

IMAGEN, HISTORIA Y ANACRONISMOS

UN ABORDAJE A GEORGES DIDI-HUBERMAN

Melissa Mutchinick

melissamut@gmail.com

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte
Argentino y Latinoamericano
Facultad de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

Resumen

El presente trabajo propone una lectura crítica de las posturas que elabora Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2008), a fin de repensar los paradigmas sobre los que nos hemos planteado, hasta aquí, la historicidad y, sobre todo, el lugar que ocupa la imagen en ella. Prestaremos especial atención a la recuperación que hace de los postulados que Walter Benjamin desarrolla en la primera mitad del siglo xx, donde propone una mirada sobre la historia a contrapelo y rompe con la idea positivista de un desarrollo lineal a través del concepto de progreso.

Palabras clave

Imagen, historia, anacronismo

Abstract

This work suggests a critical reading of the position that Georges Didi-Huberman elaborates in *Devant le Temps. Histoire de l'Art Et Anachronisme des Images* (2000) [Before Time. Art History and Anachronistic Images] in order to rethink the paradigms on which we have considered historicity and, above all, the role that image plays in it. We will give special attention to the recovery of the postulates that Walter Benjamin develops in the first half of the 20th century, in which he suggests a new way of looking at history that goes the wrong way round and breaks with the positivist idea of a lineal development through the concept of progress.

Key words

Image, history, anachronism



Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercialSinDerivar
4.0 Internacional

Pensar la imagen (en sus diferentes soportes y formatos) en relación con la historia y como hecho de memoria nos lleva a establecer la noción de anacronismo que desarrolla Georges Didi-Huberman en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2008). En la apertura del libro hace explícita su apuesta y propone hacer una revisión arqueológica crítica de los modelos del tiempo y del uso de la historia como disciplina de esos modelos «que quiso hacer de la imagen su objeto de estudio» (Didi-Huberman, 2008: 35).

Nos interesa destacar, sobre todo, la recuperación que hace de la postura de Walter Benjamin, si bien en su libro sigue con admirable reconocimiento a otros dos filósofos alemanes igualmente innovadores, Aby Warburg y Carl Einstein, quienes, considera, han puesto «la imagen en el centro de su práctica histórica y de su teoría de la historicidad, y construyeron una concepción del tiempo animada por la noción operatoria del anacronismo» (Didi-Huberman, 2008: 15). Michael Löwy completa esta idea al insistir sobre la revolución permanente que estos pensadores –a su vez evoca, entre otros, a Ernst Bloch, a Gustave Landauer, a György Lukács y a Erich Fromm– habrían hecho surgir en relación con «una nueva concepción de la historia, una nueva percepción de la temporalidad, que rompe con el evolucionismo y con la filosofía del progreso» (Didi-Huberman, 2008: 75).

Pero la intención que nos lleva a realizar una lectura crítica de las nociones que Didi-Huberman recupera de Benjamin es la de destacar la necesidad de repensar los paradigmas sobre los que nos hemos planteado, hasta aquí, la historicidad y, sobre todo, el lugar que ocupa la imagen en ella. No nos centraremos en los cuestionamientos particulares sobre la historia del arte, sino sobre la idea misma de historia, de una historia en minúsculas, y de su relación con la imagen.

Didi-Huberman plantea que, desde el tronco común de Aby Warburg, se desencadenaron dos posturas, dos caminos posibles para pensar la historia del arte (y, en particular, el lugar de la imagen). Una de estas líneas, que ha cobrado mayor rigor y fue hegemónica durante largo tiempo, es la que sostiene Erwin Panofsky, proferida en su escrito «La historia del arte es un discurso humanista» (1979). La postura panofskyana, basada en la iconología y en el símbolo, se sostiene en el modelo *historia-deducción*. En el lado

opuesto podría pensarse la postura benjaminiana, antropológica, que propone tomar la historia *a contrapelo*, noción que Benjamin desarrolla en su texto «Sobre el concepto de historia» (1959). Esta postura, ignorada en ese largo tiempo, resurge en las últimas décadas como una necesidad ineludible y es recuperada por numerosos teóricos contemporáneos, provenientes de diversas disciplinas, para pensar y para cuestionar las nociones de historia, de progreso, de modernidad y de posmodernidad, necesidad, en fin, para poder pensar nuestro *Ahora*.

