

# Georges Didi-Huberman. Cuando las imágenes tocan lo real

Al igual que no hay forma sin formación, no hay imagen sin imaginación. Entonces, ¿por qué decir que las imágenes podrían “tocar lo real”? Porque es una enorme equivocación el querer hacer de la imaginación una pura y simple facultad de desrealización. Desde Goethe y Baudelaire, hemos entendido el sentido constitutivo de la imaginación, su capacidad de *realización*, su intrínseca potencia de *realismo* que la distingue, por ejemplo, de la fantasía o de la frivolidad. Es lo que le hacía decir a Goethe: “El Arte es el medio más seguro de aislarse del mundo así como de penetrar en él.”. Es lo que le hacía decir a Baudelaire que la imaginación es esa facultad “que primero percibe (...) las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías, [de manera] que un sabio sin imaginación ya sólo parece un falso sabio, o por lo menos un sabio incompleto.”.

Ocurre por lo tanto que las imágenes toquen lo real. Pero, ¿qué ocurre en ese contacto? ¿La imagen en contacto con lo real –una fotografía, por ejemplo– nos revela o nos ofrece unívocamente la verdad de esa realidad? Claro que no. Rainer Maria Rilke escribía sobre la imagen poética: “Si arde, es que es verdadera. (*wenn es aufbrennt ist es echt*)”. Walter Benjamin escribía, por su lado: “La verdad [...] no aparece en el desvelo, sino más bien en un proceso que podríamos designar analógicamente como el incendio del velo [...], un incendio de la obra, donde la forma alcanza su mayor grado de luz: (*eine Verbrennung des Werkes, in welcher seine Form zum Höhepunkt ihrer Leuchtkraft kommt*)”. Más tarde, Maurice Blanchot escribió en su novela *La folie du jour*: “Quería ver algo a pleno sol, de día; estaba harto del encanto y el confort de la penumbra; sentía por el día un deseo de agua y de aire. Y si ver era el fuego, exigía la plenitud del fuego; y si ver era el contagio de la locura, deseaba ardientemente esa locura.”.

Así pues, podemos proponer esta hipótesis de que la *imagen arde en su contacto con lo real*. Se inflama, nos consume a su vez. ¿En qué sentidos –evidentemente en plural– hay que entender esto? Aristóteles abrió su *Poética* con la constatación fundamental de que *imitar* debe entenderse en varios sentidos distintos: se podría decir que la estética occidental ha nacido enteramente de estas distinciones. Pero la imitación, es bien sabido, ya no avanza más que de crisis en crisis (lo cual no quiere decir que haya desaparecido,

que haya caducado o que ya no nos concierna). Por lo tanto habría que saber en qué sentidos diferentes *arder* constituye hoy, para la imagen y la imitación, una “función” paradójica, mejor dicho una disfunción, una enfermedad crónica o recurrente, un malestar en la cultura visual: algo que apela, por consiguiente, a una poética capaz de incluir su propia *sintomatología*.

\*

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

Cuestión ardiente, cuestión compleja. Porque arde, esta cuestión quisiera encontrar sin demora su respuesta, su vía para el juicio, el discernimiento, si no es para la acción. Pero, porque es compleja, esta cuestión siempre nos retrasa la esperanza de una respuesta. Mientras tanto, la cuestión permanece, la cuestión persiste y empeora: arde. Nunca, al parecer, la imagen –y el archivo que conforma desde el momento en que se multiplica, por muy poco que sea, y que se desea agruparla, entender su multiplicidad–, nunca la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado tantas verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentado tanto solicitando nuestra credulidad; nunca ha proliferado tanto y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción. Nunca, por lo tanto –esta impresión se debe sin duda al carácter mismo de la situación actual, su carácter *ardiente*–, la imagen ha sufrido tantos desgarros, tantas reivindicaciones contradictorias y tantos rechazos cruzados, manipulaciones inmorales y execraciones moralizantes.

¿Cómo orientarse en todas estas bifurcaciones, en todas estas trampas potenciales? ¿No deberíamos –hoy más que nunca– girarnos de nuevo hacia los que, antes que nosotros y en contextos históricos absolutamente *ardientes*, han intentado producir un saber crítico sobre las imágenes, ya fuera en forma de una *Traumdeutung* como en Freud, una *Kulturwissenschaft* como en Aby Warburg, una práctica de montaje como en Eisenstein, un alegre saber a la altura de su propio no-saber como en Bataille en su revista *Documents*, o en forma de un “trabajo de los pasajes” (*Passagenwerk*) como en Walter Benjamin? ¿No viene nuestra dificultad a orientarnos de que una sola imagen es capaz, justamente, de entrada, de reunir todo esto y de deber ser entendida por turnos como documento y como objeto de sueño, obra y objeto de paso, monumento y objeto de montaje, no-saber y objeto de ciencia?

