



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN FILOSOFÍA

T E S I S

**LA SUPERVIVENCIA DE LAS IMAGENES: PASOS EN LA FILOSOFÍA DE
GEORGES DIDI-HUBERMAN**

Que para obtener el título de:
Licenciada en Filosofía

Presenta:
Thita Carmona Perdomo

Asesor:
Davide Eugenio Daturi

Toluca, Estado de México, 2023

ÍNDICE

INTRODUCCION.....	1
CAPÍTULO I.....	7
CATEGORÍAS Y AUTORES FUNDAMENTALES EN LA OBRA DE GEORGES DIDI-HUBERMAN	7
CÁPITULO II.....	33
ELEMENTOS QUE COMPONEN A LA <i>SUPERVIVENCIA</i> :.....	33
IMAGEN, TIEMPO, MEMORIA Y SÍNTOMA.....	33
2.1 IMAGEN	35
2.2 TIEMPO	41
2. 3 MEMORIA	49
2. 4 SÍNTOMA	51
LA SUPERVIVENCIA EN DIDI-HUBERMAN.....	58
3.1 LA SUPERVIVENCIA ANTE EL TIEMPO	60
3.2 SUPERVIVENCIA PESE A TODO	67
3.3 LA IMAGEN SUPERVIVIENTE	77
3.4 LAS VARIACIONES DE LA SUPERVIVENCIA.....	85
CONCLUSIONES.....	88
GLOSARIO	91
REFERENCIAS	94

INTRODUCCION

Es sabido que las imágenes poseen un papel fundamental para el ser humano y el mundo que le rodea, le ayudan a reconocer, aprender, descifrar y comunicarse; sin embargo, se puede llegar a creer que tales imágenes tienen un tiempo determinado de utilidad, o bien, que son elementos aislados que necesitan hablar por sí solas y revelar el mensaje contenido en ellas instantáneamente.

Pero lo cierto es que las imágenes van mucho más allá, trascienden, no caducan y siempre hay algo más que lo superficial, las imágenes forman parte de una historia, contienen mensajes aun cuando no se creyera que pudieran decir algo más, imágenes que no parecieran pertenecer al tiempo en el que están situadas, pero que desde otra perspectiva cobran sentido.

Hay que tomar en cuenta que las imágenes adquieren más importancia cada día, pues al estar rodeados constantemente de éstas en redes sociales, videos, anuncios, televisión, etc., somos seres que experimentamos –es decir vivenciamos– a través de ellas un sentido que el mismo ser humano ha creado, manipulado e interpretado, sin embargo, como consumidores de imágenes no hay gran demanda de esfuerzo al momento del consumo, en muchas ocasiones tales imágenes significan para nosotros lo que otros quieren que signifique, y que sintamos al verlas lo que otros han ya fabricado.

La enorme cantidad de imágenes que nos rodean actualmente es uno de los aspectos más característicos de nuestra sociedad, siendo que el internet se ha vuelto el medio más popular para el envío y la recepción de millones de imágenes a cada segundo, sobre todo como información y entretenimiento. Este elemento que caracteriza la vida en común de nuestro día a día es el mismo que ha interesado a múltiples filósofos y pensadores contemporáneos: Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière, W. J. T. Mitchell, Horst Bredekamp, Hans Belting

Jean-Luc Nancy, Emmanuel Alloa son algunos de los más relevantes estudiosos de este tema. Sin embargo, en lugar de fijarse solo en una comprensión del uso de las imágenes en la actualidad, de cierta manera todos estos autores se han interesado de contextualizar el tema de la imagen en el marco de la historia de este medio, haciendo referencia sobre todo al arte y a la manera en que ha cambiado la forma de ver y la visión en la sociedad occidental en el curso de más de dos mil años.

Entre los autores citados, Didi-Huberman es el filósofo que elegimos para llevar a cabo una comprensión adecuada de la noción de imagen; en particular, en función de su obra trataremos de entender, como se explicará en las próximas páginas, la compleja relación entre la imagen y el tiempo, en una época en que parece que las imágenes ya no sobreviven a la instantaneidad de su fruición en el presente y se encuentran más bien perdidas en el flujo continuo de una incesante experiencia visual.

El propósito general de esta investigación al tomar a este autor como punto central es, precisamente, reforzar la idea por él ya planteada: la imagen está siempre presente, es superviviente. Y como ya se mencionó anteriormente, las imágenes han adquirido una omnipresencia nunca antes vista en la vida del ser humano, han comenzado a saturar el entorno visual y ejercen una influencia significativa en la manera en la que las percibimos y comprendemos el mundo. Es precisamente este intercambio de imágenes el que plantea preguntas fundamentales sobre ¿Cuál es la función de la imagen?, ¿Qué impacto tienen en la actualidad?, ¿Cuál es el poder de las imágenes en la sociedad?, ¿Es posible encontrar en las imágenes reminiscencias del pasado para explicar el presente?, ¿Cómo podemos interpretar una imagen?, y ¿Qué nos quieren decir las imágenes en términos de supervivencia?

Es bajo estas preguntas que la tesis se propone explorar a través del pensamiento de Didi-Huberman el papel de las imágenes en la cultura contemporánea y encontrar qué tanto influyen en la construcción de significados en la identidad individual y colectiva. Nos estaremos preguntando si en un mundo

llo de imágenes que, regularmente en la actualidad olvidamos después de mirarlas, estas actúan solamente como representaciones visuales o si, al contrario, son imágenes en movimiento con la capacidad de moldear nuestros valores, emociones, acciones y percepciones y, de ser así, cómo lo hacen y qué fundamentos teóricos y prácticos se necesitan para interpretar una imagen.

Se sostiene entonces la hipótesis de que las imágenes tienen la capacidad de sobrevivir en el tiempo, ya no como simples representaciones de momentos o realidades pasadas, sino por medio de su fuerza inherente para mantener una resonancia en el presente. Será considerada esta supervivencia de las imágenes un fenómeno intrínseco que se fundamentará sobre su capacidad para cobrar múltiples significados, así como su capacidad para adaptarse a nuevas interpretaciones y evocando respuestas emocionales y cognitivas. Examinaremos, por lo tanto, cómo la supervivencia de las imágenes se entrelaza con la cultura y con la identidad del mundo que les rodea y de qué manera logran desafiar la idea de un tiempo lineal.

Didi-Huberman se ha percatado de que la imagen ha tomado un lugar primordial en los individuos y en sus necesidades del día a día, como ejemplo: un celular. Pero más allá de eso nuestro autor ha detectado que la imagen lleva consigo un carácter anacrónico, es decir que hay imágenes que no pierden vigencia y que, según cómo se utilicen, adquieren en la actualidad más impacto y relevancia de lo que causaron en su momento, o bien, imágenes que siempre han transmitido mensajes importantes pero que de acuerdo con el tiempo en que se coloquen se interpretan de forma diferente.

Este anacronismo – y como veremos “supervivencia”– de la imagen es lo que llama la atención del autor que estudiaremos en esta investigación, quien dedicará gran parte de sus obras para desarrollar el tema de la relación entre imagen y tiempo en la historia. Para lograrlo hará referencia a múltiples disciplinas y autores, todo esto le ayudará a demostrar que la imagen no es simplemente eso, o que es un asunto destinado únicamente al arte o la historia del arte, sino que la imagen se expresa y se manifiesta tanto en la filosofía, como

en la historia, en la política, en las ciencias humanas, etc. Todo esto enriquecerá su propuesta en torno a la imagen y su papel e importancia en el mundo.

El pensamiento y la propuesta de Didi-Huberman se trata, fundamentalmente, sobre la historia y teoría de las imágenes desde un punto de vista estético, filosófico, político y antropológico. Además, destaca por haber estudiado el uso de las imágenes en la cultura actual, lo que también lo ha llevado a estudiar a profundidad los desórdenes sociales, las revoluciones y la migración, identificándose así con su origen.

Es necesario mencionar que existen, al menos, tres puntos fundamentales en la obra de Didi-Huberman, donde el primero es una crítica de toda la tradición de la historia del arte, el segundo es la intención de una propuesta alternativa en la filosofía sobre las imágenes en autores como Aby Warburg y Freud, y el tercero es su interés por el estudio del arte contemporáneo, recorriendo la historia del arte desde el renacimiento hasta la actualidad.

