

Historia del arte y toma de posición

La praxis política de la imagen en Didi-Huberman

José Miguel Burgos Mazas*

Universidad de Murcia

Resumen: Teniendo en cuenta las sugerencias de parte de la obra reciente de George Didi-Huberman, el núcleo de este texto trata de desarrollar las implicaciones políticas que se tejen alrededor de la relación que vincula la imaginación con la historia. La primera hace referencia a la relación de la imagen con el problema del fundamento en el que la obsesiva e enigmática fuerza de las imágenes ya no ejerce su influencia concibiéndose como un medio para la acción. Por el contrario, desarrollada a partir de lo implicado en la noción de ‘toma de posición’, la segunda implicación explora el alcance que para lo político tiene una imagen capaz de superar su *ethos* soberano.

Palabras clave: vida, soberanía, memoria, imagen, acción.

Abstract: Taking into account the suggestions of some of the recent work of Georges Didi-Huberman, the core of this text try to develop political implications that are woven around the relationship that binds the imagination to the history. The first refers to the relation between the image and the problem of the basis where the haunting and enigmatic power of the pictures exercises its influence not conceived as a means to action. By contrast, developed from the notion of ‘take of position’, the second implication explores the political scope that a picture has that overcomes its sovereign *ethos*.

Key words: life, sovereignty, memory, image, history, action.

Introducción

Después de años de consenso en que las cuestiones estéticas han ocupado el horizonte del pensamiento y la práctica académica, la preocupación por pensar la política en relación a todos los aspectos de la vida en las sociedades democráticas viene anunciando su retorno y su ruidosa vitalidad. Como emblema de este desplazamiento, la incesante pregunta por la imagen, que no hace mucho se echó a los brazos de la estética y estudios culturales, constituye hoy el terreno donde se discute el futuro de las promesas emancipatorias que antaño sólo ocupaban a la filosofía política. No es por casualidad que el vínculo entre memoria y política no sólo inunde titulares y

* C/Sandoval, nº 15, 28010, Madrid (España) jomibuma@hotmail.com/jomibuma@gmail.com

bibliografías sino que compadece como el presupuesto, explícito o no, de la mayor parte de las intervenciones sociopolíticas y culturales que nos rodean.

El legado político que la reflexión en torno a la imagen ha dejado en occidente suele reducirla a un mero instrumento de representación. La imagen como sustituto de la acción hace presente aquello que no hemos hecho, donde no hemos estado y funda así el carácter imitable de la acción. La pregunta por la imagen es por tanto también la cuestión de la lógica de la fundación y el lugar de la praxis que habilita. Desde finales de la Primera Guerra Mundial, cuando empieza a mostrarse como evidente la falta de tareas históricas asignables, la tarea de la imagen como instrumento mediador ha venido dando buenas pruebas de su insuficiencia a la hora de dar cuenta de una idea de la imagen que se ajuste a las exigencias y a los parámetros de justicia de la sociedad civil. La reflexión en torno al holocausto¹, la extensión imparable de la economía de mercado, así como el desarrollo de la técnica, han disparado las preguntas y acrecentado la confusión sobre su estatuto. De este modo, la inadecuación entre el objeto y su representación, puesta primordialmente de manifiesto por la crítica postestructuralista, ha conseguido expropiar la esencia comunicativa de la imagen, cuestionar su capacidad de referencia y, por lo tanto, contrariar su estatuto al mismo tiempo que desplazar el signo de su uso político.

1. Historia del arte

En el marco de esta problemática se ubica la preocupación de Didi-Huberman por la Historia del Arte². En la medida que acepta fundar jurídicamente los presupuestos de una práctica, la historia del arte concebida a la manera tradicional no es sólo una disciplina obligada a preguntarse por el estatuto de sus procedimientos sino también un modelo que organiza la manera de relacionarse con la tradición. La imagen del pasado que el historiador de arte trata de recobrar se somete a un proceso de desinversión por el cual el pasado recobrado es evocado simplemente como potencia pasada con el fin de asegurar su captura: es necesario desactivar la sobredeterminación temporal con la que

¹ G. Didi-Huberman: *Imágenes pese a todo*, Barcelona, Paidós, 2004

² Buena parte de las reflexiones de Didi-Huberman sobre esta disciplina histórica están desarrolladas en *La imagen superviviente*, un libro dedicado a analizar la figura y el trabajo de Aby Warburg. Desde una óptica muy diferente a la lectura que en su día propusieron Gombrich y Panofsky, Didi-Huberman desarrolla una lectura que traspasa los límites de la interpretación que concibe la historia del arte como una disciplina humanística.

se carga el pasado, declararlo un objeto muerto, para constituir la historia del arte en un *corpus* de saber metódico y regulado que clasifica, compara y organiza.

