia al mismo “universo” epocal.⁶¹⁹ Pero no es sino décadas después de que el dominico pintara los frescos, y desde un contexto intelectual en cierta manera diferente, cuando Landino escribió sobre ellos: para él, son las categorías de “facilidad, jovialidad [y] devoción ingenua” la que permiten entender su obra.⁶²⁰ Sin embargo, las categorías del *pasado cercano* de Landino, tal y como argumenta Didi-Huberman, no sólo no sirven para esclarecer el acto de imagen de Fra Angelico, sino que además “hace[n] pantalla y obstaculiza[n]” a los anacronismos que vivifican la imagen: esos saltos hacia atrás (la teología medieval) y hacia adelante (Pollock) en el tiempo que nos permiten comprender algo de su “necesidad pictórica”.⁶²¹ En la misma línea, Didi-Huberman se pregunta sobre la distancia que parece separar también a Fra Angelico de Alberti, estrictamente contemporáneos, sobre la necesidad de admitir la presencia del anacronismo dentro del mismo presente. De todas estas cuestiones no podemos sino extraer la conclusión de una radical “porosidad” del tiempo, que nos

⁶¹⁷ Marc Bloch, *Introducción a la historia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 39. Citado en Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 54.

⁶¹⁸ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 55.

⁶¹⁹ Baxandal, *L'OEil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, pp. 224-231. Citado en Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 36.

⁶²⁰ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 37.

⁶²¹ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 43.

impide hablar de cada presente como una unidad cerrada. Así expresa Didi-Huberman tal complejidad del tiempo.

Landino fue anacrónico respecto de Fra Angélico no sólo en la diferencia de tiempo y de cultura que, con toda evidencia, los separaba; también el mismo Fra Angélico parece haber sido anacrónico con relación a sus contemporáneos más cercanos, si se quiere considerar como tal a León Battista Alberti, por ejemplo, que teorizaba acerca de la pintura en el mismo momento y a algunos centenares de metros del pasillo donde las superficies rojas se cubrían de manchas blancas arrojadas a distancia. Tampoco *De pictura* podría adecuadamente –aunque fuera eucrónica– dar cuenta de la necesidad pictórica en los frescos de San Marco. Sacamos la impresión de que los contemporáneos a menudo no se comprenden mejor que los individuos separados en el tiempo: el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. *No existe –casi– la concordancia entre los tiempos.*⁶²²

Es esta impureza temporal la que nos obliga a aceptar que no hay saber histórico sin una puesta en juego de los saltos temporales, de las discontinuidades y de las repeticiones. O, dicho en palabras de Didi-Huberman, “*que sólo hay historia de los anacronismos*”.⁶²³ Con esto no quiere decir que el contexto histórico no tenga ya nada que decir de los objetos que produce, sino que éste ya no es suficiente, que necesita ser pensado a través de los tiempos-otros que lo perturban, a través de su capacidad misma de significar en nuestro tiempo, unos choques de los que emerge su riqueza de sentido: de otra manera la historia no sería más que un conjunto de informaciones, un conjunto de verdades inmóviles a las que recurrir una y otra vez para hablar del pasado. Para Didi-Huberman, “el objeto cronológico no es en sí mismo pensable más que en su contra-ritmo anacrónico”, en su movimiento de fuga hacia otros tiempos y hacia nosotros.⁶²⁴ O dicho de otra manera: “sólo toma sentido en la historia lo que aparece en el anacronismo”, una afirmación que nos obliga irremediablemente a repensar aquello que entendemos por “historia”, en el sentido del saber de los tiempos: no ya un catálogo de datos y deducciones, de estabilidades y causalidades,

⁶²² Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 38. La cursiva es mía.

⁶²³ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 63.

⁶²⁴ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 63.

sino aquello que se da en una tensión irresoluble, en un movimiento de “doble faz”, en el que una intuición anacrónica consigue *despertar* del letargo a toda certeza “eucrónica”.⁶²⁵ Warburg, Benjamin y Einstein no dedicaron su trabajo a otra cosa: la producción de estos autores está atravesada por la obsesión de atender a esos mismos desplazamientos del tiempo y de la imagen, a los “fantasmas irredentos” que inquietan la historia y su presente, para componer, en cada caso, una historia perturbada del arte.⁶²⁶

Pero afinemos un poco más la naturaleza de tal movilidad temporal: ¿de qué manera el pasado irrumpe en un presente que no es el suyo? ¿es posible observar algo así como una serie de *permanencias* a lo largo de la historia de las culturas, de *ideas inmutables* a las que el ser humano vuelve una y otra vez? ¿El desarrollo de la historia, la vida de las manifestaciones culturales, se estrecha en una inmovilidad que nos permite hablar de repeticiones y resurgimientos? O más directamente ¿es ese retorno un retorno de “lo mismo”? Nada más lejos del pensamiento de Didi-Huberman, como de los tres autores a los que recurre frecuentemente en sus textos. Quizás no sea necesario insistir a estas alturas en que la cuestión del anacronismo está asociada a una *dimensión de extrañeza*, es decir, que no se nos muestra sino para hacer productiva su “de-semenjanza”, lo que ya de entrada inhabilita toda concepción *idealista*, a la que Didi-Huberman, lo hemos visto, se opone tajantemente. El anacronismo se da en el saber histórico como un momento de perturbación desconcertante y no como la cómoda certeza de que hay cosas que nunca cambian. La historia del arte anacrónica, como consecuencia, no sólo no sabrá ordenar el conjunto de los hechos y las manifestaciones en una regularidad sistemática, del tipo que sea, sino que se resiste a constituirse como un saber cerrado, obligado como está a detectar siempre una nueva perturbación. No nos encontramos aquí, por tanto, ni del lado de las estabilidades eucrónicas, como ocurre con el relato de la historia tradicional, ni del lado de las estabilidades transtemporales, aquellas que reivindicaban la “antropologización” de la historia de Braudel y Burgièrre, para los que era vital dilucidar en la historia las constantes que la atravesaban.

⁶²⁵ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 265.

⁶²⁶ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 162.

Más que ante la vuelta de la idea, o de una ley general, estamos aquí, con Didi-Huberman, ante la vuelta de un problema sin nombre que no deja nunca de acosarnos, que ha encontrado, en su ramificación irreductible, un lugar desde donde interpelarnos. Aquello que vuelve, más que un punto de llegada al saber, es una vuelta al lugar de salida, al momento de desconcierto que no llega nunca a resolverse, y que encuentra las más diversas ramificaciones para expresarse. Aquello que vuelve no es “exactamente el pasado”, sino la *memoria* que lo convoca, una memoria imprevisible que juega a mutar de forma, a desviarse y enredarse, porque no hay una verdad fija que la sustente.⁶²⁷ Aquello que vuelve, en definitiva, lo hace como remembranza de lo ya-sido y como irrupción novedosa, como retorno y como crisis –transforma el presente sin olvidar el pasado–, o, dicho deleuzianamente, como “repetición y diferencia”. Aquí radica el peligro y la belleza misma de una historia del arte entregada al caos de esas reapariciones insensatas, que requieren de una mirada atenta que sepa reconocerlas, que sepa dejarse llevar por una intuición contradictoria, por los caprichos reveladores de la “psiquis”. De nuevo, el trabajo del inconsciente, de una “memoria inconsciente” latente en la cultura que no llega a morir nunca, es clave para comprender ese trabajo de la historia, capaz de reapariciones inverosímiles pero que están, ciertamente, modulando la vida de las formas. Así explica el autor esta estructura “sintomática”, tan importante como frágil, incapaz de hacer sistema, en la que se convierte el saber del historiador:

¿Hacer del anacronismo un paradigma central de la interrogación histórica? Eso significa, como lo escribe Nicole Loraux, “atarse a todo lo que desborda el tiempo de la narración ordenada: tanto a las aceleraciones, como a los islotes de inmovilismo”. Pero ¿qué es un síntoma sino justamente la extraña conjunción de esas dos duraciones heterogéneas: la apertura repentina y la aparición (aceleración) de una latencia o de una supervivencia (islote de inmovilismo)? ¿Qué es un síntoma sino precisamente la extraña conjunción de la diferencia y la repetición? La “atención a lo repetitivo” y a los *tempi* siempre imprevisibles de sus manifestaciones –el síntoma como juego no cronológico de latencias y de

⁶²⁷ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, pp. 59-60.

crisis-, he allí la más simple justificación de una necesaria inserción del anacronismo en los modelos de tiempo utilizados por el historiador.⁶²⁸

Ahora bien, como ya podemos intuir, y como ya pudimos ver a propósito de su estudio de la escultura minimalista, aunque Didi-Huberman se distancia de esa “antropologización” de la historia en busca de las esencias, la cuestión antropológica no deja de tener un peso fundamental en su pensamiento, despojándola de la necesidad de concluir el saber con la que algunos autores la relacionaron. Atender a la eficacia de las imágenes, para el autor, pasa por la necesaria atención a aquello que inquieta a las sociedades humanas, a aquello que una vez muerto –una vez perimido: una cosa de pasado– no deja de volver como síntoma y como fantasma.⁶²⁹ Una preocupación por los “problemas fundamentales” de la cultura, sensible a las energías que nos movilizan, y que animan *el trabajo de la formas* en el arte y en la cultura en general, aun cuando no somos capaces de darles nombre.⁶³⁰ Más que un rastreo de las grandes Verdades, esta preocupación se da como un recelo atento a lo que no podemos saber con certeza, un incansable *estar detrás* que no se da por satisfecho; su acercamiento antropológico se da así como “una articulación crítica destinada a romper el dilema esquemático, y por tanto trivial, de la historia-naturaleza y de la historia-idea”.⁶³¹ Más que asentarse sobre generalidades –las de la inmutabilidad antropológica o las de la teleología del idealismo, pero también las de la cronología trivial del positivismo–, se esfuerza en un trabajo de las “singularidades” –cada una con su propia “constelación” de relaciones temporales–, como él mismo dice del trabajo de Warburg, Einstein o Benjamin.⁶³² Singularidades que nos asaltan no sólo de las obras de arte, sino de los más diversos objetos que producimos y con los que nos relacionamos. Como podremos observar cuando analicemos sus montajes de imágenes, la historia del arte con Didi-Huberman va más allá de sus propias fronteras disciplinares, no sólo en el uso de herramientas conceptuales procedentes de otras

⁶²⁸ Didi-Huberman, *Ante la imagen*, p. 66. Cita a Nicole Loraux, “Éloge de l’anachronisme en histoire”, en *Le genre humain*, n° 27, 1993, p. 37 (edición castellana: Loraux, “Elogio del anacronismo”, en *La guerra civil en Atenas. La política entre la sombra y la utopía*, Madrid, Akal, 2008).

⁶²⁹ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, p. 59.

⁶³⁰ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, pp. 40-41.

⁶³¹ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, p. 93; *Ante el tiempo*, pp. 272 y 353.

⁶³² Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, p. 67.

disciplinas para abrir sus métodos, para dejar atrás los dogmas, sino también en cuanto a los objetos privilegiados de estudio tradicionales.

En cualquier caso, todas estas cuestiones, todas estas intuiciones sobre el tiempo y sobre las “fuerzas vivas” que modulan las imágenes estaban ya condensadas en la noción de “supervivencia” (*Nachleben*) de Aby Warburg –como también lo estaban en la ya mencionada “imagen dialéctica” benjaminiana, que era trabajada por su autor sobre la misma época.⁶³³ Una noción que Didi-Huberman hará suya en sus textos, una manera de decir que aparece configurando de tal forma su pensamiento que acaba por integrarse orgánicamente en su propio vocabulario, como podemos ver, por ejemplo, en algunos de sus títulos; *Supervivencia de las luciérnagas* o *La imagen superviviente* son muestras de ello, dedicada esta última a estudiar la importancia del pensamiento warburgiano.⁶³⁴ Empleado por su autor para estudiar los remanentes de la Antigüedad en la cultura del Renacimiento, el *Nachleben* warburgiano se convierte en el trabajo de Didi-Huberman en un problema central desde el que pensar el conjunto de la historia de las culturas, en una vía crítica desde la que reformular la cuestión del tiempo histórico.⁶³⁵ El hecho de que sea en el caso específico de la relación entre la Antigüedad y el Renacimiento en el que la noción de supervivencia es trabajada por Warburg, no ha de llevarnos al engaño de comprenderla dentro del esquema vasariano o winckelmanniano de la recuperación –nostálgica– del ideal clásico, de la reivindicación de un despertar humanista que vuelve a poner en juego lo perdido, nos advierte Didi-Huberman: estamos aquí lejos de la historia de las muertes y los renacimientos a la que estamos acostumbrados.

Se trata, por el contrario, de una historia mucho más enrevesada y sutil, de un entrelazamiento que no atiende a ninguna lógica, y de una muerte que nunca acaba de morir del todo: lo que sobrevive es lo nunca extinto en la cultura, una “fuerza” –hecha de vida y de muerte– que nos atormenta desde no sabemos dónde.⁶³⁶ De ahí que Warburg hable de su trabajo como una “historia de fantasmas para adultos”; una

⁶³³ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, p. 78.

⁶³⁴ Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada, 2012.

⁶³⁵ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, p. 63.

⁶³⁶ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, p. 92.

historia minada por las huellas dispersas de aquello que no acaba de dejarnos.⁶³⁷ Por las marcas de aquello que reaparece no —o no sólo— como un acto consciente, sino como una necesidad de expresión incontenible, como un problema —antropológico— sin contornos definidos, *deformado*, cada vez, en su puesta en juego. El ritmo complejo de la supervivencia, su reaparecer imprevisto y nunca evidente en la cultura, inhabilita, así, todo sentido estable, ordenado y cerrado del relato histórico. Complica la tarea del historiador porque éste ha de estar atento a lo que no aparece sino de manera velada en las manifestaciones culturales. De ahí también que Warburg nos hable también, a propósito de Nietzsche y Burckhardt, del historiador como sismógrafo, “un aparato capaz de registrar movimientos subterráneos —movimientos invisibles, e incluso insensibles— cuya evolución, intrínseca puede dar lugar a esas catástrofes devastadoras que son los terremotos.”⁶³⁸

Es la importancia de la antropología y de la psicología en el pensamiento de Warburg, así pues, esa atención a un “inconsciente del tiempo” que atraviesa la historia de principio a fin, lo que perturba todo sentido cronológico del tiempo.⁶³⁹ Es ese trabajo de la memoria, ese instinto involuntario que *desfigura* en mayor o en menor medida la imagen, lo que problematiza la tarea del historiador, hasta el punto de alejarla de toda pretensión de sistematización. Cada imagen, entendida, más allá de toda elección consciente, como la “cristalización” ambigua de un material psíquico, será capaz de convocar su propia historia de tiempos heterogéneos, hará surgir su propia genealogía de conexiones contradictorias: hace “constelación”, diría Benjamin, de su nudo de problemas.⁶⁴⁰ Renueva la historia en cada salto que se le cree capaz de hacer, en tanto que “sobredeterminada, extendida, múltiple, invasora”.⁶⁴¹ Cada nueva “singularidad formal” puede enseñarnos, de esta manera, que la historia no sólo está tramada por continuidades, que un período histórico no sucede a otro para superarlo y darlo por acabado —como el Renacimiento haría con la Edad Media—, y que el pasado

⁶³⁷ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, p. 79. La cita es extraída de Aby Warburg, *Mnemosyne. Grundbegriffe, II (Mnemosyne. Conceptos fundamentales, II)*, Londres, Warburg Institute Archive, III, 102-4, 1928-1929, p. 3.

⁶³⁸ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, p. 106.

⁶³⁹ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 147. La expresión es extraída de Benjamin, *París, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages (1927-1940)*, Paris, Le Cerf, 1993, p. 481 (edición castellana: Benjamin, *Libro de los pasajes*)

⁶⁴⁰ Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, p. 54.

⁶⁴¹ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 246.

no vuelve, únicamente, como repetición de un arquetipo –como el Renacimiento haría con la Antigüedad–. El olvido y la nostalgia, por tanto, no son ya las únicas vías que el presente tiene para relacionarse con el pasado.

las ideas de tradición y transmisión son de una complejidad temible: son históricas (Edad Media, Renacimiento), pero también son anacrónicas (Renacimiento *de la* Edad Media, Edad Media *del* Renacimiento); están hechas de procesos conscientes y procesos inconscientes, de olvidos y redescubrimientos, de inhibiciones y destrucciones, de asimilaciones e inversiones de sentido, de sublimaciones y alteraciones –todos estos términos son del propio Warburg–. Bastará con un desplazamiento de perspectiva en el que se dialectice el modelo histórico del renacimiento y el modelo anacrónico de la supervivencia para que la idea misma de una transmisión en el tiempo se vuelva problemática. [...] Dado que está entretrejida de largas duraciones y momentos críticos, latencias sin edad y brutales resurgimientos, la supervivencia termina por *anacronizar la historia*.⁶⁴²

Así, por ejemplo, cuando Warburg estudia el retrato del Quattrocento, el historiador trata de *burgar*, más allá de esa historia sobre rupturas y vueltas a empezar, en las supervivencias, en las afinidades secretas que vinculan esas imágenes con prácticas “mágicas” o “supersticiosas” venidas desde antiguo.⁶⁴³ En los frescos de la capilla *Sassetti* de Santa Trinitá de Florencia (1485), pintados por Domenico Ghirlandaio, el autor redescubre la eficacia de la antigua “*imago romana*”, o de las “*efigies*” votivas de las iglesias de la Edad Media, colgadas junto a la “*imagen milagrosa*”, y, como las primeras, moldeadas en cera sobre el rostro del retratado (*fig. 9*).⁶⁴⁴ La presencia de los retratos de la familia *Sassetti*, y del mismo Lorenzo de Médici, como participantes de la escena que ilustra la *Confirmación de la regla*, parecen dar forma, dice Warburg, a una necesidad “*originaria*” –noción en la que será necesario insistir– que recorre la historia de las cultura: ese “*inveterado impulso de*

⁶⁴² Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, p. 77.

⁶⁴³ La historia tradicional nos ha hablado de la importancia del resurgimiento del retrato en el Renacimiento, en efecto, como una historia de muertes y vueltas a empezar: la de un nuevo culto al individuo y una nueva aspiración naturalista del humanismo que deja atrás el medievo para retomar las aspiraciones de la Antigüedad Clásica

⁶⁴⁴ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, pp. 44 y 138

vincularse a la divinidad”.⁶⁴⁵ La permanencia, en las mismas iglesias florentinas de la época, de la vieja práctica de colgar junto al santo los retratos escultóricos obtenidos en cera, es lo que disparó en la imaginación del autor esa puesta en semejanza. O, para decirlo mejor, esa puesta en de-semejanza que desplaza esa vieja “costumbre ceremonial” hacia el ámbito la parafernalia de la “acomodada aristocracia comercial florentina”.⁶⁴⁶ Se trata, aquí como en todos los casos por los que se interesa Warburg, de un volver a darse, paradójico, nunca evidente, una reaparición atravesada por el elemento de diferencia, de inasimilación, de extrañeza. Aquí, como en todos sus montajes de imágenes (los que traman no sólo su *Atlas Mnemosyne*, sino también sus textos o su biblioteca), cada uno de los términos de la relación están marcados por “cualidades heterogéneas”, que no nos permiten hablar de la *reaparición superviviente* más que como un complejo de tensiones, como nos dice Warburg:

En el ciudadano de la Florencia de los Medici, se daban cita las características completamente heterogéneas del idealismo cristiano medieval, caballeresco, romántico o clásicamente platonizante, y del mundano comerciante etrusco-pagano, constituyéndose así un *organismo enigmático dotado de una energía tan elemental como armónica*; cada impulso psíquico ampliaba su horizonte espiritual para ser luego cultivado serenamente. El florentino se negaba a la elección pedante entre el “esto o aquello”, y lo hacía no porque dejara de experimentar las contradicciones en toda su crudeza, sino porque las consideraba compatibles. Fue exactamente esta actitud, esta fuerza entusiasta y, al mismo tiempo, reprimida la que alimentó los frutos artísticos nacidos de la conciliación entre Iglesia y mundo, entre pasado antiguo y presente cristiano.⁶⁴⁷

⁶⁴⁵ Warburg, “El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Médicis y de su entorno”, en Felipe Pereda (ed.), *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005, p. 151.

⁶⁴⁶ Warburg, “El arte del retrato y la burguesía florentina”, p. 150.

⁶⁴⁷ Warburg, “El arte del retrato y la burguesía florentina”, p. 152. La cursiva es mía.



9. Domenico Ghirlandaio, *Confirmación de la regla* (1485)

Esa misma extrañeza del tiempo, capaz de hacer aparecer lo viejo en lo nuevo, de aglutinar la memoria y el cambio, es la que trabaja Einstein cuando estudia la antigua escultura africana a través de la experiencia cubista, contemporánea al autor.⁶⁴⁸ Un ejemplo fantástico que le sirve a Didi-Huberman para profundizar en la relación ambigua entre un pasado “inmemorial” en el que la historia del arte no encontró ningún interés estético, y un presente, el de la modernidad, que reivindicaba (o al menos eso quisieron ver los autores formalistas, como vimos) la revolución formal, la transformación radical, la superación de la tradición.⁶⁴⁹ El interés de traer, hacia el final del apartado, este último ejemplo radica precisamente en su atención a este episodio problemático de la historia, que al propio Einstein le tocó vivir: el de un contexto, el de principios del siglo XX, contagiado de un ansia de futuro que acabaría desembocando, lo sabemos, en el agotamiento de esa teleología que parecía dirigir el desarrollo del arte. Pero fue más bien un determinado discurso –todo aquel que veía un *fin* para el arte, heredero de Hegel, como sabemos– y no tanto el arte el que estaba condenado a morir. Por el contrario, el punto de vista dialéctico de Einstein, que Didi-Huberman reivindica para el trabajo histórico, esquivo toda visión reduccionista y

⁶⁴⁸ Para el análisis que hace Didi-Huberman del anacronismo en Einstein véase el capítulo “La imagen-combate”, en *Ante el tiempo*. El autor hace referencia a la traducción francesa Carl Einstein, “La sculpture nègre”, en *Travaux et Mémoires du Centre de recherches historiques sur les relations artistiques entre les cultures*, I, 1976 (edición castellana Carl Einstein, *La escultura negra y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002).

⁶⁴⁹ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 262-263.

empobrecedora del tiempo histórico, del desarrollo de los acontecimientos (estéticos, en su caso): el anacronismo trabajado por Einstein, como veremos enseguida, nos permite superar tanto la noción excluyente y condescendiente de “primitivismo”, como una determinada noción de modernismo asociada con la búsqueda de la diferencia radical, desmemoriada, que se deshace, en su ímpetu subversivo, de todo lo que huele a pasado.

Atender a la dimensión anacrónica y antropológica de esas producciones visuales será, así, lo que nos permita eludir la cuestión de los fines a la que hemos dedicado la primera parte de esta tesis. Lo que nos permita comprender, por su atención a la memoria que está en juego en cada acto de imagen, que el deseo de futuro no excluye la presencia del pasado. Ese choque de tiempos que Einstein trama en su texto se desprende, en un mismo movimiento, de todos prejuicios que han llevado a la Historia del Arte tradicional a una jerarquización de las producciones artísticas: lo avanzado frente a lo retardatario, pero también el centro frente a periferia, arte elevado frente a arte popular, e incluso hechos objetivos frente a los acontecimientos de la memoria. Asistimos, en su texto, a una confrontación productiva que renueva nuestro acercamiento a ambos momentos de la historia, gracias a los aspectos que uno ilumina en el otro: por una lado, el cubismo, para Einstein, permite poner en valor la dimensión estética de la escultura africana al trabajar, él mismo, esa misma deformación del espacio, en su superposición de planos incongruentes; reconoce en esos dispositivos formales la apuesta singular de trasladar a la imagen una determinada experiencia del espacio.⁶⁵⁰ Al mismo tiempo, el trabajo de la forma advertido en la escultura africana permite repensar el cubismo como elaboración novedosa de una antigua dialéctica de la distancia o de una espacialidad “aurática”, en términos benjaminianos.⁶⁵¹

Tratemos de aclarar brevemente este acertijo que nos presenta Didi-Huberman a través de Einstein en su reivindicación de una historia hecha de encuentros anacrónicos, este entrecruzamiento enigmático que la mirada y la imaginación desenredan mejor que las palabras. De nuevo, como vimos en el caso de Warburg, la

⁶⁵⁰ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pp. 264-265. Véase Einstein, “La sculpture nègre”, p. 345.

⁶⁵¹ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 269-270.

conexión entre un tiempo y otro no puede ser leída en términos de recuperación nostálgica, como la huida del arte moderno hacia una infancia de los tiempos, en su búsqueda de una *pureza* perdida, para incorporar esos motivos-otros en sus programas transgresores. No es la utilización de un determinado recurso estilístico, si podemos llamarlo así, lo que el autor trata de poner en evidencia, sino más bien la reaparición de una compleja “dinámica de la forma”. Ahora bien, hablamos, con Einstein, de “dinámica de la forma” no para anclarlo en una posición formalista, como si su pensamiento pudiera inscribirse precisamente en el discurso sobre la especificidad artística, que el cubismo, si fuera el caso, representaría al abandonar los códigos de la representación realista para prestar atención a la autonomía del medio pictórico.⁶⁵²

Más bien al contrario, hablar de “dinámica de la forma” supone aquí, como en Warburg y en Benjamin, introducir el *elemento antropológico*, aquello que, surgido de las profundidades “peligrosas” de lo humano, encuentra sus modos –singulares– de expresarse en la imagen.⁶⁵³ Frente a la estética tradicional, la atención a las formas viene aquí de la mano de la atención a aquello que, desde no sabemos dónde, trabaja la imagen, al deseo que modula su estructura o que perturba, por poco que sea, su representación; por otro lado, frente a la etnología tradicional, la atención a las cuestión antropológica viene de la mano de la atención a las “*singularidades formales*”, parte siempre de aquello mismo que la imagen nos ofrece, para hacer el camino de vuelta hacia la necesidad misma que pudo perturbarla.⁶⁵⁴ Un “punto de vista” y otro son inseparables en Einstein, como en Warburg y Benjamin. Se conjugan en un pensamiento en el que la diferencia entre forma y contenido deja de tener sentido, como vimos también a propósito de Adorno. La novedad, por tanto, tampoco tendrá sentido como mera experimentación de la forma, sino como una tensión fundamental de la forma, atravesada por unas fuerzas que retornan, cada vez, sin traer nunca exactamente lo mismo.

Es este punto de vista dialéctico el que permitió a Einstein ver en las esculturas africanas no un mero “instrumento” votivo (como hizo la etnología), ni siquiera una

⁶⁵² Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 269.

⁶⁵³ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 271-272. Einstein hace referencia a “las fuerzas peligrosas” en *Georges Braque*, París, Éditions des Chroniques du jour, 1934, p. 13.

⁶⁵⁴ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 272.

representación de esa divinidad a la que se buscaba complacer (como hizo la historia del arte). Es el deseo mismo de encuentro con lo divino lo que aparece deformando la imagen (*fig. 10*). O más apropiadamente: es la distancia impuesta por lo divino, nos dice Einstein, lo que determina su composición, como si la misma divinidad se hiciera carne en la escultura para hacerla partícipe de su naturaleza “autónoma”, absoluta”, “cerrada”, Una. Su poder, el que busca (consciente o inconscientemente) conferirle el ejecutante, no es el de convertirse en una imagen-símbolo para ser leída por el adorador, sino el de manifestar la presencia misma de la divinidad, abrir un hueco en la experiencia mundana. No se trata de encontrar un ideal de la forma, la “integración armoniosa de las partes”, sino de *dejar hacer* a esa puesta en distancia.⁶⁵⁵ Una distancia, como nos dice Benjamin a propósito de la cualidad “aurática” de la imagen, condenada en realidad a un doble ritmo: a la doble distancia de lo que se nos resiste y de lo que nos inquieta al mismo tiempo. El espacio, aquí, se profundiza, se complejiza, se vuelve incomprensible, precisamente porque no depende ya de la mirada de lo humano, de una percepción del espacio limitada, “fragmentaria”. Pero esa misma profundización del espacio que nos confunde es la que consigue dotar a la imagen de su “magia”, la que arrastra a la mirada y a la imaginación lejos de los marcos de la visión convencional:

A esta trascendencia corresponde una concepción del espacio que excluye toda función del espectador. Es necesario dar y garantizar un espacio cuyos recursos están agotados, un espacio total y no fragmentario. El espacio cerrado y autónomo aquí no significa abstracción sino sensación inmediata. Esta clausura lo garantiza sólo si el volumen está plenamente colmado, cuando no se puede agregarle nada más. [...] La orientación de las partes está fijada no en función del espectador sino en función de ellas mismas; son sentidas a partir de la masa compacta, y no con un retroceso que las debilitaría. [...] [La escultura africana] no significa nada, no es un símbolo; es el dios que conserva su realidad mítica cerrada, en la cual incluye al adorador, al que transforma también en un ser mítico aboliendo su existencia humana.⁶⁵⁶

⁶⁵⁵ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 269.

⁶⁵⁶ Einstein, “La sculpture nègre”, pp. 246 y 248-349.



10. Artista de cultura no identificada (África ecuatorial), *Cabeza*, en Einstein, *Negerplastik*

Las formas cubistas, nos dice Einstein, parecen estar trabajadas por esa misma *puesta en distancia* que enrarecía la experiencia espacial en las esculturas africanas. Esa misma “fenomenología espacial del aura”, nos dice Didi-Huberman, es la que parece distorsionar la representación del espacio en un “encadenamiento de planos autónomos”.⁶⁵⁷ Ahora bien, no podemos decir que sea el deseo de contacto con lo divino, ese poder de trascendencia que arrebató, lo que animaba las formas cubistas. Hablar de deseo en el ámbito de la práctica cubista es aludir, por el contrario, a un afán de *destrucción* dirigido a las convenciones del pensamiento antropocéntrico: esa es la fuerza incontenible, un deseo de escapar de los estrechos marcos de la realidad tal y como es pensada, la que quiebra a su vez el espacio y la visión en la superficie del lienzo.⁶⁵⁸ “No se perturban las formas sin perturbar el pensamiento de sujeto”, nos dice Didi-Huberman parafraseando a Einstein.⁶⁵⁹ Sin poner en peligro la posición del sujeto mismo como sujeto de control, como productor y receptor de una composición ordenada según las leyes de la razón. Es el deseo de romper la regla —de expulsar al “hombre burgués” de su centro— lo que revoluciona la experiencia del espacio, abriendo el futuro hacia nuevas posibilidades para la visión y el pensamiento, pero no por ello desmarcándose de la historia. Como dijo Benjamin: “El carácter destructivo

⁶⁵⁷ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 269

⁶⁵⁸ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pp. 276-280;

⁶⁵⁹ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, 279.

tiene la conciencia del hombre histórico”.⁶⁶⁰ Carga consigo la memoria de todos los deseos de ruptura, de todos aquellos gestos nacidos de la necesidad de violentar las condiciones dadas.

Esa misma “violencia operatoria” –esa fuerza negativa que también estaba presente en Adorno, como en Hegel todavía antes, aunque para reducirla finalmente a una “síntesis reconciliadora del Espíritu”–⁶⁶¹ estaba detrás, para Einstein, de la vida de las formas de la cultura en general: “Toda forma precisa es un asesinato de otras versiones”.⁶⁶² Aparece, por ejemplo, crispando algunas zonas de la representación en las pinturas de Hercules Seghers, e invade, tres siglos después, toda la superficie pictórica de las prácticas cubistas (*fig.* 11).⁶⁶³ “Deviene”, aquí, nos dice Didi-Huberman, “síntoma global de una civilización que puso el espacio y el tiempo, y el sujeto mismo, patas para arriba”.⁶⁶⁴ Si el reconocimiento de esa fuerza de ruptura como energía dinámica que está detrás de la vida de las formas ha de llevarnos a hablar de una constante irrupción de lo diferente en la historia, la atención a esas mismas *fuerzas peligrosas* que animan el trabajo de lo diferente ha de llevarnos a admitir el retorno de unas *energías fundamentales* que atraviesan la historia. Debemos comprender, entonces, el *juego de inversiones* que lleva a cabo el trabajo de la memoria, de tal manera que una misma dinámica psíquica puede dar lugar a las más diversas variaciones en la forma, o bien confundirse con su contrario para dar lugar a la misma forma.⁶⁶⁵ De la misma manera, no podremos encontrar ninguna lógica que nos prevenga de este juego de reapariciones; el trabajo del historiador está condenado a seguir la pista de las huellas –inciertas, todo sea dicho– que va dejando la memoria.

⁶⁶⁰ Benjamin, “El carácter destructivo”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989, p. 160.

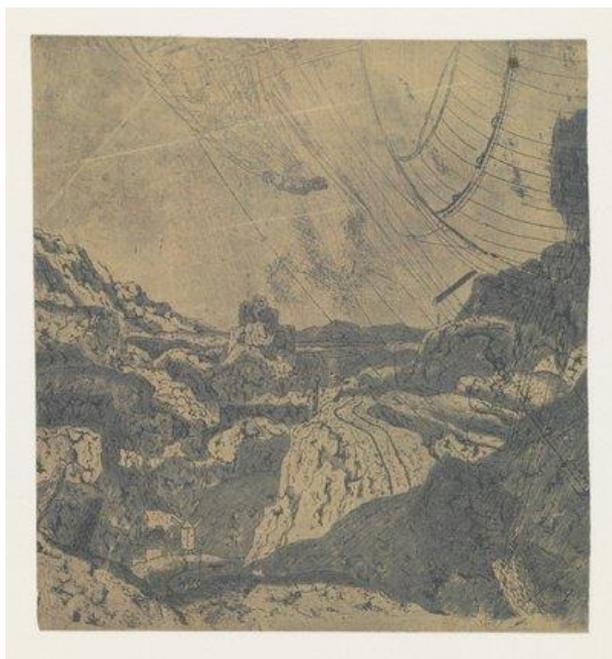
⁶⁶¹ Didi-Huberman reivindica de Hegel esa potencia ruptura que descubre en la historia, pero condena, al mismo tiempo, la reducción idealista a la que acaba por someter el devenir. Véase Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 353.

⁶⁶² Einstein, “L’enfance néolithique”, *Documents*, n° 8, 1929 p. 479 (citado en Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 276).

⁶⁶³ Einstein, “Gravures d’Hercules Seghers”, en *Documents*, n° 4, 1929, pp. 115-117 (citado en Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pp. 278-279).

⁶⁶⁴ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 279.

⁶⁶⁵ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, p. 220.



11. Hercules Seghers, *Paisaje de rocas y cuerdas* (hacia 1630)

Visto así, el saber de la historia se convierte en un *problema* para el que la razón no encuentra solución. Comprendemos, a partir de todo lo que hemos visto, que no hay un sentido único, es decir, ni razón ni dirección única del desarrollo histórico, que nos permita comprender la historia de una vez y para siempre. Que está hecha de saltos e inversiones, de discontinuidades y reapariciones, y que debemos estar atentos ante cada nueva reaparición: pasados que de repente toman sentido en nuestro presente, presentes en los que sobreviven lo que el pasado dio por agotado, pasados y presentes que, por muy diversos que nos parezcan, se encuentran en una semejanza productiva. Así pues, la historia, la historia del arte, como saber de la disciplina, pero también como hacer de los tiempos, difícilmente se pueden dar por acabadas. Hay pasados que todavía están a la espera de ser escuchados por un presente que los haga legibles (en el sentido en que Benjamin hablaba de “legibilidad”), pero también pasados que están todavía por producirse —como novedad y diferencia— en un presente que se abre así hacia futuros no realizados.

Hay, por tanto, varias lecciones importantísimas que es posible extraer de este trabajo de las supervivencias, como exploraremos convenientemente en el siguiente y último apartado: no únicamente que la “historia siempre está por recomenzar”, que

su estructura sintomática y anacrónica no deja de mostrar nuevas vías desde donde emprender el conocimiento; también que su misma fuerza, la de la memoria, es una vía inagotable, que no deja de producir diferencias. La memoria es una fuerza que no nos abandona, ni siquiera en los peores escenarios de “derrumbe de la experiencia”, donde el terror y la muerte nublan nuestros sentidos, aunque sea a través del pequeño gesto de *levantar la mirada*. Ni siquiera en el contexto, analizado en el primer capítulo de esta tesis, de las muertes y de los fines: el contexto de una nueva barbarie, el de una “temporalidad capitalista” que amenaza con saturar nuestras capacidades, muy humanas, de experimentar y hacer imagen de esas experiencias, arrestadas por las lógicas de lo económico. Esa fuerza destructora de la que venimos hablando, por muy anclada que esté en la memoria, por mucho que saque a flote viejas energías pasadas, no deja nunca de abrir nuevas vías de futuro, de descubrir en cada presente los tiempos reprimidos. Así, el arte, como producción de novedad, pero también la historia, como posibilidad de cambio, difícilmente se pueden dar por acabadas: sería como poner fin “a las obsesiones” que no dejan de perturbarnos, a los deseos que no dejan de “levantarnos”. La imagen, como veremos, será un recurso imprescindible para pensar todas esas fuerzas indestructibles de la historia. El arte, entre ellas, seguirá demostrando su capacidad de reinventar el presente sin volver la espalda a la historia. Tendremos que aceptar, después de todo, que el declive del aura, enunciada por Benjamin como pérdida de la “originalidad” (de la capacidad de invención) y del “origen” (de su anclaje en la memoria) en la obra de arte, está lejos de la muerte definitiva que le han querido dar algunos.⁶⁶⁶

En nuestras manos tendremos una valiosa herramienta metodológica para hacer surgir –en su trabajo– el juego de la memoria: no es otra que la del montaje, al que dedicaremos el siguiente y último apartado sobre el pensamiento de Didi-Huberman. Una herramienta crítica para una historia del arte que aspira a nunca contentarse con el saber, esto es, que sabe del carácter móvil de su objeto, que no es otro que la memoria. Pero el montaje constituirá también, de la mano de Didi-Huberman, como lo fue también para Bertolt Brecht o de Serguéi Eisenstein, por ejemplo, una herramienta para un acercamiento político a la historia y al presente. No sólo porque

⁶⁶⁶ Benjamin, *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.

dará voz a los que no la han tenido, haciéndola “audible” (en términos de Warburg) o legible (en términos de Benjamin) en un contexto de choques y resonancias. También porque, hecho como está de interferencias, brechas, puntos ciegos y puntos de huida, el montaje se ofrece al lector o al observador como un problema sin solución que requerirá de una mirada duradera; será necesario atender a la importancia de esta exigencia en el contexto de la inatención y la indiferencia al que hemos aludido más arriba, ese contexto que, finalmente, da el presente y el futuro por perdidos.

3.3 Políticas del choque: el trabajo curatorial *Soulèvements* y la indestructibilidad del deseo.

Esta relación dialéctica entre energías psíquicas y un determinado acto de imagen en la que tanto hemos insistido es, como vimos, a lo que Freud se refirió como el trabajo de “figurabilidad”, y que Warburg estudiaría a través de la noción de “pathosformel” o “fórmulas del pathos”, destinada a rastrear este mismo fenómeno en la historia: es decir, a rastrear ese juego de “inversiones” y “desplazamientos” de la psique en las formas de distintos tiempos y culturas, los anacronismos de la memoria en sus huellas *materiales*. En otras palabras, la noción de “pathosformel” atiende a la *supervivencia de los gestos* a lo largo del tiempo, a su (re)aparición como “diferencia y repetición” en la “larga duración” de la cultura. Se trata de una noción que será clave para comprender la *puesta en crisis* de la historia del arte que lleva a cabo Warburg, en la que el hilo de la tradición —el de la transmisión de modelos formales— no será ya suficiente para explicar el devenir de las formas.⁶⁶⁷ La *práctica del montaje* será la que le permita adentrarse en tal maraña de la historia, un modo de hacer que pone a dialogar lo heterogéneo, capaz de trazar vínculos inesperados. En sus textos, en su biblioteca y, finalmente, en su *Atlas Mnemosyne*, el autor trazará relaciones insólitas entre imágenes de diferentes tiempos y culturas, siempre a la caza de esos “formantes culturales” en los que las pasiones humanas se ven implicadas.⁶⁶⁸ Los montajes de Aby Warburg tratan de volver a pensar, así, los complejos recorridos, siempre por re-

⁶⁶⁷ Para el análisis de este concepto en la obra de Warburg véase Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, pp. 172-256.

⁶⁶⁸ Didi-Huberman, *Insurrecciones* (cat. exp.), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017, p. 152.

pensar en realidad, que traman la historia. Las insospechadas vías que nos abre la memoria, de las que no podemos hablar, lo sabemos, como certezas inmóviles.

Pero será en su *Atlas Mnemosyne*, en el que trabajaba en el momento de su muerte en 1929, donde lleve su apuesta radical hasta la última de sus consecuencias: son aquí las propias imágenes en formato físico, la memoria que las atraviesan, las que hablan por sí mismas, las que interrogan la mirada de todo aquel que se enfrente a ellas. Warburg coloca cuidadosamente en una serie de paneles con un fondo de tela negra, llevado por su intuición de “historiador-sismógrafo”, una serie de reproducciones de obras de arte, pero también de otras producciones visuales, haciendo gala de su interés antropológico hacia la imagen: estudios de astronomía, representaciones zodiacales, objetos para el ritual de adivinación, juegos de dados y otras imágenes de la más diversa procedencia pueblan sus composiciones.⁶⁶⁹ Cada uno de los paneles está pensado a partir de una “fórmula del pathos” concreta, de una fuerza distinta que agita las formas, los cuerpos, los gestos y los trazos en la imagen, y que apenas llegamos a comprender en el espacio-entre imágenes. El objetivo, no obstante, no es estabilizar una nueva interpretación de la historia construida a partir de motivos comunes; no debemos confundir la “pathosformel” con “arquetipos”, nos advierte Didi-Huberman, con la identificación de una “iconografía” capaz de simbolización.⁶⁷⁰ Las relaciones entre imágenes, lo sabemos, son mucho más complejas e inquietantes de lo que al historiador positivista le gustaría. Y estas se nos ofrecen aquí como un trabajo que está por hacer. Lo que persigue el Atlas, en definitiva, no es otra cosa que la puesta en evidencia de una “desterritorialización” fundamental de la imagen: es decir, se construye sobre la única certeza de que no hay un *lugar fijo* para la imagen y para su significado, que sólo el tiempo –el tiempo que nos tomemos y los tiempos-otros que la confrontan– sabrá orientarla, si no desorientarla para siempre.⁶⁷¹

Pues bien, siguiendo su ejemplo, Didi-Huberman hará del montaje una herramienta fundamental para el pensamiento *de* las imágenes y para un pensamiento

⁶⁶⁹ Para el análisis de las características del proyecto warburgiano véase Didi-Huberman, “El montaje Mnemosyne: cuadros, fusées, detalles, intervalos”, en *La imagen superviviente*.

⁶⁷⁰ Didi-Huberman, “Cuando las imágenes nos sublevan. Entrevista con Georges Didi-Huberman”, en *Revista Haroldo*, Buenos Aires, Centro Conti, 2017 (sin paginar).

⁶⁷¹ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*.

con las imágenes, tal y como analizaremos en este apartado. La noción de “pathosformel”, por su parte, estará detrás de la cuidadosa atención que el pensador francés prestará a los más sutiles gestos que las manifestaciones culturales —o la realidad misma— nos ofrecen, en los que se condensan, para el autor, *lo que nunca se pierde en la historia*, lo que siempre está por volver, como tendremos la oportunidad de analizar también en las páginas que siguen. Más concretamente, nos centraremos en su interés por las “emociones políticas” y por las imágenes que las hacen sensibles, por todas aquellas huellas que el *deseo de futuro* dejó, y continuará dejando, en la historia.⁶⁷² He aquí otra de las cuestiones clave en el trabajo del autor: su preocupación por lo que las imágenes pueden hacer para el pensamiento político. Las imágenes son, para el autor, el soporte primero en el que cristalizan todas esas *energías inconcretas* —ese pathos— nacidas a la vez del dolor por una situación insostenible y del anhelo de ruptura.⁶⁷³ “La imagen surge allí donde el pensamiento —la reflexión, como muy bien se dice—, parece imposible, o al menos se detiene”, dice Didi-Huberman.⁶⁷⁴ La imagen entendida como un movimiento interno de “esperanza”, por leve que sea, por imposible que parezca, que nos agita y nos hace *levantar* los brazos, levantar la mirada, levantar las palabras. Gestos que, en algunos casos fueron captados por la imagen fotográfica, o que dieron forma incluso a obras artísticas: ahí están los desastres de Goya (1810-1815) o la serie de *La esperanza del condenado a muerte* de Miró (1974) como ejemplo de ello (*fig. 12*).⁶⁷⁵

⁶⁷² Didi-Huberman utiliza esta expresión en la conferencia inaugural de la exposición *Insurrecciones*, realizada en el MNAC, del 23 de febrero de 2017. La conferencia puede visualizarse en la cuenta de YouTube del museo: <https://www.youtube.com/watch?v=CUJMmn719gQ>

⁶⁷³ Véase, por ejemplo, *Supervivencia de las luciérnagas; Imágenes pese a todo*.

⁶⁷⁴ Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, p. 96.

⁶⁷⁵ Estas obras están incluidas en la exposición *Insurrecciones* del MNAC.



12. Joan Miró, *La esperanza del condenado a muerte* (1974)

Es muy importante para el autor enfrentar la mirada a todas esas imágenes de resistencia, por poco que nos muestren, aunque no nos informen de nada que no sepamos ya, y aunque la esperanza no parezca tener sentido cuando la muerte es inminente: esto mismo podríamos pensar ante las pinturas de Miró o ante las fotografías realizadas desde el interior de una cámara de gas de Auschwitz por uno de los miembros del Sonderkommando. Son valiosísimas no sólo por los abusos que denuncian, sino, sobre todo, por los futuros que nos abren: aluden tanto a un peso que cayó sobre el mundo, o sobre los cuerpos que se vieron implicados en el gesto, como a una huida hacia adelante, a un deseo de “desembarazarse” de ese peso.⁶⁷⁶ Nos traen una imagen preciosa –la de la “esperanza”, esa imagen-fantasma, imagen de la memoria– para todo presente amenazado por sus propios pesos. Una imagen, por tanto, que se sitúa en un momento clave entre tiempos, entre un pasado y un porvenir que están lejos de estar acabados. La potencia de su anacronismo depende, sin embargo, de una mirada que las trabaje, de unas *condiciones de exposición* que contribuyan a un pensamiento crítico, alejado del sensacionalismo o sentimentalismo que a menudo acompaña a estas historias, dentro de la lógica del espectáculo, como vimos. Unas condiciones de exposición que contribuyan a un acercamiento ético al otro, que se deje afectar por los dolores del mundo, lejos de toda indiferencia que caracteriza al presente. Unas condiciones de exposición, por tanto, que traten de combatir los males de esa “*sobreexposición*” a la que nos somete un presente saturado.⁶⁷⁷ Es aquí donde la

⁶⁷⁶ Didi-Huberman, *Insurrecciones*, pp. 154-157.

⁶⁷⁷ Esta problemática es tratada, entre otros lugares, en Didi-Huberman, *Pueblos expuestos; pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014.

práctica del montaje tendrá un papel clave, como veremos, dispuesto interrumpir los hábitos temporales y de conocimientos que la mirada trae consigo.

Supervivencia de la imagen y montaje serán aquí, por tanto, las dos vías que organicen el desarrollo de este capítulo: por un lado, la atención a un tipo particular de imagen, movida por un deseo nunca desaparecido en la historia, por desfavorables que sean las circunstancias para la experiencia humana. Por otro, la atención a una forma particular de mirar, dispuesta a pensar las contradicciones, los impensados y los fantasmas que habitan el tiempo. Ambas cuestiones cobran especial relevancia en un contexto en el que, como vimos en el primer capítulo, ha dado por agotado la capacidad resistente tanto de la imagen como de la mirada, plegadas ambas a los designios del mercado. Un contexto que ha dado por agotado el futuro como posibilidad de cambio, alegando la muerte del deseo (sustituido por la nostalgia) y de la incapacidad de invención (sustituida por el pastiche y la retrotopía). A través de estas cuestiones centrales en el pensamiento de Didi-Huberman trataremos de reflexionar, por tanto, sobre las posibilidades *para la imagen* y *para la mirada* en un tiempo que se rodea de demasiadas imágenes y que se siente incapaz de ver nada en absoluto, esto es, de transformar lo que le llega en una imagen productiva para el pensamiento y la emoción, las dos principales fuerzas capaces de abrir los futuros posibles.

Partiremos, por tanto, de todas esas preguntas que nos hicimos en el primer capítulo de esta tesis: ¿qué puede hoy el arte (la imagen en general)? ¿Qué puede hoy un cuerpo? ¿Están condenados a permanecer indiferentes a lo que en otro tiempo les agitaba? ¿A servir una y otra vez al “lo mismo” que nos ha preparado el presente capitalista? ¿Toda capacidad de emoción, toda radicalidad del deseo está hoy canalizada por los intereses concretos de quienes comercian con las imágenes y con los tiempos como si de una mercancía se tratara? O, por decirlo en términos benjaminianos: ¿está la imagen condenada a una pérdida del “aura”, tanto como lo está la “experiencia” humana a desaparecer?⁶⁷⁸ Con todas estas preguntas en mente nos acercaremos a uno de los últimos proyectos expositivos organizado por Didi-

⁶⁷⁸ Véase Benjamin, “Experiencia y pobreza”, en *Obras II*, vol. 1, Madrid, Abada, 2009.

Huberman, presentado en primer lugar bajo el título *Soulèvements* (que en adelante utilizaremos para referirnos a ella). Una exposición que nos traerá imágenes del pasado y del presente que, precisamente, piensan-contrá toda desesperanza, huellas que ven surgir la memoria y el deseo –la humanidad nunca desaparecida– hasta en el más terrible de los escenarios.

Lo cierto es que no nos sobran los motivos para el pesimismo, tal como ha expresado el autor en obras como *Supervivencia de las luciérnagas* o *Pueblos expuestos; pueblos figurantes*.⁶⁷⁹ Y sobre todo en un contexto en el que es difícil establecer la frontera entre un arte resistente y un arte cómplice a los mecanismos del poder –como sí hizo Adorno–, entre imágenes que actúan como “máquinas de guerra” y las que lo hacen “aparatos de Estado” –como lo pensaron Deleuze y Guattari.⁶⁸⁰ Toda imagen, en general, es susceptible de caer en las redes del espectáculo o de la manipulación tramposa, y a menudo son los modos de exhibición –y no tanto las características de la imagen– los que marcan la diferencia: pensemos, por ejemplo, en una fotografía documental cualquiera, tomada en el epicentro de la catástrofe, y en su empleo por los medios de comunicación. Pensemos en las polémicas surgidas en torno a determinadas obras de arte, que disparan su valor en el mercado del arte, o en las muestras organizadas en torno a las grandes figuras del arte. Por eso, atender al potencial de la imagen depende más que nunca de un trabajo del espectador –de un tomarse tiempo capaz de acceder a la dimensión aurática de la imagen–. Pero también del comisario, del historiador y de todos aquellos agentes dispuestos a intervenir el presente interviniendo los modos en que miramos la imagen. Así resume Didi-Huberman las dificultades para pensar hoy (con) la imagen, un diagnóstico que no le llevará, ni mucho menos a abandonar su tarea:

La contraposición entre aparatos de Estado y máquinas de guerra podría llevar a pensar en la oposición que establecía Adorno entre las industrias culturales y el gran arte de, pongamos por caso, Beckett, que es el ejemplo perfecto de

⁶⁷⁹ He dedicado un artículo a la cuestión. Véase García Gómez, “Pueblos (sub)expuestos. Sobre la importancia de reimaginar la historia”, en *Eikon/Imago*, vol. 8, n. 1, 2019, pp. 161-183.

⁶⁸⁰ Didi-Huberman recupera esta terminología empleada por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* en Didi-Huberman, “La exposición como máquina de guerra. Keywords”, *Revista Minerva*, n.º 16, IV Época, Círculo de Bellas Artes, 2011.