Pretende dejar en evidencia los problemas de la iconografía del siglo XIX, mismos problemas que han construido y transformado las corrientes artísticas en el siglo XX, con el propósito no sólo de una crítica sino con la intención de replantear y ampliar el método y la perspectiva que tienen el arte y las bellas artes actualmente. Al momento de relacionar estas ideas con el psicoanálisis abre una posibilidad de cuestionar y de incluir conceptos nuevos a la historia del arte, al mismo tiempo que se encamina a generar nuevas teorías de una filosofía y psicología de la imagen.

Por eso mismo los aportes que el autor ha depositado en el campo filosófico son muy ricos y extensos, mismos que se consideran primordiales y de gran interés para la realización de esta investigación y dado que los estudios de Georges Didi-Huberman son tan amplios se pretende recuperar elementos y conceptos fundamentales para así poder adentrarnos a su pensamiento y expandir las posibilidades de un conocimiento más detallado sobre su propuesta, para poder lograrlo se desarrollará ésta investigación en tres capítulos.

En el primer capítulo se pretende abarcar con el mayor detalle y claridad posible aquellos autores que contribuyeron al desarrollo total de la propuesta de Didi-Huberman y que resultan sustanciales para cada una de sus obras. Todo esto con el propósito de conocer más a fondo lo que el autor nos está queriendo decir, es necesario conocer el trasfondo de todo aquello que ha propuesto y que ha logrado modificar a través del tiempo.

Con este primer capítulo se pretende reconocer que el concepto de supervivencia ya había sido propuesto anteriormente y la manera en cómo lo entendían los autores que influyeron en Didi-Huberman hasta llegar lo que él propone para entender la noción de supervivencia en las imágenes actuales.

A su vez se tocarán distintos conceptos como: síntoma, anacronismo, montaje, arte, sublevación, tiempo, imagen dialéctica, memoria, etc; mismos que, se pretende, sean retomados de forma concisa y clara. Asimismo, se hará un breve recorrido de las propuestas y conceptos que retoma de cada uno de los autores que están presentes en sus libros o que, se considera, son más relevantes para comprender la teoría de Didi-Huberman.

En el segundo capítulo se retomarán los conceptos de imagen, tiempo, memoria y síntoma, los cuales resultan indispensables para llegar al punto central de esta investigación, es decir, a partir de ellos se logrará entender los componentes de la supervivencia y cómo se ha modificado esta noción, tanto desde los pensadores que preceden a nuestro autor, como el cambio que ha tenido el concepto a través de las siguientes tres obras.

En el tercer capítulo se realizará el análisis sobre la modificación y evolución de lo que Didi-Huberman entiende por *supervivencia*, retomando tres obras específicamente: *Ante el tiempo, historia del arte y anacronismo de las imágenes*; *Imágenes pese a todo: Memoria visual del holocausto* y *La imagen superviviente: Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*.

Posteriormente se reunirá toda la información encontrada sobre los cambios hallados a lo largo de la ruta teórica propuesta por el autor con relación

a la noción de supervivencia, esto con la intención de demostrar la manera en la que se ha ido modificando y a partir de la manera en la que la recupera en sus textos para convertirlo en un elemento clave de su discurso y pensamiento; concepto ligado directamente con la imagen.

Después de la recapitulación se pretende hacer una reflexión de la importancia de lo que Georges Didi-Huberman nos propone, siendo un pensador contemporáneo hay mucho que se puede explicar acerca de la actitud del ser humano frente a las imágenes, la forma de reaccionar y la interpretación que se tiene de ellas, además, nos abre la posibilidad de entendernos mejor como seres humanos, de comprender elementos particulares sobre nuestra cultura y por qué, de alguna forma, sentimos que dichos elementos e imágenes permanecen y pueden ser consideradas supervivientes en las adversidades de la historia.

De igual forma es importante disertar en torno a la percepción, la experiencia y el papel fundamental que cumple la imagen, no sólo en una teoría filosófica, en una exposición o en la historia del arte, sino en la vida cotidiana, en un acercamiento constante a ellas, es importante entonces cuestionarnos qué tanto afecta en la sociedad y en nosotros mismos para determinar nuestro actuar y pensar.

CAPÍTULO I

CATEGORÍAS Y AUTORES FUNDAMENTALES EN LA OBRA DE GEORGES DIDI-HUBERMAN

Georges Didi-Huberman¹ es un autor interesado en la historia del arte, reconoce en esta disciplina un punto donde convergen tantos y tan variados conceptos que parte de sus intereses es encontrar aquellos en los que, a partir de autores principales y específicos, pueda cimentar su teoría sobre las imágenes e historia del arte, por lo que este primer capítulo tiene la intención de realizar un recorrido tanto de los autores más influyentes en su obra como los conceptos que encuentra relevantes y necesarios, de tal forma que se pueda generar una red de nociones básicas convergentes entre cada autor.

Aquellos autores por considerarse serán nombrados por el francés de forma directa en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Antonio Oviedo en su nota preliminar menciona la relevancia de los “tres hilos rojos teóricos” que Didi-Huberman considera para generar su teoría en torno a las imágenes, mismos autores que serán base para sus demás obras.

Dentro de este florecimiento corresponde situar a esos “tres ‘hilos rojos teóricos””: Aby Warburg, Walter Benjamín y Carl Einstein, creadores de obras poderosamente innovadoras que Didi-Huberman ha seguido en su libro con justificada admiración y reconocimiento, sin perder de vista, además, la ruptura epistemológica que se atrevieron a producir aun cuando

¹Georges Didi-Huberman nació el 13 de junio de 1953 en Saint-Étienne, Francia. Su padre era pintor, originario de Túnez y su madre era polaca y judía. Didi-Huberman decidió unir sus dos apellidos para siempre hacer referencia a sus orígenes pues, para él, su naturaleza radica en la mezcla de sus padres.

Decidió estudiar historia del arte y filosofía en la Université de Lyon y obtuvo el doctorado en sociología y semiología de las artes y la literatura en la École des hautes études en sciences sociales (EHESS) de París en 1981, cuyo trabajo fue supervisado por Louis Marin, un reconocido filósofo, historiador y crítico de arte francés.

También, ha sido curador de diversas exposiciones, entre ellas está la exposición de 1997 L'Empreinte en el Centre Georges Pompidou de París y también la exposición Fables du lieu en el Studio national des Artscontemporains de Tourcoing en 2001, así como una de las más importantes exposiciones en Latinoamérica “Sublevaciones” en el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (MUNTREF), en Buenos Aires y en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo, en México (MUAC) en 2017 y 2018, respectivamente.

Es autor de más de 50 obras, con su primer libro titulado La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière (1982), entre sus demás libros los más destacados son *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2000), *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (2002), *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto* (2004), *Gestos de aire y piedra* (2005), *Desear, desobedecer. Lo que nos levanta 1* (2019), entre otros.

sus efectos y su legibilidad hayan permanecido obturados por largas décadas, si bien sólo muy recientemente han empezado a convocar una exploración escrupulosa y reproblematicada (la del autor de *Ante el tiempo*, sin ninguna duda) que está a la altura de sus adquisiciones teóricas más intempestivas y novedosas en el ámbito de la historia y del arte. Ellos pusieron 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: tales son las dos facetas descritas por Didi-Huberman. Ambas dibujan un suelo común que Didi-Huberman comparte mediante una lectura crítica acerca de los tres pensadores alemanes. (Didi-Huberman, 2011, p. 15)

El primer autor por considerar será Aby Warburg, mismo al que le dedica un libro entero para estudiar y desarrollar su teoría (*La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*) pues llamará su atención en tanto que historiador de arte. Didi-Huberman encuentra en Aby Warburg un historiador que va contracorriente y que propone modificar la concepción tradicional de estudiar y entender la historia del arte, para el autor francés “con Warburg el pensamiento del arte y el pensamiento de la historia experimentan un giro decisivo” (Didi-Huberman, 2009, p. 26)

Didi-Huberman realizó estudios en el Instituto Warburg, logrando conocer en buena medida sus propuestas y pensamiento, de tal forma que encuentra en el historiador alemán el sustento principal de su propia teoría. Menciona de forma breve en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, por qué Warburg será tan importante para él y el motivo por el que ha decidido retomarlo como uno de los autores principales para su libro.