La suma de renunciaciones que hacen posible la praxis del historiador del arte habilita un poder soberano de alto valor político. Pretendiendo recobrar la totalidad del pasado, mostrando su coherencia profunda bajo una perspectiva global, el historiador ofrece continuidad allí donde irrumpen los fragmentos, “vuelve del análisis a la síntesis”³ con el fin de crear analogías, sucesiones y secuencias donde sobrevive el caos y desorden. Mediante esa operación el historiador ofrece un orden a su discurso, de manera que la reunión orgánica de hechos y de estilos artísticos forme un cuerpo doctrinal cuyas analogías se organizan en una norma, “la ley de sucesión”⁴, y cuyo cirujano, el historiador del arte, decide sobre su selección e importancia.

El otro lado de esta configuración remite no tanto a la condición histórica de la historia del arte como a su relación a un modelo ideal⁵. No basta sólo con realizar la descripción, fijar las fechas y clasificar las etapas, sino que también es necesario hallar en ellas la esencia de su objeto. Concebida para cumplir un principio de origen metafísico, el ideal de belleza es ese punto de referencia que “da la esencia y, por lo tanto, una norma a la disciplina”⁶: en la medida que el objeto en cuestión se acerque o no al imperativo categórico de la belleza su historia será la historia de un progreso o una decadencia⁷.

Una de las claves para comprender este punto la ofrece el mismo Didi-Huberman en *La imagen mariposa*⁸. Dejándose llevar por la exigencia que trata de apropiarse lo que acaba de aparecer sin considerar el lugar ya vacío de la aparición, el historiador cree fijar ese instante fugaz allí donde sólo existe una coexistencia virtual. El “penoso camino” de esta toma de conciencia⁹ ha quedado retratado en la imagen del cazador con la que Walter Benjamin da cuenta de su experiencia infantil en los jardines de Potsdam¹⁰: persuadido por su belleza, el niño -en este caso Benjamin-, al tratar de capturar la mariposa en movimiento, destruye aquello que le fascina. De una manera similar a nuestro protagonista, el historiador que se sitúa ante la imagen del pasado debe

³ G. Didi-Huberman: *La imagen superviviente*, Madrid, Ábada, 2009, p. 42.

⁴ *Ibíd.*, p. 12.

⁵ *Ibíd.*, p. 16.

⁶ *Ibíd.*, p. 18.

⁷ *Ibíd.*, p. 18.

⁸ G. Didi-Huberman: *La imagen mariposa*, Barcelona, Mudito y co., 2007.

⁹ *Ibíd.*, p. 60.

¹⁰ Citado por el autor en *Ibíd.*, p. 60. Véase también; W. Benjamin: *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid, Alfaguara, 1984.

enfrentarse a una trágica pero a la vez gloriosa aporía: aunque por un lado no deja de buscar obsesivamente la imagen que constituye su objeto de su deseo, por el otro, la imagen fijada en el recuerdo, que a la postre es también el emblema de la pérdida, se estrella ante el desencanto de la destrucción necesaria para su captura¹¹. En este punto se hace evidente una reflexión que está muy presente en toda la obra de Didi-Huberman, pero muy en especial en *La imagen superviviente*¹²: en su ilusión, el historiador cree percibir en la imagen que se pierde el objeto de su deseo; si esto es así, como el propio autor sugiere, el objeto rescatado de las tinieblas del pasado “brilla por una ausencia categórica”¹³.

2. Lo irrepresentable

Sin embargo, a pesar de inscribirse en este marco, la obra de Didi-Huberman encuentra sentido en un contexto más específico:

“Dejando deliberadamente afuera las tradicionales formas de iconoclasia política, el autor francés da salida con sus reflexiones a uno de los equívocos éticos y políticos más notables de nuestra modernidad: la entronización de lo inimaginable y lo irrepresentable como categoría rectora de lo visible. Sin la posibilidad de reunir los contrarios en una imagen fija, “el intercambio”¹⁴ dice Blanchot, entre la mirada y el lugar eternamente vacío al que necesariamente nos expone al batir de las mariposas, desvincula parcialmente a la imagen de sus obligaciones representativas.”¹⁵

Esta falta de correspondencia entre la imagen y la realidad remite a una modalidad de uso de la imagen que en los últimos veinte años ha convertido la crítica de la imagen en nombre de lo irrepresentable en un lugar común en el que se confunde la crítica con una excesiva suspicacia¹⁶. Detrás de la triunfante imposibilidad de integrar lo real en lo visible se esconde, según Didi-Huberman, una sospechosa operación por la

¹¹ Hasta aquí un párrafo muy similar se puede encontrar en una reseña en La Torre del Virrey. Véase: J. M. Burgos: “*La imagen mariposa*”, Valencia, La torre del Virrey/libros, 2009.

