



DIFERENCIA(S)

revista de teoría social contemporánea

MARÍA LAGOS

EL SABER HISTÓRICO EN MOVIMIENTO, O DE CÓMO LA HISTORIA DEL ARTE ESTÁ SIEMPRE POR RECOMENZAR

RESEÑA DE: DIDI-HUBERMAN, G. (2011). ANTE EL TIEMPO. HISTORIA
DEL ARTE Y ANACRONISMO DE LAS IMÁGENES. BUENOS AIRES:
ADRIANA HIDALGO EDITORA.

EN REVISTA DIFERENCIA(S)

TIEMPO - N°4 - AÑO 3 - MAYO 2017. ARGENTINA.

ISSN 2469-1100

PP. N° 2139-224



EL SABER HISTÓRICO EN MOVIMIENTO, O DE CÓMO LA HISTORIA DEL ARTE ESTÁ SIEMPRE POR RECOMENZAR

RESEÑA DE: DIDI-HUBERMAN, G. (2011). ANTE EL TIEMPO. HISTORIA
DEL ARTE Y ANACRONISMO DE LAS IMÁGENES. BUENOS AIRES:
ADRIANA HIDALGO EDITORA.

MARÍA LAGOS

Email: marialagos@hotmail.com

RECIBIDO 13/05/2017

APROBADO: 30/05/2017

“Todo problema, escribió Bataille, en un cierto sentido es el
del empleo del tiempo” (Didi-Huberman, 2011: 352)

San Marco, Florencia, Italia, Siglo XXI y el *Muro de Fra Angelico*, Georges Didi-Huberman se detiene ante esta imagen y la interroga, se pregunta qué está mirando y se cuestiona cuáles son las condiciones de posibilidad para que un objeto pueda emerger tardíamente en un contexto tan conocido – en este caso, el Renacimiento. Punto de partida para que el autor de comienzo a una arqueología crítica de los modelos de tiempo. Y sucede que detenerse ante *el Muro* no es detenerse ante la imagen sino también ante el tiempo, en otras palabras, el interrogatorio no es sólo al objeto, sino a la historicidad misma. *Ante el Tiempo* se propone revisar los métodos de la historia del arte, explorando diversos recursos historiográficos, desde Kant a Panofsky y a los historiadores humanistas y positivistas, retomando las ideas de Walter Benjamin, Carl Einstein y Aby Warburg, con el objetivo de situar a la imagen en el centro de la explicación y, a través de ella, debatir ritmos y contra-ritmos a lo largo de la historia.

DE HEURÍSTICA, ANACRONISMOS Y RECONFIGURACIONES

La cuestión está allí donde el historiador cree que puede mantener distancia respecto del objeto, Didi-Huberman introduce la idea de que la “clave” para comprender un objeto del pasado no está en situarse en ese mismo pasado y manifiesta que es necesario eliminar esa distancia a la vez que hacerla trabajar en tiempo diferencial. Es decir, en otros instantes que ocurren fuera del tiempo conveniente, en lo inverificable. Vestigios foucaultianos de *Nietzsche, la genealogía, la historia* donde no basta con recolectar hechos en forma unidireccional y la “historia de los historiadores” está lista para ser puesta entre paréntesis (Foucault, 1980).

Ante el Tiempo rechaza hacer historia eucrónica, es decir, reconstruir la historia en base a hechos hipotéticos, bajo el ángulo del artista y su (único) tiempo solamente. La clave está en que “siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo” (Huberman, 2011: 31) y, lamentablemente para algunos, pareciera ser que la concordancia entre los tiempos no existe. Así, emerge la necesidad de reconocer la existencia del anacronismo, que permite atravesar contemporaneidades, porque la sugerencia de situarse en la misma época que el objeto para comprenderlo, la búsqueda de uniformidad de tiempos, empieza a cuestionarse (re)configurándose así un mundo de posibilidades y conceptos. La imagen, entonces, se encuentra sobredeterminada respecto del tiempo, tiempo anacrónico, compuesto por un montaje de tiempos heterogéneos. Bajo este punto de partida, los interrogantes que aparecen, a lo largo de toda la obra: ¿Cómo acceder a esos tiempos múltiples? ¿Cuál es la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen? ¿Qué consecuencia tiene esto para la historia del arte?