Cabe destacar el rechazo teórico por parte de Panofsky hacia Benjamin, causa por la cual este último no pudo formar parte del Instituto Warburg. Benjamin lo manifiesta en una carta enviada a su amigo Gershom Sholem donde encuentra «la respuesta de Panofsky fría y cargada de resentimiento» (Didi-Huberman, 2008: 148). Didi-Huberman comprende este rechazo por parte de Panofsky como un desacuerdo sobre los fundamentos, no sólo metodológicos, sino, sobre todo, por la concepción misma de la historicidad, pues supone, con cierta convicción, lo que Panofsky había visto en el escrito de Benjamin; sostiene que «había visto el tiempo –ese tiempo histórico que quería examinar bajo el ángulo de una “unidad de sentido” [...]– devenir de repente turbulento» (Didi-Huberman, 2008: 150). Lo había visto desmontarse y, con él, cómo se desmonta la continuidad del devenir histórico. En síntesis, Panofsky comprendió muy bien el anacronismo de Benjamin, de ahí su rechazo.

Al tomar la historia *a contrapelo*, lo que Benjamin pretendía era *hacer estallar el continuo de la historia* y, de tal modo, poner el saber histórico en movimiento. Pues, en su concepción, el pasado ya no es tomado como punto fijo dentro de una línea temporal; Benjamin rechaza por completo la idea de un desarrollo lineal a través del concepto de progreso, dado que, según él, «el concepto del progreso histórico de la humanidad no puede ser separado del concepto de su progresión a través de un tiempo homogéneo, vacío» (Benjamin, 1967: 65). Considera, por el contrario, que el pasado «debe devenir inversión dialéctica e irrupción de la conciencia despierta» (Didi-Huberman, 2008: 152).

Al oponerse a la noción lineal de la historia, Benjamin propone otra caracterizada por la imagen de la *constelación*, donde los



acontecimientos pasados son vinculados entre sí y con el presente más allá de una idea de causalidad, sino por saltos y por choques. Ejerce, así, un carácter de juego perturbador con la memoria, pues en ese juego se construye un auténtico conocimiento que permite pensar la historia no en un «tiempo homogéneo y vacío, sino el tiempo lleno con la presencia del ahora» (Benjamin, 1967: 65).

La noción de anacronismo

La pregunta que abre el debate, y desde la cual Didi-Huberman construye los basamentos para su revisión arqueológica, es: ¿cuál es la relación entre la historia y el tiempo impuesta por la imagen? Es a partir de esta pregunta que va a sostener la noción de anacronismo desde su «virtud dialéctica», tomando en consideración que es a partir del pliegue exacto de la relación entre imagen e historia donde parece surgir el anacronismo. En este sentido, propone que sólo es posible reconocer la temporalidad de la imagen haciendo intervenir previamente la dialectización entre el elemento histórico que la produce y el elemento anacrónico que la atraviesa. Ahora bien, para poder pensar la historia en estos términos, la propia disciplina histórica se ve obligada a enfrentarse al anacronismo que emerge de este pliegue, abrirlo y dejar florecer la paradoja (Didi-Huberman, 2008: 48-51).

Desde esta dialectización, Didi-Huberman entiende el anacronismo como modelo que rompe con la linealidad del relato histórico, esto es renunciar al modelo del progreso, propio del positivismo, y pensar la historia no ya como un saber fijo, sino en sus discontinuidades y en los anacronismos del tiempo que ella misma conlleva: «abrir la historia a nuevos modelos de temporalidad: modelos capaces de hacer justicia a los anacronismos de la misma memoria» (Didi-Huberman, 2008: 147).

Retoma, en este sentido, la noción de Benjamin de pensar la historia a contrapelo, pues es en este *a contrapelo* donde reivindica un punto de vista ahistórico, pero no como negación de la historicidad, sino para dejar de lado un punto de vista de una historia abstracta y apelar, así, a una «historicidad específica» y entablar «conexiones atemporales» para recurrir a una temporalidad más fundamental,

susceptible de descubrir o de construir. Se genera, así, un movimiento dialéctico, indispensable según Benjamin, para una recuperación y para una reestructuración de la historicidad. Si asumimos que no solamente es imposible comprender el presente ignorando el pasado, sino, incluso, que es necesario conocer el presente –apoyarse en él– para comprender el pasado, entonces podríamos saber plantear las preguntas convenientes para *reconstruir* ese pasado.