\*

En el centro de todas estas cuestiones, quizás, esté esta: ¿a qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen? ¿Qué tipo de contribución al conoci-

miento histórico es capaz de aportar este “conocimiento por la imagen”? Para responder correctamente, habría que reescribir toda una *Arqueología del saber de las imágenes*, y, si fuera posible, debería seguirle una síntesis que podría titularse *Las imágenes, las palabras y las cosas*. En resumen, retomar y reorganizar una enorme cantidad de material histórico y teórico. Quizás baste, para dar una idea del carácter crucial de tal conocimiento –es decir de su carácter no específico y no cerrado, debido a su misma naturaleza de cruce, de “encrucijada de los caminos”– con recordar que la sección *Imaginar* de la Biblioteca de Warburg, con todos sus libros de historia, de arte, de ilustración científica o de imaginario político, no puede entenderse, ni siquiera puede utilizarse sin el uso cruzado, crucial, de otras dos secciones tituladas *Hablar y Actuar*<sup>10</sup>.

Durante toda su vida, Warburg intentó fundar una disciplina en la que, en particular, nadie tuviera que hacerse la sempiterna pregunta –que Bergson hubiera llamado un “falso problema” por excelencia– de saber quién está primero, la imagen o la palabra... . En tanto “iconología de los intervalos” misma, la disciplina inventada por Warburg se ofrecía como la exploración de problemas formales, históricos y antropológicos donde, según él, podríamos acabar de “reconstituir el lazo de connaturalidad (o de coalescencia natural) entre palabra e imagen” (*die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*<sup>11</sup>).

\*

No se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. Por lo tanto no se puede hablar de imágenes sin hablar de cenizas. Las imágenes forman parte de lo que los pobres mortales se inventan para registrar sus temblores (de deseo o de temor) y sus propias consumaciones. Por lo tanto es absurdo, desde un punto de vista antropológico, oponer las imágenes y las palabras, los libros de imágenes y los libros a secas. Todos juntos forman, para cada uno, un tesoro o una tumba de la memoria, ya sea ese tesoro un simple copo de nieve o esa memoria esté trazada sobre la arena antes de que una ola la disuelva. Sabemos que cada memoria está siempre amenazada por el olvido, cada tesoro amenazado por el pillaje, cada tumba amenazada por la profanación. Así pues, cada vez que abrimos un libro –poco importa que sea el *Génesis* o *Los ciento veinte días de Sodoma*–, quizás deberíamos reservarnos unos minutos para pensar en las condiciones que han hecho posible el simple milagro de que ese texto esté ahí, delante de nosotros, que haya llegado hasta nosotros. Hay tantos obstáculos. Se han quemado tantos libros y tantas bibliotecas<sup>12</sup>. Y, así mismo, cada vez que posamos nuestra mirada sobre una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que han impedido su destrucción, su desaparición. Es tan fácil, ha sido siempre tan habitual el destruir imágenes<sup>13</sup>.

Cada vez que intentamos construir una interpretación histórica –o una “arqueología” en el sentido de Michel Foucault–, debemos tener cuidado de no identificar el archivo del que disponemos, por muy proliferante que sea, con los hechos y los gestos de un mundo del que no nos entrega más que algunos vestigios. Lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada.

Pero, a menudo, las lagunas son el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fe. El archivo suele ser gris, no sólo por el tiempo que pasa, sino por las cenizas de todo aquello que lo rodeaba y que ha ardido. Es al descubrir la memoria del fuego en cada hoja que no ha ardido donde tenemos la experiencia –tan bien descrita por Walter Benjamin, él cuyo texto más querido, el que estaba escribiendo cuando se suicidó, sin duda fue quemado por algunos fascistas– de una barbarie documentada en cada documento de la cultura. “La barbarie está escondida en el concepto mismo de cultura”, escribí<sup>14</sup>. Esto es tan cierto que incluso el recíproco es cierto: ¿no deberíamos reconocer, en cada *documento de la barbarie* algo así como un *documento de la cultura* que muestra no la historia propiamente dicha, sino una posibilidad de arqueología crítica y dialéctica? No se puede hacer una historia “simple” de la partitura de Beethoven encontrada en Auschwitz cerca de una lista de músicos destinados a ejecutar la *Sinfonía n.º 5* antes de ser ellos mismo, algo más tarde, ejecutados por sus verdugos melómanos<sup>15</sup>.