Pienso en la afirmación de Foucault: “el saber no ha sido hecho para comprender, ha sido hecho para hacer tajos” (Foucault, 1980: 20). Para acceder a los múltiples tiempos, Didi-Huberman plantea que es necesario un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o aparición— recorrido contrario al método histórico moderno, positivista, “clásico”—, talento disruptivo para llegar al descubrimiento de nuevos objetos históricos: heurística del anacronismo. Este último funciona en el orden de la dialéctica y surge en el pliegue exacto de la fulguración entre imagen e historia. Las imágenes tienen una historia pero lo que ellas son realmente no aparece en la historia más que como una suspensión, un síntoma; al mismo tiempo, esa imagen es atemporal y eterna, ergo, escapa a la historicidad. ¿Entonces? El autor afirma que la temporalidad de la imagen “...no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa” (Huberman, 2011: 48). Así es que se abren dos caminos posibles, ocultar el anacronismo y aplastar el tiempo bajo la historia (bajo Kant, Panofsky y Vasari), o bien, abrir ese pliegue y dejar florecer la paradoja.

HACER HISTORIA DEL ARTE, EXIGIR LO IMPOSIBLE

“Saber, incluso en el orden histórico, no significa «encontrar de nuevo» ni sobre todo «encontrarnos». La historia será «efectiva» en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro mismo ser. Dividirá nuestros sentimientos; dramatizará nuestros instintos; multiplicará nuestro cuerpo y lo opondrá a sí mismo” (Foucault, 1980: 20). Para Didi-Huberman hacer historia ya no tiene que ver exactamente con buscar algo nuevo sino, más bien, reelaborar lo viejo y lo que llega a través del pasado, tomar los materiales de otro modo, utilizar la ironía, dar lugar a la parodia, a la paradoja y, claro, al anacronismo. La clave está en que no se puede producir una noción de imagen sin un pensamiento de la psiquis, que implica síntoma e inconsciente (y esto es una novedad, así como una crítica de la representación). A su vez, no se puede producir una noción de imagen sin una noción de tiempo, que implica la diferencia y la repetición, el síntoma y el anacronismo (clara crítica de la historia como sumisa al tiempo cronológico). Y sí, no hay historia interesante excepto en el montaje, la contradanza de cronologías, anacronismos y síntomas.

Esta arqueología de la historia del arte está atravesada por una triple constelación: Walter Benjamin, Aby Warburg y Carl Einstein, poderosos pensadores del anacronismo que hacen época, sin formar un movimiento constituido. Didi-Huberman selecciona una batería de conceptos que convergen en el basamento teórico que termina por atravesar todo el libro.

Walter Benjamin critica la idea de analizar la historia (incluso la historia del arte) apelando a causas y efectos, plantea que las oposiciones entre contenido y forma deben terminarse, y propone introducir una técnica que permita revelar la piel subyacente, la carne oculta de las cosas – relámpago de *Nietzsche*, *la genealogía*, *la historia*. Benjamin exige una reformulación de los problemas de la historia del arte: para analizar la complejidad de ritmos y contrarritmos, de latencias y de crisis, de supervivencias y síntomas, es necesario invertir el punto de vista, “tomar la historia a contrapelo” (Benjamin, 1968). Las obras de arte, según su visión, tienen una historicidad específica que no se expresa en el modo de un relato causal sino que se despliega multiplicadamente, a través de conexiones atemporales; la demanda de negar el método del “historicismo común” da lugar a nuevas alternativas y la historia del arte está siempre por recomenzar.

En línea, para Carl Einstein poner en práctica un saber equivale siempre a cuestionarlo, desestabilizarlo por un tiempo, pero para abrirlo mejor (en todos los sentidos de la palabra). Es fundamental que el historiador del arte trabaje ante – y sostenido por– lo imposible, sin agotarse, entendiendo que la creación de nuevas formas de saber tienen que ver con la mirada y lo que ella abre en el pensamiento, porque toda forma precisa es, para estos autores, un “asesinato de otras versiones” (2011)– y por eso es que la historia está siempre por recomenzar. La mirada ante la imagen, y la imagen (una vez más, aquí también) atravesada por el anacronismo, la invención de *nuevos* objetos históricos no es más que el choque, la lucha y el conflicto de un Ahora (presente) con el Otrora (pasado), en otras palabras, una batalla de tiempo heterogéneos. En efecto, Einstein sostiene que en la historia sólo toma valor, sentido, lo que aparece en el anacronismo, el anacronismo de una colisión donde el Otrora se encuentra interpretado y “leído” por la llegada de un Ahora resueltamente “nuevo”.