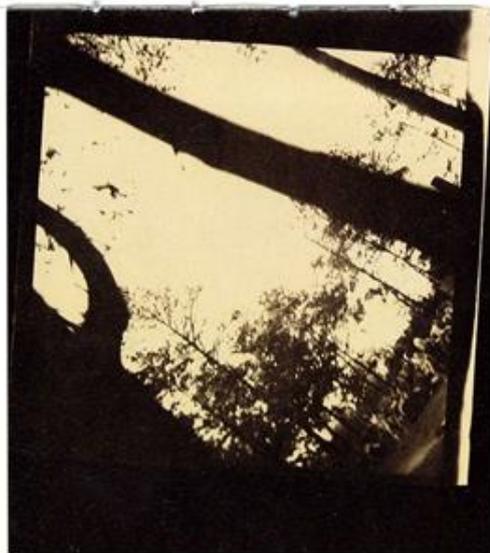
máquina de guerra, capaz de resistir por el mero hecho de su existencia a los aparatos del Estado. Sin embargo, hoy en día es muy complicado aplicar esta oposición, porque el gran arte –Cy Twombly, Barnett Newman o cualquier equivalente a lo que Adorno tenía en mente cuando hablaba de Webern o de Beckett– es parte integrante de la industria cultural, y esto complica mucho las cosas para el investigador.⁶⁸¹

Es necesario, en este contexto, más que nunca, en palabras de Benjamin, “organizar el pesimismo [...], descubrir el espacio de la imagen”.⁶⁸² Es decir, ahondar en su rasgadura sintomática. Para Didi-Huberman no hay pensamiento crítico sin un pensamiento de las imágenes –entendiendo por “imagen” todo aquel soporte de fantasmas, obras de arte o no, dispositivos visuales o textuales–. De ahí que se empeñe en recuperarlas una y otra vez en sus obras. Esta preocupación por una “política de las imágenes” se intensificó sobre todo a partir de la polémica que inspiró su texto para el catálogo de la exposición *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)*, organizada por Clément Chéroux en 2001, y donde analizaba las cuatro imágenes tomadas por un miembro del Sonderkommando (fig. 13). Unas imágenes tomadas en el lugar mismo del horror, surgidas de un acto de valentía en medio de la parálisis colectiva, del deseo de que lo que allí se estaba viviendo no cayera en el olvido; gesto que no salvaría a las mujeres que aparecen en una de las fotografías, a punto de entrar a la cámara de gas, ni siquiera al fotógrafo, pero que daba forma a un deseo que iba “más allá de su propia muerte”.⁶⁸³

⁶⁸¹ Didi-Huberman, “La exposición como máquina de guerra. Keywords”, p. 25.

⁶⁸² Benjamin, *Tesis sobre el concepto de historia y otros fragmentos*, p. 76.

⁶⁸³ El texto pasó más adelante a formar parte de su famosa obra *Imágenes pese a todo*, acompañándolo de unos capítulos en los que se adentraba en el debate suscitado.



13. Anónimo (miembro del Sonderkommando), conjunto de fotografías tomadas de las inmediaciones del crematorio V de Auschwitz (1944)

El “tono beligerante” que adquirió el enfrentamiento con Claude Lanzmann, Gérard Wajcman o Élisabeth Pagnoux, quienes relacionaron la exposición y el texto de Didi-Huberman con el espectáculo hollywoodiense de la Shoah, resultó esclarecedor para el autor: “comprendí que hablar de una imagen es hacer política”, dijo Didi-Huberman en una entrevista años después.⁶⁸⁴ A partir de ahí se sucedieron

⁶⁸⁴ Didi-Huberman, “Cuando las imágenes nos sublevan” (sin paginar).

toda una serie de textos que se adentraban en el problema de la imaginación política, en la importancia de seguir mirando imágenes, un ejercicio que estaba lejos de la estetización y banalización del horror, como se le acusó a propósito de su acercamiento a las imágenes de Auschwitz. Algunas de esos textos se agruparon bajo la colección “El ojo de la historia”, una manera de aludir al papel crucial que la imagen puede desempeñar en el conocimiento histórico comprometido: no sólo por el saber que nos trae sobre un tiempo concreto, sino también por los pasados y los futuros implicados en ella, susceptibles de ser pensados, todos ellos, por un presente sensible a los saltos de la memoria.

Muchas de las cuestiones trabajadas en estos textos están detrás del proyecto expositivo que llevó a Didi-Huberman a viajar por distintos puntos de la geografía y que este apartado nos servirá para pensar, a través de sus imágenes, los interrogantes planteados. *Soulèvements* fue realizada por vez primera en la galería Jeu de Paume de París (octubre de 2016 - enero de 2017), y poco después acogida por diferentes sedes y bajo distintos nombres: por el Museu Nacional d’Art de Catalunya (*Insurrecciones*, febrero - mayo de 2017), por el Centro de Arte Contemporáneo del Museo de la Universidad Nacional Tres de Febrero de Buenos Aires (*Sublevaciones*, junio - agosto de 2017), por el Sesc Pinheiros de São Paulo (*Levantes*, octubre de 2017 - enero de 2018), por el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (*Sublevaciones*, febrero - julio de 2018) y por la galería de la Universidad de Quebec en Montreal y en la cinemateca de Quebec (*Le soulèvement infini*, septiembre - noviembre de 2018). Como el propio autor indicó en la conferencia inaugural de la exposición en Barcelona, no se trata “del resultado de una investigación”, sino que el formato expositivo, este como cualquiera de los anteriores, forma parte de ese mismo proceso de pensamiento que queda reflejado en los textos.⁶⁸⁵ Continúa *pensando*, a la manera en que pensamos con las imágenes y en que las imágenes piensan —e incluso *nos* piensan—, trazando, cada vez, vínculos no previstos. Un trabajo que, en realidad, no acaba nunca, y que toma diferentes formas

⁶⁸⁵ Lucía Sánchez montes ha estudiado en su tesis estas “etapas” en el pensamiento de Didi-Huberman que permite establecer conexiones entre sus proyectos expositivos y las obras escritas por los mismos años. Véase Sánchez Montes, “*Une connaissance par les montages*”. *Georges Didi-Huberman, hacedor de exposiciones*.

en cada nueva sede, transformado por la incorporación de imágenes procedentes del fondo de la sede que alberga la exposición.

Construido en torno a la “pathosformel” del “levantamiento”, de lo que nos “subleva” en el momento mismo de la caída, ese entre dos del que veníamos hablando –en la tensión entre una fuerza que nos empuja hacia abajo y una fuerza que, desde no sabemos dónde, nos tira hacia arriba–, este proyecto expositivo resulta especialmente interesante para los propósitos de este apartado. En él se conjugan la atención a los gestos políticos y la atención al potencial político del montaje, en un ejercicio que pone en práctica aquello mismo que no se cansa de reivindicar una y otra vez en sus textos: a saber, la necesidad de volver sobre las imágenes para pensar el potencial crítico de la memoria que ellas encierran, de volver sobre las imágenes para descubrirlas como las “supervivientes” de una barbarie en la que la memoria siempre remonta. Si pudiéramos hablar de un problema común que sostiene las diferentes versiones de *Soulèvements*, este sería el de la “indestructibilidad del deseo”, ya estemos hablando del contexto opresivo de cualquier conflicto político, o del no menos opresivo contexto del espectáculo capitalista –“un nuevo fascismo”, en palabras de Pasolini.⁶⁸⁶ Todos esos gestos del levantamiento –algunos de los cuales ya han aparecido en este apartado–, una gran diversidad de imágenes nacidas del deseo en condiciones de oscuridad, serán montados por Didi-Huberman pero no para trazar una “iconografía” de la rebelión, no para comprender el tipo de representación que le hace justicia a un “tema”, sino para convocar algo de esa energía superviviente y que, en algún momento del recorrido, logre contagiar al espectador.

Warburg, por su parte, como estudia Didi-Huberman en el catálogo de la exposición, no pareció prestar demasiada atención a ese tipo de gestos en su *Atlas Mnemosyne*.⁶⁸⁷ No pareció, en general, dedicar demasiado esfuerzo a una *política de las imágenes*: esto es, a estudiar la manera en que las imágenes encierran las luces, pero también las sombras de la cultura, a estudiarlas alternativamente como documentos de esperanza y como “documentos de barbarie”. Hay algunas excepciones, no

⁶⁸⁶ Pier Paolo Pasolini, “El verdadero fascismo”, en *Escritos corsarios*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009. Citado en Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, p. 21.

⁶⁸⁷ Didi-Huberman, *Insurrecciones*, p. 152.

obstante, en los que quiso comprender los monstruos que habitaban el mundo a través de la producción de imágenes, como muestra su cuidadoso estudio de imágenes de propaganda de la época de la Reforma.⁶⁸⁸ Asimismo, durante la Primera Guerra Mundial guardó compulsivamente en cajas toda una serie de documentos de pesadilla y de imágenes de propaganda política que solicitaba a distintas instituciones, como si quisiera, a través de las herramientas del historiador del arte, a través del montaje de imágenes heterogéneas, comprender algo del conflicto.⁶⁸⁹ Las últimas planchas de su *Atlas*, por otro lado, muestran su interés durante los últimos momentos de su vida por la confabulación entre el poder religioso y el fascismo antisemita: a las fotografías de la firma de los tratados de Letrán por Mussolini y el papa Pío XI en 1929, y de las multitudes que ambos poderes congregaban, les acompañan, en la plancha 79, todo un repertorio de obras de arte que incidían en la importancia del Sacramento de la Eucaristía, sin olvidarse de aquellas en las que se representaba la profanación de la hostia por judíos (*fig.* 14).⁶⁹⁰

⁶⁸⁸ Didi-Huberman, *Insurrecciones*, p. 153.

⁶⁸⁹ Didi-Huberman, “La exposición como máquina de guerra. Keywords”, p. 27.

⁶⁹⁰ Véase Warburg, *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010, pp. 130-133; Didi-Huberman, *Insurrecciones*, p. 154.

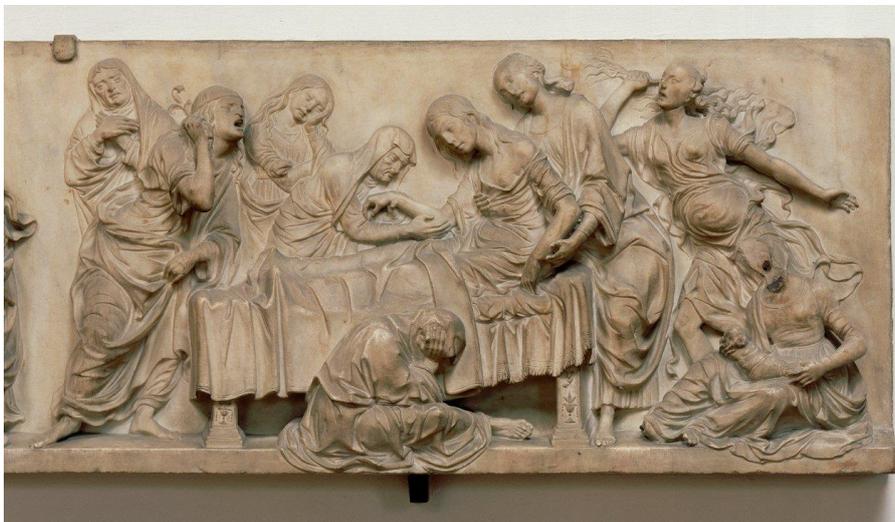


14. Aby Warburg, *Atlas mnemosyne*, plancha 79 (1927-1929)

Las terribles fuerzas que descargaban su peso sobre los cuerpos no dejaron de obsesionar a Warburg. En general, su *Atlas*, nos dice Didi-Huberman, está poblado de imágenes del “abatimiento”, de cuerpos oprimidos por penas demasiado grandes y que caen a tierra: la plancha 42 es un ejemplo de ello, dedicada a la “pathosformel” de la “lamentación”, y que reúne una diversidad de llantos y desmayos de la historia del arte ante los cuerpos sin vida de Cristo o de otros personajes.⁶⁹¹ Warburg “se preocupó muy poco de los levantamientos” y muchos menos de aquellos que estaban teniendo lugar en la sociedad por aquellos años: “la revolución de 1917 en Rusia o el levantamiento espartaquista de Berlín de 1919”. Necesitamos, dice Didi-Huberman,

⁶⁹¹ Didi-Huberman, *Insurrecciones*, pp. 152-153.

nuevas genealogías que ahonden no solo en la “historia de dolor de los hombres”, sino también en su contra-cara del levantamiento, en todos esos momentos en que el deseo de libertad se abrió paso.⁶⁹² Pero si hemos comprendido bien la noción de “pathosformel”, sabremos que no podemos confiar en la forma, que el gesto se retuerce en ella para hablarnos de una cosa y de su contrario, que está hecha de “inversiones” y de “desplazamientos”, que en ella chocan energías contradictorias. De ahí que precisamente en el título de la plancha 42 Warburg nos hable de una “expresión del sufrimiento en inversión energética”, y que en las imágenes que aparecen veamos brazos, miradas y gritos clamando al cielo, puños cerrados de dolor y de rabia: como vemos, por ejemplo, en *Muerte de Francesca Tornabuoni* de Andrea del Verrochio (hacia 1577) y *Sepultura de Cristo* de Andrea Mantegna (hacia 1470) (figs. 15, 16).⁶⁹³ Warburg nunca se abandonó del todo a la tristeza y a la desesperación, por mucho que la angustia desatara en él la locura en 1918.⁶⁹⁴ En la plancha 79, por ejemplo, vemos a la alegoría de *La esperanza* de Giotto interrumpir, tímidamente, el flujo de terrores que las imágenes preconizaban (fig. 17).



15. Andrea del Verrochio, *Muerte de Francesca Tornabuoni* (hacia 1577)

⁶⁹² Didi-Huberman, *Insurrecciones*, p. 155.

⁶⁹³ Warburg, *Atlas Mnemosyne*, p. 76.

⁶⁹⁴ Didi-Huberman, “La exposición como máquina de guerra. Keywords”, p. 27.



16. Andrea Mantegna, *Sepultura de Cristo* (hacia 1470)



17. Giotto di Bondone, *La esperanza* (hacia 1305)

¿No son esos mismos gestos contrariados, tensados por fuerzas divergentes, los que vemos en las fotografías de las Madres y las Abuelas en la Plaza de Mayo (Buenos Aires), gestos que, sin dejar de llorar a sus desaparecidos, sacaban del dolor las fuerzas

para reclamar a quien pudiera oírles (fig. 18)? ¿No es acaso de la desesperación más profunda de donde emergen los quejidos más intensos, los aullidos más amargos, las convulsiones más enérgicas? Didi-Huberman se apoya en el psicoanalista Pierre Fédida para sostener que el desgarró es de donde nace la “fuerza primera para los levantamientos”: “la pérdida, que en un primer momento nos abate, también puede –gracias a un juego, un gesto, un pensamiento, un deseo– levantar a todo el mundo.”⁶⁹⁵ En *Soulèvements*, además de estas fotografías tomadas en Buenos Aires, pudimos ver todo un repertorio de gestos que participaban de esa ambigüedad expresiva, que se debatían *entre la caída y el levantamiento*, que se *revolvían* en el espacio dejando salir un terremoto interno. Esa misma fuerza “oscura”, como un torrente incontenible de desconsuelo y cólera, era la que parecía abrir las bocas de las distintas versiones, en pintura y escultura, de *Montserrat gritando* de Julio González. O la que parecía sacudir los cuerpos en las obras de Paulo Abreu (*Conde Ferreira*, 2003) y de Agnès Geoffray (*Métamorphose II, Catalepsie*, 2011-2015). Una fuerza oscura, venida de lo más visceral e impracticable, que participa al mismo tiempo de la memoria de los tiempos y de un deseo irrefrenable de romper el silencio, que estremece los movimientos y las formas como un fantasma en la cultura.



18. Adriana Lestido, *Madre e hija en las protestas de la Plaza de Mayo* (1982)

⁶⁹⁵ Didi-Huberman, *Insurrecciones*, p. 145. Véase Pierre Fédida, *L’Absence*, París, Gallimard, 1978.

Ya lo dijo Federico García Lorca cuando rescató la figura del “duende” para hablar de esa fuerza enigmática, “negra” como los betunes de Goya: no son pocos los que se han visto arrebatados por ese hervir de la sangre “que sube por dentro”; el duende atraviesa la historia de la literatura, la pintura, la música o las expresiones populares, “salta de los misteriosos griegos a las bailarinas de Cádiz o al dionisiaco grito degollado de la siguiriya de Silverio”.⁶⁹⁶ El mismo grito lanzado en su poema “Romance sonámbulo” parece participar de esa astucia del *quejío*: “¿no ves la herida que tengo/desde el pecho a la garganta?”.⁶⁹⁷ ¿No ves lo que se abre en mis entrañas?, parecen decir los cuerpos histéricos de las fotografías de La Salpêtrière (fin. XIX) – también presentes en la exposición –, amenazados por un quemazón semejante que pone al cuerpo en crisis. Didi-Huberman describió esas “oleadas”, provocadas aquí por la enfermedad, que no encuentra expresión más que en un cuerpo disociado, atormentado, expansivo. Un cuerpo que da salida a lo que no tiene nombre, y lleva al límite los movimientos.

Aura histérica, una sensación de quemadura ácida en todos los miembros, los músculos retorcidos y como en carne viva, ese sentimiento de ser de cristal y rompible, un miedo, una retracción del movimiento, un desasosiego inconsciente en el andar, en los gestos, en los movimientos. Una voluntad perennemente tensa en los gestos más simples. El rechazo al gesto simple. Una fatiga abatidora y central, una especie de fatiga de muerte. La sensación de una oleada: Augustine decía que parecía que *un soplo subiese desde sus pies hasta su vientre, y luego desde su vientre hasta su cuello*.⁶⁹⁸

Con todo, más allá de su atención a lo que nos apesadumbra, Warburg dedicó también gran esfuerzo a la pathosformeln del deseo: la “Ninfa” se convierte en una figura recurrente que encarna la fuerza interna y viva del deseo que, desde antiguo, había jugado a levantar las superficies de los tejidos, como tantas otras superficies se

⁶⁹⁶ Federico García Lorca, “Juego y teoría del duende”, en *Obras completas III. Prosa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1997, p. 151. La cuestión es tratada también en Didi-Huberman, *Insurrecciones*, p. 158.

⁶⁹⁷ García Lorca, *Romancero gitano*, Madrid, Verbum, 2017, p. 16.

⁶⁹⁸ Didi-Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 134. La cursiva es mía.

levantan en las obras expuestas en *Soulevements*.⁶⁹⁹ En las láminas 46 y 47 del *Atlas* Warburg pone a funcionar el trabajo superviviente de esta fórmula patética, nunca exenta de contradicciones (*figs.* 19 y 20).⁷⁰⁰ El pensador alemán observa que una energía coreográfica se apodera de la figura femenina inmóvil en imágenes extraídas de diferentes contextos y tiempos.⁷⁰¹ Un actor atmosférico, un viento oculto mueve cabellos y ropajes, dejando en el drapeado una huella doble, carnal y abstracta, sensual e informe, orgánica y etérea: la del tejido pegado a la anatomía y la del tejido siendo suyo, despegándose del cuerpo hacia la dirección del viento. Pero *Ninfa* será una actuante anónima que se apropia de cuerpos insospechados. Así, la gracia danzante deviene ménade, criada, venus naciente, Judith letal o María Magdalena doliente – respectivamente, en sarcófagos de la Antigüedad, en el ciclo de Domenico Ghirlandaio para la iglesia de Santa María Novella, en el *Nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli, en la *Judith* de Botticelli (planchas 46 y 47) y en la *Crucifixión* de Bertoldo di Giovanni (plancha 42)–. Esta última, a los pies del crucificado, es a la vez potencia de duelo y potencia de deseo (*fig.* 21). El “paradigma agonístico” y el “paradigma coreográfico”, contradictorios, inseparables aquí, se hacen carne en la Magdalena de Bertoldo, dando cuenta del choque de fuerzas que acompaña a la supervivencia de las formas, del torbellino que agita a cada “organismo enigmático”⁷⁰² en palabras de Warburg. De la “psicomaquia” que se desata, en palabras de Didi-Huberman.⁷⁰³

⁶⁹⁹ Didi-Huberman, “Coreografía de las intensidades: la ninfa, el deseo, el debate”, en *La imagen superviviente*,

⁷⁰⁰ Warburg, *Atlas Mnemosyne*, pp. 84-87.

⁷⁰¹ Ya desde 1893, dice Didi-Huberman, en su estudio sobre la supervivencia de la Antigüedad en el Renacimiento, Warburg hace referencia a esto con respecto a algunas figuras de Sandro Botticelli. Véase Aby Warburg, “*El nacimiento de Venus* y *La primavera* de Sandro Botticelli. Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano”, en *El renacimiento del paganismo* (citado en G. Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, p. 216).

⁷⁰²

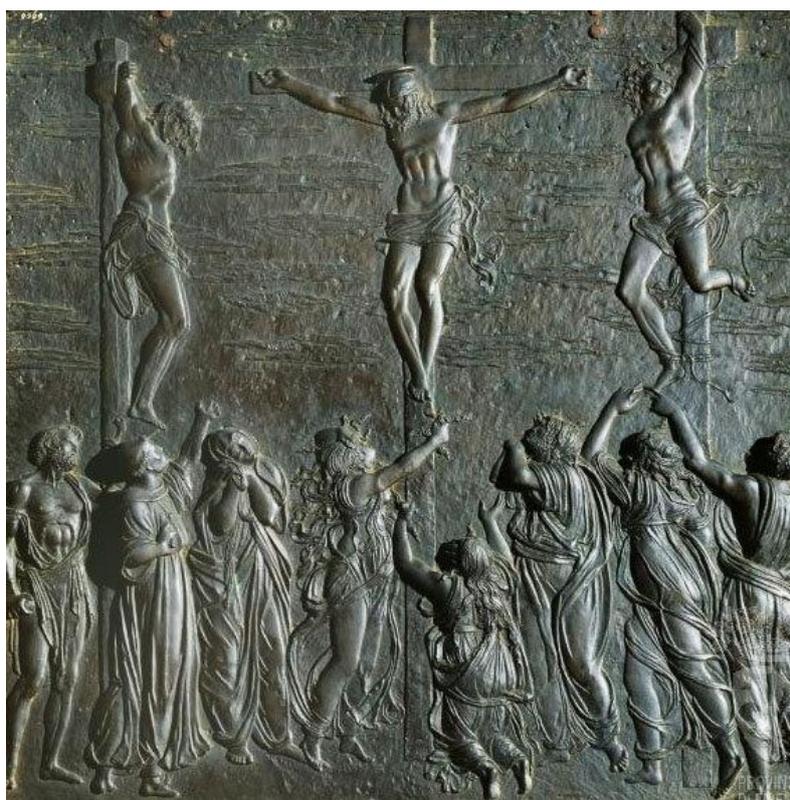
⁷⁰³ Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, pp. 223 y 239. La expresión “organismo enigmático” es tomada de Warburg, “El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinitá. Los retratos de Lorenzo de Medici y su familia”, en *El renacimiento del paganismo*, p.110 (citado en G. Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, , p. 224).



19. Aby Warburg, *Atlas mnemosyne*, plancha 46 (1927-1929)



20. Aby Warburg, *Atlas mnemosyne*, plancha 47 (1927-1929)



21. Bertoldo di Giovanni, Crucifixión (hacia 1485-1490)

En las imágenes montadas por Didi-Huberman, Ninfa parece apoderarse de otros tantos cuerpos: de esa *Mujer en un campo de batalla*, de Nicanor Vázquez Ubach (princ. s. XX), o de la que aparece en *Le Petit Sou* de Théophile Alexandre Steinlen (1900), que pudimos ver en la muestra a su paso por el MNAC (*figs.* 22 y 23). En el fragor del conflicto, los gestos furiosos de ambas figuras quedan intensificados por un movimiento también furioso de ropajes y cabellos, como agitados por un exceso que los desborda. Su función última, podemos decirlo, es la de hacer despertar el pathos en la imagen, convertir el movimiento interno –el de una turbulencia en acto– en un movimiento externo de la forma –no menos turbulento–. Ninfa participa de todas esas explosiones violentas, casi “festivas”, que a menudo acompañan a la revuelta, imbuje a los cuerpos de una alegría coreográfica que hace confundir la cólera

con el deseo, la batalla con la celebración.⁷⁰⁴ Es esa misma “alegría transgresora” la que capturaron las fotografías de Gilles Caron (*Manifestantes católicos, Batalla de Bogside, Derry, Irlanda del Norte, agosto de 1969*) (fig. 24). O la que convirtió la acción organizada por el artista Javier Téllez en la frontera entre México y Estados Unidos en una verbena popular que culminaría con el lanzamiento del “hombre bala” al otro lado de la demarcación fronteriza, en un último gesto de insubordinación festiva (fig. 25). También la vemos aparecer, por ejemplo, en la ligereza danzante de Ninetto Davoli en *Amor y rabia* de Pasolini (1969), como analiza Didi-Huberman en *Supervivencia de las luciérnagas*.⁷⁰⁵ Alborozo desbocado o delicadeza inocente, la danza de la Ninfa se abre paso transformando el espacio en otra cosa, transformando el cuerpo en otra cosa, liberado por un momento de las fuerzas que le oprimían.⁷⁰⁶ He aquí la radicalidad de su gesto.

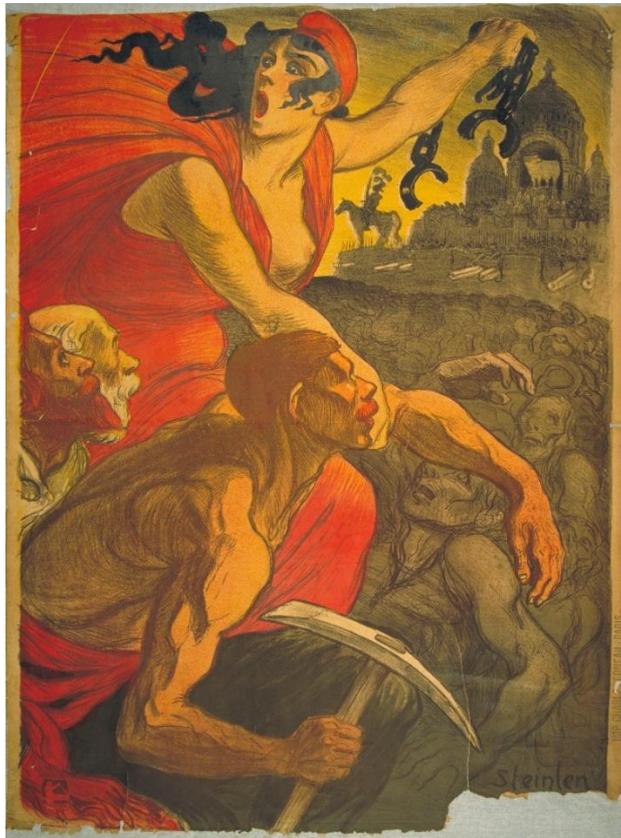


22. Nicanor Vázquez Ubach, *Mujer en un campo de batalla* (princ. s. XX)

⁷⁰⁴ Didi-Huberman ha insistido en este punto en más de una ocasión, en la delgada línea que separa —si es que lo hace— el acontecimiento elegíaco del acontecimiento festivo. Véase, por ejemplo, Didi-Huberman, *Insurrecciones*, p. 167.

⁷⁰⁵ Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*, pp. 16-17.

⁷⁰⁶ En el caso de la película de Pasolini, la danza del personaje se opone al repetitivo y humeante ritmo de las ciudades capitalistas, pero también a las sombrías imágenes de guerra que se superponen en la escena.



23. Théophile Alexandre Steinlen, *Le Petit Sou* (1900)



24. Gilles Caron, *Manifestantes católicos, Batalla de Bogside, Derry, Irlanda del Norte, agosto* (1969)



25. Javier Téllez, *Bala perdida*, 2005

Pero Ninfa deja pronto de necesitar al cuerpo –femenino o no– para ser expresión de esa intensidad expansiva: se expresa igualmente en las fuerzas de la naturaleza, en el rugir de las olas o del viento, en el estallar de los volcanes, que parecen avisarnos de su decidida vocación destructiva o del deseo incontenible que los mueve. Didi-Huberman analizó en su obra *Ninfa fluida: Essai sur le drapé-désir* [ensayo sobre el drapeado-deseo] las supervivencias de la Ninfa en todos esos movimiento vaporosos y aéreos, en todas esas descargas de fluidos del arte de los últimos siglos, hasta encontrar en la fluidez misma la encarnación del deseo.⁷⁰⁷ El propio movimiento, grácil o violento, pegado o no al cuerpo, se constituye como un motivo estético o un recurso gestual capaz de dar forma a eso mismo que nos revoluciona por dentro. Un año después de la publicación del ensayo, Didi-Huberman siguió convocando a la

⁷⁰⁷ Didi-Huberman, *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, París, Gallimard, 2015. Se trata del segundo de una serie de ensayos en que explora la cuestión bajo diferentes enfoques. El último de esta serie, *Ninfa dolorosa. Ensayo sobre la memoria de un gesto*, está dedicado, precisamente, a los cuerpos femeninos que, a lo largo de la historia, han hecho de la desolación un movimiento de “rechazo”, el de una rabia que dice “no”, y en el que se encuentra el germen de la sublevación. Véase Didi-Huberman, *Ninfa dolorosa. Ensayo sobre la memoria de un gesto*, Valencia, Shangrila, 2021.

ninfa fluida en *Soulèvements*: la encontró, pensamos, en “*Panoramic Sea Happening – Sea Concerto, Osieki*”, una *performance* ideada por Tadeusz Kantor en 1967 en la que el mar se convertía en intérprete de la melodía “dirigida” por Eustachy Kossakowski. También en el incansable vuelo de la cinta roja que muestra el vídeo *Rotes Band* de Roman Signer (2005) o de las bolsas o periódicos capturados por Dennis Adams en *Patriot* o *He’s not a terrorist* de la serie *Airborne* (2002). Pero es sin duda en *Heufieber* también de Roman Signer (2006) donde el viento parece descargar toda su ira, disparando, más que elevando, un material que resulta ser heno, mostrándose como potencia –de vida o de muerte– ante un hombre que permanece impasible en su lectura.

¿no deberíamos más bien extender el “dominio de la ninfa” [...] para evocar el mar y el viento como paradigmas que siempre son susceptibles de nuevos valores? ¿No deberíamos decir simplemente que Ninfa es indestructible en el sentido en que Freud, siguiendo Spinoza, habló del deseo mismo (un deseo que Ninfa encarna) como un movimiento supremamente indestructible?⁷⁰⁸

Una insistencia tenaz es la que marca el ritmo de su danza, un ir y venir en el tiempo que no nos abandona nunca: el deseo siempre vuelve. Frente al “poder”, los sujetos de la “im-potencia” siempre contarán con el deseo, con una “potencia” de vida que juega a soñar otros futuros por producirse, por mucho que el presente no parezca dejarles espacio.⁷⁰⁹ Sin duda, debemos prestar atención a la poesía y el arte, como se aventuró a decir Berardi, a todos esos lenguajes que, con su invención imaginativa, con sus análisis mordaces o con sus cantos a la vida, hacen surgir imágenes preciosas y resistentes. Pero esa misma potencia de apertura debemos encontrarla también en todos esos gestos, mínimos o exagerados, a los que la historia no da descanso: en todos esos trapos ondeando al viento, como en la fotográfica de Graciela Iturbide, *Juchitán de las Mujeres, Juchitán, Oaxaca* (1983) que encontramos en la exposición. O en el movimiento sorprendentemente coordinado –casi rítmico– de los miembros de una comunidad de viviendas que iba a ser arrasada y que disfrutaban

⁷⁰⁸ Didi-Huberman, “Ninfa fluida (a post-scriptum)”, en Ana Debenedetti y Caroline Elam (ed.), *Botticelli Past and Present*, UCL Press, 2019, p. 259. La traducción es mía.

⁷⁰⁹ Didi-Huberman, *Insurrecciones*, pp. 178-180.

destruyendo, antes de que lo hagan otros, una estructura ya caída (*Break it Before it's Broken*, Tsubasa Kato, 2015): la levantan para hacerla caer, ríen y aplauden ante una acción que no les traerá ninguna solución a su problema, pero que deja salir un movimiento común de rabia y alegría, que serán, en algún momento, en algún futuro, las que hagan que las cosas cambien.

Así es la Ninfa fluida: siempre fugaz, siempre presente. Ella viene y regresa. Ella sobrevive. ¿No es un ser fluido el que mejor dura, el que más dura? En el largo enfrentamiento entre el mar y el promontorio, seguramente será el promontorio el que se desmoronará primero, por enorme, fálico e intimidante que sea. El mar “durará”, precisamente porque no tiene una forma “duradera”, porque no se impone *en bloc* y porque obtiene su fuerza de su capacidad de retirarse, en el incesante movimiento de la resaca, del flujo y reflujo. Esto es en verdad Ninfa fluida, antigua y perdida, pero siempre presente, perdurando hasta el aquí y ahora.⁷¹⁰

Más allá de Ninfa –o no–, la alegría destructora irrumpe en la exposición en una gran variedad de formas: lo hace, por ejemplo, en la brusquedad paciente de Claude Cattelain, a quien vemos aparecer en *Video Hebdo 41* (2009-2010) golpeando repetidamente –y sin éxito– el techo con un bloque de piedra. Esa misma potencia infatigable es la que golpea la mesa de *A Glass of Milk* (1972), un vídeo de Jack Goldstein al que asistimos conmovidos y esperanzados, cada vez más cerca de que el vaso y su contenido caigan finalmente. Incluso podemos verla también en la intervención del espacio (el almacén de la galería Leo Castelli de Nueva York) que lleva a cabo Robert Morris en *Continuous Project Altered Daily* (1969), que comenzó rompiendo contra las paredes restos de arcilla con la que también había cubierto el suelo.⁷¹¹ Lo que las fotografías que se conservan nos muestran es un amasijo de materiales que, día a día, van superponiéndose de manera caótica o, al menos, respondiendo a una lógica que no es la esperada para un almacén de obras de arte. Casi como si de un juego se tratara, Morris revuelve y construye estructuras, ensucia

⁷¹⁰ Didi-Huberman, “Ninfa fluida (a post-scriptum)”, p. 245. La traducción es mía.

⁷¹¹ Katia Schneller ha recuperado el diario que Morris realizó durante la acción. Véase Katia Schneller, “Continuous Project Altered Daily (1969): The Machinery of Art”, en Katia Schneller y Noura Wedell (eds.), *Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris*, Lyon. ENS Éditions, 2015.

y deshace lo que había hecho, volviendo a planear, a cada instante, la transformación del espacio. Las verdaderas revoluciones no se dan de otra manera: en cierto momento del catálogo, Didi-Huberman nos habla del espíritu de insumisión como una energía caótica e inquieta que no tiene freno en ninguna forma de gobierno, en ningún ejercicio de la autoridad. De ahí que “el rebelde”, el “sublevado de todo corazón”, parezca perderse y no ir hacia ningún lado. Merece la pena traer un fragmento de Bataille al que Didi-Huberman hace referencia para ahondar en este punto:

¡A menudo parece que, del lado de los rebeldes, solo exista capricho, preponderancia del humor inestable, contradicciones multiplicadas sin cesar! ¡En realidad es por eso que someten indefinidamente la rebelión al espíritu de sumisión! Es una necesidad inscrita en el destino del hombre: el espíritu de sumisión posee la eficacia que tanta falta le hace al espíritu de insumisión. La rebelión deja al rebelde frente a un dilema que le deprime: si la rebelión es pura, intratable, él renuncia al ejercicio de cualquier forma de poder y llevará la impotencia hasta el punto de alimentarse con las facilidades del lenguaje incontinente; si la rebelión transige con la búsqueda del poder, se une al espíritu de sumisión. De ahí la oposición del literato y del político: el uno, sublevado de todo corazón; y el otro, realista.⁷¹²

“El carácter destructivo”, ya lo anunció Benjamin, no desmantela el espacio sino para dejar sitio a lo nuevo, por mucho que no sepa qué es lo nuevo que vendrá: “tiene pocas necesidades y la mínima sería saber qué es lo que va a ocupar el lugar de lo destruido”.⁷¹³ Ve abrirse, en realidad, multitud de posibilidades en lo que destruye, multitud de nuevos caminos surgidos de las ruinas históricas. Su alegría incansable, como la del niño o el joven, no se sacia en ningún punto, hambriento de nuevos abordajes, de nuevos descubrimientos que el azar o la intuición ponen en su camino.⁷¹⁴ El espíritu destructor no acaba nunca de encontrar su sitio. Se sitúa en todo momento “en la encrucijada”: “ningún instante es capaz de saber lo que traerá consigo el próximo. Hace escombros de lo existente, y no por los escombros mismos,

⁷¹² Didi-Huberman, *Insurrecciones*, p. 164. El fragmento, perteneciente a Bataille, no se cita en su texto.

⁷¹³ Benjamin, “El carácter destructivo”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989 p. 160.

⁷¹⁴ Benjamin, “El carácter destructivo”, p. 159.

sino por el camino que pasa a través de ellos”.⁷¹⁵ Deseoso de lo que está por venir, juega sin embargo con lo viejo, da vida a lo que estaba muerto, como sólo el juego sabe hacer. Morris hizo lo propio con las láminas de plástico, los restos de madera o de fieltro que dispuso en distintas combinaciones: inventar un nuevo paisaje en el que la memoria, sus fantasmas, juegan a repensar el tiempo y sus posibles –¿no es esto, dicho sea de paso, lo que hace el montaje?–. El mismo ímpetu destructor, ya lo adelantábamos, no es ajeno a la memoria: participa de esa misma “conciencia histórica”, o, mejor dicho, de aquello que el “inconsciente de la historia” siempre vuelve a hacer presente. No es extraño, entonces, que en cierto punto Benjamin nos hable de la vocación “tradicionalista” del carácter destructor: ¿no es acaso el pasado el que vuelve a ponerse en juego en ese revolver los escombros, por mucho que no sea para conservarlo intacto?⁷¹⁶

Como hemos podido comprobar hasta ahora, Didi-Huberman no hace otra cosa con sus montajes. Destruye la línea del tiempo para recomponerla en un orden insólito que da una nueva vida a los restos, confrontándolos con otras imágenes capaces de *despertar su síntoma*. Imágenes, la mayoría producidas durante los dos últimos siglos, que son traídas para trazar la genealogía de un pathos que está destinado a no desaparecer y que todavía encuentra en obras contemporáneas: sus gestos levantados cobran una nueva dimensión al enfrentarlos a los de otros pasados y presentes sometidos al poder, al dejar espacio a las relaciones anacrónicas. Podemos hablar, en este sentido, del montaje como una herramienta útil para activar la imagen, para poner en primer plano aquello que las atormenta y que no puede ser percibido más que como síntoma.

Lo cierto es que están, todas ellas, elaboradas, consciente o inconscientemente, pausada o desesperadamente, por un deseo que se inscribe en sus movimientos. A esta capacidad de la memoria de hacerse presente –inadvertidamente– en la forma es probablemente a la que se refería Benjamin cuando hablaba de las fotografías de Eugène Atget como imágenes que “bombean el aura de lo real como el agua de un

⁷¹⁵ Benjamin, “El carácter destructivo”, p. 161.

⁷¹⁶ Benjamin, “El carácter destructivo”, p. 160.

navío en peligro de naufragio”.⁷¹⁷ Imágenes en crisis, como lo estaban los cuerpos históricos, inquietadas por una turbulencia interna. Imágenes en las que el aura remonta, si la entendemos como la capacidad de “reinventar el poder de *mirar* a su espectador”.⁷¹⁸ “Advertir el aura de una cosa significa dotarla de la capacidad de mirar”, nos dijo Benjamin.⁷¹⁹ O lo que es lo mismo, reconocer en ella su trasfondo oscuro, la fuerza enigmática que las atraviesa, que tanto en las imágenes de culto –del deseo de acceso a lo divino– como en estas imágenes del levantamiento –del deseo de liberarse de las cargas– remiten a un impulso que desborda la expresión convencional.

Ahora bien, lo que cada una de estas imágenes puede hacer para la mirada del presente corre el riesgo de pasar desapercibido por los usos a los que a menudo se someten: están condenadas a la subexposición o sobreexposición, en lo que respecta a las imágenes documentales, es decir, a la censura o al comercio con los dolores ajenos y con los última hora que acaban por saturar su capacidad de afectarnos.⁷²⁰ Están condenadas a quedar fuera de la historia, en lo que respecta a las obras de arte, después de darse por perdida su conexión con el pasado y su capacidad de reinventar las formas para dar continuidad a la historia del arte, diversificadas en una pluralidad aliada con el mercado. Tenemos suficientes razones para temer la anestesia provocada por la abundancia de imágenes, para entristecernos por el panorama del mercado del arte. Lejos de mirar a otro lado, sin embargo, debemos agudizar la mirada, exigir más de ellas, interrogarlas una vez más. Es lo que se propone el proyecto expositivo *Soulèvements*, como todos los trabajos del autor en los que se acerca a las imágenes de los pueblos.

Didi-Huberman vuelve sobre las formas para sondear en sus profundidades, para descubrir lo que, al otro lado de la imagen, sigue perturbando a los pueblos. Lo formal está aquí, ya sea en los gestos espontáneos capturados por la imagen documental o en los gestos –no menos urgentes y desesperados– de las piezas

⁷¹⁷ Benjamin, “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*, p. 75. Utilizo la traducción aparecida en Didi-Huberman, *Arde a la imagen*, Oaxaca, Ediciones Ve, 2012, p. 29 porque resulta más evocadora.

⁷¹⁸ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, p. 291

⁷¹⁹ Benjamin, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, en *Ensayos escogidos*, pp. 50-51.

⁷²⁰ Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, pp. 11-26.

artísticas, atravesado por un contenido de raíz antropológica que no podemos olvidar, y mucho menos cuando lo que está en juego en ellas es el dolor y el futuro de los pueblos: una política de las imágenes que se cuide de caer en la estetización del sufrimiento humano toma la forma, necesariamente, de una “antropología política de la imagen”.⁷²¹ Una historia (del arte) que se cuide de todo pensamiento apocalíptico, debe, necesariamente, interrogar la memoria de las imágenes, los pasados, presente y futuros contenidos en ella.

Si el montaje juega a ponernos frente a las más crudas y esperanzadoras imágenes que el autor ha podido recabar en cada uno de los viajes que ha hecho la exposición es, precisamente, para insistir en esa parte ignorada de la imagen. Lejos de contribuir al adormecimiento de la atención y el afecto, el montaje trata, justamente, de contrarrestarlo. De ahí que la desorientación sea el estado primero en el que se sumerge el cuerpo cuando recorre las salas. El montaje se abstiene de trazar alguna narrativa clara transmisora de un mensaje o de una lección, o de *sobreproducir* las historias que están detrás de cada gesto como reclamo para una atención dispersa. Todo lo contrario: nos pide tiempo y paciencia para empezar a ver. La comprensión se mantiene en suspenso durante el recorrido, interrumpida por los saltos que se producen de una imagen a otra. El intervalo entre imágenes funciona, como en las láminas del Mnemosyne, como un *espacio en negro* que el pensamiento y la imaginación tienen que trabajar. El intervalo es el espacio mismo en el que la memoria hace de las suyas, capaz de trazar conexiones inesperadas entre lo dispar. No ha de extrañarnos, entonces, que Aby Warburg entendiera su trabajo como una “iconología del intervalo”.⁷²²

De todas formas, no fue únicamente en el trabajo warburgiano donde Didi-Huberman pudo estudiar la práctica del montaje: también en Benjamin, en Eisenstein o en Bertolt Brecht el montaje de imágenes, casi por la misma época que en Warburg, se había convertido en una técnica básica de experimentación. De diferentes maneras, todos estos autores descompusieron en sus obras la línea del tiempo para volver a componer una nueva red de relaciones abierta –siempre abierta– a las

⁷²¹ Didi-Huberman, *Insurrecciones*, p. 20.

⁷²² Didi-Huberman, *La imagen superviviente*, p. 450.

sobredeterminaciones y a las extrañezas, a los anacronismos y a los síntomas. Pusieron “sobre la mesa”, sobre el montaje, fragmentos de tiempo que la historia se había llevado por delante, olvidados por los “vientos del progreso”, unas de las preocupaciones fundamentales que atraviesa, por ejemplo, el *Libro de los pasajes* benjaminiano. Volvieron sobre los restos de una historia que sólo había sido contada por los canales oficiales, que necesitaba de una “toma de *distancia crítica*”, tanto como de un *acercamiento* ético y afectado, como nos muestran los trabajos de Brecht (*ABC de la guerra* y *Diario de trabajo*).⁷²³ Se preocuparon por el “pathos” de los condenados al silencio, por el dolor de los *im-potentes*, pero también por la *potencia* que su mismo desgarró encendía en el presente, como bien muestra la escena del lamento de *El acorazado Potemkin* de Eisenstein, inserto en una narrativa más amplia de *análisis* de la revuelta y las represalias del poder.

Eisenstein, precisamente, hizo del *gesto del levantamiento* un problema recurrente en su obra, de ahí su presencia en *Soulèvements*, tanto en la propia muestra como en el ensayo escrito por el autor para el catálogo y en las actividades complementarias organizadas en torno a la exposición. Al comienzo del recorrido nos encontramos con un vídeo producido para la ocasión por la artista Maria Kourkouta, que pone frente al visitante los *gestos levantados* del cine clásico: se trata de *Remontages* (2016), que monta fragmentos de *La huelga* de Eisenstein (1925) junto a –y, en ocasiones, superpuestos con– fragmentos de *Stromboli. Terra de Dio* de Roberto Rossellini (1950) y de *Cero en conducta* de Jean Vigo (1933). Este mismo film de Eisenstein pudo verse, además, en el ciclo de proyecciones organizado en la Cinémathèque Québécoise durante la exposición en Quebec. En la programación también se encontraba un film de Chris Marker (*Le fond de l'air est rouge*, de 1977) que, como analiza Didi-Huberman en el propio catálogo de la exposición, comenzaba con una escena de *El acorazado Potemkin* en la que la gestualidad evocada por el movimiento de las superficies tendrá un papel protagonista: una gran tela blanca cae primero sobre los condenados a muerte que van a ser fusilados, en un movimiento patético que parece replicar, en su

⁷²³ Véase Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en AA. VV., *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, cat. exp., Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008, pp. 43-44; *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Machado, 2008, p. 200; Bertolt Brecht, *ABC de la guerra*, Madrid, Ediciones del caracol, 2004; Bertolt Brecht, *Diario de trabajo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997; *ABC de la guerra*, Madrid, Ediciones del caracol, 2004.

caída, la amargura del momento. Poco después, sin embargo, una vela blanca es izada por los marineros de la embarcación “en un gran gesto de liberación que es el primero de la película”.⁷²⁴ Es el material textil, nuevamente, el que condensa aquí toda fuerza patética, jugando a producir un doble movimiento de vida y de muerte, de esperanza en el derrumbamiento.

El acorazado Potemkin, desde el catálogo y desde la sala de proyección, dialogará así con las primeras secciones de *Soulèvements*, dedicadas a esos signos incipientes del deseo de libertad, expresados en los movimientos más desesperados, en las acciones más infructuosas, y aun así resistentes *pese a todo*. Y aun así capaces de demostrar – para un futuro que quiera hacer algo con su pasado– la fuerza que siempre saca un cuerpo. “Por elementos (desencadenados)” y “Por gestos (intensos)”, son los títulos de esas dos primeras partes del recorrido de la exposición, en las que podíamos encontrar, entre otras, las imágenes que hemos nombrado hasta ahora, imbuidas todas del instinto primero de insubordinación.⁷²⁵ Entre todas ellas, hay una en la que esa “dramaturgia” de las telas puesta en práctica por Eisenstein parece resonar más intensamente. Se trata de *The Blanket*, de Rebecca Belmore (2011), que se pudo ver en la exposición canadiense: un vídeo de cuatro minutos y medio en el que vemos a una mujer tratando de deshacerse de una pesada manta roja que parece ejercer una fuerza brutal sobre ella. La manta envuelve su cuerpo reduciendo sus movimientos, haciéndola caer, rodar colina abajo. Poco después la manta parece convertirse en amante, al que la joven entrega sus más delicadas caricias y sus estremecimientos de placer. Cuando la violencia vuelve a imponerse no dejará de hacerlo hasta el fatal final, hasta que el cuerpo yazca ya inmóvil, después de que sus gritos y espavientos desesperados no hayan logrado deshacerse de la carga. De nuevo, caída y remontada. De nuevo, lo que nos levanta, más allá de toda caída final.

Sólo cuando sabemos que la manta cuenta una historia de violencia colonial, empezamos a comprender el poder que tiranizaba al cuerpo. Pero mucho antes de

⁷²⁴ Didi-Huberman, *Insurrecciones*, p. 147.

⁷²⁵ El recorrido no se estructura, en realidad, sino para hacer conversar cada una de las secciones con las otras, por lo que no debemos entenderlas como un intento demarcación de distintos temas; cada título de sección, como el de cada plancha del Atlas Mnemosyne, actuará como un foco de atracción de distintas imágenes que, por fuerte que sea el centro de gravedad al que son llamadas, escapan en realidad hacia todas partes.

saberlo, esa lucha por la supervivencia a la que asistimos ante la imagen nos hablaba ya de tantas historias de abuso, de tantos intentos de liberación. El intenso color rojo, de vida y de sangre, parece reforzar esa dialéctica en la que se anuda la imagen; el rojo, como el movimiento de la tela, dota a la obra de una intensidad patética que le llega al espectador por otras vías que no son las de la transmisión de un significado concreto. Simplemente, algo se enciende en nosotros. Algo que no nos abandona ya durante todo el recorrido, haciendo arder esa imagen en el resto de imágenes con las que se topa nuestra mirada. Tal es el poder de las obras que ofrece la muestra, una potencia dialéctica, como en todo objeto tensado por polos divergentes, que sin duda se vuelve vibrante en un conjunto pensado como un gran aparato dialéctico.