\*

Intentar hacer una arqueología de la cultura –después de Warburg y Benjamin, después de Freud y otros– es una experiencia paradójica, en tensión entre temporalidades contradictorias, en tensión también entre el vértigo del *demasiado* y el de la *nada*, simétrica. Si, por ejemplo, queremos construir la historia del retrato en el Renacimiento, enseguida sufrimos el *demasiado* de las obras que proliferan en las paredes de todos los museos del mundo (empezando por el “pasillo de Vasari”, esa extensión de la Galerie des Offices que cuenta con no menos de setecientos retratos); pero Warburg mostró, en su artículo magistral de 1902, que no podremos entender nada de ese arte mayor si no tenemos en cuenta la *nada* dejada por la destrucción en masa, en la época de la Contrarreforma, de toda la producción florentina de las efigies votivas de cera, quemadas en el claustro de la Santissima Annunziata, y de la que no podemos hacernos una idea más que a partir de imágenes aproximativas –las esculturas de arcilla policroma, por ejemplo– o de supervivientes más tardías<sup>16</sup>.

A menudo, nos encontramos por lo tanto enfrentados a un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas difícil de dominar, de organizar y de entender, precisamente porque su laberinto está hecho de intervalos y lagunas tanto como de cosas observables. Intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas. Ese riesgo tiene por nombre *imaginación y montaje*.

Recordaremos que, en la última lámina del atlas *Mnemosina*, cohabitan entre otras cosas una obra de arte de la pintura renacentista (*La Misa de Bolsena* pintada por Rafael en el Vaticano), fotografías del concordato establecido en julio de 1929 por Mussolini con el papa Pío XI, así como xilografías antisemitas (de las *Profanaciones de la hostia*) contemporáneas de los grandes pogromos europeos de finales del siglo XV<sup>17</sup>. El caso de esta reunión de imágenes es tan

emblemático como trastornante: un simple montaje –a primera vista gratuito, por fuerza imaginativo, casi surrealista al estilo de las audacias, contemporáneas, de la revista *Documents* dirigida por Georges Bataille– produce la anamnesia figurativa del lazo entre un acontecimiento político-religioso de la modernidad (el concordato) y un dogma teológico-político de larga duración (la eucaristía); pero también entre un documento de la cultura (Rafael ilustrando en el Vaticano el dogma en cuestión) y un documento de la barbarie (el Vaticano entrando complacientemente en relación con una dictadura fascista).

Al hacer esto, el montaje de Warburg produce el destello magistral de una interpretación cultural e histórica, retrospectiva y prospectiva- esencialmente *imaginativa*–, de todo el antisemitismo europeo: nos recuerda, hacia atrás, como el milagro de Bolsena señaló prácticamente la fecha de nacimiento de la persecución elaborada, sistemática, de los judíos en los siglos XIV y XV<sup>18</sup>; desvela, hacia delante, –más de quince años antes del descubrimiento de los campos nazis por el “mundo civilizado”– el tenor terrorífico del pacto que unía a un dictador fascista con el inofensivo “pastor” de los católicos.<sup>19</sup>

\*

¿Qué es por lo tanto orientarse en el pensamiento histórico? Aquí, Warburg no duda en poner en práctica una paradójica “regla para la dirección del espíritu” que Walter Benjamin expresará, más tarde, con dos fórmulas admirables: no sólo “la historia del arte es una historia de las profecías”, entre ellas políticas, sino que también corresponde al historiador en general el abordar su objeto –la historia como devenir de las cosas, los seres, las sociedades– “a contrapelo” o “a contrasentido del pelo demasiado lustroso” de la historia-narración, esta disciplina desde hace tiempo alienada por sus propias normas de composición literaria y memorativa<sup>20</sup>. El *montaje* será precisamente una de las respuestas fundamentales a ese problema de *construcción de la historicidad*. Porque no está orientado sencillamente, el montaje escapa de las teleologías, hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto. Entonces, el historiador renuncia a contar “una historia” pero, al hacerlo, consigue mostrar que la historia no es sin todas las complejidades del tiempo, todos los estratos de la arqueología, todos los punteados del destino.