Aby Warburg, por su parte, también pone a la imagen en el centro neurálgico de sus teorías, lo cual lo empuja a la inexorable consecuencia de tener que introducir una nueva visión en términos de tiempo, la imagen no es un acontecimiento aislado en medio del torbellino de la historia, pero tampoco un infinito intransigente. Por esto último es que el autor plantea que la imagen produce una temporalidad dual y así es cómo se vuelve *imagen dialéctica*.

Esta tríada, bien llevada por Didi-Huberman, contribuye a esclarecer algunos puntos clave de la obra: ¿Por qué una imagen? ¿Por qué dialéctica? ¿Y qué pasa con el montaje de tiempos (heterogéneos)?

IMAGEN DIALÉCTICA, MONTAJES CALEIDOSCÓPICOS Y MUSICALIDAD

La imagen mezcla los mensajes, agita la memoria, libera síntomas, es dialéctica e inventiva y, por eso, permite abrir el tiempo y tocar lo “real” (lo real no como la realidad en sí misma, sino *lo real* en términos lacanianos, es decir, aquello que se resiste a la simbolización). Luego, la dialéctica da lugar a la multiplicidad, a las contradicciones y permite la convergencia de tiempos (varios) ante la imagen. El pasado ilumina el presente y el presente ilumina el pasado; en cambio, en la imagen – diría Einstein– el Otrora encuentra el Ahora en un relámpago para formar una constelación, es el síntoma, es el muro ante el cual nos detenemos a mirar y esa mirada es en perspectiva. La imagen es, pues, dialéctica en suspenso. Producir una imagen dialéctica es hacer un llamado a otros tiempos, es aceptar el choque de la memoria que rechaza someterse al pasado; esta memoria es psíquica en su proceso y anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin también aceptar su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica y todo esto es posible porque la memoria no es estática, por el contrario, se encuentra en constante movimiento.

Didi-Huberman explica que para Benjamin la multiplicidad de historias posibles corre a la par de la multiplicidad de lenguas, pero tras leer *Ante el tiempo* se debería subir la apuesta y agregar: y de la multiplicidad de tiempos. La historia clásica se encargó de reproducir relatos que amoldaban a los individuos a determinada realidad, haciéndolos dependientes de un esquema que nunca terminaba por revelarse. Usualmente se cree que girando un caleidoscopio se destruye un orden y se crea uno nuevo; el problema reside en que los espejos que conforman este objeto son simétricos, por ende la imagen nace necesariamente de un “orden” (o, de una determinada realidad). Por esto, siguiendo la línea de la obra, el caleidoscopio tiene que romperse en manos del historiador. Se hace eco a la crítica a la modernidad de que no existe una correspondencia entre el mundo y la prosa que lo crea, sino un conflicto permanente de prosas, por decirlo de algún modo, que rellenan ese mundo verbalmente (Serna y Pons, 2013: 188). La lengua llega para articular, otorga un ritmo, una musicalidad y consagra el tiempo.

Por último, a lo largo de la obra se problematiza la funcionalidad de la historia del arte y pareciera quedar claro que no sirve para mucho si se conforma con clasificar objetos ya conocidos, a través del modelo secular de progreso histórico. Para evitar caer en esto, se necesita un método capaz de dar cuenta de los acontecimientos de la memoria – y no de los hechos culturales de la historia–, capaz de escapar al modelo trivial de la continuidad histórica, del pasado estático, y esa necesidad logra

cubrirse gracias a la porosidad temporal que se habilita a través de la dialéctica. *Ante el tiempo* deja bien en claro que hacer historia del arte no es recorrer una línea recta, ni situarse en un sólo momento temporal. Con respecto a la –ya tan polémica– figura del historiador del arte, este deberá convertirse en el trapero de la memoria de las cosas, desmontar desechos, adaptarse a las discontinuidades y a los anacronismos del tiempo, en pos de dinamitar al método del positivismo histórico: los hechos del pasado no son cosas inertes para hallar, para aislar y luego recoger en un relato causal. Más bien, los hechos devienen cosas dialécticas, cosas en movimiento y son psíquicos y materiales. La revolución de la historia tiene que ver con los ritmos y los *tempi*, con partir del movimiento que recuerda a los hechos (la memoria) y los construye en el presente del historiador; ese punto de partida, ese despertar inicia, según Didi-Huberman, ante el muro de Fra Angelico o, en otras palabras, con una imagen.