El primero es célebre en la historia del arte (más por el instituto que lleva su nombre que por su propia obra) pero singularmente ignorado, en Francia al menos, por los historiadores y los filósofos. Trataré, sin embargo, de describir cómo fundó una antropología histórica de las imágenes ateniéndome a uno de sus conceptos fundamentales, la

supervivencia (*Nachleben*), que procura hacer justicia a la compleja temporalidad de las imágenes: largas duraciones y “grietas en el tiempo”, latencias y síntomas, memorias enterradas y memorias surgidas, anacronismos y umbrales críticos. (Didi-Huberman, 2011, pp. 72-73)

Aby Warburg nace en Hamburgo, el 13 de junio de 1866, pertenece a una familia adinerada y acomodada, hijo de banqueros. Al ser el hermano mayor le correspondía tomar el cargo de la empresa familiar, sin embargo, Warburg rechaza esta responsabilidad y le pide a su hermano menor hacerse cargo de ello, él le dejaría el mando de la empresa si a cambio le facilitaba una mensualidad para poder vivir y que le proporcionara dinero cuando Warburg lo necesitara para adquirir libros, viajar o asistir a la universidad.

Warburg estudia artes, filosofía, historia y religión en diferentes universidades, en países como Italia, Alemania y Francia. Además, siempre fue movido por las ganas de viajar, recorrió Europa y América; allí conoció distintas culturas de tribus diferentes y se pudo acercar a otras que eran nativas norteamericanas, resultando de sus viajes el libro titulado *El ritual de la serpiente* donde habla sobre su experiencia y contacto con las culturas norteamericanas.

Warburg se especializó en historia artística y cultural del Renacimiento y en el manierismo italiano. También fue reconocido en el ámbito de la metodología en la que basó sus investigaciones, aunado a eso Aby Warburg planteó las bases para estudiar la historia del arte una forma y la cultura, con su libro más famoso *Atlas Mnemosyne*.

El *Atlas Mnemosyne* es una serie de paneles donde Warburg fue colocando a modo de collage un extenso conjunto de imágenes que se convertían en portales hacia una red de diálogos y conexiones, pasaron inadvertidos para investigadores anteriores del tema “[...] ese montaje no esquemático, constantemente trabajado, nunca fijo, de un corpus de imágenes ya considerable y, en rigor, infinito” (Didi-Huberman, 2009, p. 226).

En ese collage Aby Warburg pretendía establecer conexiones entre imágenes clásicas o antiguas y aquellas del Renacimiento. A partir de este análisis surgieron términos como “montaje”, “supervivencia”, “anacronismo”, “memoria” y “tiempo”, tomaron una significación importante, marcando un antes y un después en el pensamiento crítico e historiográfico de las artes actuales.

Warburg fue influyente en el ámbito de la iconología considerándolo como uno de los fundadores de la disciplina, en palabras de Didi-Huberman “Será considerado como padre fundador de una disciplina importante, la iconología; pero su obra pronto se desdibujará detrás de la Panofsky, mucho más clara y distinta, mucho más sistemática y tranquilizadora” (Didi-Huberman 2009, pp. 26-27).

Sin embargo, menciona que es importante reconocerlo como aportador en el ámbito de la iconología, además estará interesado en encontrar en las imágenes la supervivencia de las culturas, específicamente las paganas, para demostrar y explicar cómo es que éstas se correlacionan con un problema de la civilización moderna.

Didi-Huberman considera, por tanto, a Warburg como uno de los pensadores más importantes para fundamentar y desarrollar sus ideas, pues él mismo lo ve como “parte de una prestigiosa generación de historiadores del arte” y fuera de lo común pues su “*posición epistémica* e institucional lo diferencia de todos ellos”, (Didi-Huberman, 2009, p. 33).

Warburg fue tan importante en el momento en que, aunque perteneciente a la línea de historiadores del arte, no estaba conforme con lo propuesto por sus contemporáneos, es decir, fue un personaje que replanteó lo ya establecido, la forma lineal de estudiar la historia, sobre todo la historia del arte, él mismo sabía que la historia y, sobre todo, las imágenes no podían ser delimitadas de esa forma. Warburg no pretende seguir un estudio estructurado, él reconoce que la historia no es plana, sino que contiene en ella lo que comienza a denominar *anacronismos*.

Pienso que Warburg se sentía insatisfecho de la territorialización del saber sobre las imágenes porque estaba seguro de al menos dos cosas. En primer lugar, que no nos encontramos ante la imagen como ante una cosa cuyas fronteras exactas podamos trazar. Es evidente que el conjunto de las coordenadas positivas—autor, fecha, técnica, iconografía...- no basta. Una imagen, cada imagen, es el resultado del movimiento que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. (Didi-Huberman, 2009, p.34)

De acuerdo con lo que menciona Didi-Huberman podemos notar que Aby Warburg tenía conflictos con sus contemporáneos y con la noción de imagen. En ese tiempo la historia del arte era una disciplina cerrada, aquello a lo que se abocaba era, no solamente lineal, sino que se consideraban para estudiarla y determinarla únicamente aspectos como su uso, una sola interpretación o el tiempo específico en el que sucedió.

Pero Warburg se dio cuenta de que no era posible incurrirse en tal error, pues las imágenes no son un tiempo determinado, sino que son la suma y composición de capas temporales, por lo que consideró necesario replantear una forma nueva de pensar y estudiar a la historia alejado del ideal de la época, “El término «ideal» sugiere que la esencia —en este caso la esencia del arte— es un modelo: un modelo o alcanzar según el imperativo categórico de la belleza clásica; un modelo que se considera, sin embargo, como imposible de alcanzar en cuanto que tal” (Didi-Huberman, 2009, p. 18).

Al estar interesado en la historia del arte Warburg se centró en la imagen, pero dejó de lado aquella noción de estética predominante en aquel momento sobre las obras de arte, Didi-Huberman en *La imagen superviviente* con relación a la posición predominante de la estética en dos autores de los que se apoya para la introducción del libro, Herder y Winckelmann, dice lo siguiente:

Siendo como era un pensador de la historicidad, Herder se plantea enseguida esta cuestión: «¿Es ése el objetivo de la historia? ¿El objetivo de una historia del arte? ¿No hay otras formas posibles de historia?». Pero reconoce de buen grado la necesidad de una historia del arte que [...] estuviese fundamentada teóricamente: lo que él llamaba, con Winckelmann, un sistema histórico.

O incluso una «construcción ideal» Ideal en el sentido de estar concebida ante todo para concordar con el principio metafísico por excelencia, con el ideal de belleza, esa «esencia del arte» que supieron poner en práctica los grandes artistas de la Antigüedad. [...]. La historia del arte no es más que la historia de su desarrollo y su declive. (Didi-Huberman, 2009, p.18)

Para el autor francés este problema relacionado con la estética se volvió evidente en el pensamiento de Warburg, situación que le llevó a interesarse en otros aspectos, en aquellos detalles que se escapaban de la vista de los demás, tales como el movimiento, los rostros y gestos de obras del Renacimiento y encontró en ellas contenidos ocultos de dichas imágenes, donde pudo reconocer lo que él denomina una *supervivencia* de un pasado en la tradición de Europa.

Ahora bien, esto comporta una consecuencia fundamental para la historia del arte, una consecuencia que Warburg enunciaba con las siguientes palabras inmediatamente después de su <<apelación>>: nos encontramos ante la imagen como *ante un tiempo complejo*, el tiempo provisionalmente configurado, dinámico, de esos movimientos mismos. La consecuencia -o las implicaciones- de una <<ampliación metódica de las fronteras>> no es otra que una desterritorialización de la imagen y del tiempo que expresa su historicidad. (Didi-Huberman, 2009, p.35)

Es notorio que Warburg no pensaba como otros estudiosos en el tema pues encontró en la historia del arte elementos que necesitaban ser modificados en cuanto a la manera de estudiarlos, “Sustituía el modelo ideal de los «renacimientos» de las «buenas imitaciones» y de las «serenas bellezas» antiguas por un modelo

fantasmal de la historia en el que los tiempos no se calcaban ya sobre la transmisión académica sino que se expresaban por obsesiones, «supervivencias», remanencias, reapariciones de las formas” (Didi-Huberman, 2009, p. 25). Y, como se ha mencionado, la imagen es más que algo estático, la imagen es activa y requiere ser vista y analizada desde distintos puntos y tiempos diferentes.