Desde este punto de vista, y según lo que propone Marc Bloch (2001), Didi-Huberman plantea, entonces, que «el conocimiento histórico sería un proceso al revés del orden cronológico» un retroceso en el tiempo», es decir, estrictamente, un anacronismo» (Didi-Huberman, 2008: 54). Sin embargo, esto, no sería más que invertir el camino recorrido, pero manteniendo su linealidad; lo que queda ausente en este «film pasado al revés», que propone Bloch, es el montaje y el encuentro de los tiempos heterogéneos. Al plantear que el objeto cronológico no puede ser pensado más que en su contrarritmo anacrónico, Didi-Huberman se pregunta, entonces, cómo llamar a este objeto, dado que, en tal caso, la palabra ‘anacronismo’ no designaría más que una «vertiente de su oscilación», es decir, su contracara.

Al coincidir más con la reflexión de Jacques Rancière (1996), Didi-Huberman encuentra en la anacronía no solamente el tomar el tiempo al revés, sino también cómo hace:

[...] circular el sentido de una manera que escapa a toda contemporaneidad, a toda identidad del tiempo consigo mismo [...] [de modo tal que] la multiplicidad de las líneas de temporalidades, de los sentidos mismos de tiempos incluidos en un mismo tiempo es la condición del hacer histórico (Didi-Huberman, 2008: 56).

De allí que proponga añadir a su hipótesis la palabra ‘síntoma’: «solo hay historia de los síntomas». Esta noción denota una doble paradoja de índole visual y temporal. La paradoja visual la encuentra en la *aparición*, en este sentido el *síntoma* interrumpe el curso normal de las cosas, es decir, el de la representación. La del tiempo la reconoce en el *anacronismo*; aquí el *síntoma* interrumpe el curso de la historia cronológica y compone duraciones múltiples, tiempos heterogéneos y memorias entrelazadas. Sin embargo,

Didi-Huberman apunta al final de cada paradoja que «lo que ella contraría, en un sentido lo sostiene», por lo que podría pensarse así en un «inconsciente de la representación», en lo que concierne a la imagen-síntoma, y en un «inconsciente de la historia», en lo que hace al síntoma-tiempo (Didi-Huberman, 2008: 64).

Todo este recorrido da cuenta de la complejidad que acarrea un pensamiento anacrónico, plagado de paradojas, de contradicciones y de fracturas, pero acaso ellas, se pregunta Didi-Huberman, ¿no expresan, justamente, los aspectos críticos del desarrollo temporal mismo, el aspecto claramente complejo y sintomático de esos mismos cambios en la historia?

En relación con el anacronismo de las imágenes plantea que frente a ella estamos siempre ante un objeto de tiempo complejo, impuro el anacronismo sería, así, «el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes» (Didi-Huberman, 2008: 39). Pues, según él, en la imagen nos enfrentamos siempre a un encuentro de tiempos heterogéneos que no cesan de reconfigurarse. En este sentido explica:

Ante una imagen –tan antigua como sea, el presente no cesa jamás de reconfigurarse [...] Ante una imagen –tan reciente, tan contemporánea como sea– el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión (Didi-Huberman, 2008: 32).

Con esto, el autor retoma la idea que ya proponía Benjamin de la imagen como dialéctica en suspenso. Según Benjamin, una imagen es aquello donde el Tiempo Pasado se encuentra con el Ahora en un relámpago que forma una constelación mientras que la relación entre el presente y el pasado es puramente temporal y continua, la relación del Tiempo Pasado con el Ahora presente es dialéctica: no es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada. El suspenso aquí es pensado como *cesura*, es la inmovilización momentánea, la síncope en un movimiento o en un devenir. Pero no como simple interrupción del ritmo, sino como contrarritmo, como ya mencionamos, un ritmo de tiempos heterogéneos sincopando el ritmo de la historia.

El aspecto dialéctico de esta visión sostiene que el choque de

tiempos en la imagen libera todas las modalidades del tiempo mismo. Esto hace que la imagen pase a estar «abiertamente sobredeterminada respecto del tiempo», principio que solo puede ser entendido dentro de una cierta «dinámica de la memoria» (Didi-Huberman, 2008: 42).

El pasado como hecho de memoria

En tanto lo expuesto hasta aquí, podemos afirmar que la historia en su proceso está hecha de *caídas* y de *irrupciones*. El modelo dialéctico de Benjamin que referíamos hace un momento sostiene series omnidireccionales, rizomas de bifurcaciones donde en cada objeto del pasado chocan «su historia anterior» y su «historia ulterior», donde los objetos del pasado no se mantienen incólumes, sino que son constantemente resignificados cada vez que son recuperados. El modelo dialéctico aquí es convocado para dar cuenta de una experiencia del tiempo. Es de este modo que Benjamin pasa del punto de vista del pasado como hecho objetivo –propio del paradigma positivista– al del pasado como hecho de memoria –hecho en movimiento, hecho psíquico tanto como material–.