Como ha estudiado Didi-Huberman, Eisenstein pareció entender mejor que nadie la dialéctica encerrada en un simple gesto, la complejidad psíquica que siempre pone en juego: su interés por el psicoanálisis, por el movimiento excesivo que da lugar a las expresiones corporales, le llevó incluso hasta El Greco, hasta sus “extáticas” figuras de brazos alzados y gestos retorcidos en los que encontraría un gran modelo para sus films.⁷²⁶ Por otro lado, vio en el montaje un dispositivo eficaz para presentar al espectador esa misma complejidad, para hacer de esas “emociones políticas” no un simple contenido temático, sino una suerte de red de araña en la que la mirada quede atrapada. La mencionada escena del lamento de El *Acorazado Potemkin* es un ejemplo de ello: nos presenta, ante el cadáver de un marinero asesinado, una agitada sucesión de llantos, miradas a tierra, cantos entonados que, aunque no podemos oír, nos desgarran el alma. Gestos que, arrojados por la multitud dolida, se transforman, no sabemos exactamente cuándo, en gestos de deseo de venganza, en puños que se cierran con fuerza, en gritos desafiantes y en velos arrancados para ser agitados en alto. No podemos decir, sin embargo, que esta sucesión de planos esté orientada a describirnos fielmente el episodio del levantamiento de Odesa en 1905, ni tampoco a dirigir nuestra opinión sobre el suceso a algún lugar concreto. El montaje no está hecho, al menos aquí, para seguir una línea argumental o una explicación que nos aclare algo sobre las causas y consecuencias del conflicto, sino que da vueltas y más

⁷²⁶ Véase Didi-Huberman, *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia*, 6, Santander, Shangrila Textos Aparte, 2017, pp. 297 y 301.

vueltas en torno a una emoción encarnada en los más diversos gestos, haciendo “estallar”, desde su centro, toda imagen estereotipada y vacía, todo sentido unívoco sobre lo que significa estar dolido y levantarse. Su objetivo, más que contarnos algo, es abrirnos a la complejidad misma del acontecimiento, hacer de ese trauma transformado en revuelta algo capaz de conmocionar al presente.

la escena de la lamentación en *El acorazado Potemkin* pone perfectamente en escena una especie de movimiento de espiral centrífugo: a través de las imágenes que se repiten sin descanso, el *pathos* gira y regresa en los corazones, en las almas, en los movimientos de cada uno. Termina por dar vuelta los cuerpos. Extravasa, mediante lágrimas o gestos, el dolor experimentado. Ahora bien, girando y retornando (obstinada, rítmicamente), ese movimiento sale de golpe de su órbita. Estalla, hace surgir la diferencia desde el corazón de la repetición, lo imprevisto desde el corazón de la tradición. Hace danzar y sublevarse a toda una sociedad que acabará por revolucionar su propia historia.⁷²⁷

El ejemplo eisensteiniano es perfecto para comprender lo que la puesta en montaje del *síntoma patético* puede hacer para una transmisión de sentido que no pretende ser nunca esquemática o reductora, tal y como lo entiende Didi-Huberman. Para comprender el tipo de conocimiento que el montaje pone en juego: un saber no tanto de la lógica, sino algo más parecido a un poderoso desconcierto que toma forma de imagen. Una imagen, lo sabemos, sin centro significativo, abierta por todos lados. El montaje no busca apaciguar el saber en una idea que pueda deducirse de la sucesión de imágenes, como sí suele hacer la imagen de propaganda política; no es “la reunión (*syn*) de lo múltiple en el uno sino más bien la salida (*ex*) de lo uno en lo múltiple”.⁷²⁸ Más que la “síntesis”, hacia donde nos conducen sus montajes es hacia el “éxtasis”, hacia la salida fuera de sí del sentido, pero también del tiempo y del sujeto, desorientados por el movimiento frenético de imágenes heterogéneas que se muestran a la mirada. Es el movimiento mismo aquí lo que se vuelve central: el dinamismo de esa *fuerza memorativa*, de ese *pathos* convocado en el espacio entre imágenes para todo espectador atento y dispuesto a dejarse afectar.

⁷²⁷ Didi-Huberman, *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*, p. 300.

⁷²⁸ Didi-Huberman, *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*, p. 301

el *pathos* designaría, justamente, esta potencia capaz de hacer salir la representación fuera de sí misma; por lo tanto, al espectador fuera de sí mismo: “Lo patético es lo que hace saltar al espectador del asiento. Es lo que lo hace cambiar de lugar, [...] lo que lo hace *salir de sí mismo*”. Esto es lo que se llama estrictamente un *éxtasis*. Un fenómeno tan elemental que el encuadre de una imagen, en una pintura o un filme, debería ser susceptible, según Eisenstein, de esa *puesta en vértigo de las formas*.⁷²⁹

La misma estrategia es la que está detrás del proyecto expositivo de Didi-Huberman: reúne toda una serie *imágenes intensas*, ya sea por la belleza evocadora de sus movimientos o por sus desgarradores aullidos, que insisten en un mismo asunto: en el movimiento de esperanza que levanta a los pueblos. Pero las reúne no para mostrarnos una constante en la historia, no para estabilizar nuestro saber sobre las revueltas o para llevarnos a determinadas conclusiones, sino, todo lo contrario, para desestabilizarnos: para que sus diferencias desaten, en colisión unas con otras, una imagen nueva; una imagen tan poderosa como desconcertante, que pone en peligro la posición del sujeto como espectador pasivo. Esa misma a la que Deleuze llamó una “imagen-afección”, surgida en el “intervalo” de un movimiento, de la tensión entre “dos polos”.⁷³⁰ Una imagen que lleva al pensamiento hacia los territorios desconocidos de las pasiones instintivas. Una imagen que, lejos de constituirse como representación mental explicativa y tranquilizadora, arranca de las profundidades inconscientes algo con lo que apenas sabemos qué hacer. Deleuze rescataría las palabras de Bergson para hablarnos, bellamente, de las características de esa imagen que es más bien una turbulencia del cuerpo: “una especie de tendencia motriz sobre un nervio sensible”.⁷³¹

Ahora bien, el saber, y todavía más el que exige un acercamiento ético-político a la historia, ha de jugarse siempre en la “doble distancia” de la afectación y la reflexión crítica, como aprendió Didi-Huberman de todos estos autores que hicieron del

⁷²⁹ Didi-Huberman, *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*. p. 301.

⁷³⁰ Deleuze, *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1994, p. 133. Didi-Huberman analiza el acercamiento de Deleuze al montaje eisensteiniano en *Pueblos en lágrimas; pueblos en armas*, pp. 302-303.

⁷³¹ Deleuze, *La imagen movimiento*, p. 100.

montaje un modo de pensamiento. Requiere siempre de un paso atrás a tiempo que amplíe la panorámica, que elabore esa imagen afectada, que no se regodee en el pathos suscitado, como un agujero negro en el que se abisma el pensamiento. El saber, como ya adelantamos, tal y como lo entiende Didi-Huberman, o Benjamin antes que él, se juega siempre en la peligrosa frontera entre el sueño y el despertar, en ese preciso instante en el que el cuerpo, todavía confuso, todavía bajo el influjo de imágenes poderosas, pone a trabajar el juicio crítico: “el aprovechamiento de los elementos oníricos en el despertar es el ejemplo clásico del pensamiento dialéctico”, nos dijo Benjamin.⁷³² El “paradigma del despertar” explica quizás mejor que nada ese entredos al que nos precipita el montaje: nos arrastra, casi sin que nos demos cuenta, hacia el interior de una imagen que nos implica en su movimiento superviviente; pero nos exige, un instante después, ante la irrupción de nuevas imágenes, volver a empezar, volver a construir la incompreensión desde esa posición transformada del cuerpo. La propia lógica del montaje, su vocación destructiva, su juego con fragmentos sueltos, nos inserta en ese doble movimiento inacabado. Pero requiere de la habilidad y el compromiso del montador, dispuesto a sumergirse en el enfrentamiento de *posiciones* y de *imágenes* del que puedan surgir los no-dichos del pensamiento político. Requiere del esfuerzo de tratar de sacar al pensamiento de todo posicionamiento simplista. Para ello la imagen ha “exponerse”: “exponerse a la contradicción de los otros puntos de vista, exponerse para hacer visibles todas sus tomas de posición, exponerse a los peligros inherentes a una postura de este tipo”.⁷³³

El salto anacrónico entre imágenes juega en *Solèvements* el papel de la interrupción productiva que el pensamiento necesita para no detenerse, para seguir hurgando e insistiendo. La muestra nos lleva de un tiempo a otro, de un contexto a otro, de una situación a otra y de un tipo de contestación al poder a otro, para ofrecer al visitante una composición caleidoscópica. El caleidoscopio es ese instrumento óptico que atrajo la atención de Benjamin por la manera en que hacía de unos pocos *restos materiales* multitud de combinaciones sorprendentes de las que surgían, cada vez, formas nuevas.⁷³⁴ Como en las superficies reflejadas del caleidoscopio, las imágenes

⁷³² Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pp. 165-166; Benjamin, *Libro de los pasajes*, p. 49.

⁷³³ Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, p. 146.

⁷³⁴ Didi-Huberman, *Ante el tiempo*, pp. 186-190.

de la muestra desmultiplican una historia demasiado compleja para ser abordada de una sola vez. Nos ofrecen, cada vez, una imagen distinta, después de que el movimiento –el movimiento del caleidoscopio, el movimiento del visitante por la exposición o el movimiento superviviente de la memoria– haya enfatizado unas relaciones nuevas.

Demos un último y rápido vistazo a algunas confrontaciones de imágenes que propuso *Soulèvements*. De los gestos intensos que revolucionan el abatimiento o que danzan la alegría de vivir, pasamos en la tercera [“Por palabras (exclamadas)”] y cuarta [“Por conflictos (encendidos)”] sección a imágenes en las que la (im)potencia ya se ha organizado para expresar el inconformismo, para levantar barricadas en las calles o para consumir la revuelta. Mientras que las proclamas, los textos, los panfletos que ponían palabras al deseo de insubordinación se mezclan en el espacio con las imágenes de las dos primeras secciones –casi como dando voz a lo que las otras imágenes no podían expresar–, se reserva un espacio para la cuarta sección y otro para la quinta [“Por deseo” (indestructibles)]; al menos fue así en la organización de la exposición en Quebec, pero cada localización adaptó el ordenamiento de las obras a las posibilidades del espacio, dando cuenta de la infinidad de relaciones que es posible trazar y de las que cada espectador, además, con su errancia particular por el espacio, con sus propios fantasmas amenazando, tendrá una experiencia singular.⁷³⁵

En la sala dedicada a la cuarta sección, por poner algunos ejemplos, pasamos ante el vídeo de Chieh-Jen Chen, *The Route* (2006) y, a unos pocos metros de distancia, ante las fotografías de Agustí Centelles *Barricades, Barcelona* (1936). O, unos pasos más allá, ante los grabados de Armand Dayot, *Journees revolutionnaires 1830-1848* (1897). Sólo una de ellas, la de Centelles, es una imagen documental, pero todas han sabido capturar ese momento crucial en que el cuerpo impotente se ha opuesto al poder. *The Route*, si bien alude directamente a un conflicto entre los trabajadores portuarios de Liverpool y su empleador ocurrido a finales de siglo XX y que tuvo consecuencias internacionales, se trata de una acción pensada por el artista precisamente para avivar los pasados inacabados en el presente: toda una red de trabajadores portuarios de todo

⁷³⁵ Véase el catálogo de la exposición en Quebec, Didi-Huberman, *Le soulèvement infini*, Gallérie de PUQAM, 2018.

el mundo se solidarizaron en ese momento con Liverpool, dejando a un barco de mercancías –el Neptune Jade– sin poder descargar en ningún puerto durante dos años, hasta que pudo hacerlo en Kaoshiung, que no estaba al tanto del conflicto. Casi una década después, trabajadores de Kaoshiung son llamados a hacer una huelga ficticia que da una nueva oportunidad a los pasados no realizados. El presente –el de *The Route* y el del espectador– viene a confabularse en el espacio con otros tiempos de insumisión para dar cuenta de lo que sobrevive en la historia, de las distintas formas que toma la violencia contra “los pueblos”, las infinitas maneras en que se ha organizado su “desaparición” –silenciados por los intereses del poder–, pero también de los modos en que los pueblos re-aparecen para tomar la iniciativa de la historia.⁷³⁶

Todavía con estas y otras imágenes en mente, la sala de la sección cinco nos pone frente a devastadoras represalias del poder, o frente a los cuerpos aplastados sin que hayan llegado a levantarse, y que, aún al borde de la muerte, se *manifiestan*. Es aquí donde nos encontramos con las imágenes de Auschwitz, o con la fotografía que muestra a *Fortino Sámano fumándose un cigarro antes de ser fusilado* (Agustín Víctor Casasola, 1917), en posición relajada y mirando a la muerte con descaro. Pero su descaro parece mirarnos a nosotros también con la insolencia del rebelde o del niño que habita todos los presentes. He aquí la *esperanza del condenado a muerte*, como rezaba el título de las pinturas de Miró que pudieron verse en otras versiones de la exposición: la de legar sus fuerzas de oposición a los futuros que sigan tratando de deshacerse del peso que les constriñe. Muy cerca de ellas, las bellas fotografías de Pedro Motta, que dejan ver las poderosas raíces de distintos árboles al borde del precipicio, encierran un patetismo que pareciera imposible en una fotografía de este tipo, en la que los gestos humanos están ausentes. Y, sin embargo, en ellas resuenan visualmente esas fuerzas latentes que atraviesan la tierra, que se abren paso en la historia, aunque muy a menudo parezcan desaparecidas.

Ocurre que una imagen sólo se hace legible a través de los presentes que se ven reconocidos en ella, ya nos los dijo Benjamin.⁷³⁷ Y a ello es a lo que aspira el montaje:

⁷³⁶ Véase Didi-Huberman, *Pueblos expuestos; pueblos figurantes*.

⁷³⁷ “La imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido en ella”. Véase Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, p. 39.

a despertar del letargo todas esas imágenes que el dolor y el deseo dejaron través de una confrontación casi irreverente. Hacerlas legibles para un presente que necesita urgentemente pensar el problema de la indestructibilidad del deseo, reflexionar sobre lo que la potencia de un gesto –organizado o no– es capaz. Cada una de las singularidades, representación, ficción o captura directa de la realidad, es expuesta para trabajar con(tra) las demás para un pensamiento político del presente, desde esa “distancia” que nos da la historia, abordada como un (des)montaje de supervivencias.

Pero hablar de legibilidad no significa, ni con Benjamin ni con Didi-Huberman, orientar el pensamiento hacia un lugar concreto, ya lo sabemos. De ahí que nuestro autor insista en oponer la “toma de posición” a la “toma de partido”: “ahí donde el *partido* impone la condición preeminente de una *parte* en detrimento de otras, la *posición* supone una co-presencia eficaz y conflictiva, una dialéctica de las multiplicidades entre ellas”.⁷³⁸ Por supuesto, el montaje corre el riesgo de caer en manos de la propaganda –política o comercial–, de convertirse en una herramienta de manipulación que lleve al pensamiento o las emociones hacia esa “parte” que le interesa al poder, hacia el inmovilismo de la idea y de la ideología. Esto es lo que hizo dudar a Deleuze finalmente de la dialéctica eisensteiniana, de la que acabaría hablando en estos términos: “se trata de formar un todo con dos expresiones cuya común medida descubriríamos (siempre la conmensurabilidad)”.⁷³⁹ En *La imagen-movimiento* el intervalo eisensteiniano hacía surgir lo nuevo y lo inconmensurable, pero en *La imagen-tiempo* ya sólo era capaz de síntesis, de un movimiento reductor. Pero, más allá de la desconfianza deleuziana, que Didi-Huberman ve inconsistente en relación a Eisenstein, hablar de montaje no es siempre hablar de una toma de posición dialéctica. De la misma manera que hablar de revuelta no es siempre hablar de un levantamiento justo, que alce su “cólera” frente a los abusos del poder: a veces la cólera surge también como *reacción* frente a las conquistas del im-poder, orquestada como está por las ideas conservadoras. Así expresaba en la conferencia inaugural de la exposición en Barcelona este “dilema”:

⁷³⁸ Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*, p. 145.

⁷³⁹ Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 315. Didi-Huberman analiza este cambio en *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas*, pp. 303-304.

La insurrección no es un valor, el valor depende del uso que le demos. La palabra no juzga, no dice que esta insurrección esté bien, ni que esté mal [...] Los términos levantamiento, insurrección o revuelta son palabras preciosas, pero no son mágicas. No son como una llave que abre las puertas a los deseos de emancipación, ni tampoco abre las puertas a la creación de un campo político. Hace falta mucho más, hace falta el uso. En el fondo, todo esto no es suficiente y yo solo puedo expresar mi modestia ante este gran dilema: ¿hacia dónde va la cólera? Esta no es una pregunta que dependa exclusivamente de la potencia que despliega el torrente de la cólera. Es una pregunta dialéctica y requiere una respuesta dialéctica.⁷⁴⁰

Quizás no sea suficiente, pero *Soulèvements* nos ofrece las herramientas críticas para la conformación de “un campo político”, si entendemos por “campo político” ese espacio en el que la emoción, el pensamiento y la acción se alían en una lucha activa y colectiva; de nosotros depende lo que queramos hacer con ellas. Lo interesante es el modo en que pone a prueba el pensamiento cada vez que una imagen nueva irrumpe ante nosotros. El montaje, aquí, no se contenta con la sujeción a una Idea, sino que abre un espacio para la contradicción. Por supuesto que hay pensamiento previo, por supuesto que se posiciona a favor de una de las partes de esa relación entre (im)potencia y poder, pero las imágenes no se acomodan a un discurso o mensaje específico. Como ya adelantábamos, las imágenes se encuentran en este espacio para seguir pensando en un problema que nos involucra tanto como involucraba a todos esos pasados. El montaje “no está hecho para explicar nada”, nos dice Didi-Huberman, para llevarnos a unas conclusiones o para mostrar las relaciones lógicas –unívocas– entre una imagen y otra.⁷⁴¹ El montaje no termina nunca de abrir nuevos recorridos para el pensamiento y para la imaginación. Si viene a interrumpir la línea del saber convencional –la línea de la historia y sus sentidos hegemónicos–, no es sino para dejarlo para siempre en suspenso: no porque no haya ya nada que pensar, sino todo lo contrario, porque las posibilidades son múltiples y porque cada presente ofrece nuevas posibilidades de legibilidad. Porque siempre hay nuevas

⁷⁴⁰ Didi-Huberman, *Conferencia inaugural: “Insurrecciones”* (archivo de vídeo), canal del Museu Nacional d’Art de Catalunya, 3 de mayo de 2017. <https://www.youtube.com/watch?v=CUJMmn719gQ>

⁷⁴¹ Didi-Huberman, “La exposición como máquina de guerra”, p. 28.

relaciones, nuevos impensados por salir a la luz. Estamos aquí ante un trabajo “infinito”, lo que quiere decir que la tarea siempre habrá de recomenzar una vez más.

No estamos tan lejos aquí de los aparatos dialécticos de Brecht, o del cine de Godard, por ejemplo. De todos estos autores Didi-Huberman aprendió que era posible una contraofensiva política de las imágenes. Que era posible sacar a la imagen de sus usos interesados poniéndola a trabajar con(tra) otras imágenes y otros tiempos. El *Abc de la guerra* o *Histoire(s) du cinema* dan muestra de este trabajo: si dispusieron un “corte” del tiempo junto a otro fue para extrañar toda comprensión previa de la historia, para incitar a la reflexión a que profundice en el “intervalo”, para movilizar una mirada inquisitiva.⁷⁴² Cada uno de ellos quiso hacer de la historia algo así como un trabajo en proceso, inserto en el “doble ritmo” de la reflexión y el afecto, de la repetición y de la diferencia. Un trabajo que cada presente no debía sino continuar, trastornándolo con sus propias obsesiones, con sus propias conexiones automáticas, con las propias sombras de su tiempo. En definitiva, aquello que nos trae el montaje es un ejercicio *crítico*: una palabra que nos habla de su capacidad de poner patas arriba lo dado –el tiempo y el sentido de la historia oficial–, pero también de su fragilidad extrema (como está alguien o algo que se encuentra en estado crítico), abierto siempre a nuevas reconfiguraciones. Expresión, la de “crisis”, que alude también a su carácter urgente: ya nos advirtió Benjamin que “la imagen verdadera del pasado [...] amenaza con desaparecer con todo presente que no se reconozca aludido por ella”, dejando escapar con ella todo lo que tiene que decir del presente, todo lo que tiene que iluminar del futuro.⁷⁴³

Si lo pensamos bien, como hemos podido comprobar a través de los recorridos que hemos seguido en los anteriores apartados, los propios textos de Didi-Huberman no están pensados de otra manera: nos enfrentamos a sus escritos como a un nudo de imágenes heterogéneas que aspiran a inquietar nuestro pensamiento más que a instaurar un nuevo orden para la disciplina. La eficacia de la metodología anacrónica que él mismo reivindica, de esa puesta en montaje de elementos que en principio no

⁷⁴² En cuanto a su estudio de la obra de Godard, véase por ejemplo Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*, pp. 199-220.

⁷⁴³ Benjamin, *Tesis sobre el concepto de historia y otros fragmentos*, p. 39

parecen tener ninguna relación, aparece, como no puede ser de otra manera, dando forma al desarrollo de su teoría. Nos lleva de un tiempo a otro, de una imagen a otra, de un autor a otro, para hacer surgir, en los intersticios, en el “entre”, el nudo del problema que le ocupa. Hace zoom sobre los detalles, sobre los gestos, sobre los síntomas, para hablarnos de un movimiento más que de una certeza, para implicar al lector en los anacronismos de la memoria. Siguiendo el ejemplo de Adorno, nos dice Didi-Huberman, “el ensayista es alguien que engrana distintas imágenes de modo que saquen a la luz un pensamiento. No hay dogma aquí, sino montaje”.⁷⁴⁴

4. Mieke Bal: hacia una historiografía barroca.

El recorrido por el pensamiento de Didi-Huberman, la profundización en el potencial anacrónico de los objetos del pasado, nos ha llevado finalmente a analizar el valor político que esta forma de relacionarse con la imagen tiene para el presente: la imagen, en su movimiento superviviente, juega a iluminar los impensados del presente, a traer consigo lo nunca extinto en la memoria de los tiempos. Pero en realidad, si lo pensamos bien, una y otra cuestión –el anacronismo (como diferencia productiva) y la dimensión política (como trabajo de la potencia)– están indisolublemente ligadas desde el principio, más allá de si están involucradas o no esas “emociones –y reflexiones– políticas” que explora *Soulèvements*. Aunque sólo sea por el trabajo de la mirada que exige tal acercamiento a la historia, aunque solo sea por el tipo de saber que moviliza, enredado en lo afectivo y abierto a la diferencia, hasta el punto de que todo límite “entre” parece confuso; mirar a Fra Angelico desde ese lugar desde el que nos insta a hacerlo Didi-Huberman es ya un ejercicio de relevancia política en un contexto en el que la mirada parece haber perdido la capacidad de atender y dejarse afectar por las imágenes, en el que el tiempo parece haber perdido profundidad, en avance implacable hacia ninguna parte.

Tal posicionamiento ante la imagen es ya una manera de ir-contra el estado general de “indiferencia”, tanto como una manera de ir-contra el aplanamiento del

⁷⁴⁴ Didi-Huberman, “La exposición como máquina de guerra”, p. 28.

tiempo que asola el presente. Es decir, contra la *exclusión de los tiempos-otros*, los del pasado o los de la “periferia” –por llamarlos provisionalmente de alguna manera–, y contra el vaciamiento de la experiencia temporal, organizada por los ritmos del capital –lo que podríamos llamar *la exclusión de las temporalidades-otras*–, son, como hemos estudiado, los principales problemas a los que el pensamiento del presente ha de enfrentarse. De esta manera, la profundización en la *experiencia perceptiva y temporal “trastornada”* ante la imagen se convierte, así, en una vía clave para pensar formas de resistencia a este presente en crisis. Este punto de vista, sin embargo, es quizás más evidente en el pensamiento de Mieke Bal, quien no se cansa de indagar en la temporalidad vivida y en la posición transformada del “sujeto” del “análisis cultural” –interdisciplina que la autora reivindica–, que ha sido capaz de *hacer durar la atención* ante un “objeto” que, por ello, le deja de ser “indiferente”.⁷⁴⁵

La autora presta atención a la dimensión afectiva en la relación con el objeto, que algunas obras de arte y algunas formas de análisis favorecen, a las modalidades temporales que se despliegan en ese acto de mirar, como cuestiones de importancia política por sí mismas. En otras palabras: en sus textos, la autora pone el foco sobre la importancia, para un presente en crisis, de atender a la imagen de esa manera en que la *imaginación anacrónica* sabe hacer, en tanto que capaz de ofrecer una experiencia temporal alternativa, de despertar los múltiples tiempos contenidos en el presente –“con-temporáneos”– y de trastocar los modos en que nos situamos ante el objeto y ante el mundo, suspendiendo esa relación de dominación que ejerce el que mira sobre el que es mirado.⁷⁴⁶ La consecuencia de todo ello será la posibilidad de estudiar como obras de arte comprometidas con lo político a piezas que en principio no fueron concebidas para ello, que no se alinean con un discurso de contenido político, que ni siquiera encierran ese “grito lanzado al futuro” –elaborando fenomenológicamente la imagen– de quienes sufrieron o perecieron los abusos de la historia. Se da aquí un desplazamiento fundamental desde la intención del autor a lo que las obras son

⁷⁴⁵ Véase el capítulo Bal, “Concepto”, en *Conceptos viajeros en la humanidad. Una guía de viaje*, Murcia, Cendeac, 2009.

⁷⁴⁶ Bal, *Image-Thinking: Artmaking as Cultural Analysis*, Edimburg, Edinburgh University Press, 2022, p. 135.

capaces de *hacer en el presente*, del contenido al *efecto*, un giro hacia la “performatividad” de la obra que será clave en su trabajo, como tendremos la oportunidad de analizar.⁷⁴⁷

Todos estos aspectos, por supuesto, no están ausentes en el trabajo de Didi-Huberman, es posible observarlos dando forma a su pensamiento, preocupado también por la necesidad de interrumpir los modos en que la cultura del espectáculo y la prisa, como la historia tradicional, anulan el potencial de la imagen, su potencia efectiva sobre la mirada. Preocupado por la necesidad de producir experiencias alternativas al fin de la historia y de la temporalidad, no para restituir el orden del progreso, sino para comprender otro orden del tiempo, abierto a la co-presencia, a la supervivencia y al desvío. Un ejemplo claro de esto último es *Supervivencia de las luciérnagas*, donde la atención a la riqueza de la experiencia en un presente desesperado se convierte en el centro del problema.⁷⁴⁸ Por su parte, *Lo que vemos, lo que nos mira* se centra en explorar esa relación sujeto/objeto como un trabajo de afectación mutua, reconociendo la *agencia de la imagen*, su capacidad de producir sentido, de mirar de vuelta y de hacer peligrar toda posición de control del *sujeto racional*, que ha de rendirse a la alegre imposibilidad de un saber acabado; esto es algo que, como sabemos, atraviesa todo su trabajo. En general, la llamada a la insistencia de la mirada, *duradera en el tiempo*, para poder atender a aquello que tiene que decir la imagen en el presente, a la relevancia del pasado en el ahora de la cognoscibilidad, es una constante a lo largo de toda su obra, lo que hace de su trabajo una pieza imprescindible de ese esfuerzo contemporáneo por transformar los modos en que nos relacionamos con el mundo.

⁷⁴⁷ Como veremos, incluso cuando el objeto de estudio es una obra de arte marcadamente política, cuya realización nace de la necesidad de denuncia de una situación específica, como por ejemplo en el caso de las obras de Doris Salcedo, la atención de la autora recae en una producción de sentido que actualiza, a través de la ficción o la metaforización, produciendo una singularidad desde la que el presente pueda comprometerse con la singularidad de la violencia específica. Se trata de una cuestión que abordaremos en el primer apartado dedicado a la autora. Véase el capítulo de Bal, “Metaforizar. La singularidad en el espacio negativo”, en *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2014.

⁷⁴⁸ Aun así, la “supervivencia”, entendida como el conflicto de tiempos en el presente, es estudiada aquí más como posibilidad de la historia, abierta siempre a las reparaciones –de ahí que traiga a Benjamin y su “decadencia del aura” como declive que siempre está por remontar–, que como producción efectiva en el presente. En otras palabras, Didi-Huberman nos trae aquí los argumentos a favor de la indestructibilidad de la experiencia, como un trabajo potencial que cada uno ha de hacer ante la imagen. Véase Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas*.

Ahora bien, estas cuestiones confluyen en los textos de Mieke Bal para dar forma a un planteamiento que no se encuentra tan claramente en Didi-Huberman: asistimos aquí al análisis de las consecuencias últimas de esta *epistemología crítica* en la articulación de un *sujeto político*, que no es otro que el *sujeto del análisis cultural*, en cuyas características deberemos ahondar para comprender su manera de enfrentarse a la urgencia del presente. Es decir, la autora hace *zoom* sobre la experiencia perceptiva y temporal implicadas en esa relación “trastornada” con la imagen –a la que nos alienta el análisis cultural, o a la que nos obligan algunas obras de arte, como veremos– para dar cuenta de su potencialidad política, en tanto que nos re-sitúa como sujetos ante el mundo. En tanto que permite volver a pensar el lugar desde donde afrontar los problemas que nos acosan hoy en día. Un lugar que será siempre un *lugar-entre*, *fuera de quicio*, una posición inestable que moviliza al sujeto, que disloca su estar en el mundo. En este sentido, veremos que la atención a la temporalidad, tal y como es vivida ante el objeto cultural, se alía en sus textos con la reformulación de una subjetividad pensada más allá de las divisiones binarias sujeto/objeto, pasado/presente, yo/otro, privado/público, individual/colectivo, que constituirá el eje en torno al cual construye su pensamiento político.

Adelantándonos a aquello que analizaremos a lo largo de los capítulos dedicados a la autora, podemos decir que la subjetividad necesita del tiempo para poder darse. O, en palabras de Bal: “el tiempo es el lugar de la subjetividad: a lo largo del tiempo, en el tiempo, con el tiempo; de ahí ‘en el devenir’”.⁷⁴⁹ He aquí distintos aspectos de la temporalidad que han de ser tenidos en cuenta para elaborar el concepto de subjetividad, tal y como lo entiende Bal, y que estructurarán los apartados dedicados a la autora. Distintos enfoques desde los que abordar ese trabajo del tiempo que disloca la posición del sujeto cognoscente en el presente, que deconstruye la unidad cerrada del “yo” cartesiano, tanto como la dimensión “narcisista” del “individualismo” capitalista. Es desde ese “yo” derrumbado, permeable al encuentro con la diferencia, desde donde es posible pensar todo abordaje político del presente, desde el punto de vista de la autora. Para comprender este punto, será necesario profundizar en aquello que la autora entiende por “lo político” frente a “la política”

⁷⁴⁹ Bal, *Lexicón*, p. 108.

tradicional: siguiendo a Chantal Mouffe, lo político tiene que ver para la autora con el trabajo del “antagonismo”, con la confrontación polémica que se opone toda *política del “consenso”*.⁷⁵⁰ De ahí que el desmoronamiento del sujeto, como veremos, abierto tanto afectiva como reflexivamente a la singularidad del “otro”, convertido en “tú” en el intercambio dialógico, constituya un problema central en este sentido.

Si comprendemos que el pensamiento político de la autora, enredado en una cierta noción de subjetividad, está íntimamente ligado con lo que ha denominado una “estética de la no-indiferencia ética”, podemos entender la importancia de lo temporal en el marco de un análisis cultural comprometido con las necesidades del presente.⁷⁵¹ Es el tiempo, nos dice la autora, el que hace surgir la diferencia.⁷⁵² No sólo el que la hace *aparecer*, sino el que hace que *importe* en el presente de la percepción. Es el tiempo el que transforma la in-diferencia o el “consenso”, tan peligroso uno como otro para la autora, en un encuentro productivo con la diferencia, liberando a la subjetividad de su encierro en el “yo” o en el “nosotros”. Debemos comprender esto, de nuevo, desde esos tres enfoques de la temporalidad a los que apunta Bal, que no pueden entenderse, en realidad, como cuestiones separadas: la diferencia surge *a lo largo* del tiempo, es decir, como cristalización singular de un devenir, que actualiza y transforma; *en* el tiempo, es decir, como acontecimiento único en el presente, como afectación inesperada en un intercambio yo-tu; y *con* (el) tiempo, es decir, siempre y cuando estemos dispuestos a sostener la mirada. Sólo cuando el ritmo del presente y de la historia se interrumpen para dejar espacio a esas tiempos y temporalidades otras, la diferencia puede aparecer como diferencia. Esto es, una diferencia que va más allá de la “negatividad” del “otro”, de la distancia insalvable, pero también de la asimilación o la inclusión que acaba con toda singularidad. Semejante trabajo del tiempo inhabilita, como veremos, toda aproximación reductora que nos permita seguir hablando de “otredad”:⁷⁵³ no se trata ni de “otrear” ni de “borrar” la diferencia, sino de ponerla a

⁷⁵⁰ Bal, *Tiempos Trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid, Akal, 2016, p. 89; Chantal Mouffe, *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Barcelona, Paidós, 1999.

⁷⁵¹ Bal, *Lexicón*, p. 35.

⁷⁵² La frase original es “las diferencias surgen con el tiempo”. Véase Bal, *Lexicón*, p. 41.

⁷⁵³ En lexicón dedica una entrada a discutir las razones que hacen que el concepto de “otredad” o de “alteridad “no sean adecuados para comprender el trabajo con la diferencia del análisis singular. En cambio, propone utilizar la noción de “singularidad”, que evita tanto la borradaura como la “hipóstasis” identitaria. Véase, Bal, *Lexicón*, pp. 97-104.

trabajar frente a toda estabilidad –artificial e interesada, por supuesto– del sujeto de conocimiento, favorecer los (des)encuentros que hagan surgir “preguntas planteadas a la luz de la relevancia sociocultural”.⁷⁵⁴

Estas tres formas de abordar la temporalidad, por tanto, el tiempo como *proceso* (en tanto que producción de repetición y diferencia), el tiempo como *suceso* (en tanto que saber-ahora dependiente del encuentro con la diferencia) y el tiempo como *duración* (en tanto que esfuerzo de la mirada que exige todo acercamiento ético a la diferencia), nos ofrecerán las claves para comprender el desplazamiento del sujeto, el desmantelamiento de toda frontera levantada en torno a él y la importancia que esto tiene para lo político. Un yo a expensas de un saber que está siempre por actualizarse, que trae el pasado al presente para actualizarlo en una imagen nueva que revoluciona lo que sabíamos hasta entonces (*a lo largo del tiempo*). Un yo que sale al encuentro del tú en ese momento único de la percepción atenta, para hacer caer toda idea cerrada de sí mismo (*en el tiempo*). Un yo que “incorpora otros yoes [...] en el yo” (otra manera de entender la expresión “*con el tiempo*” como con-vivencia de lo dispar).⁷⁵⁵ Los tres momentos, que, como decimos, no se dan de manera diferenciada, apuntan a un tiempo transformado, “trastornado” incluso, *fuera de sí*, que suspenden la lógica cronológica o evolucionista en la que se inscriben tanto la historia como el sujeto tradicional. Se complican aquí las relaciones inter-temporales e inter-subjetivas, en esa insistencia misma de la percepción: la historia y el sujeto, como consecuencia, están también *fuera de sí*. Es desde aquí desde donde el trabajo para lo político puede efectuarse.

La construcción del sujeto de la razón cartesiano no sólo involucra una cierta relación con el mundo, sino también una cierta concepción del tiempo y de la historia: hablamos del sujeto de la modernidad, al que la Ilustración concederá el poder de construir su destino a través de un conocimiento capaz de dominar la naturaleza. La futuridad de la modernidad es una futuridad bajo control, a la que el sujeto se dirige constantemente, aun cuando el futuro –el futuro de nuestro presente– se ha convertido en un lugar de desesperanza. Ese mirar hacia adelante del sujeto moderno,

⁷⁵⁴ Bal, *Conceptos viajeros*; Bal, *Lexicón*, p. 111.

⁷⁵⁵ Bal, *Lexicón*, p. 92.

que devalúa al pasado, al que hay que superar, y que ve en el presente solamente un momento de transición hacia el futuro, tomando la forma hoy de la exigencia neoliberal de crecimiento e innovación continuas, queda también interrumpido en ese mismo proceso en el que se disuelve la estabilidad del sujeto.

Una cuestión y otra vienen de la mano: no hay apertura del sujeto sin esa apertura del tiempo, desestabilizados ambos en el acto de mirar. Ese sujeto derrumbado, desplazado de su centro, incapaz de construirse su propio mundo de certezas, implica también el derrumbe de esa orientación obsesiva hacia el futuro como expectativa de un tiempo construido a su imagen y semejanza –si bien perfeccionado, optimizado. En su lugar, la atención se dirige hacia los lados, hacia todos esos *tiempos-presentes*, pero sistemáticamente descartados por el rendimiento capitalista: pasados-presentes, presentes-como-pasados desincronizados con los *tiempos que corren*, presentes *patológicos* incapaces de asumir los ritmos del presente, presentes-desviados, en general, de la exigencia de productividad. Christine Ross llamó a esa capacidad de algunas obras de arte contemporáneas de hacer *aparecer* todos esos “tiempos improductivos” en el presente de la percepción “lateralización” o “ecologización” de la experiencia.⁷⁵⁶ Pues bien, esa misma “lateralización” es la que exige Mieke Bal para la práctica del análisis cultural en general, nos enfrentemos o no a esas obras contemporáneas preocupadas por desorientar la temporalidad y la historicidad del progreso, tanto como empeñadas por invadir el espacio de seguridad del “sujeto clásico”. La autora concibe la tarea del analista cultural como un trabajo de la mirada dedicado a *nutrirse* en el diálogo con el mundo, haciendo de la subjetividad una cuestión compartida en un presente múltiple. La imagen del pulpo, que convoca en una de sus publicaciones más recientes para pensar el problema del tiempo y de la subjetividad, es significativa en este sentido:

La flecha debe ceder ante los múltiples tentáculos de la temporalidad. Por eso propongo una imagen-pensamiento [*thought-image*] que ofrece una perspectiva diferente del tiempo en su relación problemática con la forma: un pulpo. La imagen-pensamiento del pulpo se caracteriza no solo por los múltiples pero

⁷⁵⁶ Véase Ross, “Ecology”, en *The Past is the Present; It's the Future Too*.

igualmente importantes tentáculos que se extienden desde, mientras constituyen, su cuerpo. El animal tiene ocho extremidades, de ahí su nombre; pero para la imagen conceptual, es la sobre-numerosidad [sur-numerousness] lo que cuenta, no el número real. [...] Cada tentáculo, además, posee numerosas ventosas, pequeños órganos que sirven para adherir al animal a otras cosas o criaturas, pero, más crucialmente, para absorber, incorporar, alimentos: en la imagen-pensamiento, el alimento cultural llamado atención, compromiso, diálogo.⁷⁵⁷

No estamos ya únicamente ante un tiempo racionalizado, optimizado, acelerado y vaciado de sentido, sino que entra en juego una “multitemporalidad” de la que somos conscientes en el trabajo mismo de mirar: el tiempo se desacelera, se “espesa”, se deja afectar por la presencia de otros tiempos que se “enredan” con el nuestro.⁷⁵⁸ A ello contribuirá, por supuesto, y así lo estudia también la autora, toda una serie de estrategias con las que algunas obras de arte son capaces de detener nuestros hábitos temporales para introducirnos en una experiencia diferente del tiempo. Esta atención a la multitemporalidad, en la que insistirá una y otra vez la autora, como veremos, nos lleva hacia una de las nociones clave en esta tesis, junto a la de “anacronismo”: me refiero a la noción de “heterocronía”, utilizada por Bal para referirse a esa co-presencia de tiempos, ritmos y velocidades inherente a todo presente, muy a pesar de aquellos que declaran el fin de temporalidad, de la posibilidad de una experiencia temporal ajena a los ritmos del capital.⁷⁵⁹

Aunque a veces resulta difícil establecer la frontera entre anacronismo y heterocronía, uno y otro apuntan a dos fenómenos temporales diferentes: si el primero se refiere a la presencia de un tiempo en otro que no es el suyo, el segundo apunta a la divergencias de la experiencia temporal con respecto a un “paso del tiempo” que se ha tomado como único.⁷⁶⁰ Resulta difícil porque una irrupción

⁷⁵⁷ Bal, *Image Thinking*, p. 133. La traducción es mía.

⁷⁵⁸ Bal, *Tiempos trastornados*, p. 69.

⁷⁵⁹ Véase Bal, “Heterochrony in the Act: The Migratory Politics of Time”, en Mieke Bal y Miguel Ángel Hernández-Navarro (eds.), *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*, Amsterdam, Rodopi, 2011, pp. 211-238.

⁷⁶⁰ Se trata de una expresión, “*passage of time*”, que utiliza muy a menudo Ross en *The Past is the Present, is the Future Too*

anacrónica del pasado es también una experiencia ocurrida en el desfase de los tiempos hegemónicos, supone una interrupción del avance y una convivencia de lo extraño-temporal, definición básica de la noción de heterocronía. De la misma manera, la resistencia a los tiempos del capital, que hacen de todo presente rápidamente un pasado obsoleto, puede ser comprendida como una discrepancia anacrónica con respecto a los ritmos del progreso, tal y como lo vio Christine Ross en *The Past is the Present; It's the Future Too*.⁷⁶¹ Es común encontrar esta confusión –por supuesto productiva, en tanto que da que pensar– en textos que se ocupan de esta problemática del tiempo. Esta misma confusión sobrevolará los capítulos que vienen, en tanto que me parece mucho más interesante explorar sus interconexiones que llevar a cabo una clasificación artificial que separa y no da lugar al encuentro, al conflicto y que se contenta con la simplificación.

Ahora bien, es necesario tener en cuenta que la noción de “heterocronía”, tal y como la utiliza Bal, hace referencia a un abanico más amplio de discrepancias temporales: más allá de las inversiones del tiempo, de los desvíos, de los saltos y discontinuidades de la historia, nos podemos encontrar con una gran diversidad de maneras de dar sentido al tiempo que se movilizan-contras las violencias ejercidas por el orden dominante del tiempo. Y esta es una de las principales preocupaciones de la autora: atender a esa diversidad de maneras en que el tiempo parece desencajado, parece desmarcarse, consciente o inconscientemente, de ese *orden violento*, y la manera en que los objetos culturales introducen esa diferencia en el presente. He aquí una de las principales diferencias con respecto al trabajo de Didi-Huberman: la autora pone el foco en la relación trastocada del sujeto con el objeto cultural desde el punto de vista de la heterocronía, es decir, prestando atención a todo tipo de contra-ritmo que promueve en la experiencia del presente, y le da un lugar clave en la praxis política: “La heterocronía contribuye a la textura temporal de nuestro actual mundo de la

⁷⁶¹ En referencia a la obra de Guido van der Werve *Nummer acht* (2007), y su estrategia de introducir al artista (y al espectador) en un tiempo improductivo, en el que no pasa nada, nada más que un estar presente en relación con el entorno que no nos lleva a ningún desenlace, la autora se refiere a esta experiencia del tiempo como una persistencia anacrónica a toda lógica de avance: “Este cuerpo humano está atado a un entorno que apenas avanza con él mientras su movimiento se confirma expandiéndose hacia los lados, apegándose lo más posible a la actualidad de esa interconexión. Se adhiere a él y por eso, en esta adhesión, se vuelve ligeramente anacrónico con respecto a cualquier tiempo histórico sostenido por un principio de avance.” Ross, *The Past is the Present, is the Future Too*, p. 97. (La traducción es mía)

cultura y, por tanto, nuestra comprensión y vivencia del mismo constituyen una necesidad política”.⁷⁶²

Emerge a partir de este énfasis en la *con-vivencia* de tiempos en el presente un nuevo lugar desde el que abordar la expresión “*con el tiempo*”: la insistencia en la duración (*con tiempo*) despierta en el presente los múltiples tiempos que le son “contemporáneos” (*con otros tiempos*). La idea de “con-temporaneidad”, trabajada antes por Agamben, ese estar juntos en el tiempo que los encuentros culturales activan al hacer que la diferencia importe en el presente, será el motor de sus reflexiones sobre el potencial político del arte: permitir a la obra desplegar su “agencia” en el presente de la percepción requiere del esfuerzo de movilizar su con-temporaneidad. Un esfuerzo que viene tanto del agente que produce la obra (el artista, pero también del curador) como de aquel que la produce de nuevo con su mirada (el espectador). Un esfuerzo que no equivale al de la transmisión/recepción de un sentido, mensaje o denuncia concreta, sino a la realización de un *acto cultural efectivo*, que nos involucra afectivamente en el pensamiento de una imagen singular. Todas estas cuestiones serán desarrolladas a lo largo de los siguientes apartados, desde las distintas perspectivas que anunciábamos más arriba. El último de los apartados, que parte del enfoque que propone la expresión “con (el) tiempo”, tratará de adentrarse de lleno en esa “hetero-temporalidad” del presente a partir de los espacios, intersecciones y cruces que ponen de relevancia las discrepancias que, sin embargo, coexisten en el ahora. El espacio de la “videoinstalación” —aquellas que le interesan a la autora—, con sus recursos de espacialización del tiempo y dislocación de las narrativas tradicionales, con su manera de jugar con nuestro tiempo y nuestros hábitos de acceso al saber, será el lugar privilegiado para recorrer vivencialmente esa multi-temporalidad, para ensanchar toda noción de lo que uno entiende por “contemporáneo”.

En suma, uno tras otro, cada uno de los apartados dedicados a la autora se preocuparán por ahondar en los modos en que los encuentros culturales, en el marco de esa interdisciplina crítica llamada “análisis cultural”, nos permiten subvertir, aunque sea de manera provisional, las lógicas abusivas y dañinas en las que se inscribe

⁷⁶² Bal, *Tiempos trastornados*, p. 64.

el sujeto clásico y las inercias temporales de la historia y del capital; es en este sentido en el que podemos hablar de la importancia política de tal tarea y no tanto por su empeño contra-discursivo. Una práctica cultural que se propone poner en primer plano y generar *experiencias* y *expectativas* alternativas, ensayar formas de relación diferentes, activar al sujeto desde otros lugares. La importancia de ese trabajo con (y de) los objetos culturales, que puede resultar político aunque no esté implicada ninguna transmisión de un mensaje crítico, como decíamos más arriba, se explica a partir del cambio de paradigma en el que nos introduce. Un desplazamiento en los modos de estar, de percibir, de pensar y de relacionarnos con el mundo que a la autora le gusta llamar “barroco”: lo barroco como una forma de pensar que se enreda en un exceso que no se puede decir del todo y que sólo aspira a la producción de diferencias, que se da en el encuentro de tensiones irreductibles y que hace convivir la discrepancia. Lo barroco como la suspensión de toda relación de dominación del sujeto sobre el objeto, como una forma de interacción que acontece en un *plegado* en el que se tambalea toda distancia y todo saber objetivo.

Esta referencia al barroco como un “*régimen de visión*” o *régimen de conocimiento* específico –no en vano la autora habla de una “epistemología barroca”– no es, ni mucho menos, algo nuevo.⁷⁶³ La autora entra en conversación en sus textos –explícitamente o no– con toda una serie de pensadores que vieron en las formas de producir sentido –de insistir en la falta de sentido cerrado, de retorcerlo y dejarlo siempre en suspenso– de la cultura barroca un modo particular de posicionarse ante el mundo.⁷⁶⁴ Un posicionamiento que disloca esa confianza en la visión del sujeto cartesiano, que tan bien quedó plasmada en el arte del Renacimiento, para dejar entrar su reverso oscuro, para profundizar en la brecha del saber, en lo que no puede ser visto, si acaso convocado “veladamente” por esos juegos tortuosos que el barroco propone. El objeto del pensamiento barroco no es ya esa verdad objetiva y cerrada que la perspectiva lineal prometía al observador, sino eso mismo “de lo que no se puede hablar”, como reza el título de una de los trabajos de Mieke Bal dedicado a la

⁷⁶³ La expresión de “*régimen de visión*” o, más acertadamente, “*régimen escópico*”, es extraído, como veremos, del texto de Martin Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, en *Campos de Fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

⁷⁶⁴ Más adelante haremos una breve incursión genealógica de esa alusión al barroco como un modo de estar ante el mundo, con la intención de que nos ayuden a pensar el giro en el que se inscribe la autora.

obra de la artista colombiana Doris Salcedo, un ejemplo valioso para estudiar, como haremos, el giro hacia una “forma de razonar barroca”.⁷⁶⁵ Un giro que implica una *reintroducción del tiempo y del cuerpo* en la experiencia ante el objeto de saber y que hace de ello una cuestión política, valiosa por sí misma.⁷⁶⁶

Como podemos observar, esta “filosofía barroca” a la que se alude no es exclusiva de la época y el estilo históricos que llamamos Barroco, sino que es posible extenderla a toda una serie de prácticas comprometidas con esa misma forma de producir sentido, sean o no conscientes de ello: en este sentido, Bal hace referencia a toda una serie de obras realizadas en las últimas décadas que es posible encuadrar dentro de una suerte de “barroco contemporáneo”, por su particular forma de instar al espectador a recorrer toda una serie de trabas para la mirada, que la imposibilitan y la abren al mismo tiempo, que comprenden la transmisión del sentido al mismo tiempo como una “imposibilidad” y como una “necesidad”.⁷⁶⁷ En el caso de algunas obras, como ocurre con la de Salcedo, resulta insólito pensarlas desde el punto de vista de una filosofía barroca, porque ningún motivo en ellas parece relacionarlas con las exuberantes formas del estilo artístico; por eso mismo resultan tan interesantes, porque nos permiten aislar las forma del barroco del pensamiento barroco, comprender que no necesariamente han de venir de la mano.

Aun así, forma y pensamiento barrocos se encuentran en uno de los motivos formales más característicos del período histórico: el pliegue, teorizado por Deleuze

⁷⁶⁵ El título alude a la última proposición del *Tractatus Lógico-Philosophicus* de Ludwig Wittgenstein: “De lo que no se puede hablar, mejor es callarse”. A lo largo de su obra, Bal trata de proponer, junto a la obra de Salcedo, una alternativa a esa proposición wittgensteniana, que formula de la siguiente manera: “de lo que no se puede hablar, una debe mostrarlo”. Véase Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 15 (nota al pie).

⁷⁶⁶ Perfectamente podríamos incluir también el trabajo de Didi-Huberman dentro de ese giro. De hecho, el propio autor ha estudiado, en relación al trabajo de Benjamin en el *Origen del drama Barroco alemán*, la importancia del pensamiento barroco para entender ese desplazamiento desde el saber como certeza al saber como convivencia con el no-saber que nos involucra en ese mismo saber (Véase Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición*). Ahora bien, la importancia de ese modo de hacer barroco es comprendida en su obra como un lugar desde donde abordar un saber crítico y encarnado, de ahí que lo traiga a colación del trabajo de montaje de Bertolt Brecht, preocupado por acercar y distanciar, alternativamente, al lector de una realidad que necesita ser pensada. En cambio, Bal lo reivindica, como ya apuntábamos, como una posición valiosa por sí misma, quien apenas quiere profundizar en la situación específica de violencia que impuso la necesidad de la obra, para no desviar la atención desde la singularidad (a la que puede acceder quien apenas sabe de esa violencia) a la particularidad (que enciende en nosotros un “sentimentalismo” que se consume rápidamente). Véase Bal, *De lo que no se puede hablar*, p., 61. Quizás aquí se encuentre la diferencia más significativa entre unos y otro.

⁷⁶⁷ Bal, *Tiempos trastornados*, p. 64; *De lo que no se puede hablar*, pp. 36 y 53.

como una producción visual que encarna una forma de pensamiento. La manera de ofrecerse, si podemos llamarlo así, de los pliegues barrocos, sus excesos recogidos y desparramados que producen sombras, sus retorcimientos infinitos o su habilidad para seducirnos, permiten pensar los modos en que *se juega el saber* en el marco de una filosofía barroca. No es casualidad que la autora acuda a los “pliegues reales” de la obra de Bernini o de Bourgeois para abordar las posibilidades de transmisión intersubjetiva, inter-temporal. En cualquier caso, el pliegue deleuziano, como “sinécdoque” del pensamiento barroco, estará, atravesando todo el recorrido que hacemos por el trabajo de la autora, ayudándonos no sólo a pensar los modos en que operan las obras de arte que la autora estudia como dignas representantes de una filosofía barroca, los descentramientos y las temporalidades hacia los que nos llevan, sino también a hacer de esa “operatividad” una exigencia para todo encuentro cultural.⁷⁶⁸ Y es que esas mismas obras, como veremos, son estudiadas por la autora como objetos teóricos importantísimos para pensar el tipo de historiografía y de análisis cultural que queremos producir. A partir de ellas, de la relación que establecen con el espectador, trataremos de dar forma, como hace Bal, a su propuesta epistemológica.