Al momento de manifestarlo Warburg sabía que las imágenes requieren que se dude de aquello que se ha dicho de ellas, pues al momento de cuestionar su temporalidad queda al descubierto que la imagen tiene una estrecha relación con la noción de tiempo, para la cual no solo se debería hablar de *anacronismo*, sino también de *supervivencia*.

En este sentido, en la nota preliminar que realiza en el libro de Georges Didi-Huberman “Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes” Antonio Oviedo explicará de forma directa que el concepto de supervivencia es retomado principal y directamente de Aby Warburg:

Fundador de una antropología histórica de las imágenes, la principal categoría creada por Warburg, la supervivencia (Nachleben), a la que Didi-Huberman consagró en *L'image survivante* (2002) una reflexión insoslayable, concentra en el intento de dar cuenta la compleja temporalidad de las imágenes, de “sus largas duraciones, latencias y síntomas, memorias enterradas y resurgidas, anacronismos y umbrales críticos”, según la enumeración de Didi-Huberman. (Didi-Huberman, 2011, p.17)

El elemento superviviente en la obra y pensamiento del autor alemán se manifiesta como la esencia del tiempo, donde la cuestión temporal no puede entenderse como un momento específico en la historia, pues cada instante se conforma, al mismo tiempo, de pasado y de futuro. El concepto de *supervivencia* para Warburg sigue estando, aún si estos no son actuales u ocurridos en el instante.

Se entiende entonces que la supervivencia en el autor abarca múltiples aspectos, mismos retomados por Didi-Huberman, donde uno de los más destacados será el anacronismo, pues es sabido que los estudios del alemán se dirigen a la historia del arte, donde, precisamente, no pretende seguir la línea tradicional, sino que pretende reconocer en ella los elementos anacrónicos de la historia.

El pensamiento de Aby Warburg tiene la peculiaridad de desafiar las evidencias que otorga el tiempo, pues es sobre éste que se van formando y edificando las definiciones de lo que se consideran los diversos estilos artísticos, pero Warburg considera que aquello que hace a un verdadero artista es su capacidad de mezclar e ir más allá de todas las épocas históricas.

De tal suerte que aquello que propone Aby Warburg respecto a la supervivencia tenga una estrecha relación con el anacronismo, y no es una coincidencia que Didi-Huberman lo considere parte fundamental y principal de sus estudios en torno a la imagen, pues como se sabe, la relación que guarda el anacronismo con el tiempo es importante en tanto que se llega a considerar la necesidad de un tiempo anacrónico tanto en el pasado como en el futuro, pues es la misma supervivencia la que promueve un espacio en la evolución, lo que deja en evidencia una historia no lineal.

Todo esto genera un cambio y una nueva forma de concebir a la filosofía de la historia del arte, unida a replanteamiento del tiempo histórico que ha logrado el cuestionamiento de la linealidad del pensamiento, así como de las teorías rectilíneas que han predominado en la tradición y las formas en las que se ha realizado el estudio de las imágenes. El anacronismo y la supervivencia demuestran entonces la necesidad de romper el pensamiento que concibe a la imagen como una línea recta, misma idea que Aby Warburg ya buscaba poner en práctica.

Es importante aclarar la manera en la que Aby Warburg examina a las imágenes, ya que no pretende abocarse a una imagen como si fuese una obra de arte, lo que le interesa realmente de las imágenes, como ya se mencionó, son

su capacidad de articular y dejar al descubierto elementos importantes de una determinada sociedad. Esto hace que los estudios de Warburg se consideren como investigaciones antropológicas dado su interés por reconocer lo esencial de la sociedad y el papel que tiene la imagen dentro de ésta.

De ahí que para Didi-Huberman el pensador alemán represente para él un giro en la historia, generando una gran admiración hacia él por el alcance de su visión en la historia del arte, el francés los reconocerá como un punto de partida importante, reconociendo que no insinúa que gracias a Warburg la historia del arte comienza, sino que empieza a transformarse.

Sin embargo, la historia del arte no «comienza» con él en el sentido de una refundación sistemática, que quizá tendríamos derecho a esperar. Con él, la historia del arte se inquieta sin concederse un respiro, la historia del arte se turba, lo cual es un modo de decir —si recordamos la lección de Benjamín— que llega a un origen. La historia del arte según Warburg es lo contrario de un comienzo absoluto, de una tabula rasa: es más bien un torbellino en el río de la disciplina, un torbellino —un momento-perturbador— más allá del cual el curso de las cosas se inflexiona e incluso se trastorna en su profundidad. (Didi-Huberman, 2009, p.26)

La preocupación por teorizar en torno a las imágenes, el análisis de la cultura y la sociedad, estarán reflejados en la filosofía de Walter Benjamin, el filósofo alemán estaba familiarizado con la obra de Warburg, encontraba en sus propuestas elementos de gran interés, admiraba su pensamiento y aquellas nuevas nociones y estudios que aportó a la historia como disciplina.

Asimismo, Georges Didi-Huberman reconoce en Benjamin a un pensador que, al igual que Warburg, cuestionará, reformulará y expresará los elementos escondidos y relevantes de la imagen y cómo es que se desenvuelven en la historia. Es así como explicará en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* por qué esta inclinación hacia Benjamin:

El segundo es célebre entre los filósofos, pero especialmente ignorado por los historiadores y los historiadores del arte. Intentaré, sin embargo, describir cómo fundó una determinada historia de las imágenes a través de su práctica “epistemo-crítica” del “montaje” (Montage), que induce un nuevo estilo de saber -por tanto de nuevos contenidos de saber- en el cuadro de una concepción original y, para decirlo claro, perturbadora del tiempo histórico. (Didi-Huberman, 2011, p. 73)

Walter Benjamin nace el 15 de julio de 1892 en Berlín, y fallece el 26 de septiembre de 1940 a los 48 años en Portbou, España. Fue un crítico literario, ensayista, filósofo y traductor. Benjamin pertenece a una familia acomodada de origen judío dedicada a los negocios.

Empieza a estudiar filosofía a los veinte años en la escuela de Friburgo en Alemania, posteriormente se transfiere a la Universidad de Berlín para poder concluir sus estudios. Benjamin es un filósofo con muchas ramas de investigación, pues se interesó por temas como el sionismo, debido a su origen escribe acerca del valor del misticismo judío en la cultura, y defiende al judaísmo porque lo considera una parte elemental de la cultura europea.

Benjamin colaboraba en el círculo de la Escuela de Frankfurt, las influencias que tuvo fueron muchas, pues al círculo pertenecían estudiosos interesados en las teorías de Hegel, Marx y Freud, esto hizo que Benjamin tomara una línea muy marcada hacia la filosofía marxista. Asimismo, fue traductor de varias obras de autores como Goethe, Baudelaire, Karl Kraus, entre otros.

Benjamin escribió múltiples textos relacionados con la fotografía, el judaísmo, política, historia, arte, estética, literatura, etc.; sus obras son de gran importancia en la actualidad y aunque, en su momento, no tuvo el impacto y reconocimiento necesario en la historia del arte, logra contribuir bastante a esta disciplina, Didi-Huberman lo expresa de la siguiente forma:

El segundo es célebre entre los filósofos, pero especialmente ignorado por los historiadores y los historiadores del arte. Intentaré, sin embargo, describir cómo fundó una determinada historia de las imágenes a través de su práctica “epistemo-crítica” del “montaje” (Montage), que induce un nuevo estilo de saber -por tanto de nuevos contenidos de saber- en el cuadro de una concepción original y, para decirlo claro, perturbadora del tiempo histórico. (Didi-Huberman, 2011, p. 73)

Walter Benjamin tuvo muchos conflictos, al ser un judío viviendo en Alemania, durante la segunda guerra mundial se vio forzado al exilio, fue una persona que tuvo la necesidad de estar moviéndose de un lugar a otro, debido a la época en la que vivió, hasta que terminó desesperado y acabando con su vida. A pesar de los obstáculos y circunstancias en las que vivió este filósofo logró formular una obra extensa, completa y revolucionaria volviéndose un autor cuyas propuestas son de gran influencia en la actualidad.