¹² G. Didi-Huberman: *Op. Cit.*, *La imagen superviviente*.

¹³ *Ibid.*, p.14.

¹⁴ G. Didi-Huberman: *La imagen mariposa*, Barcelona, Mudito y co., 2007

¹⁵ *Op. Cit.*, Burgos, “*La imagen mariposa*”.

¹⁶ La expresión ejemplar de esto mismo la ha puesto de manifiesto la polémica desencadenada a propósito de la exposición “Memoria de los campos” presentada en París. Frente a la posición de Gérard Wajcman y Claude Lanzmann, en la que se niega la posibilidad de abordar lo real mediante lo visible, Didi-Huberman realza el peso y la verdad que contienen las cuatro fotografías comentadas en su libro *Imágenes pese a todo*.

cual la imagen sólo adquiere sentido si es capaz de sostener “todo” lo real y de ese modo constituirlo. Sin embargo, la comparación con el todo es siempre estéril: reduce lo que compara a nada sin atender la aglomeración de impurezas, lo confuso e indeterminado con lo relevante, cuando es precisamente en esa extrañeza donde surge el juego de apariciones y desapariciones, de consumación y deseo, de pasado y futuro que caracteriza la fenomenología descrita de la vida de las imágenes.

Pero para Didi-Huberman “la sospecha radicalizada hacia la imagen”¹⁷ no sólo tiene efectos totalitarios sino que comprendida así forma un valor constitutivo. Una vez abandonadas las tradicionales funciones miméticas y de correspondencia, la imagen desactiva cualquier residuo significativo y se hace absolutamente inoperante perdiendo toda posibilidad de uso. En la medida en que la sociedad del espectáculo invierte la naturaleza lingüística, pues “lo que impide la comunicación es la comunicación misma”, activa a la vez una modalidad de imagen que hace valer la constante inadecuación entre imaginación e idea en una esfera autónoma que cubre y hace olvidar ese “ser del pasado que no termina de sobrevivir” en el que el autor ubica la vida póstuma de las imágenes. Esta reducción de la multiplicidad de las imágenes -de su vida- a su relación con el fundamento, no se basa en su legitimidad para prescribir o para ordenar sino en su capacidad de crear un espacio de referencia al mundo real. De ahí que su soberanía no consista tanto en la fijación de una norma que establezca el tiempo como en la ocupación de su afuera. Así, investidas y dispensadoras de autoridad las imágenes están habitadas por una fuerza inmediata. Es entonces cuando, una vez constatado que el sentido de este encuentro no se completa en la comunicación, la imagen acontece y funda su régimen de lo visible.

3. Cuando las imágenes toman posición

No obstante, en contra de lo que en un análisis apresurado podría indicar, Didi-Huberman no convierte la insustancialidad de la imagen en un rechazo ontológico generalizado sino en la posibilidad de una nueva práctica que haga justicia a la temporalidad de las imágenes. Junto a otros títulos recientes como *La imagen mariposa*, *El bailaor de soledades* y *Ser cráneo*, *Cuando las imágenes toman posición* constituye un ejemplo de las implicaciones políticas de esta nueva praxis. Al no estar determinadas

¹⁷ Op. Cit., *Imágenes pese...*

por la categoría de cantidad, al no constituir propiamente una forma, la imagen se encuentra, en palabras del propio autor, sobredeterminada, esto es, atravesada por varias temporalidades heterogéneas. La relevancia de “los diferenciales del tiempo” que operan en las imágenes, en los que Didi-Huberman cifra la cuestión del anacronismo, no sólo estriba en la dimensión crítica que facilita -las posibilidades de denunciar las manipulaciones de las que las imágenes son objeto- sino en la paradójica pero fecunda estructura de conocimiento que abre. La verdad de la imagen -su visualidad- no es ya la que relaciona al autor y su tiempo, sino la que impone el movimiento errático y arqueológico de la memoria. De ahí que la estructura anamnésica del conocimiento que Didi-Huberman perfila, su modo de ser, no transmita una verdad formulada en proposiciones disponible en el tiempo, sino la apertura misma que opera mediante conexiones imprevisibles¹⁸ y la reconstrucción de los encadenamientos. Así pues, la verdad no es, según la especialización académica de la historia del arte, el objeto de una tradición transmitida teleológicamente, sino memoria que en su darse a ver nunca llega a la imagen y que, lejos de concretarse en algo sustancial, se olvida y se destina como apertura.