4.1 La imagen como viaje: la práctica cultural como una traducción sin objeto.

Empezamos el análisis dedicado a la autora, por tanto, desde el lugar en el que nos quedamos con Didi-Huberman: pensando la importancia política de afrontar las imágenes como agentes productores de sentido y de tiempo, con su particular manera de producir sentido y de relacionarse con el tiempo. Ello nos llevará, necesariamente, a profundizar en la diferencia de enfoque, en la singularidad de la propuesta de Mieke Bal, aun cuando se mantiene la misma concepción del tiempo y de la historia, radicalmente “trastornados”, en relación a lo que dictan los tiempos hegemónicos. Volvemos aquí sobre el drapeado, sobre el vuelo de los tejidos, sobre los pliegues, reales o no, pero esta vez para pensarlos como figuras teóricas que producen

⁷⁶⁸ Bal, *Conceptos viajeros*, pp. 89 y 105.

pensamiento, que nos fuerzan a reflexionar, ellas mismas, sobre los modos en que debemos encarar el trabajo del análisis cultural si queremos hacer de él una herramienta para lo político. La *Santa Teresa* de Bernini y la *Femme-Maison* de Bourgeois, que presumen de la riqueza de sus plegados, nos servirán en este apartado, como en el texto de Mieke Bal, para *elaborar* el concepto de “imagen” como la producción de una singularidad “preposterada”, concepto que utiliza la autora para referirse a la irrupción anacrónica.⁷⁶⁹ Es decir, trataremos de acercarnos a la noción de imagen como ese objeto imposible y necesario, portador de un sentido que funciona en el desvío y en el anacronismo, en su “adherencia” a otras singularidades que, no obstante, no borran la primera.⁷⁷⁰ La imagen como ese lugar de descentramiento del tiempo, del saber y del sujeto. Tratamos de pensar, por tanto, en aquello que ocurre en la *transferencia del sentido* de un tiempo a otro, *a lo largo del tiempo*.

Unas imágenes y otras, en conversación, nos servirán para comprender la imagen de la producción de sentido inscrita en un devenir a la espera siempre de un nuevo *plegado*, de un nuevo marco (“*frame*”) desde donde ser abordada.⁷⁷¹ Eso mismo que estudiamos con Didi-Huberman –la potencia anacrónica de la imagen, la producción de repeticiones y diferencias–, pero esta vez para comprenderlo como un esfuerzo que contribuye a la construcción de un hábitat cultural más respirable, incluso cuando las obras aparentemente no nacen de una voluntad de decir política.

El saber es comprendido aquí como algo que es necesario trabajar, y la mirada como algo que no se da desde un primer momento, que necesita un recorrido, aunque nunca llegue en realidad a satisfacer su deseo de saber; es ese movimiento mismo de anhelo, el deseo de profundizar, lo que constituye el motor del análisis cultural, inmerso en un proceso inacabado que da sus frutos en forma de “imagen”. Para abordar este viaje del sentido, Mieke Bal introduce los conceptos de “metáfora” y de “traducción”, como “para-sinónimos” que nos permiten profundizar en ese movimiento de un lugar a otro del sentido, un desplazamiento que siempre se deja algo atrás pero que nos lleva a otro lugar desde donde el sentido se vuelve productivo:

⁷⁶⁹ Véase el capítulo “Imagen”, en *Conceptos viajeros*.

⁷⁷⁰ Bal, *Conceptos Viajeros*, p. 92.

⁷⁷¹ Véase el capítulo “Enmarcado”, en *Conceptos viajeros*.

del sentido literal de una situación al sentido figurado, en el caso de la metáfora, de un lenguaje a otro, en el caso de la traducción.⁷⁷² En una y otra se produce un traspaso que busca mantener la operatividad del sentido de un “original”, es decir, producirlo en un nuevo contexto para que pueda seguir funcionando: para “que se convierta en algo que podemos mirar y de lo que podemos aprender”.⁷⁷³ La metáfora y la traducción, entendidos como viaje, como proceso de transformación, incluso como práctica de distorsión en el traslado de sentido, nos ayudarán a pensar la tarea del analista cultural, del espectador de imágenes, como un trabajo implicado en un movimiento deformante.

Ahora bien, para comprender el valor de la traducción y de la metáfora en este sentido es necesario, como han hecho autores como Walter Benjamin o Deleuze y Guattari, arrancar de estos conceptos su dependencia con la referencialidad, tal y como son entendidos tradicionalmente.⁷⁷⁴ Dejar de verlos como una actividad “logocéntrica”, operando en torno a un *centro significante* que deba trasladarse al otro contexto de la manera más fiel posible.⁷⁷⁵ La metáfora no es ya una representación simbólica que *significa* a una realidad concreta en una equivalencia imaginativa, ni la traducción una correspondencia simple entre un lenguaje y otro. Entenderlas de esta manera implica, en ambos casos, olvidar aquello que Benjamin reconoce como “esencial” al lenguaje. Esencial no porque se refiera a un absoluto inmóvil que sostiene la obra, sino todo lo contrario, un desconcertante móvil que singulariza un texto: “una multiplicidad sin origen y final”.⁷⁷⁶ Cuando Benjamin habla de la “pureza” y de la “esencia” del lenguaje, nos recuerda Bal, lo hace en un sentido diferente a lo que pudiera darle la filosofía esencialista.⁷⁷⁷ Al fin y al cabo, nos dice Benjamin: “lo que hay en una obra literaria— y hasta el mal traductor reconoce que es lo esencial— ¿no es lo que se considera en general como intangible, secreto, ‘poético’?”.⁷⁷⁸ En otras palabras, “lo que hay en una obra de intraducible”, pero también de *efectivo*, lo que

⁷⁷² Bal, *Conceptos viajeros*, p. 93; *De lo que no se puede hablar*, p. 33.

⁷⁷³ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 88.

⁷⁷⁴ Estudia la reelaboración del concepto de traducción en Benjamin y de metáfora en Deleuze y Guattari respectivamente en Bal, *Conceptos viajeros*, pp. 91-100; *De lo que no se puede hablar*, p. 42

⁷⁷⁵ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 81.

⁷⁷⁶ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 118.

⁷⁷⁷ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 81.

⁷⁷⁸ Benjamin, “La tarea del traductor”, en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, p. 128.

hace que un texto funcione y obtenga reconocimiento.⁷⁷⁹ Eso *de lo que no se puede hablar* pero que, por ello mismo, es necesario traerlo al lenguaje una y otra vez a fin de hacer operativa una y otra vez su eficacia. Los mejores traductores tratan de “señalar”, con una “insistencia admirable”, esa “imagen que se desvanece en cada presente que no sepa reconocerse en ella”.⁷⁸⁰

Sin duda “Sobre el concepto de historia” y “La tarea del traductor” se cruzan aquí, en el objeto que ambos persiguen, que no es otro que la imagen tal y como la entendía Benjamin. No es de extrañar que Bal quiera acercarse a la obra temprana y vital de Benjamin (“La tarea del traductor” es de 1923) para abordarla de manera “preposterada” (anacrónica, a la contra del tiempo cronológico) desde las lecciones sombrías que nos ofrece su último texto (La “Tesis sobre el concepto de historia” terminó de escribirla en 1940, meses antes de su suicidio).⁷⁸¹ La autora encuentra, de esta manera, en su obra más antigua las claves para comprender el trabajo del historiador, en tanto que profundiza en “la actividad que ésta [la historia] demanda”.⁷⁸² Eso mismo que Benjamin plantea para la tarea del traductor podemos plantearlo para la historia: ¿qué interés tendría, y en qué medida haría justicia al valor de la obra, la traducción término a término del original, trasladar para el nuevo receptor algo así como un contenido informacional? Aquellos que se contentan con una traducción tal no producen sino, en palabras de Benjamin, “malas traducciones”, que resultan incluso contraproducentes para el rendimiento –estético, visual, podríamos decir– de la obra.⁷⁸³

Debemos diferenciar “en la intención lo entendido y el modo de entender”, dice Benjamin. O, en otras palabras, aquello que la obra *dice* y aquello que la obra *hace* y *cómo lo hace*, su capacidad de *elaborar pensamiento* para un entorno concreto. Es al servicio de ese potencial misterioso al que ha de estar traducción. Un potencial que

⁷⁷⁹ Benjamin, “La tarea del traductor”, p. 135.

⁷⁸⁰ Benjamin, “La tarea del traductor”, p. 134.

⁷⁸¹ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 91.

⁷⁸² Aun así, las referencias a la historia no están ausentes en su obra más temprana. Cuando habla del objeto de la traducción como eso que da vida a una obra, como aquello que es posible advertir en su supervivencia, Benjamin se refiere a ello también como una cristalización de la historia: “Este concepto [el de vida] se justifica mejor cuando se atribuye a aquello que ha hecho historia y no ha sido únicamente escenario de ella. Porque en último término sólo puede determinarse el ámbito de la vida partiendo de la historia”. Benjamin, “La tarea del traductor”, p. 130.

⁷⁸³ Benjamin, “La tarea del traductor”, p. 128

no se encuentra en ningún “núcleo de verdad”, sino en toda una serie de movimientos que se sirven de los recursos del medio para activar las sensaciones más que los significados objetivos.⁷⁸⁴ O como lo expresó Giovanni Careri, y como recoge Bal: entran en juego “múltiples modalidades semánticas y sintácticas” que efectúan el trabajo de una producción de sentido tan valiosa como impredecible.⁷⁸⁵ Así de complejo y bello es el trabajo del traductor y, por extensión el de historiador. Por decirlo en términos *visuales*: la traducción exige del traductor –como la historia del historiador– volver a producir esa imagen, aunque ello implique producir algo irreconocible para el original. Más que jurarle fidelidad, la traducción “produce al original”, lo activa, lo actualiza para un nuevo entorno, aunque sea a fuerza de desplazarlo: “Porque en su supervivencia –que no debería llamarse así de no significar la evolución y la renovación por que pasan todas las cosas vivas– el original se modifica”.⁷⁸⁶

Deleuze y Guattari parecen complicar en *Mil mesetas* el concepto de “metáfora” de una manera similar.⁷⁸⁷ La falta de un “original” estable al que rendir cuentas vuelve a ser el centro de la crítica. El concepto de metáfora se entiende tradicionalmente como ese recurso del lenguaje que convoca una imagen sencilla que apunta imaginativamente a un referente. Su significado no ha de ser entendido de manera “literal”, sino como un rodeo retórico que está al servicio de otra cosa. El éxito de la metáfora se mide, por tanto, en relación a su capacidad de representarnos, simbólicamente, una realidad específica.⁷⁸⁸ No tiene sentido por sí misma, sino como complemento de una “verdad” que nos ayuda a sacar a la luz. Pues bien, en su texto, Deleuze y Guattari parten de la *inconsistencia de lo real* para negar toda visión “representacionista” de la metáfora. Todo intento de nombrar esa inconsistencia debe estar inscrito, él mismo, como lo está “lo real”, en un movimiento descentrado. El original, si podemos hablar de algo así, se produce para ellos, como para Benjamin en la traducción, cada vez, en cada acto de lenguaje. He aquí el interés de estos

⁷⁸⁴ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 84.

⁷⁸⁵ Giovanni Careri, *Bernini, Flights of Love, the Art of Devotion*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, p. 85. Citado en Bal, *Conceptos viajeros*, p. 99.

⁷⁸⁶ Benjamin, “La tarea del traductor”, p. 132.

⁷⁸⁷ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1988.

⁷⁸⁸ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 41.

abordajes para el análisis cultural tal y como lo entiende Bal: nos permiten atender a las manifestaciones (textuales o visuales, en realidad), en su potencia “performativa”, en su capacidad de trabajar “lo real” cada vez.⁷⁸⁹ El éxito se mide ahora en relación a su capacidad de producir “efectos” sobre el presente. Esta cuestión es clave para abordar la agencia política del arte.

Estamos, entonces, ante una actividad que no tiene un final, que tiene sentido como proceso y como presente: “una vez que la traducción se imprime, el lector prosigue la tarea”.⁷⁹⁰ Es por eso que, se apresura a señalar Bal, en lugar de “traducción” y “metáfora” es preferible utilizar su forma verbal: “traducir” y “metaforar”, como actos de un movimiento inacabado que nos pide, una y otra vez, que volvamos a producir una singularidad.⁷⁹¹ La metáfora y la traducción, así entendidos, tienen que lidiar con un significado que está, antes que nada, *ya-descentrado*, de ahí esos movimientos insensatos que se empeñan en producirlo, provisionalmente, desde otro lugar. Se valen de nuevas imágenes que sacuden la primera para sacarla de su sentido rutinario, nos sacuden a nosotros, a fuerza de interrumpir y disparar los actos interpretativos. De ahí su eficacia: las nuevas imágenes funcionan como obstáculo para la comprensión al tiempo que nos persuaden para seguir interpretando; son figuras, ellas mismas, de la imposibilidad y la necesidad de la producción de sentido. Dejan en suspenso el sentido porque a veces “el vaciamiento es imprescindible para obtener acceso a significados nuevos”.⁷⁹² Significados desde los que, a su vez, la realidad primera cobra una nueva importancia. Ese movimiento, por tanto, se da en una doble dirección: de una singularidad a otras y otra vez de vuelta a la primera para “orientarla”. Entonces, “la metáfora no solamente pluraliza el significado, sino que también lo orienta. En este sentido puede ser un movimiento tanto hacia adelante, hacia la pluralidad, como hacia atrás, en dirección al rastro de su singularidad originaria”.⁷⁹³

⁷⁸⁹ Lo real se entiende, entonces, como ese provisional de la experiencia del lector o del espectador ante un texto o una imagen. La autora insiste un poco más en esto en *Conceptos viajeros*, p. 47.

⁷⁹⁰ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 93.

⁷⁹¹ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 93; *De lo que no se puede hablar*, p. 44.

⁷⁹² Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 53.

⁷⁹³ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 39.

Más que referir únicamente al desplazamiento forzado –algo que no obstante la noción conserva porfiadamente presente– el verbo actúa haciendo que los desplazamientos cercenadores pasen a ser conectores. [...] En el proceso se salva una brecha a expensas de la pérdida y con la recompensa de la ganancia.⁷⁹⁴

Aunque provenientes del ámbito de la lingüística, por tanto, ambos conceptos nos ayudan a pensar el objeto de ese movimiento como una “imagen”, como la producción de un sentido que no opera al nivel de los significados objetivos o de las transmisiones certeras, sino al nivel de una *afectación intensamente visual* que elabora desde otro lugar. La imagen es, para Bal, aquello que media entre los estudios visuales y los estudios literarios, el objeto último tanto de un texto como de una pintura –si las comprendemos como algo más que como mera “comunicación”, diría Benjamin–, y, por, tanto, aquello que se ha de esforzar por perseguir el análisis cultural.⁷⁹⁵ Es esa imagen, traerla al nuevo escenario para que sea capaz de producir sentido (traducirla, metaforarla), lo que importa tanto en el análisis de una producción visual como textual: “me gustaría dejar de clasificar, dice la autora, para insistir en la *naturaleza estrictamente visual* de lo que se está comparando –fruta y piel, el manto real con los amplios pliegues”.⁷⁹⁶

Benjamin, a quien cita Bal en la última parte de esta referencia, también utilizó, como vemos, la imagen del pliegue para apuntar a ese objeto inasible del saber, que se nos escurre entre los dedos, pero cuya presencia material atrapa nuestros sentidos. También vio en el barroco un modo de hacer que se deleitaba en ese saber sin contornos, volcado en una producción enigmática, no sin ciertos tintes “melancólicos”, después de la caída del Ser: más concretamente, se acercó al drama barroco alemán, para estudiar los modos en que la “alegoría barroca” jugaba a producir relaciones intrincadas, a deformar el objeto, a interrumpir todo desvelamiento, alentando a una mirada “exegética”.⁷⁹⁷ Un posicionamiento exegético que no se olvida del cuerpo, que pone al espectador en jaque para implicarlo en los “sufrimientos del mundo”. Siguiendo el ejemplo de Bal, podemos acercarnos también

⁷⁹⁴ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 44.

⁷⁹⁵ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 83; Benjamin, “La tarea del traductor”, p. 127.

⁷⁹⁶ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 82. La cursiva es mía.

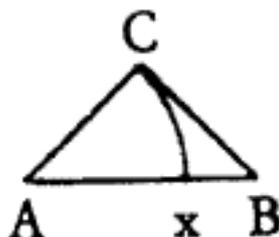
⁷⁹⁷ Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.

“preposteradamente” a las ideas del *Origen del drama barroco alemán* (concebido en 1916, aunque redactado más tarde), desde la lección que nos ofrece “La tarea del traductor”, para ver en la traducción ese mismo empeño barroco por deformar el mundo. En el texto de Bal, en efecto, la actividad metaforizante y traductora, se enredan con el pensamiento barroco y con las producciones barrocas –no sólo las que tuvieron lugar en el período histórico, sino también las que se dan en un impulso que la autora denomina “barroco contemporáneo”– para comprenderlas como una misma actividad, bajo un mismo compromiso con lo real, después de que se haya producido el derrumbe de las certezas. Todo ello le permitirá a la autora trazar su posición epistemológica, el tipo de historiografía y de análisis cultural con el que está de acuerdo.

Profundicemos brevemente en ese ánimo barroco para indagar en las implicaciones de esa postura epistemológica. Un modo de acercarse al mundo al que no pocos autores han señalado para hablar no tanto de un período artístico, sino de una forma de hacer que va más allá de su momento histórico, sensible a esa inconsistencia del mundo, implicado en un despliegue de “discrepancias” que ponen en juego ese saber siempre en devenir, temporalmente fuera de sí y que saca fuera de sí al sujeto. Como ya avanzábamos, Guilles Deleuze apuntó a una lógica de la visión del barroco –a un desenvolverse de la percepción y el pensamiento– que rompía con la estabilidad, la objetividad y la unidad que prometían la tradición cartesiana y la abstracción de la perspectiva lineal renacentista. El autor, en su relectura de Leibniz, hizo del pliegue, motivo formal del barroco por excelencia, una figura teórica que permitía pensar el saber como algo que no se da como una relación vertical-jerárquica de poder, de arriba hacia abajo, del Ser al saber, ni de la razón al objeto, sino como algo producido en una “inflexión”, en un envolvimiento que produce sombras, en un cruce de miradas. El autor dibuja la famosa pirámide en la que el vértice superior (la autoridad suprema: Dios o el Ser) no determina ya el punto inmóvil en el que se da el conocimiento, a su imagen y semejanza: en lugar de una recta nos topamos con una curva que cae –como los pliegues barrocos– de infinitas maneras, y que produce pensamiento (“x”) en infinitas posiciones entre dos términos (“a” y “b”) (*fig. 26*).⁷⁹⁸

⁷⁹⁸ Deleuze, *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 28.

Estamos, en definitiva, ante un saber relacional, que depende siempre de una tensión y es por ello infinito, abierto al “devenir”. Producido a partir de un *singular plegado*: “una Diferencia que no cesa de desplegarse y replegarse en cada uno de los dos lados, y que no despliega uno sin replegar el otro, en una coextensividad del desvelamiento y del velamiento del Ser, de la presencia y de la retirada del ente”.⁷⁹⁹



26. Representación gráfica del pliegue ofrecida por Deleuze en *El pliegue*.

A esa misma imbricación del saber en un movimiento inacabado y contradictorio había hecho referencia también en la década de los ochenta Buci-Gluckmann en *La raison baroque*, quien vio en las obras del barroco una reintroducción del dimensión corporal del espectador en la experiencia ante la obra, de la que el Renacimiento y el cartesianismo se habían olvidado es su distanciamiento con el objeto del saber, cerrado en una unidad que sólo un punto de vista inmóvil podía salvaguardar.⁸⁰⁰ La producción excesiva, sensual, fragmentaria y deformante del barroco, como si de una “anamorfosis” se tratara, desplaza la tradición “ocularcentrista” a fuerza de ponernos frente a lo que no podemos saber del todo, frente al constante fracaso de la mirada, sensibilizándonos además con otras formas de saber –del orden de lo sensorial– que pasan por la desestabilización del sujeto, por un “arrancarse a sí mismo de la conciencia”. El saber nos arrastra, en el punto álgido del *momento afectivo*, a un abandono del yo, del control sobre el objeto y sobre uno mismo, para tener acceso, por breve que sea, a ese “imposible” de la visión (lo “*ungazeable*”). Un invisible que nos toma con fuerza. No es de extrañar que la autora

⁷⁹⁹ Deleuze, *El pliegue*, p. 45.

⁸⁰⁰ Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque, de Baudelaire à Benjamin*, París, Galilée, 1984.

hable de este proceso de desposeimiento, entre el ver y el no ver, como una “locura de la visión”. Merece la pena rescatar un fragmento en el que la autora indaga en la manera en que *La visión de la cruz de San Pedro* de Tintoretto “escenifica” (*pone en escena*, una expresión que será clave también en Bal, como veremos) ese “momento de dificultad” para la mirada:

En *La visión de la cruz de San Pedro*, ¿nos observa la “mirada del pintor”, una mirada “en acción”, luchando contra su propia locura? Como resultado, en su manierismo barroco, la pintura de Tintoretto escenifica la locura en la visión, libera un cuerpo ficticio y habita dos cuerpos a la vez dentro de la perspectiva compositiva en la que la multiplicidad visual conduce a un *je ne sais quoi*, una aparición reveladora. [...] Sospecho que en este momento de dificultad, la forma realiza su autoanálisis, que esta gigantesca fractura de color luminoso, sostenida por su propia dinámica interna, define el espacio vacío del pintor: el esquema de lo imposible. ¿Podemos ver este ver? ¿Puede el ojo verse a sí mismo sin recurrir al notable artificio del espejo y todas sus mitologías? ¿No se retrae el ojo en la noche, un punto ciego de desaparición, algo que los griegos llaman *aphanismos*: desvanecerse, escapar de sí mismo, arrancarse a sí mismo de la conciencia?⁸⁰¹

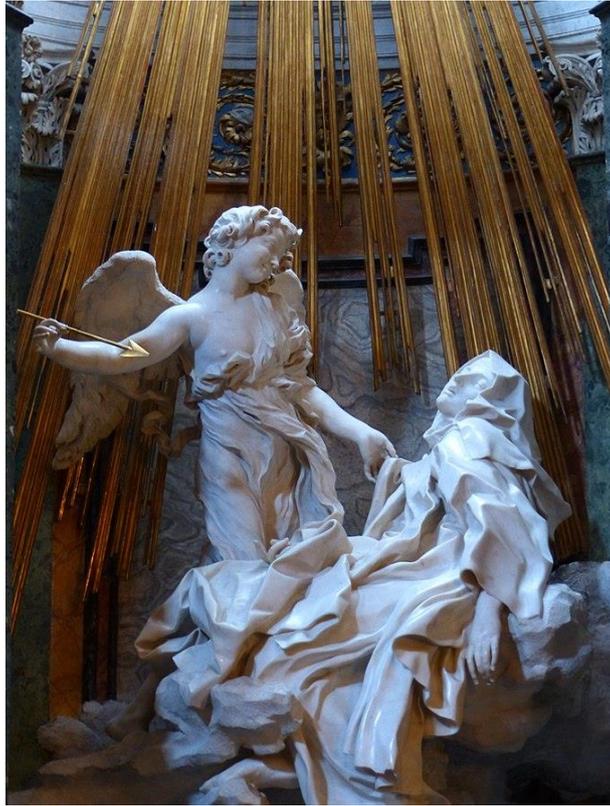
Aunque son varios los ejemplos que la autora analiza de los siglos XVI y XVII (Bernini, Tintoretto o Caravaggio) para ahondar en esa estética barroca, no deja de buscar ese mismo impulso en ejemplos contemporáneos, como en las pinturas de Arnulf Rainer o Anselm Kiefer. En este sentido, puede ser útil hablar, como hizo Martin Jay, del barroco como un “régimen escópico” que determina esa relación problemática con el saber, ese desplazamiento del sujeto y del punto de vista óptimo, único e infalible emergiendo de él. Jay quiso desenmascarar la “pluralidad de regímenes escópicos” que convivían en la modernidad, y que nos impiden hablar de la absoluta preminencia del “perspectivismo cartesiano” desde el inicio de la modernidad hasta que se vio cuestionado en el siglo XX por movimientos como el postestructuralismo (o ya antes por las vanguardias artísticas), viéndose perturbado

⁸⁰¹ Buci-Gluckmann, *Madness of Vision. On Baroque Aesthetics*, Athens, Ohio University Press, 2012 (libro electrónico sin paginar). La traducción es mía.

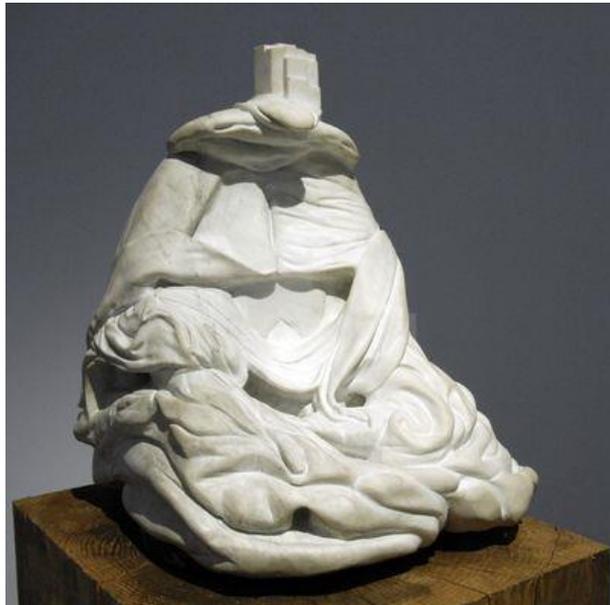
en realidad por “malestares” de la visión como el que constituyó la cultura barroca y que hoy no dejan de estar presentes.⁸⁰²

Mieke Bal acude en *Conceptos viajeros* a un caso típico del Barroco histórico, también presente en los textos de Deleuze y Buci-Glucksmann: me refiero al famoso *Éxtasis de Santa Teresa* (1647-1651), una obra paradigmática en la utilización de los pliegues como medio formal para “escenificar” ese exceso de sentido imposible de “representar”, ese “abandono del yo” convertido en llama en los ropajes de la mística (fig. 27). Ahora bien, si bien la autora considera la obra de Bernini un magnífico ejemplo de “traducción” de un imposible, que se pone en juego materialmente para que el espectador *haga algo con eso*, no lo trae a su texto sino para dialogar –también de manera “preposterada”– con una obra contemporánea: la *Femme-Maison* de 1983 de Loïse Bourgeois, una obra que cita la escultura de Bernini para *trabajarla en el desvío* (fig. 28). Bal atiende a la obra de Bourgeois como un intento de enfrentarse al problema planteado por Bernini en su famosa escultura desde un nuevo contexto y a través de unas preocupaciones diferentes, que nos permiten, sin embargo, ver de nuevo la *Santa Teresa*. Si lo pensamos bien, este salto en el tiempo para abordar a Bernini –de mediados del siglo XVII a finales del siglo XX– le permite a Bal desprenderse de la intención y el significado inmóvil para ahondar en la singularidad, que todavía es posible hacer resonar en el presente, tal y como habría de hacer el análisis cultural: en este sentido, la *Femme-Maison* bien podría pasar por acto de historiografía, barroca en su esfuerzo persecutorio de un significado desplazado.

⁸⁰² El autor hace referencia, además de al régimen del “perspectivismo cartesiano” y al régimen barroco de la visión, a otro que puso en marcha el arte holandés del siglo XVII: su predilección por la descripción material de los objetos, tal y como también observaron Svetlana Alpers y Christine Buci-Glucksmann, abandona ese punto monofocal del que partía la perspectiva lineal para olvidarse de la posición del sujeto y preocuparse casi en exclusiva por la riqueza de las superficies, que existen en el espacio representado con independencia de un sujeto que ordena y armoniza; el empleo de encuadres arbitrarios, que nos permiten imaginar que la escena sigue desarrollándose más allá de los límites del cuadro, están lejos de ese cuidado sintético que homogeneizaba y jerarquizaba el espacio en el renacimiento italiano, funcionando casi como la representación de una idea. Véase Martin Jay, “Regímenes escópicos de la modernidad”, pp. 223 y 231.



27. Gian Lorenzo Bernini, *Éxtasis de Santa Teresa* (1647-1651)



28. Louise Bourgeois, *Femme-Maison* (1983)

Bal no utiliza a Bourgeois, por tanto, como recurso interpretativo para significar el *Éxtasis*, ni trata de apuntar a las influencias ni a la recuperación de motivos estilísticos. Lo que ve en la *Femme-Maison* es un modo similar de comprometerse con una producción singular que, en ambos casos, nos fuerza a pensar sobre el “abandono de la subjetividad”.⁸⁰³ La autora acude primero a la obra contemporánea para desde ella pensar aquello que es “fácil pasar por alto” en la escultura más antigua, en tanto que las interpretaciones canónicas, o no tan canónicas como la de Lacan, se han atascado en las alusiones más obvias al deseo carnal.⁸⁰⁴ “Desafiando las convenciones de la historia del arte, nos dice Bal, trataré estas obras en conjunto, como si no existieran por separado”.⁸⁰⁵ Acerquémonos, a fin de esclarecer un poco este enredo, a las obra del único modo en que es posible atender a su “agencia” en el presente: por medio de una “lectura atenta” [“*close reading*”] de la materialidad de la obra.⁸⁰⁶ Lo hacemos a través de la mirada de Bal, es decir, a través de los efectos que la obra de Bourgeois tuvo sobre la autora holandesa en el momento en el que se enfrentó a ella, y que afectó, retrospectivamente, a la comprensión de la *Santa Teresa* de Bernini. Pero lo hacemos también sin apartar la vista de las obras, pensando la lectura de Bal desde la nuestra propia, irremediabilmente desplazada, “fracasada” de antemano como lo está también la de Bal –y como lo está cualquier intento de traducción–, pero vital para no dejar morir a las obras en su propio tiempo.⁸⁰⁷

Si nos fijamos en las formas propuestas por *Femme-Maison*, nos damos cuenta de que la masa de pliegues se ha tragado no sólo la figura humana –los pliegues del tejido y los pliegues de la carne llegan a confundirse–, sino también la arquitectura, que se encuentra ahora en el lugar en el que debería estar la cabeza. Esta presencia extraña, así como el salto de escala –la arquitectura es del tamaño de una cabeza en las proporciones del conjunto– nos prepara para leer el cuerpo como un imposible. La mirada recorre el cuerpo deforme, que parece desparramarse hacia los lados, sin

⁸⁰³ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 108.

⁸⁰⁴ Bal, *Conceptos viajeros*, pp. 111-113. Bal se refiere a la lectura lacaniana en la que, echando mano del psicoanálisis, ve en el cuerpo femenino de Santa Teresa el “deseo de ser penetrada” por la “forma fálica” que encarna la flecha del ángel.

⁸⁰⁵ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 89.

⁸⁰⁶ Bal, *Tiempos trastornados*, p. 20.

⁸⁰⁷ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 108.

encontrar “ninguna clave, ni ningún código” para interpretarla.⁸⁰⁸ Estamos ante una obra abstracta, pero no un tipo de abstracción escapista que huye del mundo para acomodarse en la trascendencia, sino todo lo contrario: un tipo de abstracción que se resiste a la legibilidad para exigir un esfuerzo de la mirada en la persecución de una imagen tan materialmente concreta como imposible de decir; como veremos en los próximos apartados, es el tipo de abstracción que a Bal le gusta llamar “política”, que no necesariamente cumple con la falta de figuración, pero sí con la falta de una resolución interpretativa.⁸⁰⁹

Por poco que le sostengamos la mirada, sus formas se pegan en la retina para instarnos a *hacer algo con ellas*: nos sumergimos en su equilibrio inestable para sorprendernos con un des-plegue acogedor en la base, amenazante hacia la parte de arriba, en el que las formas se precipitan hacia afuera, como movidas por una energía interna que contrasta con la pesadez del resto del cuerpo. Es el punto en el que la piel/tejido se encuentra con la arquitectura/casa donde parece habitar la tensión; la sensación de ahogo es casi inevitable cuando reparamos en el modo en que los pliegues rodean el lugar en el que habría de estar un cuello.⁸¹⁰ Pero, si nos fijamos bien, la parte baja no se libra del drama: el peso de las dobleces aplasta, quizás inadvertidamente, un vientre que apenas conseguimos adivinar por la sutil presencia de un ombligo.⁸¹¹ La obra de Bourgeois trabaja en este punto de una manera parecida a la de Salcedo, como veremos un poco más adelante: introduciendo elementos disonantes que nos sorprenden dolorosamente cuando nos acercamos a apreciar los detalles, en tanto que desatan la “imaginación antropomórfica”.⁸¹² Como en las obras de Salcedo, aquí también el cuerpo y el exterior de la casa se combinan en la obra en una integración brusca, inesperada e inverosímil, en un intento de indagar en ciertas formas de violencia sin recalar para ello en una “historia particular”. Las discrepancias que ambas autoras ponen en escena actúan al mismo tiempo como “disparado[as] de

⁸⁰⁸ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 103.

⁸⁰⁹ Bal, *Tiempos trastornados*, pp. 57-85.

⁸¹⁰ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 121.

⁸¹¹ En cuanto a la pesadez evidente de los pliegues, no hemos podido evitar que nuestra imaginación se enrosque en un juego lingüístico que, por supuesto, Bourgeois no pudo tener presente: “pesar”, en castellano, no es sólo un verbo que indica una determinada cantidad de peso, sino también un sustantivo que nos habla de algo que causa dolor

⁸¹² Se trata de una idea-concepto a la que dedica un capítulo. Véase Bal, “La Política del Antropomorfismo”, en *De los que no se puede hablar*.

operaciones interpretativas” y como obstáculo de la propia interpretación, construidas alrededor de una imagen que no tiene centro.⁸¹³ Están, como diría Buci-Glucksmann, “ahuecad[a]s en ausencia”, pero terriblemente necesitadas de expresión.

No nos queda claro cuál es la relación de la mujer con la casa, si ésta actúa como “un beneficio o una pérdida, una pertenencia o una prisión”.⁸¹⁴ El mismo peso que nos parece asfixiante, un momento antes parecía construir refugio, proteger con su gruesa capa de todo agente externo. Nos sobrevienen, casi sin quererlo, toda una serie de situaciones que explican la relación problemática de la mujer con la casa. Podemos, por ejemplo, leerla como una crítica al rol doméstico de la mujer: la casa como una “prisión visible y deformante” que la escultura trataría de “figurar”. El título nos orienta hacia esta interpretación, antes de que la materialidad de la obra *polemice* con toda estabilización del sentido: de ahí que traduzca “de forma literal” del inglés “*housewife*” (“ama de casa”).⁸¹⁵ La escultura de Bourgeois parece haber “perdido la cabeza”, cuyo lugar ocupa ahora la casa, en un guiño al juego surrealista de Max Ernst en *La femme cent têtes* (“mujer de cien cabezas” o, sonoramente, “mujer sin cabeza”).⁸¹⁶ La casa parece ser a la vez el centro del problema y un espacio que no podemos considerar por separado del cuerpo, que ha desplazado el control de éste sobre sí mismo y sobre su subjetividad. En un nuevo plegado del pliegue podemos decir incluso que la mujer puede ser también casa, como parece evocar más poderosamente la *Femme-Maison* de 2005 en la que la arquitectura se ha desplazado suavemente sobre el vientre hinchado de una figura femenina. Otra vez nos topamos con la ambigüedad constructiva entre lo que nos protege y lo que nos destruye. Como nos dice Bal: “la tela que la recubre con tanto amor calienta la casa con sus pliegues reales. La arquitectura está rodeada de cuidado, de humor, de camaradería y de sofocantes excesos maternos”.⁸¹⁷

Lo importante, en cualquier caso, no es el significado final, tratar de reconstruir las supuestas intenciones de Bourgeois al ofrecernos esta imagen, sino la manera en

⁸¹³ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 53.

⁸¹⁴ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 100.

⁸¹⁵ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 101.

⁸¹⁶ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 102.

⁸¹⁷ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 121

que la obra evita cualquier interpretación simple, lanzándonos “activamente de un lado de nuestras categorías al otro”.⁸¹⁸ Es en este sentido en el que, nos dice Bal, la obra funciona como metáfora o como traducción, tal y como entendieron estos conceptos Deleuze y Benjamin. *Metaforiza* en la medida en que impide el éxito final de la interpretación. Y su manera de hacerlo es a través del “pliegue”: de los “pliegues reales” que conforman la escultura, pero sobre todo del compromiso con el pensamiento como “pliegue deleuziano”.⁸¹⁹ La escultura nos pone frente a un cuerpo que, para bien o para mal, se encuentra desposeído, arrebatado, fuera de sí. Pone a funcionar esa imagen –para que nosotros hagamos lo que podamos con ella, para que la llenemos de “singularidad”– a través de la “confusión entre interior y exterior”: entre el cuerpo y la casa, entre el cuerpo y el abrigo. La subjetividad está aquí tan des- centrada como lo está el significado.⁸²⁰ Y su superficie, con sus desconcertantes entradas y salidas, no deja de insistir en ello.

El único modo que tenemos de acceder a la escultura es poniéndonos a nosotros mismos al borde de esa misma pérdida: del control sobre uno mismo y sobre la distancia con lo que nos rodea, y, por supuesto, con el objeto. Dejándonos abordar por sus pesados pliegues, para dar lugar a la aparición de una imagen singular –nuestra, presente, descentrada y necesariamente fracasada. He aquí por qué la autora habla, en relación a la obra de Bourgeois, de una “estética extática”: el abandono del yo –ese estado de pérdida de los contornos, de “abandono del discurso”, de dejarse ir por una fuerza que nos arrastra– no sólo constituye el problema fundamental que atraviesa la escultura, sino que pide a su espectador también habitar ese mismo desplazamiento, dejarse enredar en los pliegues de la imagen que la escultura propone y que cada presente puede hacer suya.⁸²¹ Es el único modo en el que la traducción o la metáfora –“la traducción como metáfora”– puede efectuarse, aunque sea provisionalmente: es en ese estado de “afectación”, en ese proceso en el que *dura el acto de imagen*, en el que el problema que sacude la escultura de Bourgeois –que retuerce sus formas– consigue actualizarse.⁸²² ¿Qué otra manera hay de poner en juego ese exceso si no es a base de

⁸¹⁸ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 103.

⁸¹⁹ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 105.

⁸²⁰ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 106.

⁸²¹ Bal, *Conceptos viajeros*, pp. 99 y 108.

⁸²² Bal, *Conceptos viajeros*, p. 94.

interrumpir y estimular la imaginación al mismo tiempo, esa actitud intermedia entre la reserva y la acometida? ¿Hay algo que pueda apuntar mejor al barroco como actitud filosófica que ese ataque siempre en retirada? El pliegue, como pensamiento y como motivo formal, parece desbordarse hacia nosotros para recogerse en cierto punto hacia la oscuridad, como si quisiera salvaguardar el enigma, no sin antes seducirnos con su potencia visual, persuadirnos a querer buscarlo.

Para Bal, es este aspecto de la obra de Bourgeois el que nos fuerza a leer de nuevo la obra de Bernini. Al fin y al cabo, el escultor italiano se encontró con un problema parecido al de Bourgeois: el de trasladar al “frío mármol” una experiencia que dejó a santa Teresa fuera de juego. Su manera de hacer frente *materialmente* a esta dificultad se entiende mejor si lo observamos desde el prisma de la escultura contemporánea. Más allá de la representación profundamente teatral del estado de exaltación de santa Teresa, es en los pliegues donde se pone en juego la radical propuesta de la obra, en el incendio que ha tomado al cuerpo de la santa, convertido todo él en “llama”; “fue así, precisamente, como se convirtió en un escultor barroco”, nos dice Bal.⁸²³ Aquí, de nuevo, el cuerpo ha perdido sus contornos para devenir pliegue –o llama en el incendio–, para dar imagen –también parcial y fracasada– a ese abandono de la conciencia que conlleva el éxtasis.

El hecho de que el drapeado de Bernini casi no parezca salirse de las normas de la ejecución realista, así como el hecho de que se haya puesto el foco en el intenso gesto de arrebatamiento de la santa (el amor divino representado como el amor carnal), casi nos hace olvidarnos del papel importantísimo que cumple el modelado de los pliegues, capaces de poner en escena un interior encendido. Ahora bien: “Bourgeois nos lo recuerda” al querer llevar al extremo ese mismo trabajo de los pliegues en la disolución de fronteras (entre interior y exterior, cuerpo y tejido, e incluso objeto y espectador).⁸²⁴ Como comentario crítico de la obra de Bernini, la *Femme Maison* no trata de ser “fiel” a la *Santa Teresa* ni en la forma ni en el contenido, sino que se acerca a ella para analizarla como acto de traducción, como producción de un “acontecimiento” más que de un significado: estamos ante materialidad en vías

⁸²³ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 109.

⁸²⁴ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 111.

de arder, de hacer arder con ella el cuerpo de la santa y el nuestro propio. No hay mejor figura que la del fuego, por cierto, como nos recuerda Bal, trayendo a su texto la teoría de la performatividad de los actos de habla enunciada por John Austin, para pensar ese estado intermedio “entre la cosa y el acontecimiento”.⁸²⁵ El fuego, como la producción visual que nos propone Bernini –y como también la de Bourgeois–, no funciona como una imagen fija, estable y verdadera, sino como un movimiento incontrolado ante el cual corremos el peligro de quemarnos. Es así como Austin insiste en el poder performativo de los enunciados, en su importancia *efectiva* (lo que es capaz de hacer aquí y ahora) y que Bal traslada a las producciones culturales.⁸²⁶ Y es gracias a Bourgeois que la obra de Bernini, pensada retrospectivamente desde la suya propia, tiene una nueva oportunidad para *hacer algo con nuestro presente*.

Bourgeois traduce el proyecto de Bernini para liberar en él lo más importante: no el significado, ni la información, ni la unificación de diversos medios y dimensiones, sino las tensiones, los umbrales y los modos de significación que los separan al tiempo que los unen.⁸²⁷

No por casualidad, entonces, la escultura de Bourgeois nos hace reparar en la singularidad operatoria de la *Santa Teresa*: la escultora contemporánea parece “citar” la obra de Bernini en el lugar mismo en el que emerge su “barroquismo”: es decir, en el modo en que se relaciona con una imagen imposible de decir, en el intento de poner en escena un desvarío, y en la utilización de los pliegues como vía para movilizar ese descentramiento del sujeto.⁸²⁸ Por otro lado, esa imposibilidad de traducir ese estado de arrebatamiento del éxtasis, abordada pese a todo en un acto de imagen, podemos aplicarla, gracias a la escultura de Bourgeois, a toda una variabilidad de situaciones contemporáneas ante las que la representación se siente impotente.⁸²⁹ Experiencias excesivas, a las que, quizás, nuestro presente se sienta más cercano. La relación Bourgeois/Bernini pone el foco en el problema de la producción de sentido como algo que atraviesa la historia de las expresiones humanas, algo en lo que es necesario

⁸²⁵ John Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 2004. Citado en Bal, *Conceptos viajeros*, p. 114.

⁸²⁶ Véase Bal, “Performance y performatividad”, *Conceptos viajeros*.

⁸²⁷ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 118.

⁸²⁸ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 112.

⁸²⁹ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 108.

reflexionar y que nos incumbe como historiadores del arte y como espectadores de imágenes. Y es que esa experiencia “extática” con la que ambas esculturas se comprometen es, además, representativa del momento estético que nos ocupa. Podemos decir, con Bal, que estas obras actúan, si no independientemente, sí al menos en su “relación preposterada”, como “objetos teóricos” que participan visualmente en el debate que comenzamos más arriba: “la obra crítica de Bourgeois es importante porque la ex-centricidad del éxtasis es, a su vez, una característica que define la estética y el pensamiento barrocos”.

Nos topamos, así, con una última lección que nos ofrece la *Femme-Maison* en la relación que establece con la *Santa Teresa* de Bernini, que esclarece aquello que puede significar una “historiografía barroca”: un acto de traducción imposible y necesario, siempre inacabado y que nos involucra afectivamente para desestabilizarnos en cada acto de ver. Resulta especialmente interesante para este apartado, dedicado a lo que el paso del tiempo hace con el significado, porque la escultura de Bourgeois hace gala de una comprensión de la producción de sentido como proceso que el tiempo ha de trabajar, aunque sea en la diferencia y en el desvío, volcándose ella misma en esa tarea. ¿No es esto lo que reivindica la autora para un análisis cultural producido desde el presente pero comprometido con el pasado? ¿No es esto lo que exige de nosotros cualquier encuentro con lo que, en un principio, nos resulta ajeno? La *Femme-Maison* nos sirve de modelo epistemológico para pensar el viaje de la producción de sentido que es necesario en los encuentros culturales: un viaje condenado a atravesar siempre una “discrepancia productiva”, que “libera el original” aun teniendo que lidiar con la pérdida.⁸³⁰

No hay “ganancia” sin “pérdida”, es cierto. Pero la imagen del presente pone el énfasis en lo que ganamos: el saber no está abocado al vacío –ese vaciamiento del que nos hablaba Buci-Glucksmann– porque no haya nada que saber, sino porque no hay un centro de sentido al que acudir, y éste no puede darse más que en el “aplazamiento”. En un nuevo movimiento hacia afuera –hacia nosotros, “en

⁸³⁰ “Discrepancia productiva” es una expresión que la autora recupera de Jonathan Culler, *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions*, Norman y Londres, University of Oklahoma Press, 1998. Citado en Bal, *Conceptos viajeros*, p. 86.

escorzo”– de una singularidad sin imagen, en un nuevo plegado del pliegue, por decirlo deleuzianamente.⁸³¹ El saber, si lo entendemos así, es siempre una cuestión “anacrónica”, aparecido siempre a des-tiempo, implicado en la diferencia. Una cuestión que nos involucra directamente, en tanto que no se da sin un sujeto que lo produzca de nuevo; de la misma manera, como profundizaremos un poco más en el siguiente apartado, en la potencia excéntrica de esa imagen se encuentra la contribución del análisis cultural al desplazamiento del sujeto y de la razón como centro de operaciones (para el saber y para la política). En cualquier caso, la preocupación de Mieke Bal por un “barroco contemporáneo”, abordada más extensamente en su texto *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, entronca en el pensamiento de Bal con su crítica a la historia del arte. Constantemente se cruzan en sus textos el trabajo artístico y el trabajo historiográfico, ambos comprometidos con ese objeto imposible que obsesiona al pensamiento barroco, sólo abordable en la *différance*:

La différence como aplazamiento en el tiempo y desvío en el espacio sigue siendo, para mí, la metáfora más inspiradora, y también la más barroca, de la teoría contemporánea. La presencia siempre alejada y evasiva del objeto, el “otro” del erudito, esa casi ausencia y presencia imposible que hace que la indexicalidad sea tan sea tan seductora, se señala mejor a través de esta extraña palabra, que sólo funciona en el idioma extranjero del que proviene. *Différance* no describe nada, pero evoca la brecha abismal en la que trabaja [...] para crear espacio para una nueva comprensión de la historia del arte.⁸³²

La traducción y la metáfora como proceso le sirven a la autora, por tanto, para ahondar en la propia actividad del historiador del arte, un trabajo que nos implica como productores de imágenes: es decir, la autora valora la capacidad de las palabras de quien se enfrenta al *saber* de los objetos del pasado –siempre dado en el “anacronismo egocéntrico del presente” –, de despertar esa imagen sin centro para la mirada del espectador, a base de indagar en, retorcer o desplazar, su singularidad.⁸³³

⁸³¹ Esta idea del “escorzo temporal” en Bal será retomada un poco más adelante.

⁸³² Bal, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1999, p. 126. La traducción es mía.

⁸³³ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 89.

La tarea del historiador, como la del traductor, es la de confrontarnos de nuevo con ese “intraducible”, aunque no siempre el discurso esté a la altura de semejante labor. De hecho, en su intento de invocar la imagen que le sobrevino al cruzarse la *Femme-Maison* y la *Santa Teresa* en su imaginación, la autora no parece estar demasiado conforme con el resultado. Es decir, con el éxito performativo –siempre manchado de fracaso, lo sabemos– de su esfuerzo, con su capacidad de revolver en nosotros una imagen singular. “No tengo problema en admitir que no he conseguido evocar la naturaleza visual de los objetos que comento”, nos dice la autora, en un capítulo en que la intención de resaltar la importancia de dichas obras como “objetos teóricos” parece haber centrado la argumentación.⁸³⁴

De todos modos, su mismo “fracaso” nos habla de la dificultad de tal actividad, que requiere siempre, además, de una inversión de tiempo del receptor/lector, una extensión de la duración que se encargue de desplegar una imagen que, por esa misma condición “temporal” de la experiencia de la percepción, es imposible de reducir.⁸³⁵ Ahora bien, no nos habla de esta situación para apuntar hacia la impotencia de lo textual frente a esa “naturaleza visual” de la experiencia estética. Más bien al contrario, Bal, que se inició académicamente en los estudios literarios, sitúa en el mismo nivel de importancia a las producciones visuales y textuales, en ese compromiso con las imágenes que están por perderse en un presente que no se sienta punzado por ellas. Pintura o novela, por ejemplo, se convierten en medios a través de los cuales, y cada uno a partir de las especificidades de su lenguaje, nos aventuramos a un conocimiento que puede ser comprendido como *visual*.

En este sentido, Bal se posiciona alternativamente en contra de todo discurso a favor de la pureza del medio (como es el caso de James Elkins) –es decir, en torno a la indecibilidad de la experiencia estética– y de la no atención a las imágenes por parte de un discurso de la historia del arte profundamente dependiente de lo textual (como es el caso de la iconografía).⁸³⁶ Por un lado, el reconocimiento de la agencia visual no ha de llevar necesariamente a enarbolar la pureza de lo visual y la incapacidad total de

⁸³⁴ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 123.

⁸³⁵ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 124.

⁸³⁶ Véase Bal, *Conceptos viajeros*, p. 90 (nota al pie).

las palabras de hacerle frente. Este “romanticismo caduco” nos conduce, dice Bal, a levantar muros en torno al estudio de la imagen y aislarla de esa práctica interdisciplinar en la que ella se adentra. Por otro lado, igual de pernicioso es aquel enfoque, de largo recorrido en la historia del arte, que hace de las obras una traslación de un significado que está contenido en una fuente textual, utilizando las imágenes como “ilustraciones de sus propios argumentos”. Aquí la traducción de la imagen es incluso previa a la mirada de la imagen: es decir, la imagen ha de coincidir con ese previo textual (“pre-texto”) que da sentido a la obra, a sus intenciones y su significado. Más adelante se referirá a esta postura como un “antivisualismo iconográfico”.⁸³⁷ En su obra *Lexicón para el análisis cultural* es clara también con respecto a esa manera de proceder tan frecuente en nuestra disciplina, situando el esfuerzo de la iconografía a un nivel descriptivo que a veces puede ser necesario pero no suficiente, resultando contraproducente cuando desvía la atención de la imagen: “se confunde explicar con interpretar”.⁸³⁸

Un ejemplo significativo del viaje que la autora emprende a menudo entre las obras visuales y las obras literarias, para estudiar ambas a partir de su compromiso con el conocimiento visual, lo encontramos en uno de los proyectos realizados junto a la directora Michelle Williams Gamaker: *Madame B. Explorations in Emotional Capitalism* (2012-2014). Se trata de una actualización fílmica (también llevada al formato de videoinstalación) de la famosa novela de Gustave Flaubert *Madame Bovary* (1856-1857), el primero de los intentos de Bal de trabajar para el presente un clásico de la literatura.⁸³⁹ Aquí, de nuevo, se adentra ella misma en el terreno de la traducción. Pero en lugar de confrontar con el texto/ensayo una obra visual, opera a la inversa: se vale de los recursos que ofrece la imagen fílmica para rescatar para el presente los problemas que Flaubert trató de *poner en obra*. En este sentido, podemos decir que la película hace su trabajo historiográfico a través de una nueva producción ficcional que se aleja mucho de las adaptaciones fílmicas que existen de la novela. Y es que a las autoras no les interesa tanto ser “fieles” a lo que ocurre en la historia como a aquello

⁸³⁷ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 351.

⁸³⁸ Bal, *Lexicón*, p. 30.