Ahora bien, Didi-Huberman encuentra en Benjamin un pensador que, al igual que Warburg, reta la concepción tradicional de concebir la historia y cuyos conceptos relacionados a la imagen son relevantes, mismos que Didi-Huberman retomará como elementos principales para conformar su obra. Por ejemplo, la idea del montaje como una destrucción radical, las emociones o la política.

Retomar en la historia lo que es el principio del montaje. Erigir las grandes construcciones con los más pequeños elementos, confeccionados con perfil seco y cortante, para descubrir en el análisis del pequeño momento singular el cristal del total acontecer. Provocar de este modo la ruptura con el naturalismo histórico vulgar. Comenzar a captar la construcción de la propia historia en cuanto tal, haciendo de la estructura comentario. (Círculo de bellas artes, 2010, p.64)

Didi-Huberman hace referencia directa a Benjamin en cuanto a la construcción de la historia a través desde la perspectiva del montaje. Es importante mencionar en este punto que existe una relación entre el anacronismo y el montaje, todo esto refiere a que su objetivo no consiste en buscar en el tiempo pasado algo específico, estas nociones de la historia no tienen tales pretensiones ni saben específicamente aquello que van a encontrar, más bien lo que se pretende con esto es reconocer y distinguir el papel de la memoria frente a un tiempo que cambia constantemente en múltiples aspectos (sociales, políticos, costumbres, etc) y que son totalmente diferentes en el presente.

Se entiende, por tanto, que la memoria, el montaje, el anacronismo y también la supervivencia, intervienen desde el punto de vista donde se reconoce la dimensión representativa de la imagen al aceptar el papel del tiempo o de los tiempos mezclados que se encuentran en cada objeto histórico y artístico.

La propuesta de una “imagen dialéctica” es de gran relevancia en el sentido de que rompe con todos los esquemas propuestos en su época, este concepto de acuerdo con Benjamin en su libro *La dialéctica en suspenso* lo explicará como:

La imagen *dialéctica* es una (imagen) relampagueante. Así como una imagen que relampaguea en el ahora de la *cognoscibilidad*, ha de aferrarse firmemente [a] *lo sido*. El salvamiento que de esa suerte [...] se lleva a cabo sólo se deja de cumplir en aquello que al instante se ha perdido ya irrescatablemente. (Benjamin, 2009, p. 156)

De tal forma que podemos entender que Benjamin pretende repensar tanto la historia como la política, donde no se busca una verdad histórica universal ni ningún tipo de imposición en ese plano, sino que propone tomar en cuenta aquellas imágenes fugaces y frágiles, relampagueantes. Esta idea fue la que llevó a Benjamin a ser incomprendido en su época, donde su visión de la historia

y la forma en que se entendían las imágenes fue en ese momento, hasta cierto punto, olvidada,

De este modo, la imagen dialéctica tiene una correspondencia con el tiempo, es decir, se genera una confluencia entre un pasado que se reactiva en el presente, esto es justo lo que Benjamin pretende recuperar de lo que se conoce por imágenes, y la manera en la que él no quiere rechazar la historia, y que en términos de anacronismo se procura entenderla y leerla fuera de lo convencional en donde exista una correspondencia de pasado y presente, cuya situación promueve que se transformen recíprocamente.

Natalia Taccetta menciona y explica en el artículo llamado *Anacronismo, dialéctica y sublevación. O de cómo pensar la imagen a contrapelo* todo lo que Didi-Huberman rescata de Benjamin relacionado con la imagen. Lo que Natalia Taccetta menciona como propuestas generales de Benjamin entorno a las imágenes otorgan una mejor comprensión de los motivos que llevan a Didi-Huberman a cuestionarse los elementos arraigados en una disciplina o cultura. Natalia nos dice que:

Tal como propone Didi-Huberman, el anacronismo obliga a repensar el modelo del tiempo porque impone una reflexión sobre la teoría de la historia, pero también cuestiona la propia verdad de la continuidad histórica. El elemento nuevo y siempre renovado representa la dialéctica de la historia: la ambigüedad no introduce la imagen en la dialéctica, sino la huella de su anacronismo. En el juego y en el acuerdo de las imágenes del pensamiento es donde se reencuentra la riqueza de la reflexión sobre el concepto de historia. En términos benjaminianos, el anacronismo arranca la época del curso homogéneo de la historia y la hace convivir en la constelación que su propio momento histórico forma con la época anterior, produciendo un solapamiento. (Natalia Taccetta 2021, pp. 62-63)

Es decir, hay más términos que se involucran cuando de interpretar o leer una imagen se trata, tal como lo plantea Natalia Tacetta, debemos tener en cuenta el papel del historiador, pues el lugar de síntesis de estos puntos logra enlazar la herencia sociohistórica estructurando y coordinando las imágenes del pensamiento y los anacronismos.

Lo que Benjamin pretendía con esto era contrastar la forma de concebir la historia de los modelos ya impuestos anteriormente en el siglo XIX, dice Benjamin “El historicismo levanta una imagen ‘eterna’ del pasado, el materialista histórico, una experiencia única del mismo, que se mantiene en su singularidad” (la dialéctica en suspenso).

En este punto es donde interviene la imaginación y que, de acuerdo con lo propuesto por Benjamin, su papel es la de ser la fuerza que logre reunir y unificar las relaciones entre las imágenes del pensamiento por esto mismo pensar en lo poderoso de la historia y del anacronismo se concibe como independiente en su sentido histórico y que, finalmente, regresa al presente como una supervivencia.

En efecto, el anacronismo es punto clave para entender la función de lo que se considera una supervivencia en la historia, y para Benjamin consiste en que el anacronismo tiene en él formas alternativas de pensarla, donde la intención es la de rechazar una concepción de la historia de forma cronológica y donde la imagen tampoco esté implicada en esta linealidad.

Es evidente que Benjamin logra cuestionar los modos de concebir a la historia, donde se vuelve necesario encontrar nuevas formas de plantear y concebir la relación que existe entre imagen e historia, de forma tal que el anacronismo intervendrá como un valor que permite regenerarla por medio de las imágenes a partir del historiador y del artista.

Por eso, el anacronismo, para Didi-Huberman, lleva al historiador a concebir la constelación presentida por su propia imaginación. Esta es

evocadora y creativa de una relectura continua del tiempo. En otras palabras, el anacronismo no viene al historiador para incluirlo en otro modo temporal de historia; el historiador se apropia del anacronismo a fin de obtener un fundamento para su comprensión del presente y, con ello, transfigurar y modificar las relaciones de causalidad preexistentes entre las diversas imágenes del pensamiento y en la legibilidad de los acontecimientos (Natalia Taccetta, 2021, p. 64)

Se entiende entonces que la historia y lo que conocemos de ella tiene una relación inseparable entre pasado y presente, donde se necesita de ambos para comprender que esta ruptura de lo que se concibe tradicionalmente como una linealidad deja al descubierto que en la historia intervienen conceptos y nociones que hacen ver que existen huellas o reminiscencias, mismas que hacen cuestionarse las bases de esta disciplina.

Las cosas que “han hecho su tiempo” no pertenecen simplemente a un pasado caduco, desaparecido: porque ellas “han devenido *materia de supervivencias* -la eficaz materia del tiempo pasado. Entonces ¿cómo sorprenderse de que Benjamin haya hecho del *Nachleben* un concepto en el que se juega el “fundamento” mismo de la historicidad? (Didi-Huberman, 2011, p.161)

Didi-Huberman menciona que la supervivencia corresponde al “fundamento de la historia en general”, donde expresa al mismo tiempo un proceso y un resultado, es decir, es al mismo tiempo los rastros y el trabajo del tiempo en la historia. Por un lado, nos conduce a la posibilidad de llegar a la materialidad del tiempo, justo donde Benjamin presta principal atención, debido a que se busca en los vestigios de la historia; y por otra parte nos lleva a lo que se consideraría la “prehistoria” de las cosas, en tanto que se estudian desde un punto de vista

arqueológico y psíquico, esto es, un análisis desde la memoria inconsciente y dialéctica.

Las ideas planteadas por Benjamin lograron que Didi-Huberman encontrara esta visión como una historia de dos caras que está constantemente combinando pasado con futuro, situación que deja clara la peculiaridad de una historia dialéctica que está siempre en movimiento.

Antonio Oviedo en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* menciona que Didi-Huberman ve en el pensamiento benjaminiano una comprensión total acerca del *Nachleben*² propuesto por Warburg.