El montaje fue, lo sabemos, el método literario tanto como la asunción epistemológica de Benjamin en su *Libro de los pasajes*<sup>21</sup>. La analogía entre esta elección de escritura y las láminas de *Mnemosina* demuestra una común atención a la *memoria* –no la colección de nuestros recuerdos a la que se une el cronista, sino la memoria inconsciente, la que se deja menos contar que interpretar en sus síntomas– de la que sólo un montaje podía evocar la profundidad, la sobredeterminación. Más aun, la *dialéctica de las imágenes* en Warburg, con su encarnación vertiginosa, es decir ese atlas de un millar de fotografías que sería un poco para el historiador del arte lo que el proyecto del *Libro* había sido para el poeta Mallarmé<sup>22</sup>, esa dialéctica es visible en gran parte en la noción de *imagen dialéctica* que Benjamin pondría en el centro

de su propia noción de historicidad<sup>23</sup>.

Todo esto, claro está, no quiere decir que bastaría con recorrer un álbum de fotografías “de época” para entender la historia que eventualmente documentan. Las nociones de memoria, montaje y dialéctica están ahí para indicar que las imágenes no son ni inmediatas, ni fáciles de entender. Por otra parte, ni siquiera están “en presente”, como a menudo se cree de forma espontánea. Y es justamente porque las imágenes no están “en presente” por lo que son capaces de hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la *memoria en la historia*. Gilles Deleuze lo diría más tarde, a su manera: “Me parece evidente que la imagen no está en presente. [...] La imagen misma, es un conjunto de relaciones de tiempo del que el presente sólo deriva, ya sea como un común múltiple, o como el divisor más pequeño. Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero sí en la imagen, mientras sea creadora. Vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreducibles al presente<sup>24</sup>”. He aquí también por qué, aunque *ardiente*, la cuestión necesita toda una *paciencia* –por fuerza dolorosa–, para que unas imágenes sean miradas, interrogadas en nuestro presente, para que historia y memoria sean entendidas, interrogadas en las imágenes.

\*

Un ejemplo: Walter Benjamin en su presente –ya oscuro– de 1930. *Guerra y guerreros*, una obra concebida por los cuidados de Ernst Jünger, acaba de publicarse<sup>25</sup>. Trata de la Gran Guerra, como se suele decir. Benjamin observa inmediatamente que el compuesto fascista de esta antología va a la par con una especie de estetización recurrente, “una transposición desenfrenada”, dice, “de las tesis del *arte por el arte* en el terreno de la guerra”. Y sin embargo –o por eso mismo– no dejará el arte y la imagen en manos de sus enemigos políticos. Jünger y sus acólitos, por otra parte, “manifiestan una sorprendente falta de interés” por la *imagen angustiante* por excelencia que, en 1930, sigue atormentando a todos, tanto en Alemania como en Francia: la de las máscaras antigás, es decir la de los ataques químicos donde bruscamente se ha abolido “la distinción entre civiles y combatientes” y, con ella, “la base principal [del] derecho internacional<sup>26</sup>”.

Esta guerra, dijo entonces Benjamin, fue a la vez química (por sus medios), imperialista (por sus envites) e incluso deportiva (por su “lógica de los records de destrucción” llevada “hasta lo absurdo”). Sin embargo, es a partir de tal montaje de órdenes de realidad diferentes como Benjamin se encuentra en medida de dar una *legibilidad* filosófica e histórica nueva de la guerra a partir de “la disparidad flagrante entre los medios gigantescos de la técnica y el ínfimo trabajo de elucidación moral del que son objeto<sup>27</sup>”. Sería inexacto afirmar que la situación, desde entonces, no ha cambiado. Y sin embargo, la nuestra se le parece tanto –records incluidos– que debemos entender esto: Benjamin, a partir de su “imagen dialéctica”, ha liberado *imaginativamente* armónicos temporales, estructuras inconscientes, largas duraciones a partir del minúsculo fenómeno cultural que representaba la publicación de ese libro en 1930. Tomando a Jünger a contrapelo, ha vuelto legible algo de la guerra imperialista de 1914-1918 que esclarece –para nosotros– algo de las guerras imperialistas de hoy.