⁸³⁹ Más tarde, en 2019, se atreverá a hacer lo propio con la obra maestra de Cervantes en su obra *Don Quijote: tristes figuras*.

que, aunque perteneciente a su época, sigue siendo relevante a ojos del presente. Y para ello es necesario recurrir al anacronismo. Debemos sustituir el término “fidelidad” por el de “lealtad”, nos dicen las autoras: dejar a un lado esa relación de “exclusividad” con el pasado que denota el primero –la verdad puede ser una en tanto que objetiva–, para dejar al significado proseguir su camino –que siempre, no obstante, nos lleva de vuelta al pasado.⁸⁴⁰

Nuestro proyecto no es una “adaptación fiel” de la novela de Flaubert. Su contemporaneidad es nuestro punto de partida. Hacemos que esto funcione para nuestro presente. Esto supone una necesaria “traición” de la novela como relato, de sus anécdotas, de su lenguaje, de sus descripciones ambientales y de muchos acontecimientos. En cambio, partimos de la premisa de que el anacronismo es indispensable si queremos entender cómo una obra de arte puede ser contemporánea de forma duradera. La imagen, rehecha cada vez que alguien la ve, está en constante transformación y al mismo tiempo se encuentra fuera del tiempo estándar. Se desarrolla al ritmo de quienes lo ven. Por lo tanto, el anacronismo es la única manera en que el pasado puede permanecer, o incluso volverse, vivo.⁸⁴¹

Más adelante volveremos sobre este proyecto para analizar otros aspectos relevantes para nuestro trabajo. Por ahora nos interesa rescatar un pequeño ejemplo del modo en que *Madame B.* elimina toda particularidad anecdótica para centrar sus esfuerzos en volver a poner en juego la relevancia de la obra flaubertiana. Al fin y al cabo, la realidad que problematiza a través de su personaje protagonista, Emma, sigue estando de *actualidad*, por mucho que hoy adopte formas diferentes: no estamos para nada lejos de ese “entrelazamiento entre el capitalismo y el amor romántico” del que la novela del siglo XIX quiso hacerse eco.⁸⁴² La Emma contemporánea, la del film de Bal y Gamaker, pisa unos escenarios muy diferentes a los que describe Flaubert, pero parece atravesada, finalmente, por el mismo desconsuelo. La misma insatisfacción

⁸⁴⁰ Bal y Gamaker, *Madame B.*, catálogo de la película, 2012-2014, p. 11. (El catálogo y los DVDs de la película y de los contenidos extras que puede adquirirse directamente por petición a la artista).

⁸⁴¹ Bal y Gamaker, *Madame B. Explorations in Emotional Capitalisms*, propuesta de exhibición, 2012-2014, p. 3. Texto recuperado de la página web de la Bal: <https://www.miekebal.org/madame-b>

⁸⁴² Bal y Gamaker, *Madame B.* (catálogo de la película), pp. 3.

producida por un objeto de deseo que no llega nunca a colmarlas del todo: “el gasto excesivo y febril de Emma y su excesivo deseo de excitación la agotaron mucho antes de suicidarse”.⁸⁴³ Las “promesa de felicidad”, por decirlo en términos de Sara Ahmed, que contenían las novelas románticas o los objetos de consumo, acababan por mostrarse vacías. La emoción nunca dura lo suficiente, acaba por consumirse en el deseo de más y las protagonistas se adentran en una vorágine de frustración que marca sus vidas.⁸⁴⁴

Eva Illouz ha abordado a principios de nuestro siglo esta capitalización de las emociones: es decir, el modo en el que el mercado comercializa con nuestros afectos, pero también el modo en que las relaciones amorosas se codifican en los términos de las relaciones mercantiles.⁸⁴⁵ Tanto la novela como la película tratan de adentrarse, de diferente manera, en las consecuencias para las subjetividades de esta situación que no es nueva. Y es que no se trata, y aquí está la clave, de una particularidad de la personalidad excéntrica de Emma, sino que tanto la novela como la película consiguen capturar algo que se encuentra instalado en la cultura, actuando como “ficciones teóricas” capaces de dar cuenta de su contemporaneidad.⁸⁴⁶ Un recurso del que se vale Flaubert para apuntar a esa inter-subjetividad que está en el aire, es el “discurso libre indirecto”, que le permite al narrador, “sin aviso previo”, adoptar la voz de un personaje colectivo.⁸⁴⁷ Por su parte, la película evita muy sagazmente que caigamos en la personalización del problema a través de diferentes medios, poniéndonos frente a un asunto que nos involucra a nivel colectivo y que ha de tomarse como una “responsabilidad social”. De ahí que el personaje de Emma se desdoble por momentos en la actuación de otros personajes, casi como si esos personajes se vieran afectados por la misma desestabilización que sufre la protagonista. La mujer que canta en su boda, y que más tarde aparecerá llorando su muerte, se presenta como una

⁸⁴³ Bal y Gamaker, *Madame B.* (catálogo de la película), 50-51.

⁸⁴⁴ Para un análisis en profundidad del film de Bal, véase Hernández Navarro, *El arte a contratiempo*, pp. 135-145.

⁸⁴⁵ Eva Illouz, *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Buenos Aires, Katz Ediciones, 2007 (la traducción es mía). Citado en Bal y Gamaker, *Madame B. Happiness Comes at a Price*, p. 51.

⁸⁴⁶ Bal y Gamaker, *Madame B. Happiness Comes at a Price*, p. 10.

⁸⁴⁷ Bal y Gamaker, *Madame B.* (catálogo de la película), pp. 17-19. La novela, nos dicen las autoras, “es prácticamente ‘citacional’, compuesta de citas ‘sin comillas, como decía Roland Barthes. También podemos decir: compuestas por clichés extraídos del pozo sin fondo de las formas culturales de ver y decir, o fragmentos interdiscursivos”. Bal y Gamaker, *Madame B. Happiness Comes at a Price*, p. 37.

irrupción desgarradora que da voz –desequilibrada primero, desolada después– a lo que Emma no puede decir. Además, después de muerta, es Homais el que parece continuar la caída de Emma, casi repitiendo la escena en que la protagonista se lanza al mar desesperada y totalmente enajenada.⁸⁴⁸ Por otro lado, no ha de pasarnos por alto que los tres hombres de Emma (su marido, Charles, y sus dos amantes, Rodolphe y Léon) están interpretados por el mismo actor, como si la historia de la mujer diera vueltas en torno a sí misma, encerrada en un bucle sin salida que siempre lleva a la misma ruina.⁸⁴⁹ No estamos ante una historia concreta que acaba en tragedia sino ante la tragedia de una cultura, gobernada por unas lógicas devastadoras.

Ahora bien, como bien ha analizado Mieke Bal en distintos lugares, la generalidad abstracta es tan peligrosa como la particularidad anecdótica, si lo que queremos es responder políticamente a la agencia de la obra, a lo que ésta tiene que decirnos sobre la realidad del presente.⁸⁵⁰ Si la particularidad nos lleva al “estallido sentimentalista” que se regodea en los datos de la historia concreta, la generalidad hace del problema algo demasiado grande para que podamos hacer algo. La autora propone, en cambio, atajar la singularidad abordándola desde otra singularidad, a fin de no caer ni a un lado ni al otro de esa estrecha frontera que nos lleva finalmente a la indiferencia. Y es esto, justamente, lo que hace el arte cuando actúa como metáfora o como traducción. No es casualidad que, en cierto momento de la película, encontremos a Emma en el trabajo de “traducir” precisamente el *Éxtasis de Santa Teresa*, que está observando atentamente en un libro; cuando fijamos la mirada en el dibujo de Emma nos damos cuenta de que el resultado se parece más a una *Pietà*, recorrida también por abundantes pliegues, una “traición” al original que puede resultar productiva (*fig. 29*). Esta escena por sí sola podría resumir las la posición que toma la película con respecto al objeto del pasado, la novela, al mostrarnos el proceso de transformación que hace falta, el viaje que emprende el sentido cuando se activa desde el presente. Lo que *importa* de esta película, como de la novela, también viaja de un lugar a otro, de una situación a otra, porque no hay sitio fijo desde donde pueda nombrarse sin vaciarlo de sentido. Así, en su compromiso barroco con lo intraducible,

⁸⁴⁸ Bal y Gamaker, *Madame B.* (catálogo de la película), pp. 37-38.

⁸⁴⁹ Bal y Gamaker, *Madame B.* (catálogo de la película), pp. 46-47.

⁸⁵⁰ Retomaremos esta idea más adelante.

la película se cuida de actuar como “interferencia” de toda interpretación fácil, de toda alusión directa a una historia de dolor y turbación, pero sin dejar escapar esa realidad para que se pierda en lo innombrable o en lo demasiado general: “rehusando toda visión [...] paralizante, abre las puertas a otra más incisiva”.⁸⁵¹ En otras palabras, la obra se relaciona con una realidad que necesita ser contada sin representarla, valiéndose de la ficción, como acaso hacía también Flaubert, para ahondar en lo que de otra manera se nos escaparía, de acuerdo a lo que Barthes llamó “efecto de realidad”.⁸⁵²



29. Fotograma de *Madame B.* (2012-2014)

Fijémonos en una de las primeras escenas que encontramos en la película, que viene a poner en imágenes la primera parte de la novela en la que Emma y Charles se conocen. Bal y Gamaker prescinden aquí de toda referencia al cómo y al dónde, del modo exacto en que se produce el encuentro, para prestar atención al intercambio silencioso de miradas, al momento en el que se produce el reconocimiento del otro, un otro que sólo comienza a existir en tanto que proyección de las expectativas propias.⁸⁵³ No media ninguna palabra entre ellos, ni ocurre nada significativo con lo

⁸⁵¹ Bal, *De lo que no se puede hablar*, pp. 61 y 44.

⁸⁵² Bal, *Tiempos trastornados*, p. 83

⁸⁵³ Bal y Gamaker, *Madame B.* (catálogo de la película), pp. 24-30.

que podamos empezar a construirnos una narrativa de lo que estamos viendo, pero somos capaces de intuir un punto de inflexión en sus vidas aburridas desde que empiezan a existir desde la mirada del posible amante. En el caso de Emma, observamos un cambio significativo en el rostro desde el momento en el que se sabe observada, casi como si su vida empezara justo a partir de ahí. Suponemos que su mirada se cruza con la de Charles cuando una tímida sonrisa aparece en su cara, pero la película apenas se detiene en esa interacción: cada uno de los planos alternativos entre un personaje y otro parecen sacados de momentos independientes. En ocasiones ni siquiera se da una correspondencia de récord, de tal modo que la dirección de la mirada de Charles desde la ventana de la casa apunte de manera verosímil a la posición en la que aparece Emma un momento después.

La película nos deja prácticamente solos frente a esas miradas furtivas, llenas de deseo y de provocación, a las que nosotros mismos debemos responder si queremos activarlas. Este efecto se vuelve mucho más acusado en la videoinstalación de *Madame B.*, en la que el espectador ha de situarse entre una pantalla y otra, encargada cada una de ellas de proyectar esa alternancia de miradas, de manera que siempre da la espalda a uno de los personajes. Además, las pantallas son dispuestas de tal modo que queda poco espacio entre ellas, obligando al espectador a situarse lo suficientemente cerca como para sentirse “incómodo”.⁸⁵⁴ Las autoras no nos están contando aquí ninguna historia, sino que trabajan una imagen desde donde podamos sentirnos mirados. Nunca mejor dicho en este caso, porque aquí la protagonista es la mirada que nos echa la imagen. Desnuda de argumento, la escena permite al espectador centrar la atención sobre lo único que ocurre, le insta a reflexionar sobre el acto de mirar, en el que él mismo est  involucrado en ese momento. Como ocurre con Emma y Charles, la mirada que nos echan las imágenes empieza a existir desde el momento en que se encuentran con otra, con la nuestra propia, dando cuenta hasta qué punto ha de ser entendida por su naturaleza “dialógica”.⁸⁵⁵ Los efectos de la interacción, por tanto,

⁸⁵⁴ En cuanto a la disposición de la videoinstalación, atendemos a lo que propone el plan de exhibición que podemos encontrar en la web de Bal, que entendemos no debió variar demasiado en su concretización en los distintos espacios en los que se realizó la exposición (la Lethaby Gallery en Londres, el Munch Museum en Oslo o la Gallery of Sydney College of the Arts son sólo algunos de los lugares a los que se llevó). Véase Bal y Gamaker, *Madame B.* (propuesta de exhibición), pp. 9-12.

⁸⁵⁵ Bal y Gamaker, *Madame B.* (catálogo de la película), p. 30.

pueden extrapolarse, y de hecho se extrapolan en la instalación –y también, aunque en menor medida, es decir, con una eficacia menor, en la película– a la que se da entre el objeto y el sujeto, si tenemos en cuenta que el objeto no es más un actor pasivo, sino un “sujeto [agente] por derecho propio”, asunto que exploraremos convenientemente en el siguiente apartado.⁸⁵⁶

En cualquier caso, caemos en la cuenta, de nuevo, de que la responsabilidad del relato, de la producción de sentido, es una cuestión relacional. La mirada de Emma solo empieza a cobrar sentido cuando somos capaces de darle la entidad suficiente, cuando se clava en nosotros: para provocar, por ejemplo, que nos resistamos a ser el objeto cosificado de sus anhelos, o para reconocernos a nosotros mismos en esa ensoñación enajenadora. Sin mirada no hay imagen, necesita de nuestra participación activa en la *performance* propuesta, aunque la imagen misma acabe distorsionándose en una singularidad desplazada. Y es aquí, precisamente, donde radica su potencial político, en el modo en que una realidad “actúa” para nuestro presente, siempre y cuando se encuentre con un “espectador responsivo”, que dé forma a la imagen que está en juego. En el siguiente apartado profundizaremos un poco más en este carácter “teatral” del encuentro cultural, sin el cual la obra no puede funcionar en absoluto. Un teatro que toma al espectador mismo como participante, deshaciéndose de esa “cuarta pared” simbólica que separa la escena del público como dos realidades diferenciadas e independientes.⁸⁵⁷ Un teatro, por tanto, que no se construye como verosimilitud cerrada, con independencia del que mira, sino que comienza a *construir algo* desde el mismo momento en que nos hacemos responsables de nuestro papel como “actores”. Esta interacción en “segunda persona”, dirigiéndose a un “tú” coproductor de la imagen, que funciona en el ahora en el que tiene lugar la *performance*, será lo que nos ocupe en el siguiente apartado.⁸⁵⁸

⁸⁵⁶ Bal, *Lexicón*, p. 20.

⁸⁵⁷ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 248.

⁸⁵⁸ Se trata de unas expresiones que utiliza recurrentemente a lo largo de sus textos. Véase especialmente los capítulos “Mise-en-scène” y “Performance y Performatividad”, en *Conceptos viajeros*.

4.2 La imagen dice tú: la práctica cultural como un teatro “en busca de agente”.

Hasta el momento hemos estudiado el proceso de *deformación* que sufre una imagen en su viaje hasta un presente que lo vuelve significativo, en una desviación que no oscurece la singularidad del pasado –la que disparó la necesidad de la obra–, sino que, más bien al contrario, la realza a fuerza de ponerla en movimiento. Nos damos cuenta de que el análisis cultural no se conforma con el momento de llegada, con el desplazamiento que da sentido en el presente, el mero llevarnos el pasado a nuestro terreno, en la distancia. No hay metaforización sin el viaje de vuelta, sin la producción del objeto desde esa posición transformada, afectada, en la que el sujeto se ha visto desplazado de su centro –del espacio de seguridad de un “yo” formado como entidad estable e independiente–. Se trata de un radical *des-centramiento*, tanto del como del sentido, como del tiempo y del sujeto, que trabajan, todos ellos, desde la no-identidad consigo mismos.

Ese proceso deformante, en cualquier caso, da cuenta de la “*imposibilidad*” de la transmisión de sentido con la que han de lidiar el arte –cualquier forma de comunicación, en realidad–. Una dificultad que se hace especialmente dolorosa en relación a realidades de violencia que necesitan ser afrontadas políticamente. Aquí la dimensión inabarcable de la realidad que necesita ser expuesta se hace singularmente evidente, desgarradora y radicalmente intransmisible. De ahí el amplio debate sobre la “irrepresentabilidad” de la tragedia, al que hemos aludido más arriba, que nos recuerda la impotencia de la representación artística para confrontar esa realidad desgarradora. Por no hablar de los problemas éticos que trae consigo esta cuestión, un debate que está en el aire desde que Adorno se preguntara si la representación de la violencia no corría el peligro de caer en un *comercio de la belleza* que banalice la realidad trágica, convirtiéndose en cómplice de la “barbarie” misma. Bal, por supuesto, se hace eco de estos riesgos en sus textos, sin dejar de insistir, no obstante, en que el propio Adorno reconoció la *necesidad* de la víctima de “gritar”, “retractándose” de esa

“censura” de la representación.⁸⁵⁹ Necesitamos imágenes, concluye la autora, que permitan a los espectadores, al otro lado del esfuerzo por recuperar la memoria, “imaginar” sin caer en las numerosas “trampas de la representación”:

la apelación al voyeurismo, con inmodestia; la censura que es su contraparte; el sentimentalismo que funcionaría como un “lacrimógeno” e incluso como un incentivo para la “envidia del trauma”, el deseo de apropiarse del sufrimiento de los demás; la sensación de repetición (fatiga traumática), “aquí vamos de nuevo”; y el empuje narrativo que anularía la imagen con su contenido.⁸⁶⁰

Es aquí también, por tanto, mejor que en ningún otro contexto, donde se muestra con fuerza la “necesidad” de transmisión, su urgencia política, si queremos que el pasado no quede simplemente enterrado sin nadie que lo recuerde. Y también donde el arte como metaforización de un imposible se torna imprescindible, en tanto que forma de transmisión que esquivo la representación. Allí donde la *ausencia* es el objeto a trabajar, algo que en los escenarios de catástrofe se radicaliza todavía más, ante la frecuente destrucción de las pruebas y de los testigos, solo nos queda la metáfora: “en la tambaleante ausencia/presencia de referencialidad [...] nuestra única opción es la metáfora”, nos dice Bal.⁸⁶¹ Su capacidad, además, de desanclarse tanto de la particularidad como de la generalidad –una y otra terriblemente perjudiciales para un acercamiento efectivo y afectivo al pasado de la violencia–, hace de la metáfora una vía importantísima para estos casos, como veremos a través de algunos ejemplos. Su singularidad no puede ser leída sino desde otra singularidad, la que produce el observador para llenarla de afecto, en un viaje de ida y vuelta que resulta productivo. Se trata de un recurso estético –si podemos llamarlo así–, o un modo de trabajar con, de elaborar el sentido –barroco, en “escorzo”–, fundamental para que la participación activa sea la base del encuentro cultural. Que es lo mínimo que debemos pedirle a una confrontación con el dolor de los demás.

⁸⁵⁹ Véase, por ejemplo, Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 66; *Image-Thinking*, p. 230; Para las referencias a Adorno, Bal cita los textos “Cultural Criticism and Society”, en Adorno, *Can One Live After Auschwitz: A Philosophical Reader*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

⁸⁶⁰ Bal, *Image-Thinking*, p. 224. La traducción es mía.

⁸⁶¹ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 39.

Ahora bien, la producción de singularidad, ese trabajo de transformación de una experiencia en una imagen efectiva, resulta, desde luego, mucho más problemática en estos casos. Bernini o Bourgeois, la propia Bal junto con Gamaker, llevaban a cabo un acto de traducción propiamente dicho, trabajando a partir de un texto o una imagen capaz de obrar sentido en su presente –de operar aunque fuera en su descentramiento–. Ante realidades trágicas, sin embargo, muchas veces no tenemos nada con lo que trabajar. Su singularidad, radical e inconcebible, no está disponible materialmente –en un sentido amplio de la materialidad– para ser confrontada por el presente, porque la violencia, a menudo, se ocupa de “borrar sus propias huellas”, de acabar con los rastros, cuando no con las subjetividades que se han visto implicadas por la barbarie.⁸⁶² No está disponible, muy a menudo, así, ni siquiera para aquellos que vivieron el evento trágico en primera persona, en el caso de que haya supervivientes. En este sentido, debemos tener en cuenta la dificultad de procesar y transmitir esa realidad extrema para el sujeto víctima de la violencia, que se relaciona con una falta de registro a nivel consciente de una realidad demasiado dura y difícil. Con una incapacidad de la “memoria narrativa”, esa que construye el relato de nuestros recuerdos y les da sentido, de elaborar lo que sucedió.⁸⁶³ El sujeto, como profundizaremos más adelante, se siente incapaz de incorporar el acontecimiento –extremo, impensable– a su experiencia, en tanto que desborda los marcos simbólicos de referencia, lo que se traduce en una falta de control a la hora de afrontar el pasado. De trabajarlo *memorativamente* y para el futuro.

Se hace evidente en estos casos, quizás de manera hiperbólica, no sólo la falta de objeto –la producción de sentido está terrible y dolorosamente descentrada– sino también la falta de un sujeto de la enunciación, incapaz de pronunciarse afectivamente sobre el evento. Quizás por ello resulte especialmente interesante estudiar, como hace Bal, el caso de los eventos traumáticos para poner el foco en cómo el arte puede lidiar con esa carencia –con la falta de voces y no sólo con la falta de sentido– y dar una oportunidad a la memoria, allí donde no hay ya nadie que recuerde.⁸⁶⁴ Tal y como lo

⁸⁶² Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 208.

⁸⁶³ Véase Van Alphen, “Caught by images”, en *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005; Bal, *De lo que no se puede hablar*, pp. 214-219.

⁸⁶⁴ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 204.

ve Bal, la imagen, a modo del “signo encontrado” de Deleuze, una visualidad “que nos fuerza a pensar”, puede efectuar el papel de la memoria. Convertirse ella misma en “el otro” con el que trabajar el pasado, aquella que *responde* a nuestro esfuerzo por *saber*.⁸⁶⁵ En este apartado trataremos de estudiar el modo en que una imagen, por sí misma, puede apuntar a ese dolor innombrable de un sujeto ausente o impotente, de manera que, además, consiga involucrarnos colectivamente. Imágenes, artísticas o no, producidas o encontradas, que son capaces de (volver a) poner en juego, sin decirlo, sin inmovilizarlo, el abismo que abre una radicalidad tal. Imágenes que dejan al margen toda producción personal, que no sólo resulta contraproducente, sino también, en estos casos, imposible. Imágenes *arrancadas* –a veces dolorosamente– de un *fondo memorativo anónimo*.

Como acabaremos comprendiendo, esa falta de sujeto de la enunciación –entendido como yo intencional que da forma a la imagen– elabora, en realidad, toda producción de una imagen singular, se encuentre o no disponible el “yo” para narrar/mostrar/decir el evento. He aquí la clave de este apartado: a lo largo de las siguientes páginas trataremos de comprender la producción de la imagen como un evento sin sujeto. O, más apropiadamente, como el producto de un *sujeto colectivo*, incrustado en la memoria cultural. Un evento en el que el sujeto es producido de nuevo, cada vez, en presente. Producido en un “entre” y, por tanto, incapaz de asimilarse con el sujeto de la tradición humanista. Producido, en el contexto del análisis cultural, en el encuentro “yo-tu”, en el que el “yo” y el “tú” son, intercambiamente, la imagen y el observador. Profundizaremos, así, en este diálogo en “segunda persona” que *da lugar al sujeto* –o a la subjetividad– anti-humanista, y que dirige, en realidad, todo encuentro cultural efectivo. Que deja solos a la materialidad de la obra y al espectador contemporáneo, como *agentes* de la producción de sentido, en *la puesta en juego de la memoria*.

Este diálogo entraña, por supuesto, una dificultad añadida cuando es el dolor, el sufrimiento o la violencia el *interlocutor* a tratar. Sin embargo, hacer de ello algo hiperbólico y no comunicable contribuye a paralizar la conversación con el pasado

⁸⁶⁵ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p 106. Véase Deleuze, *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 2021.

desde un presente que se quiere hacer cargo. Adentrarnos en este complejo ejercicio de comunicación “inter-subjetiva” –en el que la imagen y el espectador hacen el esfuerzo de tender un puente entre pasado y presente–, que determina además el compromiso ético-político con la realidad del sufrimiento, puede resultar útil para abordar la naturaleza de esa “autoría múltiple” de la imagen. El ahora de un intercambio productivo que no es unidireccional.⁸⁶⁶ Que va de la obra al espectador y de nuevo del espectador a la obra, en un enredo que podríamos calificar como barroco: “lo que es específicamente barroco en esta concepción es el punto de vista de dos posiciones móviles”, el trabajo conjunto y “co-dependiente” de dos agencias que se encuentran más allá de sí mismas.⁸⁶⁷ De este tipo de encuentros ni objeto ni sujeto salen indemnes, obligados como están a salirse fuera de sí mismos, de toda estabilidad del ser, de toda posición cómoda y estable. Recordemos el esquema deleuziano del pliegue en el que trata de ilustrar la producción del saber como algo que no se aloja ni en el objeto ni en el sujeto, sino en un espacio de intersección, comprendido como un “punto de vista” que desplaza a ambos:

Si el objeto cambia profundamente de estatuto, el sujeto también. [...] Partiendo de una rama de la inflexión, determinamos un punto que no es el que recorre la inflexión, ni el propio punto de inflexión, sino aquel en el que se encuentran las perpendiculares a las tangentes en un estado de la variación. No es exactamente un punto sino un lugar, una posición, un sitio, un “foco lineal”, una línea que surge de líneas. Esto no significa una dependencia respecto a un sujeto definido previamente: al contrario, será el sujeto lo que alcanza el punto de vista, o más bien lo que se instala en el punto de vista. [...] El punto de vista no varía con el sujeto, al menos en primer lugar; al contrario, es la condición bajo la cual un eventual sujeto capta una variación (metamorfosis), o algo =x (anamorfosis).⁸⁶⁸

Aquello que Deleuze denomina “punto de vista”, ese “foco” de atracción que no se encuentra en ningún lugar concreto, puede ser comprendido también a través

⁸⁶⁶ Bal, *Image-Thinking*, p. 225.

⁸⁶⁷ Bal, *Tiempos trastornados*, p. 69. La cursiva es mía.

⁸⁶⁸ Deleuze, *El pliegue*, p. 31.

de lo que Christopher Bollas se refirió como ese imposible que lucha por ser pensado. Ese algo que nos moviliza hacia algún lugar que no es exactamente el objeto.⁸⁶⁹ Ese imposible móvil hacia el que objeto y sujeto se sienten atraídos, en su intento conjunto de producir sentido, haciéndoles abandonar toda firme posición que los sustente como entidades cerradas. Si lo pensamos desde este *punto de vista del pliegue*, por tanto, tal y como lo formula Deleuze, comprendemos de manera gráfica que esa realidad sin objeto a la que apunta el saber barroco –ausente, en tanto que nunca se muestra para siempre, excéntrico, móvil–, es también una realidad sin sujeto, ausente también, si lo entendemos en su vertiente cartesiana, racional, adosado a un individuo único. Aunque necesita de nosotros para ser puesto en juego, nos reclama desde algún lugar que nos supera como funciones individuales. Aunque nos interpela desde lo más íntimo, la imagen resultante es susceptible de *hacerse pública*, comunicable en su frágil y precaria sin-forma. Y esta falta del yo intencional en la producción visual es algo que incumbe tanto al sujeto que ejecuta materialmente la imagen (el artista), como al sujeto receptor de la imagen (el espectador, y de alguna manera también productor), que han de lidiar con un saber que va más allá de ellos y al mismo tiempo que los toma a ellos como objeto.

Se advierte ahora fácilmente el cambio de enfoque que opera aquí con respecto al apartado anterior: nos desplazamos desde el objeto de conocimiento al sujeto de conocimiento, para ver cómo éste queda tan trastornado como aquél, cómo uno y otro son producidos cada vez. También nos desplazamos desde el “proceso” – perspectiva que nos permite ver la transformación del objeto– al “ahora” del evento –breve lapso en el que se da la aparición de la imagen, esa misma que nos toma sin que estemos preparados para ello–. Las preguntas que rondarán este apartado serán, por tanto, del orden del quién, y no podrán ser planteadas sino a la luz del instante, de lo fugaz y transitorio. Haremos zoom sobre ese *momento en el que ocurre una imagen*, y en la importancia del inconsciente –ese “otro del sujeto”– como agente implicado

⁸⁶⁹ La cita original, a la que alude Bal es la siguiente: “A menudo me doy cuenta de que, aunque esté trabajando sobre una idea sin saber exactamente en qué estoy pensando, lo que hago es pensar una idea que se esfuerza por conseguir que la piense”. Christopher Bollas, *The Shadow of the Object. Psychoanalysis of the Unthought Known*, Nueva York, Columbia University Press, p. 10. Citado y traducido en Bal, *Conceptos viajeros*, p. 151.

en su formación.⁸⁷⁰ Nótese que en la oración anterior es “imagen” el sujeto de “ocurre”, lo que nos puede dar una pista de hasta qué punto no podemos considerarnos los “amos”, como sujetos intencionales, del suceso visual.⁸⁷¹ Esto, por otro lado, nos permitirá profundizar en la posición anti-intencionalista en la que Bal sustenta su análisis cultural, así como en la forma en que la autora evita caer en el subjetivismo, el extremo contrario de un objetivismo que también se ha ocupado de derribar, como ya hemos podido ver.

Estoy firmemente persuadida de que la *autoría única* no sólo es una idea culturalmente dañina, sino falsa e insostenible. Ningún ser humano está solo; ningún pensamiento es puramente individual; ninguna obra de arte puede existir sin construir sobre lo preexistente, sobre el cual, con la suerte de la creatividad, se expande. El artista sólo puede ser co-creador.⁸⁷²

Volvamos por unos momentos a esa *desconexión memorativa* que parece sufrir el sujeto afectado por el trauma, para estudiar, desde esa situación extrema pero comparable de alguna manera a la *desmemoria* que asola el presente, el poder de una imagen. Su función activadora de la memoria. Bal acude en varias ocasiones al estudio de la “(no) memoria traumática” para indagar en el modo en el que podemos *contrarrestar colectivamente* esa falta de agencia a la que está condenado el sujeto afectado por el trauma, ese dolor inhabilitante que se traduce también en una gran “soledad”.⁸⁷³ Inasimilable, es como si el acontecimiento no hubiese sido vivido por el testigo. Como analiza Ernst van Alphen en relación a algunos supervivientes del Holocausto que trataron de dar testimonio, “la comprensión [...] parece faltar en su acto de ver. [...] El vínculo entre la visión y el comprender se ha visto totalmente alterado”.⁸⁷⁴ Los sujetos traumatizados hacen uso de una memoria “externa”, que les permite dar forma al relato desde una distancia de seguridad, en tercera persona, sin que llegue a identificarse como una vivencia propia. Se ofrece una imagen, pero a través de un recuerdo despersonalizado, casi como si el ojo hubiera registrado al modo de una

⁸⁷⁰ Bal, *Conceptos viajeros*, 171.

⁸⁷¹ Utiliza esta palabra como guiño a la cita de Freud: “el yo no es el amo en su propia casa”. Citado en Bal, *Conceptos viajeros*, p. 174.

⁸⁷² Bal, *Image-Thinking*, p. 225. La traducción y la cursiva es mía.

⁸⁷³ Véase, por ejemplo, Bal, *De lo que no se puede hablar*, pp. 214-219; *Image-Thinking*, pp. 226-231.

⁸⁷⁴ Van Alphen, *Art in Mind*, p. 164. La traducción es mía.

cámara fotográfica. La imagen aparece, pero no como un “acto de memoria”.⁸⁷⁵ Se trata de una memoria fallida, que no efectúa ningún trabajo de conversión, en la que no se da ninguna participación del cuerpo.

Permítaseme comparar, como ya he adelantado, esta incapacidad memorativa con otra que es característica de nuestro tiempo. Y es que algo equiparable parece ocurrir al afrontar las realidades trágicas desde el presente, aunque por diferentes motivos: el ver y el comprender están también *desconectados*, en un contexto en el que la convivencia habitual con imágenes del horror obstaculiza la posibilidad de *dar sentido* a lo que tenemos delante. Una misma incapacidad de *shock* ante una realidad que corre el riesgo de desaparecer. El rol del sujeto receptor también se encuentra en una posición delicada, acostumbrado como está a rodearse de noticias que muestran lo peor del género humano, sin que su actualidad se vea en absoluto perturbada.⁸⁷⁶ En ambos casos se torna necesario restaurar “el vínculo con la memoria”, en un “acto” que nos implique en la comprensión del evento.⁸⁷⁷ Y es eso justo lo que se proponen algunas obras contemporáneas que *llevan adelante problemas políticos*—como es el caso de las obras que estudiaremos capítulo—: cuidar ese frágil lazo con la memoria cuando el sujeto se encuentra impotente. “El ‘tratamiento’ consiste en establecer tardíamente el vínculo”, es decir, en el anacronismo y en el desfase, y como una singularidad-otra que permite *reponer* la primera, aunque sea precariamente.⁸⁷⁸

La “teatralidad” de la puesta en escena, esa insistencia de la obra para que el espectador juegue un papel activo en la producción de sentido, será un recurso fundamental, nos dice Bal, para desencadenar sus efectos políticos, su habilidad para hacer algo con el presente. He aquí toda posibilidad de “cura” a través del arte: su trabajo a favor de una “no-indiferencia ética”.⁸⁷⁹ Pero la noción de “teatralidad” tiene gran peso en la obra de la autora, además, porque permite comprender el trabajo que

⁸⁷⁵ Se trata de una expresión utilizada por Bal para hablar de la producción memorativa como un evento en presente. Véase Bal, “Actos de memoria. Un acto en busca de un agente”, en *De lo que no se puede hablar*. O el volumen co-editado junto a Jonathan Crewe y Leo Spitzer, *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanóver y Londres, University Press of New England, 1999.

⁸⁷⁶ Un problema—de cantidad— que va de la mano con el problema que ha sido central en la primera parte de esta tesis—la velocidad—, que producen, uno y otro, un terrible daño en la percepción.

⁸⁷⁷ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 204.

⁸⁷⁸ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 215.

⁸⁷⁹ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 208.

la memoria *hace en presente*, como *actuada* por primera vez, y sobre la que el “yo” (el del artista o el del espectador) no tiene el control. El proceso traumático puede ayudarnos, de nuevo, a entender el modo en que aflora esa imagen-memoria, como teatro que nos concierne; en este sentido, “es un ejemplo instructivo del pensamiento en imágenes”.⁸⁸⁰ Como estudia Bal, aquello *de lo que no se puede hablar*, que desborda los marcos simbólicos y se resiste a la comprensión y a transmisión, irrumpe en el presente no en forma de una narrativa coherente y comprensible, sino de “drama”, que los impulsos de la memoria inconsciente “inflige” al sujeto víctima del dolor. Una “*actuación o re-actuación*” que *vuelve a poner en escena* una realidad desconcertante.⁸⁸¹ No se trata de un recuerdo que trae al presente una información precisa u ordenada sobre lo que ocurrió, sino una imagen singular, incisiva y a veces disparatada, que *deforma* el evento. Un detalle sobredimensionado en la imaginación del sujeto, por ejemplo, que, aunque surgido del pasado, reaparece con fuerza en el presente como *acontecimiento de la mirada*.

Pensemos, por ejemplo, en un fragmento de *Ninguno de nosotros volverá*, que Charlotte Delbo, superviviente de Auschwitz, dedica a su experiencia en el campo. Aquí el relato está en presente, ocurre *ahora*, casi como si volviera a presenciar el momento en que esa mujer, a punto de morir, se revuelve contra la impotencia de sus miembros y contra la mirada impasible de la fila de mujeres que asisten a la escena inmóviles. Una imagen detallada se impone sobre todo lo demás, aparece repetidamente acosando el presente de la visión de Delbo: los ojos de la mujer, “esos agujeros en el fondo de las órbitas”, vuelven a mirar a la protagonista, un vacío oscuro de incompreensión que es la suya propia.

Ahí está, en el hueco del foso, arañando con las manos, buscando con los pies, levantando con esfuerzo la pesada cabeza. Su rostro está ahora vuelto hacia nosotras. Tiene los pómulos violetas, pronunciados, la boca hinchada, violeta negra, *las órbitas con sombras en el fondo*. Su rostro es el de la desesperación desnuda.

[...]

⁸⁸⁰ Bal, *Image-Thinking*, p. 232.

⁸⁸¹ Bal, *De lo que no se puede hablar*, pp. 217-218 y 245; *Image-Thinking*, pp. 231-239.

Ya no la miro. No quiero mirarla más. Quisiera cambiar de sitio, no ver. No ver más esos *agujeros en el fondo de las órbitas*, esos agujeros que miran fijamente. ¿Qué quiere hacer? ¿Quiere llegar a las alambradas electrificadas? ¿Por qué nos mira fijamente? ¿Es a mí a quien señala? ¿Es a mí a quien implora? Vuelvo la cabeza. Mirar hacia otro lado. Hacia otro lado.⁸⁸²

Tanto Bal como van Alphen acuden al psicoanalista Pierre Janet para explicar esta *agresión* de la imagen que descoloca toda cronología, como también al sujeto de la visión. Contemporáneo de Freud, y compañero suyo en el hospital de La Salpêtrière de París, Janet ofrece una alternativa a la teoría de la “represión traumática” freudiana, sustituyéndola por la idea de “disociación”, que abre la posibilidad de una “corriente alternativa de conciencia”.⁸⁸³ Según este punto de vista, el acontecimiento traumático, que no ha sido canalizado por la producción subjetivante (esa en la que el “yo” da un sentido a lo que pasó), se instala sin embargo en algún lugar de nuestro inconsciente y consigue, eventualmente, saltar a la conciencia —o “dominarla”—, en un episodio compulsivo que sobreviene sin que se pueda evitar. Lo que permite este cambio de perspectiva es pensar la co-presencia de ese flujo memorativo, que, aunque carece de las herramientas de la memoria narrativa, opera en el sujeto con sus propias normas. La imagen traumática no se “reprime”, hacia el fondo de lo inaccesible, sino que toma sus propias vías para salir a la luz. Esas vías que no son —que no pueden ser— las del relato estructurado y con sentido. Se trata, más bien, de un *ataque* en presente que trastoca la visión. Como dice van Alphen: aquí “el recuerdo no se narra sino que se hace sentir”, el mismo, con la propia fuerza del dolor que un día almacenó (“*it makes itself felt*”).⁸⁸⁴

En este sentido, frente a la “memoria externa” o “narrativa” de la que hablamos más arriba, la que ordena y organiza, la que permite un relato estructurado, debemos hablar de otro tipo de memoria a la que Charlotte Delbo, se refirió como “memoria

⁸⁸² Charlotte Delbo, *Ninguno de nosotros volverá*, Barcelona, Libros del Asteroide, 2020, p. 43.

⁸⁸³ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 215; *Image-Thinking*, p. 232; Van Alphen, *Art in Mind*, pp. 168-169. Ambos acuden también a la revisión de la teoría de la disociación de Janet que hicieron Bessel A. van der Kolk y Onno van der Hart en “The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma”, en Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.

⁸⁸⁴ Van Alphen, *Art in Mind*, p. 170.

sensorial” o “memoria profunda”, tal y como recupera también van Alphen. Aunque más que de la capacidad de recordar, se trate, en realidad, de una oleada que sobreviene, de tal manera que se hace difícil distinguir entre pasado y presente. El trauma continúa en el presente, y se manifiesta a través de impresiones fuertemente visuales que desestabilizan toda narrativa (crono)lógica, una imagen que se impone poderosamente, y con respecto a la cual el sujeto no puede sino sentirse tomado.⁸⁸⁵ Como si se tratase de un espectador externo, el sujeto traumatizado asiste a un teatro que le implica profundamente. A una producción visual, a menudo deformante y terriblemente intensa, de la que no es directamente el autor, al menos no intencionalmente. Mieke Bal se sirve de esta analogía teatral para profundizar en el suceso traumático como un acto de imagen que no está bajo el control del sujeto, que se le presenta al sujeto obligándole a interactuar con ella. La irrupción traumática es, para ella, profundamente teatral.⁸⁸⁶

Todas las manipulaciones narrativas de un director-narrador, como la posibilidad de ampliar y comprimir, resumir, resaltar, subrayar o minimizar elementos de la historia a su antojo, no están al alcance del actor, que sólo es capaz de representar un drama que no le corresponde dominar, aunque en algún momento del pasado le haya sucedido.⁸⁸⁷

La memoria no sólo ocurre en presente, sino también en “segunda persona”, dirigida hacia un “tú” que no tiene autoridad sobre ella. Pasa algo similar a lo que ocurre en los sueños, cuyo *trabajo* ya estudiamos con Didi-Huberman para atender al modo en que desfiguran la imagen en una yuxtaposición ilógica. Bal, sin embargo, acude a ellos para centrar el foco en el sujeto de la imagen, para indagar en ellos como un trabajo sin agente intencional. Lo que la irrupción traumática y el trabajo del sueño nos enseña sobre la imagen es el modo en que ésta *nos excluye y nos apunta* al mismo tiempo.⁸⁸⁸ La autora echa mano de unos sueños que *le acontecieron* a una “soñante anónima”, –lo suficientemente detallados, dicho sea de paso, para no ser ella misma esa “soñante”– para preguntarse por el quién de esa elaboración visual: es decir, no

⁸⁸⁵ Van Alphen, *Art in Mind*, pp. 170-178.

⁸⁸⁶ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 216.

⁸⁸⁷ Bal, *Image-Thinking*, p. 233. La traducción es mía.

⁸⁸⁸ Bal, *Conceptos viajeros*, pp. 145-152; *De lo que no se puede hablar*, pp. 216-219.

sólo quién habla, sino de quién y para quién. Como la imagen que le sobreviene a Delbo, las formas del sueño no son más que impresiones visuales que no llevan adelante ninguna narrativa concreta, colores brillantes y movimientos expresivos en un escenario de playa en el que no aparece ni ella ni ninguna figura que pueda mostrarse como la protagonista de una historia. El ver, sin embargo, es aquí tan vívido como esa imagen de pesadilla con la que ha de lidiar Delbo. Se presenta sin avisar, para dejar sus huellas incluso cuando la soñante ya se ha despertado, iluminándole sobre una situación específica en la que se había visto envuelta los días previos. La impresión no-figurativa de los sueños dejó en ella un regusto emocional que pudo conectar, una vez despierta, con el entusiasmo que habían mostrado sus alumnos en clase y con un conflicto de orden político que le había llevado a posicionarse con los estudiantes. El sujeto, “exiliado de sí”, incapaz de ordenar ni cambiar nada, aquí como en la irrupción traumática, es un espectador de lo que acontece.⁸⁸⁹ Pero no se trata, digamos, de un espectador pasivo, en tanto que esa imagen le compromete directamente. Le compromete en un sentido radical, pues es ella misma, su subjetividad, la que queda expuesta:

La soñante se daba cuenta de que los sueños le decían algo. No era ella la que lo decía, ella era la destinataria de lo dicho. Aún más; ella era lo dicho, no sólo como objeto indirecto, también como objeto directo. [...] Aunque en ningún momento salía a escena, se sentía fuertemente implicada [...] Los sueños no contenían jeroglíficos, ni “palabras-imágenes” que “traducir”, solo sensaciones. Los sueños *hacían*, actuaban, hacían *performance* [...] El punto que me gustaría extender para que abarque todo el valor teórico de la *mise-en-scène* [...] es esta total fusión del sujeto en el objeto, y del objeto –la utilería, las cosas– en sujetos actuantes y sujetos que actúan.⁸⁹⁰

El “yo” intencional no es aquí el que recuerda, el que echa mano de los acontecimientos biográficos que dan forma al auto-relato de la memoria. El sujeto es, más bien, *actuado* en esa imagen: implicado profundamente, producido de nuevo en esa imagen desgarradora que elabora sus terrores más profundos, pero incapaz de

⁸⁸⁹ Bal, *De lo que no se puede hablar*, 217.

⁸⁹⁰ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 151.

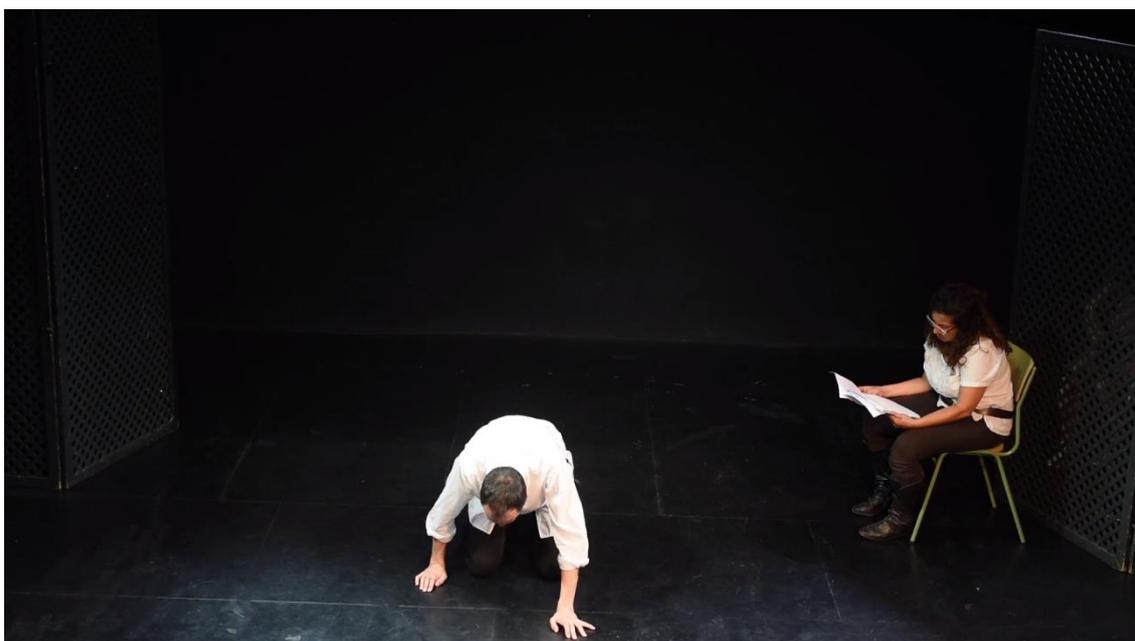
dominar lo que acontece. Se trata de una narrativa sin narrador, de una invocación sin autoría, de una *agencia* sin agente. La agencia de una imagen insistente, que hace uso de *recursos visuales compartidos* para indagar en una experiencia íntima. La memoria es aquí la “directora de escena”, la que dispone y organiza la visualidad de la aparición imaginativa, jugando a producir sentido no a través de lo que *dice*, sino a través de lo que *hace*. De lo que hace para su espectador, que en estos casos es sólo uno, en tanto que sólo *ocurre* en la imaginación del soñante o del sujeto traumatizado. Ahora bien, la autora busca alejarse de toda comprensión de esa “producción imaginaria del yo como un “teatro privado””: es decir, capaz sólo de producir sentido para una situación concreta, para un significado biográfico, como si se tratara del equivalente a un símbolo que puede ser descifrado.⁸⁹¹ Se trata, más bien, de una *escenificación* de lo que nos atraviesa por la vía de una visualidad culturalmente efectiva. Es decir, que “cita” a una memoria cultural más amplia: por ejemplo, en el sueño del que nos habla Bal el movimiento de las formas y de los colores, como si fueran arrojados hacia el observador, *moviliza* –y valga la redundancia– una intensidad emocional que sólo más tarde la soñante asocia a una experiencia personal. Así, la noción de “mise-en-scène” (puesta en escena), sacada de la teoría teatral, se enreda en los textos de Bal con el psicoanálisis para tratar de comprender el enlace entre lo privado –lo que nos afecta íntimamente– y lo público –lo que nos afecta culturalmente– que efectúa una imagen de la memoria.⁸⁹²

Anclar esa imagen únicamente a una intimidad intransferible sólo nos lleva a aislar todavía más al individuo, ya de por sí incapacitado para la transmisión en el caso del trauma, como hemos visto. Hace más grande la brecha entre la víctima y la sociedad, entre el pasado y el presente. El arte ha de hacer frente, tal y como lo ve la autora, a esa *doble incomunicabilidad*. Actuar como una herramienta social capaz de superar el encierro al que se ve sometido el afectado por el trauma, acudiendo a ese tipo de imágenes que, por precarias que sean, son capaces de despertar en la colectividad los movimientos de la memoria, poner en riesgo al presente de nuevo a través de su *actividad metafORIZANTE*. Muchas de las escenas de la “ficción teórica” *Don*

⁸⁹¹ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 144.

⁸⁹² Véase el capítulo que la autora dedica a “*Mise-en-scène*”, en *Conceptos viajeros*.

Quijote: Sad Countenances (2019), dirigido por Bal, parecen pensar también esta misma problemática. Especialmente aquella en la que Don Quijote (Mathieu Montanier) se pone frente a un auditorio teatral para tratar de reconstruir una de las fantasías de las que se alimenta su imaginación herida (fig. 30). Aquí, el discurso se quiebra una y otra vez, el cuerpo parece tomar la iniciativa para manifestar lo que sus palabras no dicen, lo que su narrativa no puede decir: el “hilo” de la memoria está “roto” confiesa finalmente el personaje a su escudero Sancho (Viviana Moin), citando al propio Cervantes en otra de sus novelas.⁸⁹³



30. Don Quijote: Sad Countenances (2019)

De nuevo toda transmisión –si podemos llamarla así– del trauma se juega en lo teatral: actuado a través de un cuerpo que se desmonta por momentos, escenificado en un entorno social del que depende la oportunidad de la memoria en el presente.⁸⁹⁴ No podemos ver a la audiencia porque es a nosotros mismos, a los asistentes a la videoinstalación que produjo la autora a partir de esta obra fílmica, a los que se dirige su actuación. Las imágenes que nos presenta Bal –en co-autoría, como dice ella

⁸⁹³ Véase Bal, *Don Quijote: tristes figuras* (cat. exp.), Murcia, Universidad de Murcia, Facultad de Bellas Artes, 2020, p. 6. La novela de Cervantes a la que se refiere la cita es *Persiles y Sigismunda* de 1617.

⁸⁹⁴ Cualquiera que sea su medio de expresión, una obra (el texto de Delbo, la película de Bal) puede *hacer teatro*, producir un *entorno social*, siempre y cuando cuente con un público que quiera entrar en el juego imaginativo que desencadena.

misma, con los actores, con los directores de fotografía etc., e incluso con el propio Cervantes que pensó antes estos problemas— nos instan a reflexionar sobre los estragos de la violencia, sobre la dificultad de sobreponerse al trauma y de nombrar el dolor, sobre la necesidad de un respaldo social que lleve a cabo su trabajo de escucha sincera.⁸⁹⁵ Lo que se ha roto en el sujeto del trauma es no sólo el vínculo con su pasado, sino también con su presente, que desaparece ante las acometidas de la memoria, como es posible observar también en el texto de Delbo. En esa lucha por tomar el control del agujero negro que se abre en su pasado y que se confunde con su presente, los interlocutores del texto de Delbo o de la película de Bal tenemos la responsabilidad de asegurar el “éxito” —entre comillas— de la comunicación. De hacer algo con esa imagen que nos presentan. Por poco que nos diga de lo que sucedió, nos trae una valiosa singularidad afectiva que trabaja para una mirada que quiera comprometerse con el dolor de las víctimas. Un dolor, dicho sea de paso, que todavía aflige a numerosas víctimas alrededor del mundo. La obra de Bal, así, “argumenta a favor de un efecto de creación de comunidad a través del arte que contribuye a reparar el vínculo social roto que ha resultado en el trauma”.

La persona traumatizada está sola, y ni siquiera es capaz de recordar (plenamente) el horror que causó el estado de trauma. Como resultado, están solos incluso dentro de sí mismos. Si algo se puede hacer para ayudar a esas víctimas a salir de su *estado paralizante de estancamiento*, debe ser a través de la reducción de esa *doble soledad*. Esta es una tarea social para la que todos están calificados.⁸⁹⁶

Si indagamos aquí en las características de esta *irrupción memorativa*, el modo en que *produce imagen* desde un lugar inaccesible y su efectividad en el presente, despertando al sujeto de un letargo de insensibilidad, es porque resultan relevantes para estudiar el *trabajo de la memoria* en la experiencia estético-política en la que nos vamos a adentrar. Como trataremos de indagar en este apartado, y como estudia Bal, la imagen artística puede funcionar también como *activadora del recuerdo*, de una memoria de lo que no hemos vivido —acaso como el sujeto traumatizado, según lo

⁸⁹⁵ Bal, *Image-Thinking*, p. 225.