Por supuesto que los modelos históricos estándar muestran su total limitación para acceder a esa complejidad y Benjamin, por haberlo captado raudamente, comprendió de inmediato que la supervivencia (“pos-vida, o capacidad-dice Didi-Huberman en *Art Press* N° 277, febrero de 2002-, que tienen las formas de resurgir allí y cuando menos se las espera”) venía a alimentar y corroborar los nuevos modelos temporales a cuya elaboración se hallaba también abocado. La imagen no se reduce a un mero acontecimiento del pasado ni a un bloque de eternidad despojada de las condiciones de ese devenir. (Didi-Huberman, 2011, p. 17)

Lo que se considera como una supervivencia en Benjamin fue, precisamente, esta historia, en donde interviene la memoria y, por supuesto, esto promovió que Benjamin no se cerrara a encontrar en disciplinas como el psicoanálisis o la literatura medios que sirvieran para la búsqueda de esta memoria dentro de la historia.

² La palabra *Nachleben* es lo mismo que *Supervivencia*, Didi-Huberman utiliza el término en alemán para ser más exacto en cuanto al origen del término que él utiliza, y, en muchas ocasiones, para referir directamente a Warburg, responsable del término en sí.

Aquello que sobrevive son los tiempos y espacios, el pasado y lo actual, que se notan en los pequeños detalles más que en los grandes acontecimientos, donde se logra reconstruir la historia desde el anacronismo, esto porque el tiempo es lo que compone a los hechos, es decir, los hechos y los acontecimientos no se pierden en un pasado sino en supervivencias.

Se entiende entonces que lo que propone Walter Benjamin referente a la supervivencia está presente en tanto que puede entenderse como un concepto en donde se busca hasta lo hondo en la historicidad y donde se pueden encontrar las bases para poder comprender la historia.

Es claro que las bases principales en la obra de Didi-Huberman se encuentran, principalmente, en Aby Warburg y en Walter Benjamin, sin embargo, no hay que olvidar al tercer autor que el autor francés menciona como parte de los “tres hilos rojos” de su teoría Carl Einstein.

Carl Einstein nace en Neuwid en 1885, fue un historiador, escritor, anarquista, crítico e historiador de arte alemán influyente, convirtiéndose en una figura muy importante en la historia, específicamente del movimiento conocido como *vanguardista*.

Se le considera como uno de los primeros críticos que reconoció y habló sobre el desarrollo del cubismo, también por su gusto y desarrollo en el arte africano. Se ha encontrado que sus obras combinan discursos políticos y estéticos, utilizando las nociones del arte moderno para hablar de situaciones políticas en Europa.

En lo que respecta a su vida social, fue conocido por sus inclinaciones hacia el comunismo y el anarquismo, convirtiéndolo en un blanco fácil para el movimiento de derecha alemana, motivo que lo orilló a huir a Francia en 1928, posteriormente en 1930 formó parte de la guerra civil española. Einstein fue atrapado en el sur de Francia cuando pierde contra la Alemania nazi, decidiéndose así a saltar de un puente, su suicidio ocurrió en Francia el 5 de julio de 1940.

Carl Einstein forma parte importante en las propuestas de Didi-Huberman, principalmente porque es considerado un historiador de arte peculiar del siglo XX, esto debido a sus intereses y sus ideas, donde su posición como historiador juega un papel importante dentro del discurso histórico y teórico del arte. Antonio Oviedo dice al respecto de Einstein que “El <<pensamiento multifocal>> einsteiniano desbordó los límites de la historia del arte y criticó el satisfeco inmovilismo que la legitimaba dentro de un saber disciplinario específico y cerrado”. (Didi-Huberman, 2011, p. 25).

Sin embargo, aquello que menciona sobre Einstein es la importancia que le da a la memoria y su relación con el tiempo en el sentido del olvido. Lo considera un pensador cuyas ideas, según sus editores, no iban de acuerdo con la época, lo que provocó que en su momento no tuviera la importancia necesaria lo que trataba de decir y que, según lo avanzado de sus ideas, tendría relevancia al menos 30 años después, una vez llegado ese momento llegará a considerarse como inactual y pasado de moda, explica que es un autor incomprendido cuyas ideas entorno a la historia del arte y su crítica hacia éste eran buenas y dignas de ser notadas.

Parfraseando a Carl Einstein, se podría decir que las imágenes no nos apasionarían como ellas lo hacen, si sólo fueran eficaces en el frente estrecho de su especificidad histórica o estilística. Es en todos los frentes del pensamiento que la imagen exige ser experimentada, analizada, y es sobre todos los frentes del pensamiento que Carl Einstein procuró exponerla. (Didi-Huberman, 2011, p. 246)

Aquello que destaca Didi-Huberman de Carl Einstein es que proponía que la misión de la disciplina de la historia del arte radica en buscar la comprensión de las obras de arte extendiéndolas en cuanto a su eficacia al encontrarlas sobredeterminadas, múltiples, extendidas e invasoras. De ahí que para Carl Einstein el compromiso que implica la historia del arte llega hasta el campo de la

escritura. Considerando así a la historia del arte como una lucha que involucra las formas, las experiencias y los espacios.

Tal como lo vimos con Warburg y Benjamin, Einstein tiene la intención de transformar y replantear la idea de historia, "Para Einstein cuestionar el objeto de la historia del arte presupone cuestionar sin rodeos el modelo de temporalidad que la anima" (Didi-Huberman, 2011, p. 26). Por lo tanto, aquello que pretende Einstein es practicar una historia del arte contra el análisis histórico de las imágenes de los modelos "positivista, evolucionista y teleológico".

Frente a dicho modelo, Carl Einstein erige una comprensión "genealógica" que pueda interrogarse sobre las condiciones de engendramiento de las obras y con igual énfasis sobre el ritmo agonístico de sus destrucciones, de sus supervivencias, anacronismos, retrocesos y revoluciones. Todo ello con el propósito de no rehuir la exuberante complejidad de los objetos artísticos, la exuberante complejidad del tiempo "que esos objetos producen y del cual son los productos" (Didi-Huberman, 2011, p. 26)

Carl Einstein es un autor que está tomando relevancia en la actualidad, no es hasta fechas recientes que su obra comienza a llegar a más personas, pues sus ideas e influencias son de gran poder, José María de Luelmo al respecto de Einstein dice lo siguiente:

(...) su obra merece ser tomada en cuenta como antecesora de corrientes que actualmente irrigan el territorio artístico, pero también como un agente desestabilizador que denunció, quizá antes que nadie, la esclerosis de la institución historiográfica. (la historia casi imposible, de Luelmo Jareño, 2009, p. 148)

Fue un historiador de gustos y actitudes peculiares, mismos que se ven reflejados en su obra, no temía expresar su aversión hacia la crítica histórica y artística del momento. Parte de su atención estaba fija en la ejecución artística y la evaluación teórica de la misma “aquél que pone el acento en la duda activa y, más aún, en la denuncia y en la quiebra de una realidad tan opresiva como artificialmente compacta” (de Luelmo Jareño, 2009, p.148). Einstein exigía al arte y a la crítica que fueran una práctica en una sola unidad, donde compartan intenciones, procedimientos y fines.

Es importante mencionar otro autor esencial en la obra de Georges Didi-Huberman, Erwin Panofsky, quien fue un historiador de arte discípulo de Aby Warburg, es una figura representativa de la Iconología, a su vez también estuvo interesado en la imagen, el arte y el anacronismo, si bien desde un sentido más conservador, no deja de ser un autor clave e importante para el autor central de esta investigación, sobre todo porque lo considera un punto de referencia clave para entender a la historia del arte desde la tradición que imperaba en ese tiempo.

Erwin Panofsky nace en Hannover, Alemania en 1892 y muere en Princeton en 1968. Estudió en las universidades de Berlín, Múnich y Friburgo, en esta última se doctoró con una tesis sobre el pintor alemán Alberto Durero en 1914. A Warburg lo conoce dos años antes, en 1912 en Roma durante un congreso y desde ese momento decidió seguir su pensamiento, debido a esta inclinación participa en la fundación del *Instituto Warburg*.