Lo que de algún modo está haciendo Didi-Huberman es recuperar la actitud *arqueológica* respecto de la memoria que ha planteado Benjamin, en la cual el oficio del arqueólogo excavador, pero también el del coleccionista, del traperero, adquiere preponderancia: el trabajo sobre el pasado no se rige exclusivamente por planos preconcebidos, sino que es importante el tanteo sobre el suelo sin saber bien qué se va a encontrar, porque es en el suelo donde los restos, los desechos del pasado se harán presente: «La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualiza la excavación arqueológica pero ella está también en la sustancia misma del suelo [...] en su capacidad para leer el pasado del objeto en el suelo actual» (Didi-Huberman, 2008: 163).

Se trata de una teoría de la memoria críptica, una memoria a la vez inconsciente y fantasmática que está más allá del documento objetivo y material, de la historia social, pero, también, más allá de la facultad subjetiva, de la memoria íntima construida con recuerdos buscados conscientemente, como si fuéramos dueños



de recuperar nuestro pasado y de organizarlo como un archivo.

La memoria, así entendida, deja de ser un mero resultado de una actividad planificada y se constituye en un proceso, en un trabajo con el tiempo y dentro de él, donde los materiales de los que nos creemos valer dependen de una constante actitud de búsqueda, de colección y donde nuestra actualidad es constantemente invadida por el pasado que constituye el suelo subyacente que pisamos. Didi-Huberman lo define como «una estructura de anacronismos y supervivencias», en donde todos los tiempos genealógicos conviven en el mismo presente. Las cosas –y particularmente las imágenes– han devenido receptáculos inagotables de recuerdos, *materia de supervivencias*. Esta supervivencia expresa al mismo tiempo un resultado y un proceso: los *rastras* y el *trabajo* del tiempo en la historia.

Conocimiento por el montaje

La idea del conocimiento por el montaje que proponía Benjamin consiste en pensar a éste como un procedimiento que supone, en efecto, el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, y de esta manera hace pensar lo real como una «modificación» (Didi-Huberman, 2008: 200). La imagen desmonta la historia en el doble régimen que describe el verbo desmontar: de un lado la caída turbulenta, del otro, el discernimiento, la deconstrucción estructural. De este modo, la imagen da pie al conocimiento por el montaje, realizado a partir de los despojos. La imagen desmonta la historia y, a la vez, la reconstruye recuperando aquello que en un principio no podía ser observado o valorado como histórico. Ese objeto pasa a comprenderse ya no como pura materialidad, sino como síntoma, y a partir de él la temporalidad se manifiesta distinta, anacrónica. Así, el saber histórico se pone en movimiento, el pasado deja de ser un punto fijo inerte, para en cambio interactuar dialécticamente con nuestra consciencia presente, sin dejar nunca de reconfigurarse y de resignificarse.

Retomamos una vez más las palabras de Benjamin a través de Didi-Huberman: «el placer que brinda el mundo de las imágenes [...] se nutre de un sombrío desafío lanzado al saber», a lo cual

concluye Didi-Huberman: «Y nada es más indispensable para el saber que aceptar ese desafío» (Didi-Huberman, 2008: 213). El desafío al que refieren no es otro que el del anacronismo, puesto en evidencia en la imagen. Ya Benjamin vaticinaba, a principios del siglo xx, la crisis de la modernidad no es posible hoy seguir pensando y alimentando una idea de *progreso histórico*, urge un cambio de paradigma que permita una revisión y una reconstrucción de la historia, donde ponga de relieve la relación de ésta con la imagen y la de su propio anacronismo. Es preciso, tal como proponía Benjamin, hacer estallar el continuo de la historia.

Referencias bibliográficas

- Bloch, M. (2001). *Apología para la historia o el oficio del historiador*. México D.F.: Fondo de cultura Económica.
- Benjamin, W. (1967). «Sobre el concepto de historia». *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur.
- Didi-huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Panofsky, E. (1979). «La historia del arte es un discurso humanista». *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza.
- Rancière, J. (1996). «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien». *L'Inactuel*, N.º 6.