\*

"*Señal secreta*. Pasa de boca en boca una palabra de Schuler<sup>28</sup> según la cual todo conocimiento debe contener un grano de sin-sentido, al igual que las alfombras o los frescos ornamentales de la Antigüedad siempre presentaban en algún sitio una ligera irregularidad en su diseño. Dicho de otra manera, lo decisivo no es la progresión de conocimiento en conocimiento, sino la brecha dentro de cada uno. Una imperceptible marca de autenticidad que la distingue de toda mercancía fabricada en serie<sup>29</sup>". Podríamos llamar síntoma a esa "señal secreta". ¿No es el síntoma la brecha en las señales, el grano de sin-sentido y de no-saber de donde un conocimiento puede sacar su momento decisivo?

\*

Algo más tarde, Paul Valéry consigna esta frase en su antología de *Malos pensamientos*: "Al igual que la mano no puede soltar el objeto ardiente sobre el que su piel se funde y se pega, la imagen, la idea que nos vuelve locos de dolor, no puede arrancarse del alma, y todos los esfuerzos y los rodeos de la mente para deshacerse de ellas lo atraen hacia ellas<sup>30</sup>".

Man Ray, que tan bien fotografió el polvo y la ceniza, habla de la necesidad de reconocer, en la imagen, "lo que trágicamente ha sobrevivido a una experiencia, recordando a ese acontecimiento más o menos claramente, como las cenizas intactas de un objeto consumido por las llamas". Pero, añade, "el reconocimiento de ese objeto tan poco visible y tan frágil, y su simple identificación por parte del espectador con una experiencia personal similar, excluye toda posibilidad de clasificación [...] o asimilación a un sistema<sup>31</sup>".

\*

Una de las grandes fuerzas de la imagen es crear al mismo tiempo *síntoma* (interrupción en el saber) y *conocimiento* (interrupción en el caos). Es sorprendente que Walter Benjamin haya exigido del artista lo mismo exactamente que exigía de sí mismo como historiador: "El arte, es peinar la realidad a contra-pelo<sup>32</sup>". Warburg, en cuanto a él, hubiera dicho que el artista es el que hace que se entiendan mutuamente los *astra* y los *monstrua*, el orden celeste (Venus diosa) y el orden visceral (Venus abierta), el orden de las bellezas de arriba y el de los horrores de abajo. Es tan antiguo como *La Ilíada* –puede que incluso como la imitación misma<sup>33</sup>–, y se ha convertido en algo muy moderno desde los *Desastres* de Goya. El artista y el historiador tendrían por lo tanto una responsabilidad común, hacer visible la tragedia en la cultura (para no apartarla de su historia), pero también la cultura en la tragedia (para no apartarla de su memoria).

Esto supone por lo tanto mirar "el arte" a partir de su función vital: urgente, *ardiente* tanto como *paciente*. Esto supone primero, para el historiador, ver en las imágenes *el lugar donde sufre*, el lugar donde se expresan los síntomas (lo que buscaba, en efecto, Aby Warburg) y no *quién es culpable* (lo que buscan los historiadores que, al igual que Morelli, han identificado su oficio con una práctica policial<sup>34</sup>). Esto implica que "en cada época, hay que intentar arrancar de nuevo la tradición al conformismo que está a punto de subyugarla" –y

hacer de ese arrancamiento una forma de *advertencia de incendios* por venir<sup>35</sup>.

\*

Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el *lugar donde arde*, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una "señal secreta", una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado. Pero, hay que recordar que, para Benjamin, la edad de la imagen en los años treinta es, ante todo, la de la fotografía: no la fotografía como aquello que fue caritativamente admitido en el territorio de las bellas artes ("la fotografía como arte"), sino la fotografía como aquello que modifica de cabo a rabo ese mismo arte ("el arte como fotografía<sup>36</sup>"). Es por lo demás en el momento preciso en que enuncia esta tesis cuando Benjamin encuentra sus palabras más duras respecto a la "fotografía creativa", el "elemento creativo" –como hoy se dice en todas partes– que se ha convertido en ese "fetiche cuyos rasgos no le deben la vida más que a los juegos de luz de la moda<sup>37</sup>". Contra la *fotografía de arte* y su lema: "*El mundo es bello*<sup>38</sup>", el *arte fotográfico* trabaja, si se le entiende bien, para romper ese límite de toda representación, aunque fuera realista, y cuya formulación Benjamin toma prestada aquí a Bertolt Brecht: "Menos que nunca, el simple hecho de "devolver la realidad" no dice nada sobre esa realidad. Una foto de las fábricas Krupp o de la A.E.G. no revela casi nada sobre esas instituciones<sup>39</sup>." A esto, la obra de Atget –que hay que tomar en su conjunto, es decir en su sistemática de dos caras, puramente documental por un lado y proto-surrealista por otro– responderá con una nueva capacidad para "*desmaquillar lo real*<sup>40</sup>". La edad de la imagen de la que habla aquí Benjamin es aquella donde "la fotografía no busca gustar y sugerir, sino ofrecer una experiencia y una enseñanza<sup>41</sup>".