Panofsky recibe una fuerte influencia de Ernst Cassirer donde el concepto de “símbolo” tendrá mayor impacto en él; asimismo, desarrollará una teoría que se centra en la creación de significados a través de la formación simbólica del arte y la apreciación visual de dichos significados, donde intervienen conceptos como “iconología”, “comunicación”, “interpretación”; entre otros. El arte medieval y del Renacimiento serán de su interés al estudiarlas a profundidad, sin embargo, sus estudios se extienden hasta la fotografía y el cine.

Fue profesor de la Universidad de Hamburgo desde 1921, en 1933 se vio obligado a renunciar y abandonar Alemania debido a que los nazis tomaron poder, Panofsky al ser de ascendencia judía decidió emigrar a Estados Unidos donde tuvo la oportunidad de ser catedrático en las universidades de Princeton, Harvard y Nueva York.

Panofsky es un personaje fundamental para Didi-Huberman pues sus estudios abarcan la forma, la iconografía, el contenido y la iconología. En ellos reconoce que El arte es un reflejo de la cultura de su tiempo y, por lo tanto, expresa las ideas, valores, conductas y aspectos psicológicos de su momento; de este modo Panofsky se enfoca en analizar el aspecto simbólico de las imágenes y el significado que está contenido en ellas.

Como se dijo anteriormente, los estudios del historiador abarcan también al cine y de éste escribe que es un arte que surge como una técnica que evoluciona para otorgar mayor importancia al aspecto expresivo de la imagen en movimiento. Menciona que la narración que da el cine en una película transmite experiencias de forma visual. Sin embargo, Panofsky escribe respecto al cine que no sólo es parte de una expresión del arte, sino que, en un aspecto negativo, también es parte de un negocio.

Aquello que le interesa esencialmente a Didi-Huberman de Panofsky es que logra marcar la historia del arte, pero cuya visión es sesgada pues, por un lado, no le da especial relevancia a la calidad de la obra ni al placer estético, más bien tiende a extraer una significación bastante general de la obra que pueda adaptarse y formar parte de la historia del pensamiento. Panofsky confiesa que su verdadero interés radica en la capacidad de descubrir memorias dentro del arte que puedan atestiguar el paso del ser humano, cuyas características se manifestaron en las obras de arte.

A todo esto, comenta que el pasado es un asunto que nos importa en tanto que es más real que el presente porque es fluido e indistinto y que, por lo tanto, para poder captar la realidad debemos renunciar al presente, donde la función principal del historiador consiste en extraer dichos recuerdos y lograr

revelar el sentido de tales testimonios. De este modo se comprende que bajo esta postura se lleva a la obra de arte a la imposibilidad de reconocerse a sí misma como un presente, debido a que la iconología la remite al momento del pasado que pueda ilustrar de una mejor manera.

Contrariamente a lo que se ha repetido con frecuencia, su método está muy lejos de agotar toda la riqueza contenida en las obras que estudia. El principal reproche que podría hacerse es, sin duda, que, siendo historiador, se detiene esencialmente en la parte discursiva de las significaciones y se niega a ver que una obra de arte, históricamente situada, sin duda conserva un resplandor presente y cuenta, ante todo, por su presencia. Trabaja sobre un documento y procede a hacer una autopsia erudita; lo que es propiamente el *arte* se queda sobre la mesa de operaciones. (Thuillier, 2006. P. 56)

Es cuestionable que Didi-Huberman retome a Panofsky como uno de los autores principales en su obra, y la respuesta es que es claro que éste no concuerda con las intenciones de Didi-Huberman, intenciones que el autor ha dejado claro que están enfocadas en un cambio radical de lo que se entiende por historia del arte, integrando conceptos que cambian la visión y el rumbo de esta disciplina; sin embargo, nuestro autor encuentra en Panofsky un punto de referencia ideal para ejemplificar y explicar la concepción tradicional, tanto de arte como de historia.

Queda clara, por tanto, la importancia y trascendencia de estos tres autores en la obra de Georges Didi-Huberman y, sobre todo, en la historia, el arte y la filosofía. Los tres autores hicieron grandes aportaciones, que no solo cambiaron la visión de su momento, sino que han modificado la forma de ver la situación de la sociedad del Siglo XXI, pues todos estos precedentes nos ayudan a entender mejor el comportamiento y los motivos que mueven y determinan al pensamiento estético actual. Como dice nuestro autor, “entre Panofsky y Benjamin está contenida toda la historia del arte que, a partir del tronco

Warbuguiano común, se bifurca.” (Didi-Huberman, 2008:150). En esta cita Didi-Huberman explica de forma concreta y breve la manera en la que estos tres historiadores se entrelazan a través de sus líneas de estudio, pensamiento y época y que al mismo tiempo se separan para ser completamente opuestas; en *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* deja en evidencia los motivos por los cuales son imprescindibles para entender elementos que no se limitan a una teoría o historia del arte, sino que, como ya se mencionó, trascienden y que al momento de que el ser humano trata de encontrar referencias para su expresión deja entrever los elementos sociales ocultos en ellos.

Finalmente, en Didi-Huberman hay otro personaje fundamental de la historia moderna del pensamiento: Sigmund Freud. Éste complementa parte de su propuesta, pues nuestro autor reconoce en el padre del psicoanálisis una figura central para demostrar que el ser humano está conformado de temporalidad, pero también de recuerdos y de supervivencias.

Sigmund Freud nace en 1856 en Freiberg, Moravia, lugar que se encuentra en la República Checa y muere en Londres en 1939 a los 83 años. Freud fue un reconocido neurólogo de origen judío, se le considera como el padre del psicoanálisis y es uno de los pensadores más relevantes del siglo XX.

La familia de Freud tenía problemas económicos por lo que se mudaron a Viena en el año de 1860, allí creció y a la edad de 17 años decidió ingresar a la universidad en la carrera de medicina, pero la vida escolar para Freud no fue sencilla pues se vio forzado a enfrentar en antisemitismo de la época. Fue humillado y molestado por su ascendencia judía pero Freud no dejó que nada de eso le afectara pues no ponía especial atención a la idea de ser excluido de la sociedad.

De este modo en el año de 1881 pudo concluir la universidad y los años siguientes estuvo trabajando junto a un neurólogo alemán llamado Theodor Meynert en el hospital principal de Viena, esto promovió y ayudó a Freud para que en 1886 lograra abrir su consultorio particular.

Entre lo que más destaca de lo propuesto por Freud es que, como fundador del psicoanálisis, pasó gran parte de su vida analizando y tratando trastornos como la neurosis.

La nueva propuesta de Freud consistía en que el paciente tenía la capacidad y la libertad para expresar sus emociones, pensamientos, ideas, sueños, recuerdos, etc; todo esto sin ningún tipo de limitación o censura.

Las ideas de Freud no adquirieron popularidad desde un principio, al contrario, sus teorías fueron duramente criticadas y pocos simpatizaban con ellas, además de que dudaban del carácter científico de su trabajo, considerándolo más un filósofo que un científico.

La vida de Freud se vio afectada por el cáncer de paladar, cuyas cirugías le causaron más complicaciones a largo plazo. Además, debido a su ascendencia judía él y su familia fueron acosados por largo tiempo, de tal forma que los hijos de Freud fueron perseguidos y sus hermanas llevadas al campo de concentración, así como la quema de sus libros; fue así como decidió irse a Londres a refugiarse en 1938 hasta que finalmente murió a causa del cáncer que padecía.

Didi-Huberman reconoce en Freud una figura que, hasta cierto punto, será parte del sostén de su teoría entorno a una idea de reestructuración de una metodología de investigación historiográfica, un análisis distinto de las imágenes y también un cambio en la noción misma del arte, de este modo Didi-Huberman encuentra en el psicoanálisis de Freud una vía para defender este punto de vista.

Para conseguirlo el autor se basa, principalmente, en el texto de Freud que lleva por nombre *La interpretación de los sueños* escrito en 1899; en este libro el representante del psicoanálisis introduce el término *síntoma*, concepto que se asocia con las imágenes que se nos presentan cuando soñamos, es decir, Freud entiende estas imágenes del sueño como pistas, indicios de algo más, un mensaje oculto que se busca comunicar a partir de estas imágenes consideradas síntomas visuales.

Para Freud esto se genera en el inconsciente, en el cual se manifiestan los deseos de los individuos, de ahí que el psicólogo vienés dé especial atención al estudio de los sueños de forma individual y específica, donde se busca una interpretación individual. Ahora bien, todo esto se relaciona también con la teoría freudiana de la imagen en el punto en que se pretende llevar esta teoría al ámbito de las artes para reemplazar la idea de objeto cerrado para cambiarla por la de paradigma, donde lo que se busca es eliminar la certeza interpretativa.