⁸⁹⁶ Bal, *Image-Thinking*, p. 231. La cursiva es mía.

que hemos estudiado más arriba— pero que nos toma sin que podamos evitarlo, que nos acosa desde otro lugar que no es el recuerdo consciente, sino más bien desde un suerte de *inconsciente memorativo*, desde una visualidad que activa la producción de sentido sin la referencia a arquetipos fijados culturalmente; su funcionamiento en la cultura —en “lo cultural” como terreno amplio en el tiempo y en el espacio— va más allá de la producción simbólica.⁸⁹⁷ Se trata de una visualidad que efectúa su trabajo, de un trabajo incisivo de la imagen, capaz de *desacostumbrar lo familiar* para reintroducir la extrañeza que nos descoloca.⁸⁹⁸ Una imagen que, por sí misma, tiene la fuerza para perturbar —para volver a perturbar en el caso del sujeto traumatizado— la mirada en presente.

Ahora bien, y este es uno de los problemas fundamentales de este apartado: ¿quién o qué hace ese trabajo admirable, si el acontecimiento se ha quedado sin voces? ¿Desde dónde se elabora esa singularidad visual si la primera persona es imposible y la tercera persona —la de la representación distanciada— es indecente e inapropiada? Una pregunta que puede equipararse —si se me permite el salto— a la que, en su momento, formuló Gayatri Spivak a través de su famosa obra *¿Pueden hablar los subalternos?*: ¿está esa realidad del “otro” inaccesible o desaparecido condenada al olvido o a la apropiación indebida?⁸⁹⁹ Todas estas preguntas resultan relevantes también en la medida en que nos llevan a otras que pueden ser útiles, en realidad, para todo tipo de obra que trabaja con la singularidad: ¿quién habla en ese trabajo de elaboración teatral que es para Bal la producción artística? ¿Quién es el sujeto de la metáfora, es decir, la voluntad que guía la organización de la imagen, el director, el “actante”?⁹⁰⁰ ¿Quién se *expone* en la imagen artística y en qué grado está *presente* el artista? ¿Puede una imagen nombrar una realidad específica sin caer en lo personal y lo anecdótico, tan concreto y privado que, además, obstaculiza su posibilidad de hacerse “pública”, es decir, *efectivamente política*?

⁸⁹⁷ La autora prefiere hablar de “lo cultural” antes que de “cultura”, de ese lugar favorable a los (des)encuentros, a los intercambios, huyendo de toda particularización identitaria no solo individual sino también colectiva. Véase Bal, *Lexicón*, p. 25

⁸⁹⁸ Bal, *Imagen-Thinking*, p. 45.

⁸⁹⁹ Gayatri Chakravorty Spivak, *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona, MACBA, 2009. Mieke Bal entra en conversación con la autora en el capítulo “Intimidad crítica”, en *Conceptos viajeros*.

⁹⁰⁰ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 150.

Como ya adelantábamos, esa misma ausencia de un sujeto director en la producción traumática y onírica ha de comprenderse también en la realización de la imagen artística, de todas aquellas producciones capaces de obrar sentido en el desfase y en el anacronismo. Tal y como lo ve Bal, y en línea con lo que sugiere Spivak, la singularidad de una experiencia puede nombrarse desde un lugar que no es el del “nosotros” –ajeno– ni el del “ellos” –separado del nosotros–: “se trata de un nombre imposible entre la primera y la segunda persona de unas posiciones inestables que se necesitan mutuamente”.⁹⁰¹ Un sujeto móvil, aparecido en el “entre” de una memoria cultural. Bal utiliza, como casi sinónimo de sujeto, o para hablar de la *percepción imaginativa* que da forma al sujeto resultante, disipado en la colectividad, el concepto de “subjetividad”. Un concepto que opera en sus textos para liberar al arte de la *servidumbre de la primera persona*, es decir, de la idea de que lo que *aparece volcado* a la imagen le pertenece a un *yo individual e intencional* que se pronuncia. Pero también de *las trampas de la tercera persona*, en la que un narrador invisible pero “autoritario”—como el narrador omnisciente— mueve los hilos de una historia en la que no está incluido más que como observador.⁹⁰²

Nótese la analogía que establece la autora entre este tipo de narrador y el artista visual en su papel de productor de representaciones, tal y como son estudiados tradicionalmente: se entiende que uno y otro, desde esa distancia, controlan el discurso y disponen con arreglo a una supuesta objetividad que le concede ese estar fuera.⁹⁰³ El yo que produce aquí, en el tipo de manifestaciones –visuales o escritas– que le interesan a la autora, está, por el contrario, tan desorientado por la imagen como lo puede estar el espectador: es también un “tú” en conversación con la imagen que trata de ser puesta en obra, de manera consciente o inconsciente. La distancia con

⁹⁰¹ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 379.

⁹⁰² Véase especialmente el modo en que este concepto opera en los capítulos “Mise-en-scène” y “Performance y performatividad”, en *Conceptos viajeros*.

⁹⁰³ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 248; *De lo que no se puede hablar*, p. 134. Observamos constantemente cómo en los textos de Bal los conceptos procedentes de una disciplina se desplazan a otra para desplegar su operatividad en el viaje. Hasta ahora, nociones como la de “narrador”, “primera persona” o “tercera persona” o más adelante “voz”, provenientes de la narratología, nos permiten pensar el sujeto de la enunciación en la producción visual y el modo en que está incluido en lo que produce. Pero si queremos, con Bal, poner de relieve en las representaciones visuales al sujeto de la enunciación no es sino para asistir, en el tipo de arte que le interesa a Bal, a su disolución: a la disolución del sujeto en tanto que instancia “intencional” (productor en primera persona) o “tema” (objeto en tercera persona) que da forma a la imagen.

la obra resultante no es del todo posible: el control sobre el discurso consigue ser interrumpido –en mayor o menor medida, muchas veces inconscientemente– por una afectación sin nombre que deforma parcial o completamente la producción artística. El artista, sin duda, participa activamente en la producción de la obra, pero de su habilidad para apartar el “yo individual” de la escena y dejar hablar a la memoria también depende el éxito de la obra en el presente. Es precisamente esa *no-autoridad de un narrador intencional*, esa deslocalización del sujeto hacia el terreno de lo compartido, lo que permite que el trabajo de metaforización, la “migración” de una singularidad a otra, pueda consumarse.⁹⁰⁴

Pero esa ausencia de sujeto en la formación de la imagen ha de entenderse más allá de la “desaparición” del artista: esa falta se da siempre a la espera de una nueva mirada que (co)produzca al objeto, y por obra de una “puesta en escena” que tiene efectos inesperados en cada presente. El propio objeto, sometido a los cambios que provoca el tiempo en él –tanto materialmente, en la estructura del objeto, como perceptivamente, en la producción del objeto por una mirada en presente– es capaz de producir sentido más allá de lo que estaba previsto por el artista, más allá incluso de la producción subjetivante de lo que afectaba a su autor –a veces inconscientemente– en el momento en el que produjo la obra.⁹⁰⁵ Si hay un “yo” en esta ecuación, no se ubica en otro lugar que en el objeto, en la materialidad de la obra, en la visualidad ofrecida, que, por sí misma, efectúa el trabajo de producir discurso, “narrativa”, de jugar con el “tú” que somos nosotros. Como sugiere Bal en otro lugar, estamos aquí ante “un encuentro entre dos subjetividades” (obra y observador) que piensan juntos la producción de un nuevo sujeto, alojado más allá de ellos mismos.⁹⁰⁶ En última instancia, es en esa interrelación yo-tú en la que se da toda aparición del sujeto, entendido como producción en el ahora del encuentro.

Esta autonomía del objeto –en el sentido de *provisto de agencia*– se ve claramente en la obra Jeannette Christensen *Tiden lager alle sår* (1996), que se traduciría por algo

⁹⁰⁴ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 207.

⁹⁰⁵ Para una discusión profunda contra la idea de intencionalismo que opera en la historiografía tradicional, véase Bal, “Intención”, en *Conceptos viajeros*.

⁹⁰⁶ Bal, *Lexicón*, p. 123.

así como “el tiempo lo daña todo” (*fig.* 31).⁹⁰⁷ Una obra a la que Bal acude como objeto teórico capaz de discutir el peso del “intencionalismo” en la historiografía tradicional y de subrayar la condición de “agente” del objeto. La artista proyectó unos bancos de gelatina de un intenso rojo que sabía que cambiarían de aspecto, pero las transformaciones a las que dio lugar, la imagen que resultó de esa materialidad precaria, sorprendió hasta a la propia artista, tremendamente “sugere” e incluso “bella”, como nos cuenta Bal.⁹⁰⁸ El rojo se separó del amarillo, machando el suelo bajo la obra de un fluido doble que disparaba la imaginación erótica del espectador; esta es, al menos, la imagen que sobresaltó a Bal. Es cierto que el “abandono” forma parte aquí de la propia obra, dejada a merced de un proceso impredecible. Pero, tal y como lo ve nuestra autora, la *performance* ejecutada por la artista junto al material perecedero teoriza a favor de una subjetividad que siempre está por darse, aquí como en cualquier nuevo encuentro con la imagen, se haya o no modificado su aspecto. Teoriza a favor de una subjetividad que, volviendo a lo que dijimos en la parte introductoria al capítulo de Mieke Bal, se disipa *a lo largo* del tiempo e irrumpe *en* el presente de la percepción, como construcción conjunta de lo que no nos pertenece en exclusiva.

Al explorar la subjetividad histórica, la intencionalidad fragmentada cambiante a lo largo del tiempo, la división de los colores adelanta la idea de que la *intención, la agencia y la subjetividad no están completas siquiera en el momento putativo de la ejecución*, ya que la obra está hecha para que cambie con el tiempo y escape así a su control. Aunque este acontecimiento era imprevisible, la artista era plenamente consciente de su incapacidad para controlar el significado.⁹⁰⁹

⁹⁰⁷ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 328.

⁹⁰⁸ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 330.

⁹⁰⁹ Bal, *Conceptos viajeros*, pp. 338-339. La cursiva es mía.



31. Jeannette Christensen, *Tiden lager alle sår* [el tiempo todo lo daña] (1996)

Es así como la autora consigue arrancar el concepto de “subjetividad” de toda asociación al individuo, para comprenderla “en el sentido interactivo”, como ese lugar de encuentro en el que se ponen de manifiesto cuestiones que nos atraviesan culturalmente.⁹¹⁰ Estudiada en relación a la imagen artística, la subjetividad tiene sentido como “teatralidad”, como “puesta en escena” de una singularidad sin sujeto –o “de un sujeto, irremediabilmente perdido en el tiempo y en el anonimato de la voz cultural, [que] no podemos conocer– y que cada uno ha de poner en marcha.⁹¹¹ Que cada uno ha de “*performar*” para ponerla a funcionar en su presente, para hacerlo viajar, como bien hemos visto, de una singularidad a otra. La responsabilidad recae, de nuevo, sobre la “segunda persona”: en el tú de un observador que activa la obra cada vez que se enfrenta a ella.⁹¹² La única forma temporal puede ser el “ahora”, el instante único en el que la actualidad del observador se vuelve “espesa” para convocar algo que no es exactamente el pasado. Ahora bien, como analizaremos con mayor profundidad en el siguiente apartado: el ahora de la percepción no se da, si lo vemos

⁹¹⁰ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 160. La noción de “voz”, íntimamente ligada a la de “subjetividad”, en tanto que referida a la capacidad de hablar de un sujeto, también deberá desprenderse de toda alusión a un individuo único, de todo ensalzamiento identitario y de su consecuente regodeo sentimentalista, sin perder por ello el enlace con aquello que disparó la necesidad de la obra. La voz es entendida por la autora, en el contexto de la tragedia, como esa “potencia interfaz entre la ‘subjetividad radical del dolor’ [...] y el mundo del cual, en nuestro caso, el público que acude al museo inevitablemente es parte”. Véase Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 183; *Conceptos viajeros*, p. 245.

⁹¹¹ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 247.

⁹¹² Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 219.

con Bergson –a quien Bal acude una y otra vez– sin el *trabajo de la memoria*, sin esa acumulación de capas temporales que agitan el presente del ver.⁹¹³ Una memoria convocada que, insistimos una vez más, no le pertenece en exclusiva a un *observador que recuerda* –aunque se active desde lo más íntimo–, ni tampoco al pasado que es recordado –aunque lo homenajee de la mejor manera posible.

Es aquí donde la “performance”, la puesta en escena de la imagen, se alía con la “performatividad”, la capacidad *efectiva* de un determinado “acto de habla” que –y aquí está la clave– *funciona culturalmente*.⁹¹⁴ Para terminar de comprender la radicalidad del concepto de “performatividad”, central en el pensamiento de nuestra autora como ya vimos en el anterior apartado, debemos atender también a su vínculo con la memoria. Es decir, debemos detenernos en el modo en que una producción cultural del tipo que sea puede operar en el presente y al mismo tiempo despertar “algo que conecta con el pasado –pero no lo es–”.⁹¹⁵ Algo que nos conecta con un fondo cultural compartido, capaz de obrar sentido una y otra vez, aunque sea en el desvío y la semejanza. Esto no es posible sin el respaldo de una *memoria que hace su trabajo*. “La performatividad, nos dice Bal, pierde su eficacia si el acto no queda arropado dentro de una cultura que recuerde lo que ese acto es capaz de hacer”.⁹¹⁶ Lo que hace no como símbolo prefijado que lleva adheridos unos significados concretos, tal y como querría la iconografía o la iconología, sino como visualidad que activa un “sabido no pensado”, tal y como lo denominaría Bolas, alojado en la memoria de los tiempos.⁹¹⁷ Esto es lo mismo que hablar de su habilidad para la “cita”: como estudia la autora, fue gracias a Derrida que el concepto de “performatividad” empezó a cobrar esa dimensión de “citationalidad” o “iterabilidad”, que comprende el acto de imagen como mención a una diversidad de actos previos y, por tanto, fruto de una agencia que supera al individuo.⁹¹⁸ No es ni más ni menos que esa aparición en la “repetición y la diferencia” en la que ya hemos insistido previamente. Es esa articulación compleja de la repetición y la diferencia lo que le permite, además, funcionar en un “tiempo

⁹¹³ Véase, por ejemplo, Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 152.

⁹¹⁴ La autora se ocupa de esta cuestión de manera exhaustiva en el capítulo de “Performance y performatividad” en *Conceptos viajeros*.

⁹¹⁵ Bal, *De lo que no puede hablar*, pp. 121-122.

⁹¹⁶ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 230.

⁹¹⁷ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 151.

⁹¹⁸ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 231

social” –es decir, para una audiencia ajena al acontecimiento del que se quiere *hacer memoria*–, y funcionar de manera que sea relevante para cada presente –es decir, cobrar significatividad para pensar problemas contemporáneos–.⁹¹⁹

La performatividad pasó de ser un acto originario y fundacional que lleva a cabo un sujeto intencional voluntariamente, a convertirse en la instanciación de un proceso infinito de repeticiones; una repetición que conlleva similitud y diferencia y que, por tanto, relativiza y posibilita el cambio social y la intervención de los sujetos en él, es decir, la agencia.⁹²⁰

Toda esta serie de conceptos lanzados aquí un tanto apresuradamente serán aterrizados, en lo que sigue, *con* la ayuda de un conjunto de obras de la artista colombiana Doris Salcedo, que hacen las veces de objetos teóricos en los textos de Bal. Obras que piensan visualmente, que nos instan a pensar en, el modo en que una imagen, en tanto que visualidad extraña, actúa como resorte para la mirada, disparando en la imaginación algo que “conocíamos”, pero no en nuestro recuerdo consciente.⁹²¹ Sus obras se preocupan, precisamente, por rescatar el pasado como “acto de memoria” en presente, a través de imágenes que hurgan en él sin apenas nombrarlo. Un pasado que, por su componente violento y traumático, se ha quedado a menudo sin voces y casi sin imágenes; son, en un sentido radical, así, imágenes sin sujeto. Es cierto que algunas de las obras que mencionaremos nacen de un evento traumático del que la propia artista fue testigo, como es el caso de las pertenecientes a la serie *Tenebrae* (1999-2000). Sin embargo, no nos interesa, en estos casos, indagar en si es la propia vivencia traumática de la artista la que *da lugar a la imagen*, sino atender a la imagen en su capacidad de acosarnos desde un lugar perturbador, en presente.⁹²² Es decir, no importa tanto el origen real o ficticio de esa visión, sino su potencia efectiva en el ahora. La ficción, tal y como lo ve la autora, consigue a veces *tocar lo real*

⁹¹⁹ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 155.

⁹²⁰ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 231.

⁹²¹ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 131.

⁹²² En cualquier caso, podríamos seguir hablando de ellas como imágenes sin sujeto director –en el sentido intencionalista–, como hicimos al estudiar las visiones de Delbo o de la soñante anónima, imágenes todas ellas “actuadas” por *ese otro del sujeto* que controla la enunciación. En el texto de Bal se deja de lado de manera consciente esta cuestión para, igual que aquí, centrarse en la potencia de presente de esa imagen que elabora *lo real*. Bal alude directamente a esta voluntad consciente de esquivar la cuestión en *De lo que no se puede hablar*, p. 214.

de una manera más incisiva que la propia imagen fáctica; de ahí que muchas de sus producciones de video-arte recurran a la invención imaginativa para tratar de tocar las teclas de una afectividad productiva.⁹²³ Son imágenes que ensayan la aparición del sujeto en el post-, en el después, en el encuentro creativo entre dos subjetividades que piensan la imagen. Por otro lado, en la medida en que de deforman el evento, es difícil hablar de las recreaciones traumáticas –como ese pozo oscuro de unas cuencas oculares en la visión de Delbo– como imágenes fácticas, imágenes informativas o imágenes-verdad. Como unas y otras –o, bien mirado, a medio camino entre unas y otras–, las obras de Salcedo transforman también el dato, lo fáctico, lo informativo, en una visualidad operativa, capaces de remover al nuevo tú del evento.

En suma, trataremos de poner el foco, por tanto, en el modo en que las imágenes, todas ellas, por sí mismas, sin importar si obedecen o no a una vivencia enquistada en el inconsciente, consiguen restituir el vínculo con el pasado sin hacer mención alguna a él. Estas obras nos ponen en contacto con una realidad dolorosa sin exponer la vivencia de nadie, sin un “yo” individual que se exponga en la imagen. Sus obras no tratan de *rescatar el acontecimiento*, sino de *volver a producirlo, en presente*, para la mirada del espectador, hacernos partícipes de la brecha que abre el dolor en las vidas de la gente. Si decimos que, ante las obras de Salcedo, estamos ante *imágenes del trauma* es porque ellas mismas *replican*, con insistencia obsesiva, cada vez que alguien se pone ante ellas, el dolor y la violencia que alguna vez tuvo lugar, aunque la imagen no nos represente, en realidad, lo que de verdad ocurrió. Actúan, para quien las contemple, como una irrupción desconcertante, que pone a funcionar una singularidad *efectiva* y *afectiva* desde la que volver a pensar el pasado, desde la que *hacer memoria*. Como en los ataques traumáticos que acosan el presente de las víctimas, o como en la imagen onírica que nos relata Bal, las obras de Salcedo se recrean en detalles aparentemente insignificantes, ponen a convivir elementos aparentemente inconexos, o emplean una visualidad “abstracta” –o una figuratividad no reconocible, tal y como lo entiende Bal–, para *decir* de una manera que no es la del lenguaje

⁹²³ Sobre el concepto de “ficción teórica”, acuñado por Bal y Michelle Williams Gamaker, con la que codirige algunas de sus películas, véase Bal, *Image-Thinking*, pp. 2-3.

referencial.⁹²⁴ Para confrontarnos sensorialmente con una realidad a la que apenas podemos hacer justicia con datos. En la medida en que ponen a nuestra disposición “paisajes de la memoria” que nos tocan en lo más íntimo pero que resuenan culturalmente, sus obras se comprometen con una noción de imagen como algo que se da entre lo privado y lo público, entre lo individual y lo colectivo.⁹²⁵

Lejos de discutir por medio del lenguaje sus ideas, las exhiben para que las veamos, para que conectemos con ellas, como si se tratara de nuestro propio “sabido no-pensado”. La imagen acontece entre el sueño privado y la escena pública. [...] Esta imagen, cualquiera que sea su soporte o forma, inicia un viaje en esa zona situada entre el sujeto y la colectividad que, a falta de una palabra mejor, llamamos “cultura”.⁹²⁶

Sus obras tratan de hacer justicia a la memoria de quienes fueron víctimas de un acontecimiento violento. Pero el protagonista en sus obras no es el individuo, de quien no sabemos nada, ni siquiera su nombre, sino más bien el dolor mismo. No en un sentido general, por supuesto, como si fuera posible hacer del dolor –terriblemente corporal, concreto e incommunicable– una universalidad abstracta.⁹²⁷ Se trata, por el contrario, de volverlo a poner en juego como una irrupción agudamente punzante: las barras de metal que *invaden* el espacio de la instalación en *Tenebrae. Noviembre 7, 1985*, por ejemplo, que *atraviesan* incluso las paredes de la sala, y *aprietan* a unas sillas –como cuerpos caídos– contra los muros, dan cuenta de manera magistral de esa *re-actuación* que propone la obra de Salcedo (*fig. 32*).⁹²⁸ Nótese los adjetivos que nos fuerza a usar la visualidad de la obra cuando queremos describirla: no podemos resistirnos a evocar la figura “antropomórfica”, totalmente ausente sin embargo, como tampoco a dejar de subrayar la violencia implícita en ese acto de imagen. Se

⁹²⁴ Esta habilidad para *crear imágenes*, lo sabemos después de todo el recorrido que nos ha traído hasta aquí, está igualmente en manos del lenguaje, que tiene sus modos también, como vimos en el estremecedor fragmento de Delbo, para disparar la imaginación más allá de la simple relación con el referente. Como dice Bal: “el ver no puede ser referencial. Sólo es posible ver -a-través, ver-dentro, ver en un sentido absoluto”. Véase, *Conceptos viajeros*, p. 241.

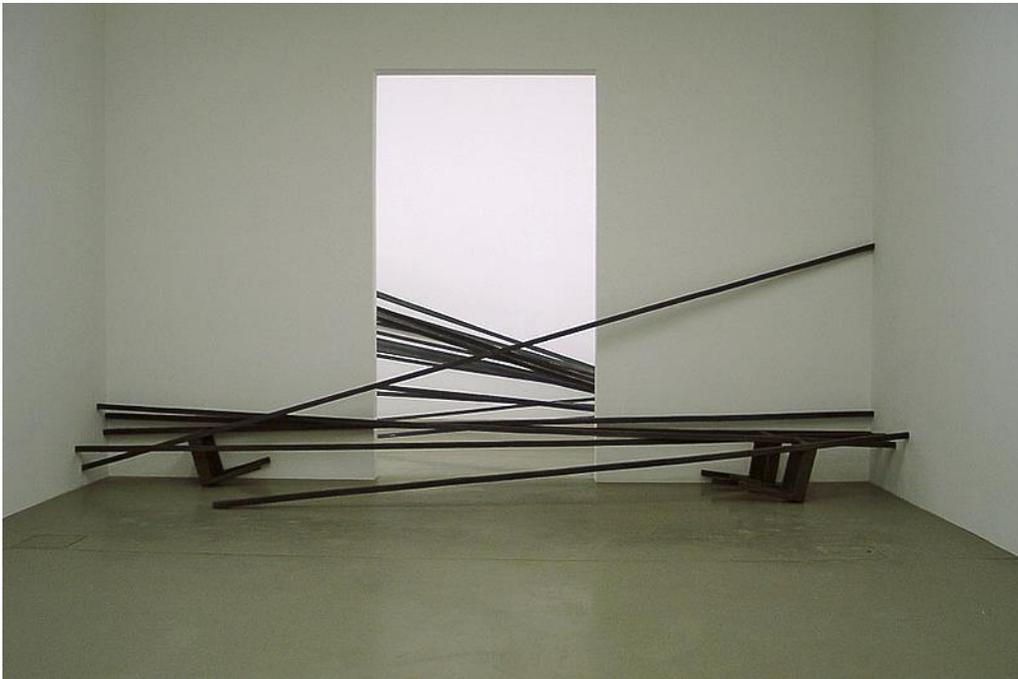
⁹²⁵ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 252.

⁹²⁶ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 131

⁹²⁷ Bal, *De lo que no se puede hablar*, pp. 184-185.

⁹²⁸ Se trata de una de las obras perteneciente a la serie *Tenebrae*, a la que volveremos más adelante para profundizar en otra performance de nombre muy parecido, que apunta a la fecha que disparó la necesidad de la serie: *Noviembre 6 y 7*. Véase, para el análisis de esta obra, Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 186.

trata de una de las estrategias que utiliza Salcedo para poner en marcha el trabajo imaginativo del espectador más allá de toda especificidad, tal y como estudia Bal: insinuar la figura humana sin representarla, evocarla e interrumpir toda asociación fácil; de ahí que Bal se refiera a una “política del antropomorfismo”.⁹²⁹ No hay ningún cuerpo aquí, ningún atacante ni ninguna vida –o ninguna muerte– concreta a la que se haga referencia, sólo unas sillas corrientes sin ningún atributo que permita identificarlas en un contexto. Pero el patetismo con el que caen no nos deja indiferentes, a poco que queramos sostenerles la mirada: *arrodilladas* contra las esquinas, *amenazadas* por esa presencia implacable de barras alargadas, que casi parecen trazar el recorrido de la agresión, la visión que nos ofrecen las sillas *nos duele*.



32. Doris Salcedo, *Tenebrae. Noviembre 7, 1985* (1999-2000)

El espacio y las formas, el diálogo entre los objetos y su entorno, el modo en que se disponen, o la atmósfera sombría de luces indirectas, *tienen la voz del acontecimiento*: son el “‘otro’ con relación al cual se hace posible la subjetividad”.⁹³⁰ No

⁹²⁹ La negatividad o la significación interferente que nos obliga a tomarnos tiempo, como veremos brevemente, son otras de sus estrategias. Bal insiste en el efecto disparador de la “imaginación antropomórfica” de las obras de Salcedo a lo largo de toda la obra que dedica a la artista, pero especialmente en el capítulo “La Política del Antropomorfismo”, en *De lo que no se puede hablar*.

⁹³⁰ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 162.

hay más “yo” con el que interactuar que las formas, o, más apropiadamente, el conjunto “ambiental” que Salcedo propone. Éste responde a nuestra mirada interrogante, *su visualidad es todo lo que hay que decir*, después de que las víctimas del sufrimiento hayan sido privadas de la posibilidad de hablar. La obra de la artista parte precisamente de —y pone de relieve de manera dramática y literal— *la falta del sujeto víctima* de la violencia, con el que *no podemos contar* para hacer memoria, al que muy a menudo “*se ha desaparecido*”. Un verbo, “desaparecer”, que da cuenta aquí por sí mismo de la violencia, utilizado por Bal como verbo “transitivo”: es decir, que refiere no a lo que *le pasa* —donde la víctima es el sujeto—, sino a lo que *se le hace* —donde la víctima es el objeto directo—. ⁹³¹ Lejos de querer llenar la ausencia que la muerte ha dejado —representándonos, por ejemplo, la historia que nunca fue contada, honrando a esa muerte anónima— sus obras tratan de *exponerla*, la subrayan y nos dejan solos ante ella. Sus objetos no nos cuentan ninguna historia, “pero sí dan testimonio” nos dice Bal: “proponen evidencias de algo, de una violencia que ocurrió en el pasado. Lo hacen incorporando una *declaración de ausencia*”. ⁹³² Una falta que no puede ser reparada, pero que vuelve a *pesar* en el presente, en el espacio-tiempo de la instalación. Es la violencia y la falta misma las que elaboran las obras, como si quisieran *volvernos a hacer testigos* de ese vacío repentino que dejó un cuerpo, ponernos frente a una ya-no-presencia que angustia el presente.

Probablemente sea en *La Casa Viuda VI* (1995) donde esa ausencia se pronuncie más rápidamente: una sillita infantil, utilizada otrora para transportar a un niño en una bicicleta, y al que apunta sin duda como “sinécdoque”, ha sido desplazada de su uso cotidiano y *empotrada* en un conjunto de puertas que le sirven de base y de escudo protector (*fig. 33*). ⁹³³ Si seguimos mirando un rato más, no obstante, no podremos pasar por alto la brusquedad que parece dominar la “escena”, la violencia que impregna la obra, que se vuelve “pegajosa” con el tiempo, con la duración de una mirada insistente. Quizás entonces quedemos sobrecogidos por la impresión de que las puertas, más que sustentar y proteger, cortan el camino de esa vida, pequeña e inocente, que les fue arrebatada a sus padres. En cualquier caso, aquí, la artista sugiere,

⁹³¹ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 108

⁹³² Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 204. La cursiva es mía.

⁹³³ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 130.

desencadena, *ataca nuestra subjetividad* con la disposición de las formas, pero nunca nos dice lo que tenemos que ver, abriendo esa visualidad a toda una serie de singularidades resonantes —es decir, al trabajo de metaforización—: “Salcedo nos obliga a ver, aun cuando prescribir qué hemos de ver no es atribución de ella”.⁹³⁴ No hay nada que nos indique hacia dónde dirigir la interpretación, sólo una serie de evocaciones de gran eficacia visual que nos asaltan por la vía de los sentidos. Por lo demás, un “silencio visual” que desnuda al objeto y al espacio de toda referencia simbólica.⁹³⁵ Que refuerza esa sobriedad fúnebre que respira la obra y “afina el oído y el ojo a la singularidad del propio espectador”.⁹³⁶



33. Doris Salcedo, *La Casa Viuda VI* (1995)

⁹³⁴ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 131.

⁹³⁵ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 167.

⁹³⁶ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 168.

La obra inhabilita la posibilidad de integrar al conjunto en cualquier narrativa clara, en cualquier construcción de un relato lógico, nos pone frente a una imagen que coquetea con el sinsentido, tal y como ocurría con la imagen traumática o la imagen onírica. Nos deja sin recursos para significar la obra, al tiempo que nos invita a recrearnos en una *visualidad disparadora*. La única “ayuda”, en esta obra, nos la da el título, que vuelve a insistir en la ausencia, que vuelve a apuntar al vacío. Se nos dice que *la casa ha enviudado*, lo que nos da una pista sobre lo que acontece, el fondo oscuro sobre el que se alza esta visualidad extraña, en un nuevo trabajo de “antropomorfización” que juega a *poner en escena* —aquí verbalmente— el duelo por la pérdida. El desgarramiento *se hace cuerpo*, pesa en un espacio doméstico que tampoco vemos, al menos no con los ojos.⁹³⁷ En realidad, “no hay nada que ver”, poco más que unos objetos ordinarios dispuestos de maneras desacostumbradas, heridos y maltratados como lo estuvieron sus poseedores.⁹³⁸

Pero esa “herida”, igual que la casa-cuerpo dolido por la muerte, no aparece sin una mirada que le dé forma, que la “imagine”.⁹³⁹ La imagen *dice tú* desde el momento en que nos implica en la producción de sentido, desde que nos obliga a “componer y aportar la singularidad narrativa que la artista *insinúa y luego retiene*”.⁹⁴⁰ En ese juego de liberación y privación de asociaciones radica la potencia de su obra, que suspende y alienta la producción de sentido, que nos pone contra las cuerdas para elaborar desde esa posición inestable. La “*dilación*” de la comprensión en este caso, como en el resto de obras de Salcedo, es importantísima: se traduce en un trabajo de la imaginación, en una afectación del cuerpo que da forma a la imagen. Las obras trabajan la discrepancia, para confrontar al espectador, cada vez, “con dilemas de comprensión que lo activan”, animándoles a suplir el vacío que la obra abre.⁹⁴¹

Se trata, entonces, un trabajo que hacemos *junto a* la materialidad de la obra. De una producción de sentido conjunta que sólo es posible en ese espacio-tiempo compartido, en ese encuentro desconcertante que juega con nosotros. En *La casa viuda*

⁹³⁷ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 104.

⁹³⁸ Bal, *De lo que no se puede hablar*, pp. 132 y 175.

⁹³⁹ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 113.

⁹⁴⁰ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 106. La cursiva es mía.

⁹⁴¹ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 34.

VI o en *Noviembre 7, 1985* no somos capaces de comprender de dónde proviene la amenaza ni quién es su víctima. Una y otra ni siquiera están explicitadas, pero *aparecen visualmente modulando* la forma y la disposición de los objetos. En ocasiones la amenaza somos nosotros mismos; o así nos sentimos al acercarnos a ese objeto desposeído y violentado, casi como si volviéramos a invadir su intimidad –ahora la intimidad de su muerte o la intimidad de su duelo–. En cualquier caso, la falta de sujeto de la acción se mantiene hasta el final. La obra no nos compensa en ningún momento, sino que nos invita a elaborar desde esa falta, desde ese “yo” –el del observador– cómplice o dolido, un yo que ha perdido su centro, descolocado en la duración en la que le ha introducido la obra.

Es en esa *actualidad afectada* del espectador –el tú de la exposición– donde se juega la memoria del acontecimiento, del que no hace falta que sepamos nada para que *adquiera consistencia en el presente*. Para que nos rompa como lo hacen las imágenes desconcertantes de nuestras pesadillas, surgidas de lo más profundo de la memoria inconsciente. El objeto de la rememoración no es ya el pasado tal y como ocurrió, ni le pertenece a un sujeto específico; la rememoración –aunque carga con el peso del pasado– ocurre en presente por primera vez (*en* el tiempo), después de la duración (*con* tiempo). Las obras de Salcedo nos confrontan con la fragilidad de los cuerpos, con la violencia siempre acechante y con el vacío imposible de llenar a través de la relación que establecemos con los objetos, en el después que nosotros elaboramos. El foco se desplaza, así, “de cada padecimiento singular a una singularidad afectiva que reconoce la pérdida”, desencadenada en el presente.⁹⁴² Se pone en evidencia, de esta manera, la brecha temporal imposible de soslayar: la obra insiste en el hecho de que siempre llegamos tarde con respecto al pasado y de la imposibilidad de toda redención de los muertos.⁹⁴³ Lo único que podemos trabajar –que la obra trabaja– es el tiempo que todavía tenemos por delante. Ese presente afectado es, entonces, toda “actualidad” que rescata la obra.

No es que renuncie a la actualidad, la existencia real, inherente al acontecimiento [...], ni que se trate solo de un asunto de orientación personal [...]. Al contrario:

⁹⁴² Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 105.

⁹⁴³ Bal, *De lo que no se puede hablar*, pp. 207-208.

en su carácter singular [...], la obra se atiene al concepto clásico de actualidad pero, por así decir, lo vuelve del revés. Coloca la actualidad *después de la dilación, del retraso, en el presente*. El presente en el que entramos a visitar estas obras mapea la complejidad ilimitada de los acontecimientos traumáticos que siguen ocurriendo en el espacio de exhibición. Allí se nos requiere que tomemos tiempo, y entonces ese único acontecimiento, metaforizado en otros, nos impacta afectivamente. Es por esto que, más que un simple ambiente, en esta obra –o quizás deba decir alrededor y entremedio de ella– el espacio es activo, dialógico: “habla” y “escucha”.⁹⁴⁴

Ahora bien: ¿corremos el riesgo, ante esa producción de una singularidad desplazada, de perdernos en un mundo de ensoñaciones creativas que desatienden la memoria de las víctimas reales? ¿En qué medida *pesan* en las imágenes resultantes –en la producción imaginativa– las corporalidades concretas que han sido objeto de violencia? ¿Puede una obra de arte política hacer ese trabajo de memoria que emprende el viaje hacia lo colectivo sin banalizar ni olvidarse de la terrible especificidad a la que rinde cuentas, trabajando su *presencia en la ausencia*? La obra de Salcedo responde a esta problemática de manera audaz: lo hace a través del trabajo de metaforización que acude a menudo a las marcas, los rastros y los restos precarios que la violencia ha dejado en el espacio o en los objetos. Nos pone frente a objetos que mantienen la “huella indéxica” con el individuo, o que configuraron los ambientes que fueron violentados: es decir, objetos que llevan impresas las señales del desgaste por el *tiempo de uso* o que rescatan para el presente una *espacialidad* que formaba parte de la vida de las víctimas.⁹⁴⁵ Los trae no como reliquias que nos ayuden a imaginar el escenario de la tragedia, sino como corporalidades, ellas mismas, capaces de ponernos en contacto con una especificidad espacio-temporal de la que ya no quedan más que leves vestigios.

La autora intenta trazar, así, una doble conexión con el pasado y con el presente: trabaja sobre los “escombros del tiempo” –tal y como los denominaría

⁹⁴⁴ Bal, *De lo que no se puede hablar*, pp. 190-191.

⁹⁴⁵ Bal, *De lo que no se puede hablar*, pp. 36 y 37.

Benjamin— y los activa para la mirada contemporánea.⁹⁴⁶ Hace de ellos objetos parlantes, que estimulan la imaginación creativa, que introducen el elemento de sorpresa y novedad para quien los mira, pero sin dejar de invocar una espacialidad y temporalidad concretas de un pasado irrecuperable pero obstinado. Como nos cuenta Bal, sus obras “están ligadas a acontecimientos determinados que la artista ha *investigado laboriosamente* pero no relata”.⁹⁴⁷ El trabajo memorativo parte aquí de un *trabajo arqueológico*, que huye de los detalles morbosos y se interesa, en cambio, por fragmentos esclarecedores, en el sentido en el que la negrura de los ojos de la mujer agonizante en la visión de Delbo puede resultar esclarecedora. La extraña corporalidad de los objetos de Salcedo se presenta a la mirada contemporánea como esa *fantasía que elabora visualmente el pasado* —el dato, lo concreto, lo aparentemente anodino— para *transformar el presente*. Sus muebles, presentados en combinaciones imposibles, retorcidos, mutilados, contrahechos o con prótesis adheridas, existieron como objetos corrientes en una vida anterior a la que apuntan, pero toman ahora una nueva vida, en el espacio de la exposición. Es así como la autora “crea recuerdos donde no los hay; los obtiene exprimiendo mínimos vislumbres del pasado; saca a los muertos del olvido sin revelar sus nombres”.⁹⁴⁸

La artista colombiana nos oculta la identidad de las víctimas, a las que, sin embargo, no quiere condenar a una nueva desaparición. Una desaparición a la que puede llevar tanto la sub-exposición como la sobre-exposición, como también ha estudiado Didi-Huberman.⁹⁴⁹ Trata de contrarrestar el “anonimato” al que la propia violencia las condenó, pero no por la vía de una suerte de arqueología personal, biográfica o del evento, ni tampoco dejándola en manos de una ficción que nos desconecte de esa realidad.⁹⁵⁰ Opta, así, por una vía intermedia, que se defiende tanto de la apropiación sentimentalista como del alejamiento excesivo de la realidad que se quiere decir: entre el acercamiento voyeur y el mero divertimento imaginativo al que

⁹⁴⁶ Bal, *Image-Thinking*, pp. 20-21.

⁹⁴⁷ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 154.

⁹⁴⁸ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 208.

⁹⁴⁹ Véase Didi-Huberman, *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*.

⁹⁵⁰ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 212.

puede dar lugar el encuentro con la ficción se encuentra la práctica –política– en la que nos introduce su obra.

El mobiliario doméstico de sus instalaciones, entonces, aparentemente incapaz de decir nada de lo que fueron testigos, nos pone hábilmente frente a la ausencia de quienes los utilizaron. Aparadores, armarios, camas, sillas, o sillines de bicicleta, *son cuerpo* –por obra de la “imaginación antropomórfica” a la que ya nos hemos referido– y a la vez *dan cuerpo* –como moldes negativos a veces– a la desaparición de sus poseedores. Nos traen *destellos* de una vida que fue truncada, antes de que los muebles perdieran también su utilidad y descontextualizados en el espacio público de la exhibición. Como las víctimas, la vida útil de los muebles ha sido arruinada violentamente: muy frecuentemente han sido arrancadas sus partes y dispuestas de manera desacostumbrada, o ahogados en “concreto”, como es el caso de la obra *Sin Título* (1997): nos encontramos aquí con un armario que ha perdido algunas de sus puertas y cajones, y de cuya superficie compactada por el hormigón emergen unos relieves que reconocemos como textiles, algunos recorridos por encaje de flores (*fig. 34*).⁹⁵¹ Las telas, que formaron parte del ámbito privado de alguien, parecen haber quedado petrificadas repentinamente, por sorpresa, por esa presencia extraña que hace del armario una masa pesada y torpe. El conjunto queda perturbado también por la estructura de una cama que hiere el murito de cemento que constituye ahora al armario, atravesándolo por una de sus partes. Pero al mismo tiempo parece protegerlo al rodearlo por los otros lados, al ahuecarse en su centro para cobijar esa verticalidad accidentada, dando cuenta de una ambigüedad de la que participa toda la obra de Salcedo. De manera creativa, así, la obra refiere al cuerpo que lo usó en un doble sentido: como “indicio” o “prueba” de una presencia que ya no está pero que alguna vez estuvo –y de la que nos han quedado sus ropas–, y como presencia ella misma desconcertante, como si “fueran puestas a imitar” a la corporalidad violentada.⁹⁵²

⁹⁵¹ Bal, *De lo que no se puede hablar*, pp. 170-174.

⁹⁵² Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 113.



34. Doris Salcedo, *Sin título* (1997)

En algunos casos la idea de prueba o indicio alusiva a lo humano se vuelve más radical, en tanto que el propio cuerpo queda impreso en los objetos: la ausencia se hace ahí materialmente concreta, se clava en los objetos de manera literal a través de la “huella”. Esto está presente, por ejemplo, en el caso de *Atrabiliarios* (1992-1993), que nos muestra el “negativo” del pie de los desaparecidos a través de sus propios zapatos (*fig. 35*).⁹⁵³ Una obra que subraya, quizás mejor que ninguna otra, a través de la “metáfora del entierro”, que nuestro interlocutor es la falta misma, la muerte del sujeto, al que ya no podremos ver, pero al que se hace remite directamente a través de esa “impronta física, literal”⁹⁵⁴. “Tal es su condición paradójica: a la vez es material y está materialmente vacía”.⁹⁵⁵ La “negatividad” espacial horada los zapatos, pero también las paredes de la sala, abriendo un espacio donde los zapatos-como-cuerpos

⁹⁵³ Bal estudia esta obra de Salcedo en el capítulo “Metaforizar. La singularidad en el espacio negativo”, en *De lo que no se puede hablar*.

⁹⁵⁴ Bal, *De lo que no se puede hablar*, pp. 40 y 41.

⁹⁵⁵ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 36.

puedan descansar, un espacio de conmemoración del que nunca dispusieron las víctimas. También aquí, por tanto, si uno se toma en serio el trabajo de observación, los zapatos son capaces no sólo de exhibir los contornos de la ausencia, sino también de mostrarse como *cuerpo*, frágil corporalidad que somos capaces de sentir. La ambigüedad semántica que trabaja *Atrabiliarios*, como el resto de las obras de Salcedo –que sólo hemos empezado a pensar aquí– es clave para que la tarea de elaboración no se detenga. Para que sigamos insistiendo en ese ir y venir de la especificidad a la singularidad (en presente) que demanda todo acercamiento político a la memoria de la tragedia.



35. Doris Salcedo, *Atrabiliarios* (1992-1993)

Con ese juego de ausencias y presencias, las obras de Salcedo insisten en la necesidad de trabajar con la memoria de un sujeto que existió, pero que ha de ser producido cada vez para ser políticamente efectivo en el presente: del yo ausente, suplantado por la materialidad de la obra, al yo que lo co-produce, cada vez en el presente. A través de diferentes estrategias, la obra de Salcedo nos involucra afectivamente y nos obliga a participar corporal y creativamente en la escena propuesta. Sin esa participación no hay arte. O, como dice Bal: “el arte o *es* teatro, o

no es nada”.⁹⁵⁶ O nos convertimos en “actores” de la producción de sentido, o no hay nada que ver. En la medida en que necesitan de nuestro “compromiso corporal” para poner en movimiento su eficacia, “se presentan como un acto en busca de agente”: no funcionan sin una mirada afectada que la ejecute.⁹⁵⁷ Somos nosotros, alternativamente, el “tú” y el “yo” de la obra, a quien se dirigen y quien las produce. Un trabajo de saltos, de una singularidad a otra, que acaban por desarmar, en realidad, toda idea del “yo” como entidad cerrada e independiente.⁹⁵⁸

La posibilidad, en el contexto estético, del acto de memoria, del ejercicio intercomunicativo entre pasado y presente, entre víctima y sociedad, allana el camino para una “visión post-humanista de la subjetividad”.⁹⁵⁹ Esta es la consecuencia última del trabajo del análisis cultural que propone Bal, que reconoce la “transformación fundamental en la relación entre el sujeto occidental y el mundo a su alrededor”.⁹⁶⁰ Este intercambio productivo de la primera y la segunda persona entre obra y el observador, da forma a ese espacio-entre en el que aparece la subjetividad. En este sentido, podemos decir que la obra de Salcedo actúa como objeto teórico del asunto que nos ha ocupado en este apartado: su obra se implica con una manera de comprender la producción del sujeto como singularidad des-individualizada y como ocurrencia en el presente, que necesita de la interacción para poder ser producido, en el encuentro, en la interfaz entre imagen y observador. Ni el qué ni el quién están especificados en la obra de Salcedo, en última instancia, porque el sujeto –y el objeto del saber– solo puede venir después, como consecuencia de un trabajo de elaboración.

Toda producción del sujeto –un sujeto barroco, profundamente descentrado como lo estaba el significado– no se da sino en la interacción misma, en el “entre” de una conversación entre dos subjetividades. El asalto se produce en las dos direcciones: el objeto invade el espacio y el tiempo propio del espectador tanto como nosotros invadimos el suyo: objeto y sujeto quedan radicalmente *afectados* por la interacción.

⁹⁵⁶ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 134.

⁹⁵⁷ Bal, *De lo que no se puede hablar*, pp. 213-214.

⁹⁵⁸ En última instancia acabaremos comprendiendo que, por ello mismo, el sujeto como yo individual está siempre ausente en todo trabajo de la imagen que consigue desplegar su eficacia en el presente. No sólo en las obras en las que el sujeto se encuentra ausente o impotente, En tanto que el sujeto es siempre lo que aparece en la intersección, después del encuentro.

⁹⁵⁹ Bal, *Conceptos viajeros*, p. 174.

⁹⁶⁰ Bal, *Tiempos trastornados*, p. 66.

Hablamos, entonces, de una forma barroca de pensar no sólo para aludir a la quiebra del sentido, sino también a la quiebra del sujeto, acomodado hasta entonces en el rol de observador indolente y racional. El sujeto se quiebra en un doble sentido: no simplemente por el impacto afectivo que recibe, sino también como construcción cultural cerrada e individual.

4.3 Convivencia heterocrónica: la duración como herramienta para lo político.

En el apartado anterior hemos pasado muy por encima de un aspecto que es fundamental a la hora de entender el modo en que la producción artística de Salcedo trabaja para *lo político*. Me refiero al *trabajo del tiempo* en su obra como una herramienta clave para transformar el aquí y ahora de la percepción, para trastocar nuestra posición como sujetos cognoscentes y *abrirnos a la diferencia*: como hemos visto, el “saber” en sus instalaciones requiere tiempo, atravesar toda una serie de discrepancias de la que ni el objeto ni el sujeto como entidades cerradas pueden recuperarse. Se trata a veces un proceso doloroso, en tanto que debemos renunciar a todo suelo de certezas y aprender a caminar a tientas, afrontar una visualidad que nos toma inesperadamente. Bal nos habla de una “extensividad temporal” a la que instalaciones de Salcedo nos someten, a través de toda una serie de estrategias que dificultan la visión y la comprensión clara, y que nos obligan a elaborar desde un esfuerzo imaginativo que nos *compromete corporalmente*.⁹⁶¹ Una *temporalización de la experiencia* ante la obra que viene condicionada también por la disposición en el espacio de sus obras, muy a menudo presentadas en series, obligándonos a transitar por la sala e invitándonos a acercarnos a los objetos para ver detalles que se escapan a una vista general.

Al analizar obras como la *Casa viuda VI* ya apuntamos a esa *dilación de la atención* como vía obligada para comenzar a ver algo. Remarcamos la diferencia entre lo que vemos nada más llegar, y el *peso* que empiezan a cobrar las obras en nuestra imaginación afectada después de que llevemos un rato mirando. Algo que ocurre

⁹⁶¹ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p 156.

también, y quizás de manera más abrupta, en *La casa viuda II* (1993-1994), en la que se nos muestra un aparador y una puerta bastante sobrios pegados el uno al otro: sólo cuando nos agachamos y dejamos de ver el conjunto se nos ofrece la visión desgarradora de una cremallera “incrustada” en una de las grietas de la madera (fig. 36).⁹⁶² Es entonces cuando el pequeño armario, de manera sutil pero poderosa, empieza a recordarnos a la forma humana, que, retrospectivamente –con la imagen del conjunto todavía en mente– parece amenazado por la verticalidad de una puerta que le dobla en tamaño. En cualquiera de los casos, la “brecha” entre los dos momentos perceptivos nos indica que la “duración” de la mirada es una exigencia básica para poner a funcionar la obra. Forma parte de su obra tanto como la materialidad que nos ofrecen sus formas, hasta tal punto que sin duración no hay realmente nada que ver: ésta marca la diferencia entre ver unos simples objetos o ver la obra de arte.⁹⁶³ Entre el ver como una práctica distanciada y el ver como un acto que nos involucra corporalmente.



36. Doris Salcedo, *La casa viuda II* (1993-1994)

⁹⁶² Bal, *De lo que no se puede hablar*, pp. 101-102.

⁹⁶³ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 138.

Al principio de este apartado retomamos brevemente el trabajo de Salcedo para introducirnos en una de las preocupaciones centrales en el pensamiento de Mieke Bal: el modo en que la práctica cultural contemporánea, incluyendo su propia producción artística y curatorial, se compromete con una “política del tiempo”.⁹⁶⁴ Es decir, con la interrupción, por momentánea que sea, de toda esa serie de hábitos temporales dañinos que nos distancian de la diferencia y nos encierran en nosotros mismos. La atención “duradera”, como advierte el título de este apartado, será el “medio” para abrir la sensibilidad del espectador a todo ese tipo de experiencias-otras que enriquecen nuestra relación con el mundo: a una experiencia epistemológica renovada, que trastoca la relación sujeto/objeto, pero también a una experiencia temporal diversa, que se desmarca de esa *linealidad implacable*.⁹⁶⁵

A continuación, prestaremos atención a dos obras de la artista colombiana que ponen el énfasis, precisamente, en la duración como estrategia casi exclusiva para *dar a ver* al espectador.⁹⁶⁶ Dos obras que nos invitan a *sostener la atención* en la incomprensión, que *temporalizan* el acto de observación para transformar la “actualidad” del espectador. Una *temporalización del ahora* que, y esto es lo importante en este apartado, deja espacio a la co-presencia, *da (un) lugar a la extensión del pasado sobre el presente* —en “escorzo”—, de modo que los hace “con-temporáneos”. Una temporalización del ahora que nos introduce en un nuevo ritmo, que suspende toda lógica de avance y progresión para retenernos en un *estancamiento denso*, casi como si teorizara sobre *los tiempos de la memoria*. Esa actualidad transformada será de nuevo el objeto de atención, pero en esta ocasión para desenmarañar sus múltiples capas, para pensarla como una *producción heterocrónica*. Estamos, como en el apartado anterior, ante el momento de la irrupción memorativa —al fin y al cabo, es la preocupación central de toda la obra de Salcedo—, pero cambiamos ligeramente de enfoque: se trata ahora de descubrir lo que hace con el presente, el modo en que trastoca la experiencia temporal del espectador. Como hace Bal, acudiremos a estas obras como objetos

⁹⁶⁴ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 215 ; *Image-Thinking*, p. 147.