\*

Así pues, lo que Benjamin admira en el trabajo fotográfico de Atget no es otra cosa que su capacidad *fenomenológica* de "ofrecer una experiencia y una enseñanza" en la medida en que "desmaquilla lo real": una marca fundamental de "autenticidad", debida a una "extraordinaria facultad para fundirse en las cosas". Pero, ¿qué significa esto, fundirse en las cosas<sup>42</sup>? Estar en el lugar, indudablemente. Ver sabiéndose mirado, concernido, *implicado*. Y todavía más: quedarse, mantenerse, habitar durante un tiempo en esa mirada, en esa implicación. Hacer durar esa experiencia. Y luego, hacer de esa experiencia una forma, desplegar una obra visual. Benjamin propone, al final de su artículo, una herramienta teórica muy sencilla y muy precisa para desempatar esa manera de "ofrecer una experiencia y una enseñanza" como dice, del simple "reportaje" que no es en realidad más que una visita pasajera, que roza la realidad, por muy espectacular que sea ese roce: "Las conminaciones que encubre la autenticidad de la fotografía [...] no siempre conseguiremos elucidarlas con la práctica del reportaje, cuyos clichés visuales no tienen otro efecto que el de suscitar por asociación, en el que los mira, clichés lingüísticos<sup>43</sup>".



Benjamin llama a esto un *analfabetismo de la imagen*: si lo que está mirando sólo le hace pensar en clichés lingüísticos, entonces está ante un cliché visual, y no ante una experiencia fotográfica. Si, al contrario, está ante una experiencia de este tipo, la *legibilidad de las imágenes* ya no está dada de antemano puesto que está privada de sus clichés, de sus costumbres: primero supondrá suspense, la mudez provisoria ante un objeto visual que le deja desconcertado, desposeído de su capacidad para darle sentido, incluso para describirlo; luego, impondrá la construcción de ese silencio en un trabajo del lenguaje capaz de operar una crítica de sus propios clichés. Una imagen bien mirada sería por lo tanto una imagen que ha sabido desconcertar, después renovar nuestro lenguaje, y por lo tanto nuestro pensamiento.

\*

Porque la imagen es otra cosa que un simple corte practicado en el mundo de los aspectos visibles. Es una huella, un rastro, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios –fatalmente anacrónicos, heterogéneos entre ellos– que no puede, como arte de la memoria, no puede aglutinar. Es ceniza mezclada de varios braseros, más o menos caliente.

En esto, pues, la *imagen arde*. Arde con lo real al que, en un momento dado, se ha acercado (como se dice, en los juegos de adivinanzas, “caliente” cuando “uno se acerca al objeto escondido”). Arde por el deseo que la anima, por la intencionalidad que la estructura, por la enunciación, incluso la urgencia que manifiesta (como se dice “ardo de amor por vos” o “me consume la impaciencia”). Arde por la *destrucción*, por el incendio que casi la pulveriza, del que ha escapado y cuyo archivo y posible imaginación es, por consiguiente, capaz de ofrecer hoy. Arde por el *resplandor*, es decir por la posibilidad visual abierta por su misma consumación: verdad valiosa pero pasajera, puesto que está destinada a apagarse (como una vela que nos alumbraba pero que al arder se destruye a sí misma). Arde por su intempestivo *movimiento*, incapaz como es de detenerse en el camino (como se dice “quemar etapas”), capaz como es de bifurcar siempre, de irse bruscamente a otra parte (como se dice “quemar la cortesía”; despedirse a la francesa). Arde por su audacia, cuando hace que todo retroceso, que toda retirada sean imposibles (como se dice “quemar las naves”). Arde por el *dolor* del que proviene y que procura a todo aquel que se toma tiempo para que le importe. Finalmente, la imagen arde por la *memoria*, es decir que todavía arde, cuando ya no es más que ceniza: una forma de decir su esencial vocación por la supervivencia, *a pesar de todo*.