Historia e imagen

De este modo, la experiencia de esta finitud de la imagen, o sea, la diferencia entre imagen y discurso, hace posible una nueva relación entre historia y tiempo que determina la cualidad política de las imágenes, esto es, la tentativa de una nueva praxis. Al no poder ajustarse ni remitirse a la cosa recordada, las imágenes están necesariamente expuestas al paso de su propio movimiento y por lo tanto inseparablemente unidas a su condición histórica. De su desplazamiento, recuerda Didi-Huberman a propósito de Durero¹⁹, depende su extrañeza fundamental. Simultáneamente a historia e imagen, apertura y mera transmisibilidad, los distintos “seres” que recorren fantasmalmente la tradición dan testimonio de aquello que nunca puede ser llevado a la imagen y que lejos de recogerse en un progreso imparabile, toma

¹⁸ En uno de sus libros titulado *Ante el tiempo*, Didi-Huberman cuenta la experiencia de conexión involuntaria entre un cuadro de Pollock y uno de Fra Angelico y que a la postre se revelará decisiva en el desarrollo de sus tesis. (Véase: G. Didi-Huberman: *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006).

¹⁹ G. Didi-Huberman: *Ser Cráneo*, Valladolid, Cuatro ediciones, 2008.

la forma de una tradición inmemorial en el que lo que se transmite no es una cosa, ni una verdad enunciable en proposiciones, sino la propia transmisibilidad²⁰.

Imaginación y montaje

La tarea de ofrecer inteligibilidad a la propia transmisibilidad es cuestión de imaginación. Como el propio autor se encarga de subrayar, lejos de entregarse irresponsablemente a la fantasía o la mera sensación, “la imaginación es una facultad que percibe junto a la tensión original que habita toda imagen, las correspondencias y las relaciones íntimas de las cosas”²¹. Consideradas por todo lo que tienen de variables y de efímeras, las imágenes que responden a esa dimensión se someten al uso dialéctico que, a través del montaje, ofrecen la posibilidad de un saber que no nos debe llevar a afirmar un camino intermedio, consensuado, sino a reconocer en la ambigüedad de una imagen aquello que nos fuerza a pensar.

Esta nueva gaya ciencia cuya vocación de ruina se hace presente en la forma de la diferencia, es decir, en su propia retirada, está atravesada por una experiencia corporal.

“Así como resulta obvio que, como señala Lacan²², toda relación con su propio cuerpo expresa un valor de la imagen, de lo que se trata es preguntarse por la relación opuesta: indagar si ante la imagen lo que se impone es la experiencia del propio cuerpo. Por esta razón, la verdad del malestar provocado por la experiencia de la hendidura, ejemplificada por Didi-Huberman en el ejemplo del sueño de Benjamin, no da sólo, como ha venido haciendo, un espacio a la cultura, sino que patentiza un verdadero rasgo de destrucción, una nada que surge de golpe.”²³

Pero además de crear cierta conmoción, la aparición necesita de una operación que de cumplimiento a la vida en ese instante. Una vez que se rechaza la correspondencia empírica y se impone el devenir, la exigencia propia de la aparición de

²⁰ Estos dos últimos párrafos se corresponden con los dos de una reseña que en breve aparecerá publicada en la revista Trama y Fondo. Véase: J. M. Burgos: “*Ser cráneo*”, Valladolid, Trama y Fondo, nº 27, 2010.

²¹ Esta alusión a la imaginación como facultad aparece de modo literal en *Cuando las imágenes toman posición*, p. 305, en *La imagen mariposa*, p. 22 y en *Cuando las imágenes tocan lo real*, p.1. En ambas se toma como referencia la edición francesa de Baudelaire que Didi-Huberman cita y que yo retomo por vía indirecta (Didi-Huberman) aquí. (Véase: C. Baudelaire: “Notes nouvelles su Edgar Poe” (1857), Paris Gallimard, Oeuvres complètes, II, ed. C. Pichois, 1976, p. 329).

²² El Lacan al que nos referimos aparece igualmente citado por el autor. (Véase: G. Didi-Huberman: *La imagen mariposa*, Barcelona, Muditio y co., 2007, p.65).