⁹⁶⁵ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 153.

⁹⁶⁶ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 134.

teóricos que nos permiten pensar el acto de percepción como una *continuidad temporal compleja*, pegajosa, como una acumulación de estratos temporales que se adhieren al presente y activan la mirada, tal y como lo entendió Bergson.

La primera de estas obras es *Unland*, una instalación formada por varias piezas: *The Orphan's Tunic* (1997), *Irreversible Witness* (1995-1998) y *Audible in the Mouth* (1998) (*fig. 37*). La sala nos recibe con un conjunto de mesas más o menos ordinarias que parecen no tener nada que decir, hasta el punto de que, como señala Bal, uno casi puede llegar a pensar en ese espacio como un almacén.⁹⁶⁷ Si uno sigue avanzando por la sala llega a ver, no obstante, que esas supuestas mesas comunes en realidad están formadas por una combinación de partes que no encajan, que no le son adecuadas a la otra; se trata del primer hito de una escalada de extrañeza en la que nos irá introduciendo la obra. El segundo momento de sorpresa llega quizás cuando fijamos nuestra mirada en la prótesis que sobresale de una de las mesas, la más alejada de la entrada: se trata de la estructura metálica de una pequeña cuna, el único elemento del conjunto que evoca la figura antropomórfica, como indica Bal.⁹⁶⁸ Pero sus objetos consiguen incomodarnos verdaderamente cuando nos tomamos el tiempo de escudriñar sus superficies y recovecos, lo que “requiere una interacción visual que sólo puede describirse como microscópica”, detallada, lenta.⁹⁶⁹ El susto que uno se pega cuando se inclina sobre el objeto es considerable: en esa posición incómoda, y *violentamente* cerca del objeto artístico, vemos ahora que un entramado de pelo y seda cose la unión entre los distintos fragmentos de mesa, o entre la mesa y la cuna. La cercanía al objeto, que *viola* el perímetro de seguridad que se establece en los museos, unido a esa recién descubierta fragilidad de su superficie –agujereada repetidamente por esos gruesos filamentos–, tiene el efecto de involucrarnos corporalmente en la escena: nos vemos a nosotros mismos invadiendo el espacio de esa corporalidad que se ha hecho presente repentinamente, por obra de esa textura inesperada (*fig. 38*).

⁹⁶⁷ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 149.

⁹⁶⁸ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 136.

⁹⁶⁹ Bal, *Tiempos trastornados*, p. 68.



37. Doris Salcedo, *Unland: The Orphan's Tunic* (1997); *Audible in the Mouth* (1998); *Irreversible Whiteness* (1995-1998) (de más cerca a más lejos)



38. Doris Salcedo, *Unland: The Orphan's Tunic* (1997) (detalle)

A esa distancia del objeto, toda figuratividad desaparece, si podemos hacer referencia a las mesas o a la cuna como elementos figurativos. Y, sin embargo, es entonces cuando *comenzamos a ver*, cuando el objeto comienza a cobrar relevancia para nuestra mirada, afectando, retrospectivamente, a la visión de los momentos precedentes. “De pronto la superficie se vuelve agudamente visible”, en su presencia física, nos dice Bal, aun cuando no somos capaces de ver más que un conjunto de líneas entretejidas que colorean y dan relieve a las transiciones entre fragmentos, casi como si de gruesas pinceladas se trataran.⁹⁷⁰ La autora compara esta situación con el fragmento de *En busca del tiempo perdido* en que el protagonista besa la mejilla de Albertine, un momento en el que la claridad de las formas se pierde a favor de una *confusa e intensa visualidad*.⁹⁷¹ El ver se vuelve en *Unland*, como en el fragmento de Proust, un acto tremendamente poderoso en el detalle, en la disolución de los contornos reconocibles, ante esa materialidad casi *abstracta*. En contacto con esa *piel* que casi creemos tocar, o, al menos, nos gustaría.⁹⁷² El ver ha perdido aquí toda noción del espacio medible, todo control sobre el objeto, se ha quebrado por completo en esa *interacción táctil* con la obra: “el acto de mirar algo tan de cerca parte al sujeto en dos, volviendo imposible la comunicación entre minucias y claridad”.⁹⁷³ Hablamos de una “visión háptica”, de una “mirada encarnada”, que *ve a través del cuerpo*, desde el impacto sensorial. Volviendo a Proust, podemos decir que, “si alguna vez hubo un signo encontrado es el que tenemos delante; un signo que obliga a pensar *en y con* el cuerpo sobre él”.⁹⁷⁴

No hay aquí elemento representativo –o casi representativo, como podrían ser la cremallera o la sillita de la bicicleta– que trabaje para *dar cuerpo* al objeto en la imaginación del espectador, solo una maraña informe, un tejido que nos cuesta identificar como pelo humano, entremezclado como está en algunas partes con el blanco de la seda. El efecto político de esta obra, sostiene Bal, tiene que ver casi en exclusiva aquí con la temporalidad en la que nos introduce, al negarnos

⁹⁷⁰ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 141. Bal habla de “un matizado espectro de tonos que van del blanco crudo al gris oscuro, y del beige al marrón”. Véase Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 125.

⁹⁷¹ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 139.

⁹⁷² Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 150.

⁹⁷³ Bal, *De lo que no se puede hablar*, pp. 139.

⁹⁷⁴ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 141.

sistemáticamente la posibilidad de inventar una narrativa para el objeto. Al llevarnos y traernos desde una visión “microscópica” a la “macroscópica”, en un movimiento de ida y vuelta que no resuelve nada en absoluto, sino todo lo contrario.⁹⁷⁵ La obra opera por medio de la “lentitud”, de la “dificultad de ver”, del retraso y el alargamiento del tiempo: “en su estética mínima [...] reduce la acción solamente a ver; pero a ver con lentitud, en duración del espacio-tiempo extenso”.⁹⁷⁶ *Unland* “lentifica la visión al extremo”, interrumpe toda claridad, “estira” el momento de la observación hasta el punto de ruptura, hasta conseguir transformar nuestra forma de habitar el ahora. La atmósfera se vuelve más pesada a cada paso, y nosotros más vulnerables a las embestidas de la obra. “La actualidad sale de su monotonía” para instalarse en ese lugar desde el que es posible lo político, desde el que el pasado puede tocar al presente. Cuanto más miramos sus formas más poder les damos sobre nosotros. Las fibras invasoras comienzan, en cierto punto, a invadir también nuestra retina, a consolidar su negrura como un agujero negro que nos atrapa. Como el espacio —esa proximidad violenta que casi nos aplasta sobre el objeto, como se aplastaba la nariz de Marcel en la mejilla de Albertine—, el tiempo puede actuar también como un *agente deformante*. Todo potencial alusivo que pudiera tener el pelo —en cierto modo apunta también a lo humano como sinécdoque— se alterna en nuestra imaginación con esa apariencia de mancha insondable, que cicatriza las costuras de la violencia.

El tiempo distorsiona el ver, lo hace más incisivo. Y también menos seguro de sí mismo, incapaz de calibrar las distancias en el espacio y en el tiempo, que se miden ahora por un impacto afectivo. Frente a la medida objetivable del espacio representado, “idéntico para todos los que lo perciban”, estamos en la sala de la instalación ante una *temporalidad y espacialidad afectivas*, ese espacio “extenso” que teorizó Bergson.⁹⁷⁷ Distorsiona, con ello, las relaciones entre pasado y presente, entre objeto y sujeto, entre ficción y realidad; el presente, en la atención duradera, “desafía todo corte ontológico y temporal”.⁹⁷⁸ En este sentido, podemos hablar del tiempo como un recurso utilizado por Salcedo para introducirnos en una *relación barroca con el*

⁹⁷⁵ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 142.

⁹⁷⁶ Bal, *De lo que no se puede hablar*, pp. 151 y 153.

⁹⁷⁷ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 150.

⁹⁷⁸ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 151.

objeto: ¿no hablamos de lo barroco como esa efectividad capaz de superar el confinamiento al que la estética renacentista sometió a las formas, inteligibles en su unidad cerrada? El tiempo es el encargado aquí de lograr esa transgresión, al involucrarnos afectivamente en la producción del objeto. Al traer al objeto como corporalidad que nos toma en presente, como se esforzaron por hacer las formas en escorzo durante el barroco histórico.

Llegamos, así, a uno de los principales argumentos de Bal a la hora de abordar la insistencia en la duración de algunas obras contemporáneas como una estrategia fundamentalmente barroca: el tiempo, el recorrido *improductivo* –si lo pensamos desde el punto de vista del saber tradicional– al que se ve obligada la mirada, funciona como el escorzo, en tanto que consigue perturbar nuestra relación con el objeto. Acabar con toda confortabilidad del espectador incorpóreo. Incomodar la experiencia del espacio y tiempo, que no se sienten ya como esa estabilidad prometedora –la promesa del saber seguro– del espacio y el tiempo renacentista.⁹⁷⁹ La autora entiende el escorzo como un recurso que, aunque aparentemente contribuye a la producción de un espacio ilusionista, como si quisiera continuar con la tradición que inaugura la perspectiva lineal, en realidad introduce una *distorsión espacial* “para hacerlo más real”, para provocar el efecto de transgresión de la “cuarta pared”.⁹⁸⁰ La retícula perfecta que se pierde hacia el fondo, hacia el punto de fuga, ya no mide los cuerpos barrocos, que se retuercen, se contraen y se alargan, según sea necesario, para producir la sensación de que los personajes se vienen contra nosotros.

Pensemos, como hace Bal, en la famosa pareja de pinturas de Caravaggio que presiden la Capilla Cerasi de la iglesia de Santa María del Popolo: la *Crucifixión de San Pedro* y la *Conversión de San Pablo* (1601-1602) (*figs.* 39 y 40). En los miembros desproporcionados de los santos o de otros personajes que ocupan el primerísimo plano, cuando no desaparecen por la oscuridad que se traga la escena. El fondo se aplana –en la negrura insondable de lo desconocido– para empujar a las figuras hacia afuera, hacia el espectador. La luz desigual destaca los volúmenes que avanzan hacia el primer plano, que nos asaltan de manera “táctil”, casi como si estuvieran hechos de

⁹⁷⁹ Para el análisis en profundidad de esta cuestión, véase Bal, *De lo que no se puede hablar*, pp. 142-157.

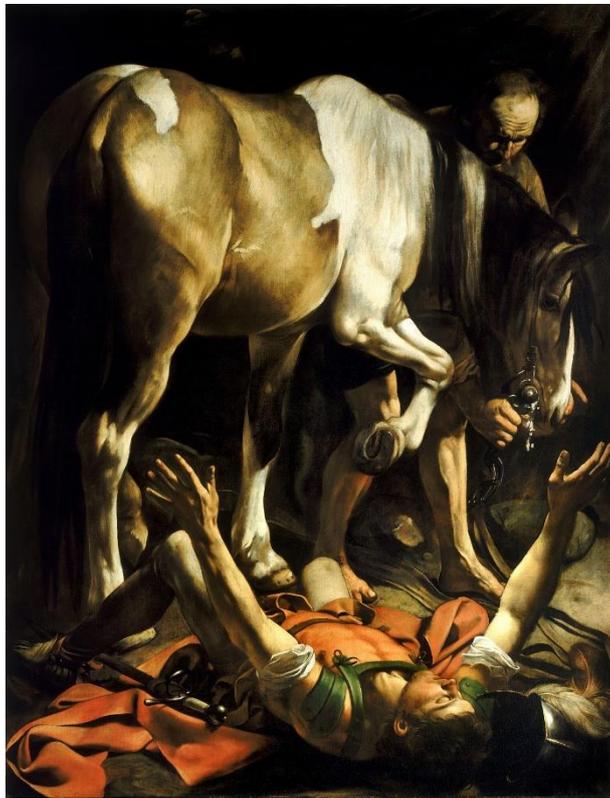
⁹⁸⁰ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 144.

carne, como ocurre con las texturas inesperadas de Salcedo. Más que recrear un espacio autocontenido en el que habita una verdad que ha de ser descifrada, las obras barrocas confunden los límites de la representación, invaden nuestro espacio personal no sólo como trampa óptica, sino también como visualidad que nos afecta sensorialmente. Las referencias a lo táctil, como también a lo auditivo –al silencio que domina las instalaciones de Salcedo–, que hemos hecho hasta ahora, dan cuenta de la cualidad “sinestésica” que Bal reconoce a la vista.⁹⁸¹ De lo necesitados que estamos los que nos enfrentamos al análisis de obras visuales del recurso a otros dominios sensoriales para describir lo que *sentimos cuando miramos*, en la medida en que el ver se convierte en una práctica corporal. Nos hablan del compromiso que las obras de Salcedo, como las de Caravaggio, requieren para poner en funcionamiento su efectividad estética y política. De la ruptura con esa supuesta autonomía del arte –esa exigencia kantiana que llega hasta el modernismo, como vimos– que el barroco, como estética transhistórica, acomete.

⁹⁸¹ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 148.



39. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Crucifixión de San Pedro* (1601-1602)



40. Michelangelo Merisi da Caravaggio, *Conversión de San Pablo* (1601-1602)

En suma, al igual que los artistas del barroco se sirvieron de la técnica del escorzo para asaltar el espacio del espectador, Salcedo hace uso de una extensividad temporal para hacer lo propio. Todo “ánimo trágico” en el que nos introducimos ante las mesas de Salcedo viene determinado por esa *recreación en la duración*, una temporalidad extendida hasta el punto de romper con la cronología.⁹⁸² Esa relación preposterada que lleva a cabo el texto de Bal da lugar al término “escorzo temporal”, que trata de subrayar esa efectividad de la representación por la vía del tiempo. El efecto, al final, es el mismo: la mirada “retinal” de un sujeto distante ya no es posible ante este tipo de obras: “uno no puede mirarlas a sus anchas, apropiárselas ni objetivarlas”.⁹⁸³ El objeto sólo empieza a cobrar relevancia en tanto que arte cuando descoloca nuestra posición de intérpretes, cuando sentimos la acometida de una visualidad innombrable, en algunos casos pesadillesca. Ver, aquí, requiere *tiempo* y *cuerpo*, atravesar la incertidumbre.

Pero la duración está “inscrita” también en la realización de la propia obra, como pone de relieve el *tratamiento* que han recibido las superficies: al fijar la mirada nos damos cuenta de la laboriosa tarea que ha llevado a cabo la artista al coser pelo a pelo sobre una superficie lo suficientemente dura como para dejarse atravesar por una aguja con facilidad.⁹⁸⁴ Imaginamos a la artista realizando la difícil e *improductiva* tarea – si lo pensamos también desde el punto de vista del rendimiento– de tratar de juntar, por medio de esa precaria materialidad, los fragmentos que han quedado de la violencia. En eso consiste, al fin y al cabo, todo trabajo de memoria desde el presente: lo único que podemos hacer es reunir los escasos restos y *dedicarles tiempo*. La temporalidad lenta empieza, entonces, ya antes de que nos encontremos con la obra, en el trabajo de intervención de esos objetos encontrados. Es el homenaje que la artista le rinde a los muertos, el cuidado que les ofrece, aun a sabiendas que su tiempo invertido no los traerá de vuelta. Se trata, nos dice Bal, de “un trabajo de amor”.⁹⁸⁵ El

⁹⁸²Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 142.

⁹⁸³ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 147.

⁹⁸⁴ Utilizo la expresión “inscrita” en referencia a Huyssen, quien dice que la “temporalidad está inscrita” en la obra de Salcedo. Véase Huyssen, “Unland: la túnica del huérfano”, en *Mil palabras 1*, primavera de 2001. Citado en Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 141

⁹⁸⁵ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 136.

mismo que se espera que le dediquemos nosotros. La dilación es el medio para detener el flujo desconsiderado del tiempo. Su manera de “lucha[r] contra el anonimato de la actualidad que permite al tiempo desligarse y negar el pasado que se enlaza”.⁹⁸⁶

El tiempo es en *Unland*, en definitiva, un actor más de la performance, de manera más acusada que en obras anteriores, si bien forma parte indispensable del trabajo de la artista mucho antes de que éstas lo pusiera de relieve de manera radical.⁹⁸⁷ Por ejemplo, si volvemos de nuevo a *Atrabiliarios*, vemos que la piel de animal translúcida que cubre los nichos en los que están incrustados los zapados cumple una función semejante a la escasa visibilidad que ofrece *Unland*: semiocultos como están, tenemos que esforzarnos para ver las huellas –también mínimas– que los hacen únicos, que los descartan como *simples zapatos* en exhibición. Nos recuerdan, así, en el proceso, que toda elaboración de singularidad requiere de una mirada que se tome tiempo; el tiempo es productor de diferencia, recordemos. Pero la temporalidad forma parte también del antes: está presente en el trabajo de elaboración de la artista, en un esfuerzo por ofrecerles la dedicación que se merecen. Dispuestos en esas hornacinas a modo de sepultura, cada uno de los zapatos es tratado de manera individual –en ocasiones nos encontramos también parejas de dos–, un trabajo que trata de restituir la individualidad que la violencia siempre arrebató. Pero todavía hay más: las telas están fijadas al muro de la sala por un “hilo quirúrgico, de un modo que evoca puntadas post-autopsia”.⁹⁸⁸ Una acción llevada a cabo por la artista que equivale al ritual de preparación del cadáver para que pueda ser velado; de nuevo, un trabajo de amor y respeto por los cuerpos que ya no pueden decidir sobre su destino. De una manera o de otra, su objetivo es “hace[r] tiempo para recordar a los que murieron en el pasado, pero están violentamente muertos en la actualidad”.⁹⁸⁹

Sus obras, en general, tratan de procurar este tiempo lento en la interacción con los objetos. A ello responde también ese decir sin-decir-del-todo que sus obras ponen en escena. Ese juego de presencias-en-ausencia que, junto a la “militancia anti-

⁹⁸⁶ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 155.

⁹⁸⁷ Como indica Bal, el estudio de estas obras nos permite pensar –retrospectivamente, de manera preposterada– esta cuestión como “un aspecto que estaba implícito pero menos marcado” en obras anteriores. Véase Bal, *De lo que no se puede hablar*, pp. 156 y 169

⁹⁸⁸ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 33.

⁹⁸⁹ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 155.

narrativa”, exigen de nosotros un empeño al que no estamos acostumbrados.⁹⁹⁰ Como hemos podido ver, sus objetos establecen el vínculo con la especificidad sin exponerla a la hambrienta mirada del observador, la señalan y la mantienen velada al mismo tiempo, cuidándola de todo placer del consumo rápido. En este sentido tanto la práctica artística, como también la practica curatorial, puede velar por la memoria de las víctimas, ofrecer la protección que precisa ese pasado precario. No en vano, nos dice Bal, la palabra curador está formada a partir de la raíz “curar”. El artista como curador y el curador como artista –en tanto que también produce obra al presentarla de manera novedosa–, se preocupan de los modos en que la imagen nos llega, tratan de salvar a la memoria de los peligros que la acechan, instando a un trabajo de la mirada por parte de entorno social que se quiera hacerse cargo.⁹⁹¹

De esta manera, la obra de Salcedo contribuye a la producción de una temporalidad disidente. Pero no sólo por interrumpir la marcha del tiempo, esa prisa patológica que nos hace abandonar el objeto en busca de otros estímulos; el estímulo aquí, si podemos llamar así a esa impresión demoledora que produce el *zoom* sobre el objeto, sólo es posible después de un rato de no ver nada. No solo por hacer posible el acto de percepción por medio de un tiempo que *no avanza*, sino también por hacer palpable, con ello, algo así como la *situación temporal* en la que se ven inmersos los sujetos víctimas de la violencia. He aquí la doble función de esa experiencia temporal en la que nos introduce la obra de Salcedo. Y es que ese mismo estancamiento de la mirada, esa progresión no-lineal del ver, encajado en el desconcierto, parece querer ponernos en contacto con la inmovilidad que caracteriza la temporalidad del trauma: recordemos la incapacidad del estado traumático de producir narrativa, de expresarse como una secuencia ordenada de eventos. El modo en que las imágenes irrumpen en el presente sin orden ni concierto, sin piedad para aquel que *las sufre* (otra vez). El trauma *inmoviliza* al sujeto en un tiempo que no pasa, desquiciantemente lento también, condenado a volver una y otra vez a revivir el pasado, atrapado en la repetición, desorientado por una mezcla de eventos que no atiende a ningún orden

⁹⁹⁰ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 148. Si echamos la vista atrás en esta tesis, ¿no es esto mimos, acaso, lo que hemos visto que hace también, para la mirada, la Femme-Maison o Madame B, por nombrar algunos de los ejemplos que hemos tratado? ¿“Lentificar la visión al extremo”, al obligarnos a esa “mirada-no-lineal, curvada hacia adentro” característica de la imagen-pliegue? Véase Bal, *Tiempos trastornados*, p. 64.

⁹⁹¹ Véase Bal, *Image-Thinking*, p. 138.

cronológico: no es posible discernir lo que fue antes de lo que fue después, todo sucede a la vez, en un ahora denso y sofocante, que recibe el peso de multitud de imágenes disonantes. Una temporalidad que, por cierto, como insistiremos enseguida, nos enseña algo sobre el funcionamiento de la memoria, sobre su papel en el acto perceptivo.

Quizás acudir a otro fragmento extraído del texto de Delbo nos ayude, antes que nada, a comprender un poco mejor la vivencia temporal que está aquí en juego. Es la visión de la mujer a punto de morir, de nuevo, la que agrade el presente de Delbo:

La espalda se arquea, con los omóplatos sobresaliendo bajo la fina tela del abrigo. Es un abrigo amarillo, del amarillo de nuestro perro Flac, que había adelgazado muchísimo tras la enfermedad y cuyo cuerpo entero se arqueaba formando un esqueleto de pájaro de museo en el momento de su muerte. La mujer va a morir.

Ya no nos mira. Yace en la nieve, con el cuerpo acurrucado. Con la columna vertebral arqueada, Flac va a morir, la primera criatura que yo veía morir. Mamá, Flac está delante de la puerta del jardín. Está todo acurrucado. Está temblando. Dice André que se va a morir.

“Tengo que levantarme, levantarme. Tengo que andar. Tengo que seguir luchando. ¿No me van a ayudar? Ayudadme, vosotras que estáis ahí con los brazos vacíos”.

Mamá, ven, corre, Flac se va a morir.⁹⁹²

“La mujer va a morir”, una vez más, en presente, mientras escribe esto en un café, como dice pocas páginas después.⁹⁹³ Las costillas arqueadas, los huesos sobresalientes, parecen despertar a la protagonista de la apatía cotidiana, de la insensibilidad que se ha hecho rutina. Parecen hincarse en su propio cuerpo, con el dolor con el que vio morir también al perro de su infancia. El tiempo verbal de la

⁹⁹² Delbo, *Ninguno de nosotros volverá*, p. 44-45.

⁹⁹³ Delbo, *Ninguno de nosotros volverá*, p. 47.

muerte de la mujer y de Flac es el mismo: el de un presente inminente. Estamos en ese antes inmediato y tenso del “va a”. Delbo, en su texto, *deja hablar* a esa imagen, hecha de muchas, que forma parte de su presente más que su presente mismo. Se muestra con una intensidad que su día a día después de Auschwitz ya no logra producir, como si nunca hubiera salido del campo; entendemos, entonces, el “ninguno de nosotros volverá” del título. Entendemos que, en realidad, no ha salido de Auschwitz, como la mujer que vio morir y que muere una y otra vez, en su lenta agonía. El orden temporal ha quedado trastocado y el ver nunca es tan vívido como el que le ofrece esa imagen hecha de pasados. El ver puede *tener lugar* así, en esa sacudida de la memoria, en esa *acumulación de momentos heterogéneos*.

El saber obedece también en *Unland* a un ritmo insólito, parecido al de la *visualidad de los sueños*. *Unland* nos conduce por una “heterogénea serie de vivencias en el espacio y en el tiempo”, cada una de las cuales, lejos de ayudar a que la interpretación pueda tener lugar, agudiza todavía más el desconcierto.⁹⁹⁴ El recorrido, cualquiera que sea —en tanto que el espectador tiene libertad para moverse por el espacio—, nos impide armar un relato coherente, unificado, que dé sentido al conjunto. En su lugar, lo único que experimentamos es un tropiezo continuo, una vuelta a caer, un nuevo derrumbe que nos deja sin aliento, y que intensifica, a su vez, la percepción de lo que habíamos visto momentos antes, por banal que nos hubiese parecido. Ver más no significa aquí saber más, nos dice Bal: no se trata de una mirada lineal y progresiva, sino más bien de una yuxtaposición de momentos de conmoción que se acumulan como momentos discrepantes. El ver toma sentido, o, más bien, se agudiza en su sinsentido, después de que esas imágenes “inconmensurables” se encuentren en la imaginación, *extendiéndose unas sobre otras*.⁹⁹⁵ Como le ocurre a Delbo, el acto de memoria tiene lugar en esas circunstancias de extrañeza temporal, en esa suma de heterogeneidades que la memoria nos trae para ponerlas a funcionar juntas. Ahora bien, para el espectador de *Unland*, el presente no desaparece ante esa fuerza que toma el pasado, como parece indicar el texto de Delbo. De hecho, si su potencial político

⁹⁹⁴ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 149.

⁹⁹⁵ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 150.

hace su trabajo, el presente reaparece con más fuerza sobre el fondo de esa vivencia que nos toma, en tanto que saca a flote lo que en él no era visible:

Su escorzo emplea la heterogeneidad del tiempo para establecer una conexión entre hechos violentos concretos y la presencia generalizada de la violencia que de este modo toca a cada espectador a cada espectadora en su propia subjetividad y su medio ambiente. El inextricable enredo del pasado y presente es la condición básica para este toque.⁹⁹⁶

Una línea muy fina separa, en la instalación y en la vida, ese entrelazamiento productivo de pasado y presente de la *parálisis melancólica*, de la que es difícil escapar cuando la subjetividad se encuentra dañada por el impacto. La pequeña cunita aferrada a la mesa en *Unland*, o, visto al contrario, la mesa que no deja escapar la pequeña cunita vacía, parecen también ponernos frente a esa incapacidad de dejar atrás el pasado.⁹⁹⁷ Pero más allá de esa confusión temporal patológica que produce el trauma, que distancia al sujeto del presente, podemos decir, si hacemos caso a Bergson, que el ahora de la observación no se da sin cierto componente de memoria. Para el autor, esa “coexistencia de tiempos” forma parte constitutiva de la percepción, que no sería nada sin la yuxtaposición de recuerdos sobre los que se permiten funcionar. El ahora del ver acumula distintos estratos del tiempo para poner en marcha una comprensión afectada de todo objeto. Esa “pluralidad de momentos”, “prolongados” los unos en los otros, “contraídos en una sola intuición”, de la que nos hablaba Bergson, ese desconcertante en forma de imagen repentina, caracteriza a los eventos de la visión, tal y como lo entiende Bal también.⁹⁹⁸ Esto hace del presente un tiempo necesariamente plural y heterogéneo.⁹⁹⁹ Igual que nunca estamos solos ante el saber, como decíamos en el apartado anterior, tampoco habitamos nunca un solo tiempo, como si fuera posible deshacernos de la memoria tan fácilmente. Ver, entonces, no

⁹⁹⁶ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 157.

⁹⁹⁷ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 136.

⁹⁹⁸ El fragmento al que nos referimos dice lo siguiente: “En la percepción concreta la memoria interviene, y la subjetividad de las cualidades sensibles consiste justamente en que nuestra conciencia, que comienza por no ser más que memoria, prolonga una pluralidad de momentos los unos en los otros para contraerlos en una intuición única”. Véase Bergson, *Materia y memoria*, p. 227. Bal constantemente en su obra a este fragmento y a esta cuestión del pensamiento bergsoniano, profundamente influyente en su pensamiento. Véase, por ejemplo, el capítulo “Espacio de contacto”, en *Tiempos trastornados*.

⁹⁹⁹ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 211.

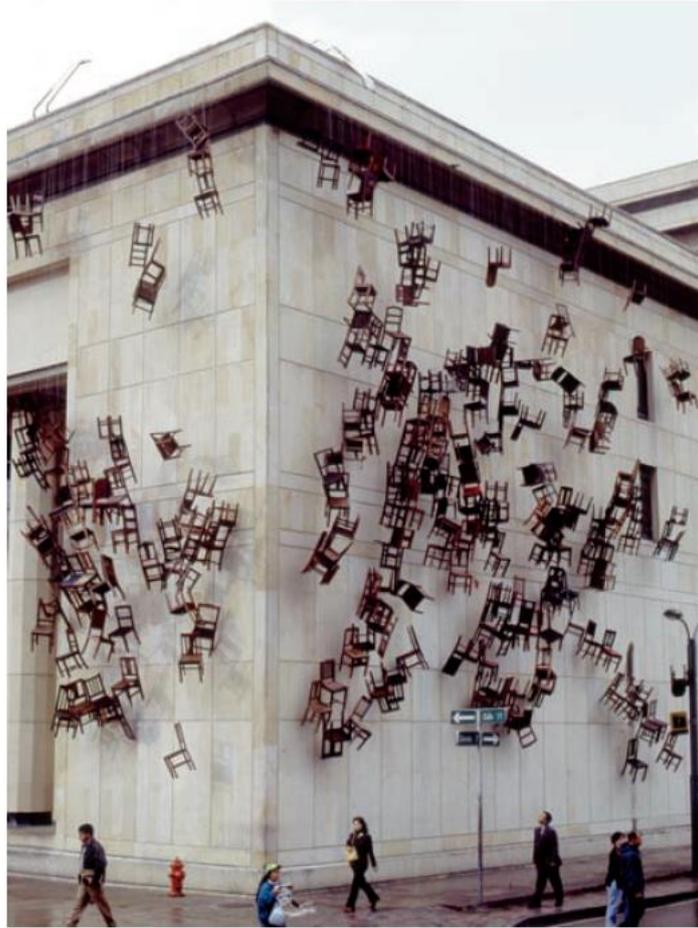
significa sólo ver con los ojos, sino que la memoria “contamina” la visión para activarla, para zarandearla.¹⁰⁰⁰ La memoria es constitutiva del ver, nos dice Bal, es una “llave de la experiencia y sus persistencias en la estética de la vida diaria”.¹⁰⁰¹ El presente aparece siempre a la luz de otros tiempos; por eso es tan importante, tal y como lo ve Bal, recurrir al pasado, poner a funcionar su memoria, para atender a la urgencia del presente.

Otra obra de Salcedo que se preocupa por aportar textura temporal a nuestro presente, a través de la relación con el pasado, es *Noviembre 6 y 7* (2002), de la serie *Tenebrae*, a la que Bal dedica casi todo un capítulo entero (*fig. 41*).¹⁰⁰² Una obra que teoriza, como *Unland*, sobre la necesidad de sensibilizarnos con esas otras experiencias temporales que, en realidad, tienen algo que decir sobre nuestro presente múltiple. En este caso, la duración forma parte de la propia obra en un sentido más radical, en tanto que se trata de una performance de cincuenta y tres horas, de avance también marcadamente lento. De hecho, el único enlace con el pasado que la obra nos presenta es la especificidad espacio-temporal del evento violento. La artista prescinde aquí del mobiliario reciclado para producir ella misma esos objetos que han protagonizado sus obras. Las sillas están aquí totalmente desprovistas de rasgos que permitan singularizarlas, totalmente desconectadas del evento del que se quiere hacer memoria. La puesta en escena consiste en replicar la duración de la tragedia, extendiéndose durante un poco más de dos días, el tiempo que duró el asalto violento al Palacio de Justicia de Bogotá, y sobre los muros exteriores de ese mismo edificio, para una audiencia urbana que pasaba por allí. El espectador casual, el viandante de ese espacio público transformado –otro tipo de espacio público que no es el de la sala de un museo– muy probablemente no sepa sobre el terrible acontecimiento que dio lugar a multitud de muertes. Pero en la obra de Salcedo, lo sabemos, no importa que el espectador no se encuentre informado de la situación específica que da lugar a la obra, sino dejarse zarandear por una singularidad que tiene lugar en el ahora, y que cobra sentido a la luz de otras singularidades con las que la conectamos.

¹⁰⁰⁰ Bal, *De lo que no se puede hablar*, p. 211.

¹⁰⁰¹ Bal, *Tiempos trastornados*, pp. 70-71.

¹⁰⁰² Bal, “Actos de memoria”, en *De lo que no se puede hablar*.



41. Doris Salcedo, *Tenebrae: Noviembre 6 y 7* (2002)

El ritmo lo marca aquí la aparición de las diferentes sillas, que se van descolgando progresivamente para quedar suspendidas dramáticamente sobre la pared, haciendo cada vez más inverosímil cualquier explicación mundana: el conglomerado de sillas no encaja con ninguna experiencia previa del espectador, extraña la visión del paisaje urbano. Pero más allá de la observación de esa extravagancia anecdótica, se necesita tiempo y compromiso para ver la obra. Apenas podemos sentir que se mueven, pero efectivamente lo hacen, porque después de un largo tiempo percibimos el cambio. La demora con la que aparece cada nueva silla, como cada nueva muerte anunciada por los sonidos de las armas en el pasado, “congela” el presente de la percepción en una duración tensa. El tiempo se ha detenido nuevamente, el mismo número de horas que mantuvo en vilo a Bogotá casi dos décadas antes.

Salcedo no trata aquí de reconstruir ningún desarrollo cronológico del evento – tal y como sería explicado por una crónica histórica o informativa– sino de insistir en una temporalidad alterada por la irrupción de la violencia: la ralentización extrema de la acción o la aparición repetitiva y acumulativa de los objetos nos coloca ante el ritmo la tragedia. Nos vemos a nosotros mismos aguantando la respiración y temiendo esa vuelta a empezar del horror. Después de un rato, la lentitud de la aparición de las sillas se percibe retrospectivamente como un martilleo obstinado, como un no parar de la muerte. La duración de la performance participa, así, y hace participar a los espectadores que la presenciaron, de una complejidad temporal que las situaciones de violencia, sin duda, agudizan. Nos prepara, afectivamente, para comprender las situaciones de terror que siguen acosando a nuestro presente, donde el verbo “comprender” no significa interiorizar unos datos. Nos saca, aunque sea provisionalmente, del imparable flujo del tiempo que marca nuestra vivencia cotidiana, para confrontarnos con el hecho de que hay otras maneras de vivir la temporalidad, para lo malo pero también para lo bueno.

Todo presente es, para Bal, heterogéneo, múltiple y diverso, en varios sentidos: en cuanto a tiempos y en cuando a temporalidades: si la primera hace referencia a los diferentes momentos en una línea cronológica –que es subvertida, no obstante, por la experiencia trastornada del presente– la segunda hace referencia a los diferentes modos de *experiencia temporal*.¹⁰⁰³ Pues bien, Bal se preocupa por una práctica cultural que nos ilumine no sólo sobre co-presencia de pasados (o futuros o presentes-otros) en el ahora de la percepción crítica, sino también sobre la diversidad de ritmos y velocidades inherente a todo presente, muy a pesar de aquellos que declaran el “fin de temporalidad”, de la posibilidad de una experiencia temporal ajena a los ritmos del capital.¹⁰⁰⁴ En este sentido hablamos también de un encuentro con la diferencia, de un trabajo que promueve la riqueza de los puntos de vista, imprescindible en todo ejercicio de pensamiento que se proponga abordar “las amenazas culturales” del

¹⁰⁰³ Hemos usado la palabra “tiempo” hasta ahora con mucha ligereza, ya que la propia Bal también incurre en esta confusión en sus textos. A partir de ahora, a fin de apuntar con más precisión al aspecto al que nos estamos refiriendo, este uso indiscriminado de la palabra tratará de ser subsanado con la introducción de ese otro término.

¹⁰⁰⁴ Véase, por ejemplo, Bal, “Heterochrony in the Act: The Migratory Politics of Time”.

presente, que parece rendirse a una homogeneización del tiempo.¹⁰⁰⁵ Todas estas discrepancias temporales son englobadas por Bal bajo el concepto de “heterocronía”.

A partir de ahora nos centraremos más profundamente en la cuestión de la temporalidad, aunque no deje de ser importante también en las obras de Salcedo. Quizás no hemos hecho, hasta ahora, el suficiente hincapié en que ese esfuerzo epistemológico al que nos obligan sus obras, ya por sí mismo, implica formas de resistencia a esas estructuras temporales que nos dejan fuera de juego, esas que estudiamos en el primer capítulo de esta tesis, por lo que son útiles por sí mismas en esa contraofensiva que abre lo posible. Nos introducen en otras formas de habitar el tiempo, distintas a aquellas que parecen dominar el presente. Nos hacen partícipes de una *temporalidad-otra* que es posible abrir en nuestro presente, desde el momento mismo en el que nos ponen difícil toda comprensión del sentido, desde el momento mismo en que nos obligan a recorrer las “discrepancias”, obligado así a volcarse en un proceso inacabado. Pero también nos hacen partícipes, como ya hemos insinuado, de la *temporalidad de los “otros”*, de los modos en que el tiempo afecta a aquellos que hemos confinado a ese otro lado del “nosotros”, y que en un principio nos parecen ajenos. Como demuestra la obra de Salcedo y como seguiremos insistiendo en los casos que trabajaremos a continuación, hay obras de arte que se esfuerzan por sacarnos de esa supuesta *normalidad temporal* para abrir el campo de la percepción a otras realidades temporales posibles.

Se trata de una diversidad temporal imposible de reducir, pero que se ve afectada por algunas cuestiones como: la cultura, de la que depende los distintos sentidos que le damos al tiempo; el lugar que ocupas dentro de una sociedad, como la posición económica, de la que depende el valor que le damos al tiempo e incluso la velocidad con la que éste pasa, ralentizándose hasta el extremo, hasta el ahogo, en el caso de los desempleados; u otras circunstancias personales que dan lugar a profundos choques con *temporalidad de la mayoría*, y que por ello mismo resultan muy útiles para ubicar los irremediables desajustes que produce una cultura del tiempo que se ha

¹⁰⁰⁵ Bal, *Tiempos trastornados*, p. 62.

“estandarizado y economizado”.¹⁰⁰⁶ Esto último se hace especialmente visible en el caso de los *desplazamientos forzados*, o en el caso de la *enfermedad mental*, dos ámbitos de la “otredad” –con infinitas comillas, como le gustaría a Bal–, el de las personas migrantes y el de la locura, que son objeto de atención de Mieke Bal.¹⁰⁰⁷ He explorado el primero de estos enfoques páginas anteriores, donde he tratado conducir a la locura, particularmente a través del prisma del trauma.¹⁰⁰⁸ En cuanto a la otra dimensión de la diferencia estudiada por Mieke Bal, que ha dado origen a la noción de “estéticas migratorias”, he dedicado un cuidadoso análisis de su exposición comisariada por Mieke Bal *2Move: Video Art Migration*, en la que la intersección entre el vídeo y la migración ayudan a desvelar todas estas inadecuaciones temporales.¹⁰⁰⁹

Es necesario recalcar que, para Bal, esa “diferencia” juega, asimismo, a poner de relevancia las extrañezas temporales de las que nosotros mismos somos “víctimas” en nuestro día a día, aunque no seamos conscientes de ello. El caso de la memoria y la locura es un gran ejemplo: al fin y al cabo, como ya hemos visto, ¿no podemos decir que “hay cierta cantidad de locura en la memoria, así como [que] hay memoria en la locura”?¹⁰¹⁰ Por otro lado, la autora se acerca a los movimientos migratorios como una situación específica de la que es posible extraer las contradicciones de un tiempo globalizado, las violencias, las exclusiones y las disincronías, Mieke Bal trata de introducirse todo el rato en el terreno de lo compartido, dejando claro de antemano que más que de un fenómeno aislado estamos hablando de procesos socio-culturales que nos incumben a todos, de una riqueza de la que formamos parte aun si no somos conscientes de ello: “dado que no puedo hablar en tercera persona de la gente que se

¹⁰⁰⁶ Bal, *Tiempos trastornados*, p. 64. Utilizamos expresiones como “normalidad temporal”, “temporalidad de la mayoría” o “temporalidad de los otros” no sin tener en cuenta la necesidad de someterlos a revisión crítica, una revisión que el propio desarrollo de la tesis se ocupa de hacer.

¹⁰⁰⁷ Esta cuestión es resaltada por la propia autora en *Lexicón*, pp. 97-104.

¹⁰⁰⁸ Haría falta profundizar, para futuros trabajos de investigación, en dos obras (co)producidas por Bal que indagan también en esta cuestión de la temporalidad de la locura: sus films *A Long History of Madness* (2011) y en *Quijote: Sad Countenances* (2019), a la que ya hemos aludido brevemente, no sólo “tratan” sobre la locura, sino que nos introducen –ya sea a través del visionado del film o de la visita a la video instalación que en ambos casos se desarrolla– en ese ritmo desconcertante del trauma, al que *Unland* ya nos ha introducido brevemente.

¹⁰⁰⁹ García Gómez, “Alternativas al no-futuro: la videoinstalación como espacio para lo político según Mieke Bal”, en *EShID2021 - II Congreso Internacional Estéticas Híbridas de la Imagen en Movimiento: Identidad y Patrimonio*, 2022, pp. 85-98.

¹⁰¹⁰ Bal, *Lexicón*, p. 88.

encuentra en tal situación, cambié el rumbo y llamé a lo que estudiaba ‘cultura migratoria’”.¹⁰¹¹

Este concepto sugiere un análisis de las experiencias temporales de las personas migrantes desde una perspectiva estética, resaltando la riqueza y complejidad de sus narrativas y desplazamientos. Al explorar estas “estéticas migratorias”, se busca comprender cómo las experiencias de la migración influyen en la percepción del tiempo, revelando así dimensiones significativas de la temporalidad que pueden escapar a las narrativas convencionales y a la rigidez de la cultura del tiempo estandarizada. Mieke Bal nos invita a explorar las múltiples capas de esta experiencia, enriqueciendo nuestra comprensión de la complejidad temporal y cultural que subyace en las vidas de aquellos que experimentan la migración, mientras nos ayudan a poner de relieve las nuestras propias. En la instalación, los *fallos* del vídeo y de la experiencia migratoria con respecto a las exigencias de productividad, velocidad y progreso “desnaturalizan” la percepción habitual del tiempo.¹⁰¹² Esta articulación de diferentes temporalidades subraya la complejidad inherente al tiempo, desafiando la noción de un tiempo unificado y exponiendo las contradicciones presentes en la contemporaneidad.

Pensemos en la obra *Measures of Distance* (1988) de Mona Hatoum, presente en la exposición *2Move* y en la que el movimiento del vídeo y el movimiento migratorio se conjugan para ofrecer una imagen que “hace lo que dice” (*fig.* 42).¹⁰¹³ La obra se construye a partir de distintas capas visuales y auditivas que dificultan la lectura del observador y, al mismo tiempo, lo confrontan con una experiencia del tiempo discrepante. En primer lugar, la imagen de fondo se desacelera de manera significativa, difuminando las formas hasta el punto en que, solo tras un período de observación lo suficientemente largo, logramos discernir que se trata de una figura desnuda en la ducha. La desaceleración extrema de la imagen, combinada con la representación de un cuerpo observado de muy cerca y sumergido en la penumbra, confiere a la escena un carácter único. El tiempo lento y la escala enrarecen las formas y las dotan de una

¹⁰¹¹ Bal, *Lexicón*, p. 97.

¹⁰¹² Bal, “Double Movement”, en Bal y Hernández Navarro, *2Move. Video Art Migration* (cat. exp.), Murcia, Cendeac, 2008, p. 19.

¹⁰¹³ Bal, *Conceptos viajeros*, pp. 331-333.

cualidad particularmente sugestiva, transformando la visualización en una experiencia más evocadora. Como la imagen de la madre en el recuerdo de la artista, la imagen aquí cobra una intensidad sorprendente. Se muestra capaz de dar cuenta, mejor que cualquier retrato nítido, de los caprichos de la memoria y los peligros inherentes del olvido.



42. Mona Hatoum, *Measures of Distance* (1988)

Sobre estas manchas por momentos informes aparecen unas grafías árabes que se corresponden con las de las cartas enviadas por la madre a la artista desde su país de origen, el Líbano. Apenas podemos apreciar que forman parte de planos diferentes, pues las letras desaparecen y reaparecen al ritmo en que lo hacen las formas. Es prácticamente imposible separar visualmente estas dos capas. Se ofrecen como una aparición única, casi como si teorizaran sobre esa coexistencia de la percepción de la que hablaba Bergson. Por otro lado, el audio marca una nueva desincronía con respecto a la imagen. Al principio sólo escuchamos las voces de una conversación animada entre la madre y la artista en su idioma, acompañada de los sonidos de ambiente que enmarcan la escena dentro del ámbito cotidiano. Pero al cabo de un minuto y cuarenta segundos se incorpora la voz de la artista para ofrecernos una

lectura lenta de las cartas de la madre, esta vez en inglés. El tono nostálgico y casi sombrío ofrecen también un nuevo contraste. El conjunto de voces y de imágenes no aparecen como un todo unificado, se resisten a una forma narrativa ordenada y coherente: en su lugar, la obra parece rondar un estancamiento melancólico. Un estar des-ubicado que todo aquel que se haya visto obligado a abandonar su tierra ha sufrido. Los desajustes rítmicos que juega a producir el vídeo parecen replicar –querer introducirnos en– una experiencia temporal compleja que la propia artista atraviesa en su condición de migrante. Una temporalidad que nos habla, de nuevo, de los ritmos de la memoria, de la supresión de las distancias –temporales y espaciales– y que teorizan a favor de una experiencia heterogénea que no puede ser medida por ningún reloj.

Conclusiones.

El pensamiento de Didi-Huberman y Mieke Bal sigue hoy dando sus frutos. En la medida en que nos ofrecen una metodología no dogmática, una metodología crítica que se transforma al ritmo de sus viajes –entre disciplinas y prácticas diversas–, las vías abiertas por estos autores están lejos de estar agotadas. De ahí que sus respectivas contribuciones sigan de actualidad, traídas a discusión desde diferentes ámbitos. El trabajo de Didi-Huberman, por ejemplo, ha reunido recientemente en Madrid a una serie de estudiosos de los campos de la filosofía y la historia del arte que han querido explorar la relevancia de su pensamiento en el presente, a propósito de una nueva exhibición dedicada al autor.¹⁰¹⁴ En el momento en el que se están redactando estas conclusiones, está teniendo lugar en el Círculo de Bellas Artes una muestra llamada “En el taller del filósofo. Georges Didi-Huberman”, centrada precisamente en explorar la potencia creativa de un método que se adentra en las más diversas disciplinas y prácticas.¹⁰¹⁵ Las distintas piezas que se exhiben, fruto de colaboraciones con diversos artistas, o proyectos experimentales en los que se embarcó el propio

¹⁰¹⁴ Las jornadas tituladas “Georges Didi-Huberman, un filósofo ante la imagen y el tiempo” tuvieron lugar del 12 de febrero al 14 de febrero de 2024.

¹⁰¹⁵ Bajo el comisariado de Lucía Montes Sánchez, la exposición puede verse del 14 de febrero al 28 de abril de 2024 en la Sala Minerva del Círculo de Bellas Artes.

autor, entre otras, dan muestra de la potencia vital de su pensamiento, del deseo inagotable de adentrarse en terreno críticos, sean cuales sean.

En suma, este recorrido crítico que hemos trazado con Georges Didi-Huberman y con Mieke Bal, y con la ayuda de muchos otros pensadores y artistas que se han cruzado en sus respectivos caminos, nos abre un nuevo mapa de posibilidades no sólo para la Historia del Arte y el análisis cultural. Los distintos aspectos de su trabajo que han sido interrogados en esta tesis sientan las bases también para una consideración renovada del saber en general, como una insistencia del pensamiento que no entiende de divisiones y fronteras disciplinares. Un saber en movimiento que se pone al servicio de un acercamiento crítico-político a cuestiones que urgen ser pensadas. Nos han ofrecido, así, las herramientas para la conservación del futuro como horizonte de cambio, no por la vía de una restitución de la historia teleológica, sino a través de la toma de conciencia de la pluralidad de líneas que es posible trazar. Es en la confrontación de imágenes, saberes y tiempos diversos donde pueden surgir futuros alternativos.

Por el camino, asimismo, nos han enseñado que la experiencia, aunque en declive como diría Benjamin, siempre está por remontar, siempre que seamos capaces de tomarnos el tiempo necesario. Que el tiempo –la duración de la percepción– es nuestro aliado para romper el muro que nos separa del mundo. Que el tiempo desdibuja toda unidad cerrada y toda marca del estereotipo y el prejuicio, ofreciendo las condiciones para una interacción afectada, que recibe el impacto de una singularidad a la que antes éramos ciegos. La imagen se abre, en la percepción duradera, a un fondo de sentido inagotable. El otro deja de aparecer, en la percepción duradera, como un otro distante, como una diferencia radical, para apuntar directamente a cuestiones que nos involucran como sujetos responsables. Y, en el proceso, ese “yo” seguro de sí mismo de la tradición cartesiana, ese “yo” individualista del interés capitalista, queda cuestionado por las distintas vestidas que le vienen de la imagen. Por el reconocimiento de una memoria colectiva que opera en los intercambios intersubjetivos, que permite el encuentro y la discusión, que nos acerca sin fusionar las diferencias.

Todas estas cuestiones explican la atención de nuestros autores a ese *espacio-entre* la obra y el espectador como un espacio para lo político. Su potencial revolucionario no tiene que ver (o no solamente) con el modo en que prepara al espectador para un ejercicio contra-discursivo. Se trata, más bien, del modo en que no sitúa corporal y afectivamente ante el mundo de los objetos, de las imágenes y de la diferencia en general. La práctica cultural, tal y como hemos visto con Didi-Huberman y Bal, suspende, aunque sea provisionalmente, toda una serie de oposiciones que están en la base del pensamiento occidental: sujeto/objeto, yo/otro, nosotros/ellos, pensamiento/cuerpo, además de la bien sabida pasado/presente. Un binarismo que enfrenta jerárquicamente al “yo” de la razón a toda una serie de *alteridades* susceptibles de ser dominadas. Esta cuestión da cuenta de la relevancia de estos autores a la hora de afrontar los diversos desafíos a los que se enfrenta el presente, preocupado por deconstruir las lógicas abusivas de una *razón instrumental* que están detrás de los problemas sociales y también medioambientales que hoy sufrimos.

En resumen, lo que empezó como una necesidad apremiante de revisar los modelos de tiempo que operan tanto en nuestra vida cotidiana como en el ámbito discursivo, y que se rinden hoy a un acabamiento de lo posible, se ha convertido también en una llamada a repensar los modos en que nos relacionamos con el mundo en general. Esta investigación ofrece las claves para comenzar a pensar no sólo una *política del tiempo* y una *política de la historia*, que necesitan ser pensados en adelante como entidades no-homogéneas. Sino también una *política de la imagen* y una *política del sujeto*, que requieren de una reformulación igualmente exhaustiva que se pregunte por sus respectivas potencialidades. Imagen y sujeto, abiertos en la interacción afectiva, nos permiten descubrir nuevas formas de inteligencia desde las que volver a pensar el mundo. Nos ayudan a poner en el centro otras prioridades que han quedado al margen de los intereses del proyecto moderno, que confiaba ciegamente en la razón como la herramienta que abriría el camino del futuro, sin importar los costes humanos, sociales y ecológicos que trajera consigo.

Las consecuencias sobre las subjetividades, sobre el cuerpo social y medioambiental se están mostrando ahora más que nunca. Por eso necesitamos intervenir en el corazón mismo de esas dinámicas, y dejar espacio a otras formas de

relación en las que no intervengan esos mecanismos de control y sistematización, puestos al servicio de unos intereses determinados. La reformulación epistemológica que nuestros autores llevan a cabo, que pone en el centro la dimensión afectiva, se muestra, así, como una vía urgente que habría de ser planteada en todos los ámbitos del saber. Es esto mismo lo que defiende la corriente crítica de los llamados “nuevos materialismos”, un inter-campo en el que confluyen numerosas disciplinas para pensar ese giro hacia lo afectivo que está operando en la actualidad, y que permite pensar las necesidades sociales, globales y ecológicas desde ese lugar de interdependencia.¹⁰¹⁶ Desde los estudios feministas, biopolíticos o ecocríticos, entre muchos otros, se subraya esa misma necesidad de un conocimiento relacional, situado en presente, desde el que aventurarse en un pensamiento plenamente creativo y capaz de inventar nuevas formas de vida colectiva.