Pero, para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercarse al rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro. Como si, de la imagen gris, se elevara una voz: “¿No ves que ardo?”.

- 1 F. W. Goethe, *Maximes et réflexions*, trad. G. Blanquis, Paris, Gallimard, 1943, p. 67.
- 2 C. Baudelaire, "Notes nouvelles sur Edgar Poe" (1857), *Oeuvres complètes*, II, ed. C. Pichois, Paris Gallimard, 1976, p. 329.
- 3 R.M. Rilke, "Vois..." (1915) [esbozo], trad. M. Petit, *Oeuvres poétiques et théâtrales*, ed. G. Stieg, Paris Gallimard, 1997, p. 1746.
- 4 W. Benjamin, *Origine du drame baroque allemand* (1928), trad. S. Muller y A. Hirt, Paris, Flammarion, 1985, p.28.
- 5 M. Blanchot, *La folie du jour*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, p.21.
- 6 Aristotéles, *La Poétique*, I, 1447a, trad. J. Hardy, Paris, Les Belles Lettres, 1932, p.29.
- 7 Ver G. Didi-Huberman, "Imitation, représentation, fonction. Remarques sur un mythe épistémologique" (1992), *L'Image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, dir. J. Baschet et J.C. Schmitt, Paris, Le léopard d'or, 1996, p.59-86.
- 8 E. Kant, *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée* (1786), trad. A. Philonenko, Paris, Vrin, 1959.
- 9 Id., *Critique de la raison pure* (1781-1787), trad. A. Tremesaygues et B. Pacaud, Paris, PUF, 1944 (ed. 1971), p. 150-156, comentada por J.-L. Nancy, *Au fond des images*, Paris, Gallée, 2003, p. 147-154.
- 10 Más exactamente, las secciones fundamentales de la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg* estaban ordenadas según la triplicación *Bild-Wort-Handlung*, a la que se sobreponía la cuestión, omnipresente, del *Orientierung*. Ver S. Settis, "Warburg *continuuus*. Descripción d'une bibliothèque" (1985), trad. H. Monsacré, *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, Paris Klincksieck, 1990, p. 106 (traducción modificada).
- 11 A. Warburg, «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine. Domenico Ghirlandaio à Santa Trinita. Les portraits de Laurent de Médicis et de son entourage» (1902), trad. S. Muller, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 1990, p. 106 (traducción modificada).
- 12 Cf. L. X. Polastron, *Livres en feu. Histoire de la destruction sans fin des bibliothèques*, Paris, Denoël, 2004.
- 13 Cf. D. Freedberg, *Iconoclasm and their Motives*, Maarsen, Schwartz, 1985. S. Michalski (dir.), *Les Iconoclasmes. L'art et les révolutions : actes, du 27e congrès international d'histoire de l'art, IV*, Strasbourg, Société alsacienne pour le Développement de l'histoire de l'art, 1992. B. Scribner (dir.), *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden, Harrassowitz, 1990. A. Besançon, *L'Image interdite. Une histoire intellectuelle de l'Iconoclasme*, Paris, Fayard, 1994. D. Gomboni, *Un iconoclasm moderne : théorie et pratiques contemporaines du vandalisme*, Zürich-Lausanne, Institut suisse pour l'étude de l'art-Éditions d'en-bas, 1983. Id., *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism Since the French Revolution*, Londres, Reaktion Books, 1997. B. Latour et P. Weibel (dir.), *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, Karlsruhe-Cambridge, ZKM-MIT Press, 2002.
- 14 W. Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages* (1927-1940), trad. J. Lacoste, Paris, Le Cerf, 1989, p. 485.
- 15 Cf. D. Mickenberg, C. Granot et P. Hayes (dir.), *The Last Expression. Art and Auschwitz*, Evanston, Northwestern University Press, 2003, p. 121.
- 16 A. Warburg, «L'art du portrait et la bourgeoisie florentine», art. cit., p. 101-135. Cf. G. Didi-Huberman, «Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari: la légende du portrait "sur le vil"», *Mélanges de l'École française de Rome — Italie et Méditerranée*, CVI, 1994-2, p. 383-432.