²³ J. M. Burgos: *Op. Cit.*, “*La imagen mariposa*”

la imagen es otra. La experiencia, casi siempre íntima y solitaria, de esa interrupción remite a una temporalidad incoherente y heterogénea, cuya verdad acontece en el instante mismo de la interrupción: dando a ver la herencia de la imagen que falta, la poética del montaje recoge de esa carencia una potencia que mantiene a cada forma en el juego de su propia disolución. Es precisamente cuando las imágenes toman posición, cuando la vida póstuma de esas imágenes supervivientes, el testimonio de esa resistencia, se corresponde con una verdad poética que dispone y recompone, altera y restaura mostrando las brechas profundas que asolan la coherencia de la superficie.

El baile de Israel Galván, analizado por el propio Didi-Huberman en *El bailaor de soledades*²⁴ ayuda a determinar la forma y la implicación política de este testimonio. Entre “los intervalos y paradas, entre los efectos de montaje y la suspensión”²⁵, en el baile de Israel Galván se crea una dramaturgia del espacio -*Arena*- donde no hay representación posible, se rompe la perspectiva y su capacidad de significación mundana se despoja de todo poder. Sin embargo, precisamente allí donde se patentiza ese vacío, donde el malestar de la contrariedad coincide con cierta experiencia del ser en occidente, es donde la pérdida se hace danza y “la danza poesía general de la acción”²⁶.

Este “acto puro de la metamorfosis”²⁷ donde Didi-Huberman ubica el baile de Galván también se hace presente en la música callada y soledad sonora donde Bergamín situaba la sustancia musical del arte tauromáquico:

“Lugar y materia del riesgo, *Arena*, el espectáculo del bailaor Israel Galván que constituye el punto de partida de *El bailaor de soledades*, no es sólo el lugar de ejecución de la lidia sino el *topos* donde reina la diferencia. De un modo similar al proceder del torero sobre el ruedo, el bailaor impone su música callada aislando a cada alma a su rincón más íntimo. Uno y otro acentúan sin retóricas su soledad. Pero la conmoción que sobrevive en quien encara al toro debe ser superada, como para quien se enfrenta a las tablas, haciendo de esa *Arena* un lugar de paso en el que el cuerpo del bailaor o el torero luchan por permanecer erguidos ante el riesgo permanente de caer. Poetizada no vencida, la emoción, siempre solitaria, se somete al ritmo del baile que transforma el riesgo implícito de la arena en un laberinto y se expone sin defensas a la recepción de lo nuevo. Asegurar, mediante infinitas interrupciones, la inestabilidad de ese paso haciendo

²⁴ G. Didi-Huberman: *El bailaor de soledades*, Valencia, Pre-textos, 2008.

²⁵ *Ibíd.*, p. 22.

²⁶ *Ibíd.*, p. 27.

²⁷ Como dice Valery en “Philosophie de la danse”, citado por Didi-Huberman en *Op. Cit.*, *El bailaor...*, p. 28.

pasar ininterrumpidamente las imágenes otorga una modalidad de lo visible que escapa a la sociedad del espectáculo y la industria cultural.”²⁸

Convertido ahora en indagador de huellas, el historiador del arte-arqueólogo es la figura encargada de dar a pensar el encuentro fortuito y contrariado con la “senda desaparecida” que, según el propio Didi-Huberman, define la vida póstuma de las imágenes²⁹. Si como recuerda el autor, pensar es exponerse a las imágenes y exponerse a las imágenes es tomar la senda desaparecida, es decir, transitar el camino abierto por la memoria y no por la historia, a la tarea del pensamiento le concierne en última instancia no sólo un trabajo crítico donde trastocar todas las coordenadas habituales, sino la creación de un lugar para perderse, una diferencia que no es forma ni contenido; que no pertenece a lo individual ni a lo general, pero que acontece en una espacie de vacío. Hacer girar anacrónicamente ese vacío y de ese modo hacer hablar a lo impersonal no es sólo el *origen* de la escritura de Didi-Huberman sino, como recordaba Deleuze, la *posibilidad* de la gran política³⁰.

²⁸ J. M. Burgos: “*El bailar de soledades*”, Valencia, La Torre del Virrey/libros, 2009.

²⁹ La casi totalidad de este párrafo se podrá encontrar en una reseña sobre *Ser Cráneo* de próxima publicación. (Véase: Op. cit., “*Ser cráneo*”).

³⁰ G. Deleuze: *Francis Bacon. La lógica de la sensación*, Madrid, Arena de los libros, 2002.