La siguiente frontera a superar es la que se establece entre lo cultural y lo natural, una oposición firmemente consolidada en el pensamiento occidental y que viene a demostrar una vez más la relación de poder que se ha ejercido tradicionalmente. Una oposición que explica los daños sufridos por los ecosistemas, en tanto que expulsados al ámbito de “lo otro”, requeridos para la explotación y la extracción de recursos. Pues bien, la vía crítica que abren Didi-Huberman y Mieke Bal puede resultar iluminadora para la atención a este otro tipo de agencias naturales. Sus respectivas reivindicaciones de un saber que involucre al cuerpo, de una escucha atenta a los lenguajes no-discursivos, nos sitúan en un lugar privilegiado desde el que afrontar estos restos. Nos ofrecen las herramientas para explorar ese otro tipo de interconexiones que requieren hoy de una atención urgente. Nuevos modos de convivencia con lo natural que desplacen al hombre del centro de importancia, sensibles a unas necesidades que también encuentran las vías para manifestarse. Sólo necesitamos tiempo y cuerpo.

Asimismo, esa puesta en crisis de los modelos temporales que nos han llevado a esta situación de agotamiento parece estar falta de una perspectiva más amplia que

¹⁰¹⁶ Desarrollado especialmente en el contexto norteamericano, son muchos los autores, líneas teóricas y enfoques que dan forma a esta corriente crítica, de gran relevancia desde principios de este siglo. Véase, por ejemplo, Dian Coole y Samantha Frost, *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Londres, Duke University Press, 2010.

tenga en cuenta los tiempos no-humanos. Que se esfuerce por entender no sólo a la diversidad de maneras en que podemos experimentar lo temporal, sino también a toda una serie de temporalidades-otras que quedan al margen de la vivencia humana. Sólo así, familiarizándonos con la lentitud de algunos procesos vitales, de la regeneración de los ecosistemas, o de los largos tiempos de la adaptación evolutiva, podremos pensar en el profundo impacto de los tiempos regulados por el interés económico. Sólo a través de una lectura atenta es posible atender a las necesidades de esas corporalidades (orgánicas o inorgánicas) que no han querido ser escuchadas. Por no hablar de la necesaria atención al modo en que esa historia hecha a la medida del hombre ha entrado en conflicto con una secuenciación histórica de largo alcance. Del modo en que la acción humana ha alterado los ritmos planetarios, acelerando sus derivas climáticas, como ha sido señalado a través del concepto de “Antropoceno”, popularizado por Paul Crutzen. O del más acertado término “Capitaloceno”, que apunta a la responsabilidad de un sistema económico que determina las decisiones y actuaciones que nos llevan a esta situación crítica.

Ese salto que creemos necesario que se efectúe a partir de la vía crítica iniciada por nuestros autores es el que ha operado en la obra de la artista suiza Ursula Biemann. Una autora que traza ese mismo recorrido que proponemos: desde la preocupación por la complejidad de las formas de vida humanas, que investiga sobre todo a partir de esos espacios críticos que son las fronteras, hasta la preocupación por la complejidad de las formas de vida no-humanas, que toman protagonismo en sus obras más recientes. La propia Bal incluyó una de las obras tempranas de la artista en la mencionada exposición *2Move*, escogida por su capacidad de poner de relieve toda una serie de fricciones temporales, a través de su atención a los movimientos migratorios, pero también de su atención al medio videográfico: *Remote Sensing* (2001) es un video-ensayo que aborda los flujos migratorios desde distintas escalas, insistiendo en el choque entre temporalidades. La inmovilidad de la vista aérea de los territorios, que abarca amplias porciones de tierra, contrasta con el movimiento de los transportes, y su carrera frenética por conquistar el espacio. Pero la cámara baja también a pie de calle, se enfrenta a los cuerpos, a los rostros, a las historias de quienes se ven obligados a esos movimientos, especialmente de esas mujeres que se ven

envueltas en el comercio sexual entre países. La superposición de las distintas imágenes, a su vez, obstaculiza el avance narrativo que se espera de todo relato bien contado, toda conclusión, todo punto de llegada. En palabras de Bal: “la obra de Biemann destaca el impulso antinarrativo de la heterocronía”.¹⁰¹⁷

Pero si seguimos los pasos de la autora hasta el presente, podremos observar un desplazamiento hacia lo que podríamos llamar *heterocronías eco-centradas*. Un giro, o más bien un movimiento lógico, una apertura hacia nuevas consideraciones temporales que involucran a otros organismos con los que compartimos el planeta. Organismos, como trata de demostrar Biemann, que no podemos relegar tan fácilmente al ámbito de “lo otro”. Pensemos, por ejemplo en *Mind Forest* (2021): una obra en vídeo que surge a partir de un proyecto más amplio que llevó a la artista a Colombia. Un proyecto que puso en contacto a Biemann con la sabiduría ancestral chamánica, y con los modos en que ésta comprendía la “interconexión” con la naturaleza. “Interconexiones” que la ciencia occidental ha sido capaz de establecer sólo recientemente. La exploración de Biemann se adentra aquí no sólo en las singularidades de las tradiciones indígenas, ofreciendo una contra-narrativa a los relatos coloniales que han dado forma a la historia. Sino también en las singularidades del propio territorio, como una fuerza vital capaz de hablar por sí misma, y a la que la sabiduría ancestral sí habría sabido escuchar. Su obra en vídeo trata de registrar las aportaciones de ese *cerebro natural*. Demostrar la necesidad de pensar las nuevas necesidades y posibilidades del saber desde ese des-centramiento. De hecho, el descubrimiento de que todos los organismos compartimos el mismo ADN podría revolucionar la historia al ofrecer un nuevo código universal que almacena la información de todos los cuerpos que habitamos el planeta. Un código desde el que construir un nuevo relato colectivo.¹⁰¹⁸

La imagen del vídeo es producida también a partir de esos entrelazamientos. La visualidad de su obra nace de otro descubrimiento, que estaba ya presente en las intuiciones chamánicas: el código de ADN es capaz de proyectar una energía lumínica que sólo aparatos muy potentes son capaces de captar. Esas señales luminosas son

¹⁰¹⁷ Bal, *Tiempos trastornados*, pp. 338-339.

¹⁰¹⁸ Véase Ursula Biemann, *Forest Mind. Sobre la interconexión de la vida*, Leipzig, Spector Books, 2022.

trabajadas por la artista para componer las formas que nosotros vemos. Unas formas “vibrantes” e imprevisibles, casi como las que recorrían las pantallas de la obra de Canogar, ilegibles pero tremendamente sugerentes. Capaces de abrir la imaginación y el pensamiento a nuevos imaginarios. Este hermanamiento entre ciencia y cultura, como el que propone Canogar entre tecnología y cultura, marca los cauces por los que habrían de discurrir las tentativas políticas actuales. Una puesta en común de conocimientos imprescindible para un presente que necesita ser intervenido de manera urgente. Nos ofrecen algunas pinceladas de la tarea que tenemos por delante: la creación de nuevos modelos especulativos para pensar el futuro que parten de un conocimiento relacional, posthumanista y eco-centrado.

Conclusions.

The intellectual contributions of Didi-Huberman and Mieke Bal continue to bear fruit. They have provided a flexible and critical methodology, one that evolves as it traverses various disciplines and practices, indicating that the trajectories initiated by these scholars are far from being fully explored. This ensures their ongoing relevance, with their contributions actively discussed across different fields. For example, Didi-Huberman’s work has recently brought together philosophers and art historians in Madrid, keen to delve into the significance of his ideas today, coinciding with a new exhibition dedicated to his work.¹⁰¹⁹ As these conclusions are being formulated, the Círculo de Bellas Artes is hosting an exhibition titled “En el taller del filósofo. Georges Didi-Huberman”. This exhibition is dedicated to examining the creative potential of a method that engages deeply with a broad spectrum of disciplines and practices.¹⁰²⁰ The exhibited pieces, resulting from collaborations with various artists and experimental projects initiated by the author himself, among

¹⁰¹⁹ The series of lectures grouped under the title "Georges Didi-Huberman, un filósofo ante la imagen y el tiempo" took place from February 12 to February 14, 2024.

¹⁰²⁰ Under the curatorship of Lucía Montes Sánchez, the exhibition can be viewed from February 14 to April 28, 2024, in the Sala Minerva of the Círculo de Bellas Artes.

others, demonstrate the vibrant force of his thought and his relentless pursuit of engaging with critical landscapes, whatever they may be.

In summary, the critical journey we have charted alongside Georges Didi-Huberman and Mieke Bal, with the support of numerous other thinkers and artists who have intersected with their paths, unveils a new map of possibilities not only for Art History and cultural analysis. The various aspects of their work examined in this thesis lay the groundwork for a renewed consideration of knowledge at large, as an insistence of thought that transcends disciplinary divisions and borders. The various dimensions of their work explored in this thesis also lay the foundation for a reinvigorated examination of knowledge as a whole, manifesting as a persistent inquiry that transcends disciplinary divisions and borders. This dynamic knowledge serves a critical-political approach to pressing issues that demand reflection. Thus, they have equipped us with the tools to preserve the future as a horizon of change, not through the restoration of teleological history, but by recognizing the multitude of trajectories that can be charted. It is in the clash of diverse images, knowledge, and times that alternative futures can arise.

Along this journey, they have also illuminated that experience, despite its decline as Benjamin might suggest, is always on the brink of revival, provided we are willing to allocate the necessary time. Time –the duration of our perception– acts as our ally in dismantling the barrier that distances us from the world. Time blurs all closed unities and all traces of stereotype and prejudice, creating conditions for an impacted interaction, one that feels the effect of a singularity to which we were previously blind. In prolonged perception, the image opens up to a backdrop of inexhaustible meaning. Similarly, in extended perception, the other no longer appears as a distant other, as a radical difference, but rather points directly to issues that involve us as responsible subjects. And, in the process, the confidently autonomous “Cartesian self”, along with the *individualistic self* shaped by capitalist interests, is confronted by the diverse challenges presented by the image. By acknowledging a collective memory that operates in intersubjective exchanges, which facilitates encounter and discussion, bringing us closer without merging differences.

These considerations elucidate why our authors dedicate such attention to the interstice between the artwork and the viewer as a domain for political engagement. Its revolutionary potential extends beyond merely equipping the viewer for counter-discursive practices. More crucially, it involves the way it physically and emotionally orients us towards the world of objects, images, and diversity at large. Cultural practice, as explored through the works of Didi-Huberman and Bal, dismantles a series of dualisms foundational to Western thought: subject/object, self/other, us/them, mind/body, as well as the familiar past/present. This binary framework traditionally positions the rational “self” above various alterities, viewed as susceptible to domination. This aspect highlights the significance of these authors in addressing the multitude of challenges currently faced, aiming to dismantle the oppressive logics of “*instrumental reason*” that underpin the social and environmental issues we encounter today.

In summary, what began as an urgent need to revisit the temporal models operative both in our everyday lives and in discursive context, now yielding to an exhaustion of possibilities, has also evolved into a call to reconsider the ways in which we engage with the world at large. This investigation provides the framework not only for *politics of time* and *politics of history*, which must henceforth be conceived as heterogeneous entities, but also for *politics of image* and *politics of subject*, necessitating equally thorough reformulations that inquire into their respective potentials. Image and subject, unveiled in affective interaction, enable us to uncover new forms of intelligence from which to reconceptualize the world. They help us prioritize other aspects that have been overlooked by the modern project, which relied solely on reason as the guiding force toward the future, regardless of the human, social, and ecological costs it might entail.

The consequences on subjectivities, on the social and environmental body, are becoming increasingly evident. Therefore, we need to intervene at the very heart of these dynamics and make way for alternative forms of relationships where these mechanisms of control and systematization, serving specific interests, do not intervene. The epistemological reformulation undertaken by our authors, which places affective dimension at the center, emerges as an urgent pathway that should be

addressed across all realms of knowledge. This is precisely what the critical current of the so-called “new materialisms” advocates for, an inter-field where numerous disciplines converge to contemplate the current shift towards the affective, enabling the consideration of social, global, and ecological needs from a standpoint of interdependence.¹⁰²¹ From feminist studies to biopolitical or ecocritical perspectives, among many others, the same necessity for a relational knowledge situated in the present is underscored, from which to embark on a fully creative thinking capable of inventing new forms of collective life.

The next frontier to overcome is the one established between the cultural and the natural, an opposition firmly entrenched in Western thought, which once again demonstrates the power dynamics traditionally exercised. This opposition explains the damages suffered by ecosystems, as they are relegated to the realm of “the other”, required for exploitation and resource extraction. However, the critical pathway opened by Didi-Huberman and Mieke Bal may shed light on attention to this other type of natural agencies. Their respective claims for a knowledge that involves the body, for attentive listening to non-discursive languages, position us in a privileged place from which to address these remains. They provide us with the tools to explore these other types of interconnections that require urgent attention today. New modes of coexistence with the natural that shift humans from the center of importance, sensitive to needs that also find ways to manifest. We only need time and body.

Furthermore, this questioning of the temporal models that have led us to this state of exhaustion appears to lack a broader perspective that takes into account non-human times. It should strive to understand not only the diversity of ways in which we experience temporality, but also a whole range of other temporalities that fall outside human experience. Only by familiarizing ourselves with the slowness of certain vital processes, the regeneration of ecosystems, or the long timescales of evolutionary adaptation, we can begin to contemplate the profound impact of times regulated by economic interests. Only through “careful reading” is it possible to

¹⁰²¹ Developed especially in the North American context, there are numerous authors, theoretical strands, and approaches that shape this critical movement, which has been of great relevance since the early years of this century. For instance, see Dian Coole y Samantha Frost, *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Londres, Duke University Press, 2010.

address the needs of those entities (organic or inorganic) that have gone unheard. In addition, it's crucial to consider how the history centered around human activities has conflicted with a wider historical context. Human actions have significantly impacted planetary rhythms, hastening changes in climate patterns. This phenomenon is underscored by the concept of the "Anthropocene" as introduced by Paul Crutzen. Alternatively, the term "Capitalocene" provides a more fitting descriptor, emphasizing the role of an economic system in shaping decisions and actions that have contributed to our current critical situation.

The transition we believe necessary to emerge from the critical path laid out by our authors is reflected in the work of Swiss artist Ursula Biemann. Biemann follows a trajectory similar to the one we propose: from concerns about the complexity of human life forms, investigated primarily through critical spaces such as borders, to concerns about the complexity of non-human life forms, which take center stage in her more recent works. Bal herself included one of the artist's early works in the aforementioned *2Move* exhibition, chosen for its ability to highlight a range of temporal frictions through its focus on migratory movements, as well as its attention to the medium of video. *Remote Sensing* (2001) is a video essay that addresses migratory flows from various scales, emphasizing the clash between temporalities. It contrasts the static, wide-angle aerial views of territories with the dynamic movement of transportation, which relentlessly seeks to claim space. Moreover, the camera zooms in to ground level, capturing the realities of individuals, their faces, and their compelling stories, particularly focusing on women ensnared in cross-border sex trade. The layering of diverse images complicates the expected narrative progression, hindering the clear resolution typically found in well-crafted stories. In Bal's assessment: "Biemann's work highlights the anti-narrative impulse of heterochrony".¹⁰²²

However, if we trace the artist's steps to the present, we can observe a shift towards what we might call *eco-centric heterochronies*. A turn, or rather a logical movement, an opening towards new temporal considerations that involve other

¹⁰²² Bal, *Tiempos trastornados*, pp. 338-339.

organisms with which we share the planet. Organisms, as Biemann seeks to demonstrate, that we cannot so easily relegate to the realm of “the other”. Consider, for example, *Mind Forest* (2021): a video work stemming from a broader project that led the artist to Colombia. A project that brought Biemann into contact with ancestral shamanic wisdom and the ways in which it understood “interconnection” with nature. “Interconnections” that Western science has only recently been able to establish. Biemann’s exploration delves here not only into the singularities of indigenous traditions, offering a counter-narrative to the colonial narratives that have shaped history. But also into the singularities of the territory itself, recognizing it as a vital force with its own voice, one that ancestral wisdom would have understood how to heed. Her video work seeks to record the contributions of this *natural brain*. To demonstrate the need to think about the new needs and possibilities of knowledge from this decentering. In fact, the discovery that all organisms share the same DNA could revolutionize history by offering a new universal code that stores the information of all bodies that inhabit the planet. A code from which to build a new collective narrative.¹⁰²³

The image of the video is also produced from these interconnections. The visuality of her work arises from another discovery, which was already present in shamanic intuitions: the DNA code is capable of projecting a luminous energy that only very powerful devices can capture. These luminous signals are manipulated by the artist to compose the forms that we see. Vibrant and unpredictable forms, almost like those that traversed the screens in Canogar’s work, unreadable but tremendously suggestive. They have the ability to stimulate imagination and thought towards new imaginaries. This union between science and culture, akin to what Canogar proposes between technology and culture, sets the paths for the current political endeavors. A shared pool of essential knowledge for a present that urgently requires intervention. They offer us some hints of the task ahead: the creation of new speculative models for envisioning the future based on relational, posthumanist, and eco-centered knowledge.

¹⁰²³ See Ursula Biemann, *Forest Mind. Sobre la interconexión de la vida*, Leipzig, Spector Books, 2022.

Summary.

To delve deeper into the heart of current debates on history, as well as the role of art within, it is essential to revisit the final decades of the 20th century. Precisely at the time when history, perceived as a singular, universal, progressive story with Hegelian roots, was considered complete. This line of reasoning might lead us to acknowledge, for the present, the unfeasibility of a historical narrative to support it. And to definitively declare, as indeed many scholars in the 1980s did, the end of history and, concurrently, the end of art and even the end of temporality, marking the end of an experience of time distinct from the rhythms dictated by capital.

Our exploration into the debates emerging in the late seventies and early eighties (or even earlier) about the end of grand narratives is not an exercise in apocalyptic pessimism. Rather, it is an endeavor to understand the conditions that challenged a globally accepted system of world explanation, driven by modernist ideals, and to recognize the opportunities that this critical juncture presents. These conditions persist into our present, complicating our ability to conceptualize history not just as a unified narrative but also challenging the very notion of historical thought as a progression towards an open, future different from our current state. As has often been noted, and as we discuss, we appear to be living in an era of stagnation, seemingly devoid of avenues for breakthrough or escape.

Broadly speaking, there are at least two significant challenges –when perceived as such– that have prompted the proclamation of the end of history in the last decades of the previous century. The first issue relates to the exhaustion of the concept of progress. This might be because it failed to deliver on the promises that motivated blind advancement (according to Lyotard), or, from another viewpoint (Fukuyama's), because it ultimately fulfilled its expectations. The second challenge involves a more profound exhaustion, one that permeates our bodies, our minds, and our capacity for imagination. This type of exhaustion points to a deeper crisis, suggesting a disconnection not just from historical or cultural progress, but from the potential for human creativity and renewal itself.

Both aspects, as we see, are deeply interconnected, each attempting to elucidate the keys to understanding the transformations, disillusionment, and despair, as well as the conformity and stasis that, according to various narratives, characterize the contemporary era. However, beyond the divergent interpretations of this historical moment, particularly in terms of its causes and consequences, we can discern some common features: the present is a period defined by fragmentation and a lack of direction, accompanied by an obsessive return to the past. This return serves as a counterpoint to our inability to assign a historical significance to the present or to envision a clear trajectory for the future.

Through these two lenses or major issues –the historiographical-philosophical and the sociological-economic– we delve not only into how we engage with the present but also into how the present interacts with the past and the future. This exploration reveals how both the past and future are influenced by the present’s disorientation. Based on this dual consideration, we structurally divide the first part of the thesis into two chapters, each dedicated to one of these issues, though in reality, they inevitably intertwine. The first examine discourses on the state of historical and artistic narrative in the present; a present that extends back at least to the last third of the 20th century. However, it also consider how the socio-economic situation somewhat determines this general feeling of definitive conclusion. The second focus on forms of temporal experience under the capitalist context, especially within the new “post-Fordist capitalism”. Nevertheless, it not overlook the ways in which history, understood as the relationship of the present with other times, is perceived under these conditions.

This crisis of the modern narrative, rather than leading us to mourn the loss of unity, will later be celebrated in the second part of this thesis as an opportunity to open up to other ways of understanding history. These ways do not require a universal and unified coherence to be told and studied. For this purpose, it is necessary to clarify, as Humberto Beck points out, the difference between “historicism” and “historicity”. This is to understand why the exhaustion of historicism, as a traditional philosophy of history forged in modernity, does not necessarily mean the end of historicity –the possibility of continuing to consider historical relations–.

Differentiating these concepts has not been easy among theorists due to resistance to continuing the discussion of history without the possibility of a coherent narrative that unifies all stories. This resistance has led some authors to place the present, and the art produced in it, in a post-historical terrain.

A far greater threat to the possibility of history is the current lack of imagination –political, aesthetic, historical–. Throughout this first chapter, we realize that the intense discussions about endings at the end of the 20th century are closely linked to another crisis affecting our temporal habits. This crisis is marked by a temporal poverty that infiltrates all spheres of our lives. It is a critical situation that directly relates to the socio-economic circumstances and the triumph of the socio-capitalist system in a new post-industrial stage, where the modern project is considered complete. It is essential to examine the devastating effects on our experiences, perceptions, imagination, and political actions, caused by the current emphasis on efficiency and productivity, thereby sidelining alternative ways of engaging with time.

We explore the various ways in which the economic system, transformed into an “hyperabstract impersonal structure” (Fisher) that nonetheless relies on our participation to continue functioning, has commandeered our time. We refer to Barbara Adam’s categorization of the different perspectives through which we can view this appropriation of temporal experience by capital. It quickly becomes evident that they are part of a single process initiated at the dawn of modernity, leading us to the current situation. Therefore, the rationalization, commodification, compression, colonization, and (loss of) control of time, propelled by modernity and coexisting –intensified– in the present, steers the discourse of the second chapter of this first part. Unveiling them as naturalized and mediating forms of our relationship with the world is crucial for envisioning the possibility of an alternative temporality. Such a temporality, also capable of generating historicity, could enable us to restore imagination and historical reflection.

This ultimately becomes the crux of the issue regarding the historical, present in one way or another in all reflections on the idea of entering a new era. And practically speaking, as we say, it prevents us from disconnecting historical, artistic-

cultural, or sociopolitical perspectives from each other. A triad that cannot be separated, especially in a moment when the economic sphere seems to have seeped into every crevice to absorb all novelty, all action, every event, as its own. To neutralize all potential, every political, aesthetic, or any other kind of force.

In sum, these considerations lead us to the conclusion that the future is closing in on us, leaving the present as our only viable option. This perspective is increasingly prevalent, not just within academic circles but also in the broader societal consciousness. We grapple with the daunting prospect of an ever-narrowing future, as constricted as our present pathways. And yet, we find ourselves powerless, unable to break free from the constraints imposed by our current circumstances. The predominance of capitalist dynamics in shaping our present interactions with the world is the root cause of this sense of helplessness. These dynamics take over our time, our imagination, and our desires, leaving us drained and trapped in the immediacy and transience of consumption, and also in a vision of the future that is an exaggerated—distorted and distorting—version of the present.

In the second part of this dissertation, we address the significance of adopting a critical perspective within the field of art history, one that is conducive to interdisciplinary work. This approach is exemplified through the analysis of the contributions of two highly influential theorists in contemporary discourse: Georges Didi-Huberman and Mieke Bal.

The current inability to perpetuate the historical narrative as a linear progression towards improvement signals a profound stagnation of the present, perceived by many as a dead-end situation. This condition is not only indicative of a critical impasse but also, as many historians and art historians argue, it underscores the imperative to devise new approaches to engage with history. It necessitates reevaluating how we study the past and comprehend the present as the sole means to unlock the future. It highlights the flawed nature of a model that has oversimplified the complexity of history into a straightforward trajectory. This model, in alliance with capital and its relentless pursuit of accumulation and growth, is leading us towards catastrophe. In response, we delve into, as a countermeasure to pessimism and

deterministic outcomes, and also as an antidote to nostalgic yearnings, a more creative and productive way of thinking about time.

The collapse of the historical narrative is viewed by some authors as an opportunity to illustrate the impracticality of a time model that fails to address the complexity of history, the way in which the past intersects with the present as an ongoing process, and a perpetually open and heterogeneous present. It is imperative to distinguish between obsolete historicism and a critical historicity capable of generating thought through a fresh approach to the present, the past, and the future. Seen in this light, history cannot be considered concluded.

It is not merely a matter of methodology, of the necessity to approach history as a disorder of time, but also an ethical and political concern: the past reemerges in the present as an opportunity to attend to forgotten times, heed their warnings, and rediscover the present and its contained possibilities, to produce novelty and future: “anachronism” becomes the conceptual tool to address such temporal mobility. Similarly, it is necessary to address the complex texture of time, capable not only of surpassing the blind push towards progress and accounting for the variability of histories and rhythms, but also of counteracting the hollowing out of experience imposed by the temporal habits of the capitalist present: “heterochrony” becomes the conceptual tool to address such irreducibility of time.

The critique of traditional temporal models is inseparably linked to a critique of the traditional epistemology of the image (hence the reference in the title to the image). Didi-Huberman’s approach, developed within the realm of art history, stems from the need to delve into the blind spots of the image, which have been oversimplified by traditional discourses. Following in the footsteps of his mentor, Louis Marin, the French author explores the non-representative aspects of artistic productions, identifying in the image a “temporal overdetermination” that no linear historical narrative can fully capture. Meanwhile, Bal, beginning her academic career in the fields of narratology and literary studies, focuses on an analysis rooted in the present. This analysis aims to update the relevance of past texts to the current moment of reception. Influenced by developments in the theory of perception, she directs her attention to the present as the framework within which various narratives, whether

visual or textual, operate, demonstrating the extent to which it is not possible to speak of contemporaneity as something homogeneous.

Their concerns converge on the approach to a multi-temporality that unfolds between the subject and the image, between the observer and the work, between the multiple pasts and the presents in which they resonate. Consequently, they turn to the same constellation of authors who laid the groundwork for a disrupted approach to the notions of time and image. Walter Benjamin, Sigmund Freud, and Gilles Deleuze are just a few examples of the shared influences of our authors. Their approach to theoretical contributions from various fields reflects an effort to avoid confinement within disciplinary borders and the dogmatic stances that often underpin closure. Similar to their work, this thesis is dedicated to a “journey”, as Bal would have framed it. We explore knowledge that does not settle permanently in any one place but is enriched by moving between disciplines, or from theory to practice and vice versa, thereby also emphasizing the role of works as agents capable of contemplating the issues we face. Such an approach is essential in research aimed at valuing the act of image creation.

Agradecimientos.

Esta tesis no hubiera sido posible sin todas las personas que me han acompañado en el proceso. No puedo comenzar sin expresar mi gratitud a mis directores de tesis, Miguel Ángel Hernández Navarro y Alejandro García Avilés. Su inestimable respaldo emocional y académico ha sido fundamental para la realización de esta investigación. Sus consejos, recomendaciones bibliográficas y la generosa disposición de recursos han sido indispensables en cada etapa del trabajo. Además, su dedicación y compromiso académico han sido un ejemplo inspirador para abordar esta labor de investigación.

Quiero expresar también mi profundo agradecimiento al departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia por su inestimable colaboración y apoyo durante este proceso. Al conjunto de profesores del Amsterdam School for Cultural Analysis y, en especial, a Marie-Aude Baronian por acogerme y guiarme en mi estancia

de investigación. A Mieke Bal, por abrirme las puertas de su casa y de su conocimiento, por su disponibilidad y cariño, por las conversaciones y aportaciones bibliográficas. A todos los investigadores que me he encontrado por el camino y que han enriquecido mi trabajo con sus perspectivas y conocimientos. A los compañeros con los que he podido trabajar directamente para colaborar en proyectos tremendamente inspiradores que, sin duda, abren las puertas para futuras investigaciones. Especialmente a Javier Jiménez Leciñena, que me ha acompañado en las alegrías y en las dificultades, y de quien he aprendido tanto.

Por último, no puedo dejar de agradecer a mi entorno su inestimable apoyo. A Elena, mi psicóloga, por enseñarme tantas cosas y ayudarme a convivir conmigo misma. A mi familia y amigos, por comprender mis silencios y ausencias y creer siempre en mí. Por los momentos de no pensar en nada. A mi madre, por estar siempre desde la distancia. Por los mensajes que se sentían como abrazos. A mi familia política, por hacerme sentir en casa. A David y a Pipo, por sostenerme cuando el camino se hacía tortuoso, por ser mi alegría de vivir.

Bibliografía.

- Adam, Barbara. *Timewatch. The Social Analysis of Time*, Cambridge, Polity Press, 1995.
- . *Timescapes of Modernity: the Environment and Invisible Hazards*, Londres, Routledge, 1998.
- . “Reflexive Modernization Temporalized”, en *Theory, Culture and Society*, vol. 2, n. 2, 2003, pp. 59-78.
- . *Time*, Cambridge, Polity Press, 2004.
- Adorno, Theodor W. y Max Horkheimer. *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, Trotta, 1998.
- . *Notas sobre literatura. Obra completa 11*, Madrid, Akal, 2003.
- . “Cultural Criticism and Society”, en *Can One Live After Auschwitz: A Philosophical Reader*, Stanford, Stanford University Press, 2003.

- . *Filosofía de la nueva música. Obra completa 12*, Madrid, Akal, 2003, p. 15.
- . *Teoría estética, Obra completa 7*, Madrid, Akal, 2004.
- . “El envejecimiento de la nueva música”, en *Disonancias. Obra completa 14*, Madrid, Akal, 2009.
- Agamben, Giorgio. “¿Qué es lo contemporáneo?”, en *Desnudez*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011.
- Ahmed, Sara. *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019.
- Alonso-Lerma, Borja, Iban Amenabar, Leire Barandiaran, Nerea Barruetabeña, Arantxa Eceiza, Rainer Hillenbrand, Izaskun Larraza, Raúl Pérez-Jiménez y Lorena Ugarte, “High Performance Crystalline Nanocellulose Using an Ancestral Endoglucanase”, en *Communications Materials*, vol. 1, n. 57, 2020.
- Alphen, Ernst van. *Art in Mind. How Contemporary Images Shape Thought*, Chicago, The University of Chicago Press, 2005.
- . “Second-Generation Testimony, Transmission of Trauma, and Postmemory”, en *Poetics Today*, vol. 27, n. 2, 2006, pp. 473-488.
- Anderson, Perry. *Los orígenes de la modernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- Augé, Marc. *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 2004.
- Bal, Mieke, Jonathan Crewe y Leo Spitzer, *Acts of Memory. Cultural Recall in the Present*, Hanóver y Londres, University Press of New England, 1999.
- Bal, Mieke y Miguel Ángel Hernández Navarro, *2Move. Video Art Migration* (cat. exp.), Murcia, Cendeac, 2008, p. 19.
- Bal y Gamaker, *Madame B.*, catálogo de la película, 2012-2014.
- . *Madame B. Explorations in Emotional Capitalisms*, propuesta de exhibición, 2012-2014.

- Bal, Mieke. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1999.
- . *Conceptos viajeros en la humanidad. Una guía de viaje*, Murcia, Cendeac, 2009.
- . “Heterochrony in the Act: The Migratory Politics of Time”, en Mieke Bal y Miguel Ángel Hernández-Navarro (eds.), *Art and Visibility in Migratory Culture: Conflict, Resistance, and Agency*, Ámsterdam, Rodopi, 2011.
- . *De lo que no se puede hablar. El arte político de Doris Salcedo*, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2014.
- . *Tiempos Trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid, Akal, 2016.
- . *Don Quijote: tristes figuras* (cat. exp.), Murcia, Universidad de Murcia, Facultad de Bellas Artes, 2020.
- . *Lexicón para el análisis cultural*, Madrid, Akal, 2021.
- . *Image-Thinking: Artmaking as Cultural Analysis*, Edimburg, Edinburgh University Press, 2022.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.
- . *La guerra del Golfo no ha tenido lugar*, Barcelona, Anagrama, 1991.
- . *La ilusión del fin*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- . *La ilusión del fin: la huelga de los acontecimientos*, Barcelona, Anagrama, 2006.
- Bauman, Zigmunt. *Retrotopía*, Barcelona, Paidós, 2017.
- Baxandall, Michael. *L'OEil du Quattrocento. L'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, París, Gallimard, 1985.
- Beck, Humberto. “El acontecimiento entre el presente y la historia”, *Desacatos*, n. 55, septiembre-diciembre 2017, pp. 44-59.
- Belting, Hans. *Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*, Madrid, Akal, 2009.
- Benjamin, Walter. “La tarea del traductor”, en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971.

- . “El carácter destructivo”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- . “Pequeña historia de la fotografía”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- . “El carácter destructivo”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989.
- . *El origen del drama barroco alemán*, Madrid, Taurus, 1990.
- . *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.
- . *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- . “Experiencia y pobreza”, en *Obras II*, vol. 1, Madrid, Abada, 2009.
- . *Tesis sobre el concepto de historia y otros fragmentos*, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2008.
- . “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2010.
- Berardi, Franco. *Futurabilidad. La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*, Buenos Aires, Caja Negra, 2019.
- Bergson, Henri. “La evolución creadora”, en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1963.
- . *Materia y memoria: ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires, Cactus, 2006.
- Berlant, Lauren. *Optimismo cruel*, Buenos Aires, Caja Negra, 2020.
- Bernabé, Daniel. *La trampa de la diversidad. Cómo el neoliberalismo la identidad de clase trabajadora*, Madrid, Akal, 2018.
- Biemann, Ursula. *Forest Mind. Sobre la interconexión de la vida*, Leipzig, Spector Books, 2022.
- Bloch, Marc. *Introducción a la historia*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1952.

- Bois, Yve-Alain, Benjamin Bulchloh, Hal Foster, y Rosalind E. Kraus. *Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad y postmodernidad*, Madrid, Akal, 2006.
- Bollas, Christopher. *The Shadow of the Object. Psychoanalysis of the Unthought Known*, Nueva York, Columbia University Press.
- Borges, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”, en *Obras completas. 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974.
- Bourriaud, Nicolas. “Altermodern”, en *Altermodern*, cat. exp., Londres, Tate Publishing, 2009.
- Brecht, Bertolt. *Diario de trabajo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1997.
- . *ABC de la guerra*, Madrid, Ediciones del caracol, 2004.
- Bridle, James. *La nueva edad oscura. La tecnología y el fin del futuro*, Barcelona, Debate, 2020.
- Burgière, André. “Histoire et Structure”, en *Annales*, n. 3-4, 1971.
- Boym, Svetlana. *El futuro de la nostalgia*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2015.
- Braidotti, Rosi. *Lo posthumano*, Barcelona, Gedisa, 2015.
- Bryson, Norman. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*, Madrid, Alianza, 1991.
- Buci-Glucksmann, Christine. *La raison baroque, de Baudelaire à Benjamin*, París, Galilée, 1984.
- . *Madness of Vision. On Baroque Aesthetics*, Athens, Ohio University Press, 2012.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.
- Careri, Giovanni. *Bernini, Flights of Love, the Art of Devotion*, Chicago, University of Chicago Press, 1995.
- Castells, Manuel. *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Volumen 1: La sociedad red*, ciudad de México, Siglo XXI, 1999.
- Castro Córdoba, Ernesto. “El fin de la historia frente al fin de la geografía”, en *Bajo Palabra, Revista de Filosofía*, época II, n. 27, 2021, pp. 373-386.

- Coole, Dian y Samantha Frost, *New Materialisms. Ontology, Agency, and Politics*, Londres, Duke University Press, 2010.
- Coriat, Benjamin. *El taller y el robot. Ensayos sobre el fordismo y la producción en masa en la era de la electrónica*, Madrid, Siglo XXI, 1992.
- Crary, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*, Murcia, Cendeac, 2008.
- . *24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*, Buenos Aires, Paidós, 2015.
- Culler, Jonathan. *Framing the Sign. Criticism and Its Institutions*, Norman y Londres, University of Oklahoma Press, 1998. Citado en Bal, *Conceptos viajeros*.
- Danto. Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 2001.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile, Naufragio, 1995.
- Delbo, Charlotte. *Ninguno de nosotros volverá*, Barcelona, Libros del Asteroide, 2020.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós, 1985.
- . *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos, 1988.
- Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine*, Barcelona, Paidós, 1987.
- . Deleuze, *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989
- . *La imagen movimiento. Estudios sobre cine I*, Barcelona, Paidós, 1994.
- . *Proust y los signos*, Barcelona, Anagrama, 2021.
- Díaz Soto, David. *Michael Fried y el debate sobre el formalismo norteamericano*, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *Régions de dissemblance*, Limoges, Musée Départemental de Rochechouart, 1990.
- . *Fra Angelico, Dissemblance and Figuration*, Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1995.

- . *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- . *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.
- . *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- . *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007.
- . “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en AA. VV., *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*, cat. exp., Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008.
- . *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, Machado, 2008.
- . *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009.
- . *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, Murcia, Cendeac, 2010.
- . “La exposición como máquina de guerra. Keywords”, *Revista Minerva*, nº 16, IV Época, 2011.
- . *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada, 2012.
- . *Arde a la imagen*, Oaxaca, Ediciones Ve, 2012
- . *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*, Buenos Aires, Manantial, 2014.
- . *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir*, París, Gallimard, 2015.
- . *Insurrecciones* (cat. exp.), Barcelona, Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2017.
- . *Conferencia inaugural: “Insurrecciones”* (archivo de vídeo), canal del Museu Nacional d’Art de Catalunya, 3 de mayo de 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=CUJMmn719gQ>
- . *Le soulèvement infini* (cat. exp.), Montreal, Gallérie de l’UQAM, 2018.

- . “Cuando las imágenes nos sublevan. Entrevista con Georges Didi-Huberman”, en *Revista Haroldo*, Buenos Aires, Centro Conti, 2017.
- . Didi-Huberman, *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas. El ojo de la historia*, 6, Santander, Shangrila Textos Aparte, 2017
- . “Ninfa fluida (a post-scriptum)”, en Ana Debenedetti y Caroline Elam (ed.), *Botticelli Past and Present*, UCL Press, 2019.
- . *Ninfa dolorosa. Ensayo sobre la memoria de un gesto*, Valencia, Shangrila, 2021.
- Doane, Mary Ann. *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*, Murcia, Cendeac, 2012.
- Dosse, François. *El giro reflexivo de la historia. Recorridos epistemológicos y la atención a las singularidades*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Finis Terrae, 2012.
- Einstein, Carl. “L’enfance néolithique”, *Documents*, n° 8, 1929
- . “Gravures d’Hercules Seghers”, en *Documents*, n° 4, 1929
- . *Georges Braque*, París, Éditions des Chroniques du jour, 1934
- . *La escultura negra y otros escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- Fédida, Pierre, *L’Absence*, París, Gallimard, 1978.
- Fevbre, Lucien. *El problema de la incredulidad en el siglo XVI. La religión de Rebelais*, Ciudad de México, Unión Tipográfica Editorial Hispano-Americana, 1959.
- Fisher, Mark. *Realismo Capitalista. ¿No hay Alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016.
- Foster, Hal. “(Post) Modern Polemics”, en *Perspecta*, vol. 21, 1984, pp. 144-153.
- . “Introducción al posmodernismo”, en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Kairós, 1985
- . *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- . “Asunto: Post”, en de Brian Wallis (ed.) *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal, 2001
- . “Funeral para el cadáver equivocado”, en *Milpalabras*, otoño de 2003, pp. 39-52.

- . *Diseño y delito*, Madrid, Akal, 2004.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.
- Freud, Sigmund. *Obras completas. La interpretación de los sueños (primera parte)*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1979.
- Fried, Michael. *Arte y objetualidad: ensayos y reseñas*, Madrid, Machado Libros, 2004.
- Fukuyama, Francis. *El fin de la Historia y el último hombre*, Madrid, Planeta, 1992.
- . *Our Posthuman Future: Consequences of the Biotechnology Revolution*, Nueva York, Picador, 2002.
- Garcés, Marina. *Nueva ilustración radical*, Barcelona, Anagrama, 2017.
- García Gómez, Patricia. “Pueblos (sub)expuestos. Sobre la importancia de reimaginar la historia”, en *Eikon/Imago*, vol. 8, n. 1, 2019, pp. 161-183.
- . “Imágenes para imaginar. La importancia de atender a los archivos”, en *Arte y políticas de identidad*, vol. 24, 2021, pp. 73-90.
- . “El retorno del futuro: re-pensando la imagen (digital) como fuerza para lo político con Daniel Canogar”, en *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las artes*, n. 9, 2022, pp. 170-187.
- . “Alternativas al no-futuro: la videoinstalación como espacio para lo político según Mieke Bal”, en *EShID2021 - II Congreso Internacional Estéticas Híbridas de la Imagen en Movimiento: Identidad y Patrimonio*, 2022, pp. 85-98.
- García Lorca, Federico. “Juego y teoría del duende”, en *Obras completas III. Prosa*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 1997.
- . *Romancero gitano*, Madrid, Verbum, 2017.
- García Varas, Ana. “Tiempo, cuerpo y percepción en la imagen técnica. Paul Virilio y la estética de la desaparición”, en *STVDIVM. Revista de humanidades*, n. 16, 2010, pp. 231-247.

- Giddens, Anthony. *Runway World. How Globalization is Reshaping Our Lives*, Londres, Profile Books, 2002.
- Greenberg, Clement. *Clement Greenberg: the collected essays and criticism*, vol. 4., Chicago, The University of Chicago Press, 1988-1993.
- . *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid, Siruela, 2006.
- . “The Situation at the Moment”, en *Clement Greenberg. The Collected Essays. 1945-1949*, vol. 2, Chicago, The University of Chicago Press, 2008.
- Guasch, Anna María. *Derivas. Ensayos críticos sobre arte y pensamiento*, Madrid, Akal, 2021.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2005.
- Han, Byung-Chul. *El aroma del tiempo. Un ensayo sobre el arte de demorarse*, Barcelona, Herder, 2015.
- . *No-cosas. Quiebras del mundo de hoy*, Barcelona, Taurus, 2021.
- Haraway, Donna. *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Cthuluceno*, Bilbao, Consonni, 2019.
- Hartog, François. *Regímenes de historicidad: presentismo y experiencias del tiempo*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2007.
- Harvey, David. *La condición posmoderna. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1998.
- Hassan, Ihab. “POSTmodernISM. A Paracritical Bibliography”, en *New Literary History*, vol. 3, n. 1, pp. 5-30.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*, Madrid, La Revista de Occidente, 1974.
- . *Fenomenología del espíritu*, Bogotá, Siglo del Hombre editores, 2022.
- Hernández-Navarro, Miguel Ángel. *El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*, Alcobendas, Ayuntamiento de Alcobendas, 2007.

- . “El cero de las formas. El cuadrado negro y la reducción de lo visible”, en *Imafrente*, n. 19-20, 2008, pp. 119-140.
- . *Materializar el pasado: el artista como historiador benjaminiano*, Murcia, Micromegas, 2012.
- . “Politics of Blindness: Robert Morris’ Antivision”, en *Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris*, de Katia Schneller and Noura Wedell, Lyon, ENS, 2015.
- . *El arte a contratiempo. Historia, obsolescencia y estéticas migratorias*, Madrid, Akal, 2020.
- Horkheimer, Max. *Crítica de la razón instrumental*, Buenos Aires, Sur, 1969.
- Huyssen, Andras. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A, 2001.
- . “Unland: la túnica del huérfano”, en *Mil palabras 1*, primavera de 2001.
- . *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas y posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- Illouz, Eva. *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Buenos Aires, Katz Ediciones, 2007.
- . *El posmodernismo revisado*, Madrid, Abada, 2012.
- Jay, Martin. “Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo”, en *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n. 1, 2003, pp. 60-81.
- . *Campos de Fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Buenos Aires, Paidós, 2003.
- . *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Madrid, Akal, 2007.
- Jelin, Elizabeth. *Memories of state violence: the past in the present*, University of Connecticut, Human Rights Institute, 2006.
- Jencks, Charles. *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Gustavo Gili, 1980.

- Judd, Donald. "Specific Objects", en *Complete Writings 1975-1986*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987.
- Kant, Immanuel. *Critica de la razón pura*, Buenos Aires, Colihue, 2007.
- Krauss, Rosalind. "La escultura en el campo expandido", en Hal Foster (ed.) *La posmodernidad*. Barcelona, Kairós, 1985.
- . *Pasajes de la escultura moderna*, Madrid, Akal, 2002.
- Karlhom, Dan. "Surveying Contemporary Art: Postwar, Postmodern, and then What?", en *Art History*, vol. 32, n. 4, 2009, pp. 712-733.
- . "After Contemporary Art: Actualization and Anachrony", en *The Nordic Journal of Aesthetics*, n. 51, 2016, pp. 35-54.
- Kolk, Bessel A. van der y Onno van der Hart. "The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma", en Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1995.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Lee, Pamela M. *Cronofobia. Sobre el tiempo en el arte de los sesenta*, Murcia, Cendeac, 2020.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o los límites de la pintura y la poesía*, Barcelona, Herder, 2014.
- López Petit, Santiago. "El coronavirus como declaración de guerra", en VV. AA., *Sopa de Wuban. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*, Buenos Aires, Aspo, 2020.
- Loraux, Nicole. "Elogio del anacronismo", en *La guerra civil en Atenas. La política entre la sombra y la utopía*, Madrid, Akal, 2008.
- Lübbe, Hermann. *Zeit-Verhältnisse: Zur Kulturphilosophie des Fortschritts* [Circunstancias temporales: sobre la filosofía cultural del progreso]. Graz/Viena/Colonia, Verlag Styria, 1983.

- Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1992.
- Marx, Karl. *El capital. Crítica de la economía política*, tomo primero, libro 1, Progreso, 1990.
- Mitchell, William John Thomas. *¿Qué quieren las imágenes?*, Vitoria-Gasteiz, Sans Soleil, 2017.
- Mouffe, Chantal. *El retorno de lo político. Comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*, Barcelona, Paidós, 1999.
- Sánchez Montes, Lucía. “*Une connaissance par les montages*”. *Georges Didi-Huberman, hacedor de exposiciones*. Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Madrid, 2022.
- Morris, Robert. “Notes on Sculpture. Parts I-II”, en *Minimal Art: A Critical Anthology*, Nueva York, E. P. Dutton, 1968.
- Moxey, Keith. *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona, Serbal, 2004.
- . *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Barcelona, Sans Soleil, 2015.
- Müller, Johannes. *Los fenómenos fantásticos de la visión*, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.
- Nora, Pierre. “De l’histoire contemporaine au présent historique”, en *Ecrire l’histoire du temps présent*, París, IHTP, 1993.
- . *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*, Montevideo, Trilce, 2008
- Nowotny, Helga. *Life in the digital time machine*, Uppsala, Swedish Collegium for Advanced Stud, 2020.
- Panofsky, Erwin. *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 1972.
- . *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, París, Minuit, 1975.
- . *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1998.

- Pasolini, Pier Paolo. “El verdadero fascismo”, en *Escritos corsarios*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2009.
- Peran, Martí. “Políticas del tiempo y producción de sentido”, en *Cbillán. Paisaje Moderno. Territorios en transformación*, Santiago de Chile, CEESantiago, 2019, pp. 18-24. <https://martiperan.net/politicas-del-tiempo-y-produccion-de-sentido/>.
- Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido. Por el camino de Swann*, Buenos Aires, CS Ediciones, 2006.
- Quignard, Pascal. *Butes*, Madrid, Sexto Piso, 2011.
- Rabinbach, Anson. “From Explosion to Erosion: Holocaust Memorialization in América since Bitburg”, en *History and Memory*, vol. 9, n. 1/2 , 1997, pp. 226-255.
- Rawls, John. *El liberalismo político*, Crítica, Barcelona, 1996.
- Reynolds, Simon. *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, Buenos Aires, Caja Negra, 2012.
- Ricoeur, Paul. “Événement et sens”, en *Raisons Pratiques*, n. 2, 1991, pp. 41-56.
- Romanyshyn, Robert D. *Technology as Symptom and Dream*, Londres, Routledge, 1989.
- Rosa, Hartmut. *Alienación y Aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad crítica*, Buenos Aires, Katz Editores, 2016.
- . *Resonancia. Una sociología de la relación con el mundo*, Buenos Aires, Katz Editores, 2019.
- Ross, Christine. *The Past is the Present; It's the Future Too. The Temporal Turn in Contemporary Art*, New York, Continuum, 2012.
- . “La suspensión de la historia en el Media Art contemporáneo”, en *Contra-narrativas. Temporalidades reconstruidas y espacialidades desbordadas*, n. 0, 2019, pp. 22-42.

- Sarasola Santamaría, Beñat. *El Segundo Modernismo: La dialéctica de la modernidad y la posmodernidad estética desde la Escuela de Frankfurt hasta la actualidad*, Tesis de doctorado, Universidad de Barcelona, 2014.
- Schneller, Katia y Noura Wedell (eds.), *Investigations: The Expanded Field of Writing in the Works of Robert Morris*, Lyon. ENS Éditions, 2015.
- Smith, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2012.
- Speranza, Graciela. *Cronografías. Arte y ficciones de un tiempo sin tiempo*, Barcelona, Anagrama, 2017.
- Chakravorty Spivak, Gayatri. *¿Pueden hablar los subalternos?*, Barcelona, MACBA, 2009.
- Stinson, Catherine. “Algorithms are not neutral”, en *AI Ethics*, vol. 2, 2022, pp. 763-770.
- Svampa, Lucila. “Public uses of dictatorial pasts. Visualizations in Germany”, en *Revista História*, n. 35, 2016, pp. 1-17.
- Svampa, Lucila. “El presente en suspenso. Estratos del tiempo y la pregunta por lo contemporáneo a partir del pensamiento de Reinhart Koselleck”, en *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, n. 71, 2017, pp. 157-170.
- Tanner, Grafton. *Las horas han perdido su reloj. Las políticas de la nostalgia*, Barcelona, Alpha Decay, 2022.
- Thompson, Edward P. *Tradición, revuelta y consciencia de clase*, Barcelona, Crítica, 1979.
- Vasari, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- . “Vitesse et information. Alerte dans le cyberespace!”, en *Le monde diplomatique*, 1995.
- . *Open Sky*, Londres, Verso, 1997.
- . *El ciber mundo, la política de lo peor. Entrevista con Philippe Petit*, Madrid, Cátedra, 1997.

- . *La máquina de visión*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Wagstaff Jr., Samuel. “Talking with Tony Smith”, en *Artforum* 5, n, 44, 1966, pp. 14-19.
- Wajcman, Judy. *Esclavos del tiempo: Vidas aceleradas en la era del capitalismo digital*, Barcelona, Paidós, 2017.
- Warburg, Aby. *Mnemosyne. Grundbegriffe, II*, Londres, Warburg Institute Archive, III, 102-4, 1928-1929.
- . “El arte del retrato y la burguesía florentina. Domenico Ghirlandaio en Santa Trinità. Los retratos de Lorenzo de Médicis y de su entorno”, en Felipe Pereda (ed.), *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005.
- . “*El nacimiento de Venus* y *La primavera* de Sandro Botticelli. Una investigación sobre las representaciones de la Antigüedad en el primer Renacimiento italiano”, en Felipe Pereda (ed.), *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza, 2005.
- . *Atlas Mnemosyne*, Madrid, Akal, 2010.
- Weber, Max. *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*, Londres, Routledge, 2005.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones filosóficas*, Madrid, Trotta, 2017.