- 17 A. Warburg, *Gesammelte Schriften, II-1. Der Bilderatlas Mnemosyne*, éd. M. Wanke et C. Brink, Berlin, Akademie Verlag, 2000, p. 132-133.
- 18 Cf. entre otros A. Lazzarini, *Il miracolo di Bolsena. Testimonianze e documenti nei secoli XIII et XIV*, Rome, 1952. P. Francastel, «Un mystère parisien illustré par Uccello : le miracle de l'hostie à Urbino» (1952), *Œuvres*, II, *La réalité figurative. Éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, Denoël-Gonthier, 1965, p. 295-303. L. Poliakov, *Histoire de l'antisémitisme. I. Du Christ aux juifs de cour*, Paris, Calmann-Lévy, 1955, p. 140-187.
- 19 Cf. C. Schoell-Glass, *Aby Warburg und der Antisemitismus. Kulturwissenschaft als Geistespolitik*, Francfort, Fischer, 1998, p. 20-246.
- 20 W. Benjamin, «Parallipomènes et variantes à L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée» (1936), trad. J.-M. Monnoyer, *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 180. Id., «Sur le concept d'histoire» (1940), *ibid.*, p. 343.
- 21 Id., *Paris, capitale du XIXe siècle, op. cit.*
- 22 J. Scherer, *Le «Livre» de Mallarmé*, Paris, Gallimard, 1978.
- 23 Cf. G. Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000, p. 85-155. C. Zumbusch, *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*, Berlin, Akademie Verlag, 2004.
- 24 G. Deleuze, «Le cerveau, c'est l'écran» (1986), *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens*, 1975-1995, ed. D. Lapoujade, Paris, Minuit, 2003, p. 270.
- 25 E. Jünger (dir.), *Krieg und Krieger*, Berlin, Junfer & Dünhaupt, 1930.
- 26 W. Benjamin, «Théories du fascisme allemand. À propos de l'ouvrage collectif *Guerre et guerriers*, publié sous la direction d'Ernst Jünger» (1930), trad. P. Rusch, *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, 2000, p. 201.
- 27 *ibid.*, p. 199-201.
- 28 Alfred Schuler (1865-1923) era un arqueólogo especializado en los cultos y misterios de la Antigüedad pagana.
- 29 W. Benjamin, «Bèves ombres [II]» (1933), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *Œuvres*, II, op. cit., p. 349.
- 30 P. Valéry, *Mauvaises pensées et autres* (1941), éd. J. Hytier, *Œuvres*, II, Paris, Gallimard, 1960, p. 812.
- 31 Man Ray, «L'âge de la lumière», *Minotaure*, n° 3-4, 1933, p. 1.
- 32 W. Benjamin, «Adienne Mesurat» (1928), trad. R. Rochlitz, *Œuvres*, II, op. cit., p. 110.
- 33 Id., «Sur le pouvoir d'imitation» (1933), trad. M. de Gandillac revisada por P. Rusch, *ibid.*, p. 359-363.
- 34 Sobre esta oposición metodológica, cf. G. Didi-Huberman, «Question de détail, question de pan» (1985), *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, p. 271-318. Id., «Pour une anthropologie des singularités formelles. Remarque sur l'invention warburgienne», *Genèses. Sciences sociales et histoire*, n° 24, 1996, p. 145-163.
- 35 W. Benjamin, «Sur le concept d'histoire» (1940), trad. M. de Gandillac revue par P. Rusch, *Œuvres*, III, Paris, Gallimard, 2000, p. 431 (cf. M. Löwy, *Walter Benjamin : avertissement d'incendie. Une lecture des thèses «Sur le concept d'histoire»*, Paris, PUF, 2001).
- 36 Id., «Petite histoire de la photographie» (1931), trad. M. de Gandillac revue par P. Rusch, *Œuvres*, II, op. cit., p. 315 (signalons aussi la traducción comentada de ce texte, due à A. Gunther, *Études photographiques*, n° 1, 1996, p. 6-39)
- 37 *ibid.*, p. 317-318.
- 38 *ibid.*, p. 318 (alusión a la obra de A. Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, Munich, Wolff, 1928).
- 39 *ibid.*, p. 318 (citando a B. Brecht, «Der Dreigroschenprozess. Ein soziologisches Experiment» [1930], *Werke*, XXI, éd. W. Hecht, Francfort, Suhrkamp, 1992, p. 469).
- 40 *ibid.*, p. 309.
- 41 *ibid.*, p. 318-319.
- 42 *ibid.*, p. 309.
- 43 *ibid.*, p. 320.