Es así cómo se comienza a entender por qué para Freud los sueños representan una figura de fuerzas que desconocemos y que, por lo tanto, se debe indagar sobre cuáles son los procesos por los que los pensamientos latentes se manifiestan como imágenes a las que en muchas ocasiones no les encontramos sentido, y que, sin embargo, al despertar somos perfectamente capaces de contar y narrar aquello que soñamos.

Por muy lejos que esté de cobrar sentido aquello que soñamos, debido a que desde la visión de la lógica pareciera no haber conexión entre los hechos soñados, Freud lo considerará un pensamiento latente en el cual es necesario descifrar, o al menos intentar, los puntos escondidos que lo llevaron a ocurrir; de esta forma para el padre del psicoanálisis es una oportunidad para dejar un espacio libre a la asociación de imágenes y palabras que pueden ayudar para acceder al inconsciente.

Didi-Huberman recupera de Freud estos puntos importantes, aunado también a la noción de anacronismo pues, sin ser su objetivo principal, Freud logra reflexionar sobre la condición anacrónica, ya no solo como un registro histórico, sino como un fenómeno de la cultura relacionado con la memoria y justo aquí interviene la noción de supervivencia de la imagen que estudiaremos en este trabajo.

De este modo Didi-Huberman empieza a considerar las manifestaciones visuales como síntomas que son parte de la historia y, además, reconoce la importancia de tener en cuenta aspectos relacionados al inconsciente en su sentido psicoanalítico junto con la noción de un tiempo anacrónico. Nuestro autor

dirá que estos dos aspectos lograrán reelaborar la noción de imagen y desarrollarán un análisis sobre la representación y la historia como cronológica.

Como hemos visto en este apartado, por lo tanto, la obra de Didi-Huberman bebe directamente a la fuente de los autores introducidos que se encuentran citados de forma sistemática por nuestro autor y, finalmente, representan un punto de referencia fundamental tanto para comprender la obra del filósofo francés como para desarrollar nuestra investigación.

Es evidente que Didi-Huberman es un autor contemporáneo interesado en conceptos amplios, logrando entrelazarlos y relacionándolos entre sí, todos dirigidos a la teorización de la historia del arte, específicamente a la reflexión sobre las imágenes a través de los diferentes modos de expresión humana.

De tal forma que podemos entender que desde Warburg hasta Didi-Huberman se ha intentado modificar la visión histórica a través de los anacronismos y las supervivencias, motivando a una nueva interpretación de esta. El autor francés logra reunir los elementos más importantes de cada autor introducido con relación a sus opiniones sobre la historia y teoría de las imágenes, mostrando el poder de una disciplina que durante tantos años se ha considerado cerrada, lineal y dotada de una sola interpretación. Así mismo, Didi-Huberman es capaz de mostrar las dicotomías que conforman el pensamiento a lo largo de la historia y la necesidad de tomarlas en cuenta, sustentando su intención de continuar con la reestructuración de la metodología de la investigación historiográfica, de los registros históricos, de los fenómenos culturales y la memoria.

Después de esta breve introducción de los autores principales que se encuentran en el fondo de la obra de Didi-Huberman, en el siguiente capítulo trataremos de desarrollar un estudio de los elementos constitutivos de la imagen, según la visión de Didi-Huberman, con el objetivo de llegar a una comprensión adecuada de este objeto que nos permita acercarnos a la comprobación de la hipótesis inicial.

CÁPITULO II

ELEMENTOS QUE COMPONEN A LA *SUPERVIVENCIA*: IMAGEN, TIEMPO, MEMORIA Y SÍNTOMA

“Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo”

Georges Didi-Huberman

Una vez realizado el recorrido que nos permite entender tanto el pensamiento de Didi-Huberman como aquel de los autores que forman parte de su teoría de la imagen y los elementos clave para comprender el curso que las imágenes han tenido a lo largo del tiempo, en el presente capítulo se unirán conceptos relevantes para comprender la relación entre el sujeto, el tiempo, la memoria y el síntoma, y el cómo interactúan estos elementos para conformar aquello que Didi-Huberman comprende como anacronismo en la historia, específicamente el anacronismo en la historia de las imágenes.

Si bien las imágenes son centro de la investigación y de la teoría Didi-Hubermaniana, tal concepción no sería posible sin un sujeto donde se desarrollen y se conciban estos elementos, para sustentar y desarrollar este tema el presente capítulo tendrá como fundamento la obra de Georges Didi-Huberman *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* debido a que en ella se encuentra el hilo conductor entre el tiempo, la memoria, la imagen, el síntoma y el sujeto. Asimismo, la relación que existe con estos conceptos el autor los fundamenta con el pensamiento y las propuestas de Aby Warburg, Walter Benjamin, Erwin Panofsky, Sigmund Freud, entre otros.

Para lograr unir estos elementos es importante esclarecer las categorías fundamentales de las que Didi-Huberman nos habla a lo largo del libro, tal es el caso del anacronismo, enfocado a las imágenes, a la historia del arte y, sobre todo, el problema temporal que soporta la historia del arte, generándose un entramado que relaciona a la imagen con el tiempo.

Como ya se ha mencionado, es evidente que en la historia de la humanidad el sujeto se encuentra en una relación constante con las imágenes, es por esta razón que Didi-Huberman se da a la tarea de encontrar el problema central en el que se sitúan los individuos cuando se encuentran frente a una imagen y, además, aclarar el sentido de la crisis moderna que existe en la percepción de dichos objetos y, por lo tanto, en su interpretación. El punto de partida de Didi-Huberman es la elucidación de la realidad a través de las imágenes, específicamente, de la experiencia que podemos extraer de ellas.

Debido a que Didi-Huberman es un autor contemporáneo su interés por las imágenes se vio influido por el hecho de que el ser humano vive en un mundo dominado por estas, sin embargo, no significa que el lazo entre sujeto e imagen promueva una mejor comprensión e interpretación, al contrario, pareciera que la sobreexposición en la que se encuentran los individuos a las imágenes ha generado un desinterés por los detalles y la información contenida en ellas.

Al ser un mundo supeditado a la imagen, para el autor francés es necesario repensar la posición en la que se encuentra, en la que nos encontramos como humanidad y qué elementos nos ayudan entenderla, interpretarla y reconocerla; sin embargo, dejar esta reflexión en un plano superficial no generaría un gran cambio, por este motivo lo que se pretende es mostrar el trasfondo tan extenso que una disciplina como la historia del arte ha edificado alrededor de la imagen, y, sobre todo, explicar a través de la propuesta teórica de Didi-Huberman cuáles son elementos cuestionables que mueven los cimientos de una tradición tan cuidadosamente construida.

Dada esta situación el autor se propone exponer las flaquezas de la historia del arte, donde encuentra en la noción de anacronismo una posibilidad para explicar por qué la imagen es un elemento necesario para la comprensión de la historia, de la realidad y del sujeto.

Esto con el firme propósito de demostrar que existe una manera de modificar la teoría que, en apariencia, se ha dedicado a explicar y entender a la imagen, pero, intencionalmente o no, solamente ha conseguido limitarla,

evitando así explotar sus posibilidades, de ahí que los autores que sustentan gran parte de su teoría sean historiadores cuyos aportes sean dirigidos a una transformación de la concepción tradicional de imagen e historia.

2.1 IMAGEN

Para tener una visión más amplia del punto de partida del autor hay que remitirse a algunas nociones antiguas y, tomando en cuenta que el concepto de *imagen* es tan extenso, resultaría complejo realizar un recorrido completo en torno a ella, por lo que se buscará hablar de los términos y autores más relevantes para acceder y entender de la forma más directa y sintetizada posible el pensamiento de Georges Didi-Huberman.

Por ejemplo, Platón habla sobre las imágenes retomando el término griego *eidolon*, donde su significado se dirige en un sentido de irrealidad, asimismo, hace referencia a las sombras, almas o fantasmas que forman parte del inframundo, lo que da un significado a la imagen concebida por Platón como algo negativo, ya que al no reconocerlas como reales entonces eran consideradas débiles, sin vida y catalogadas en la esfera del *no ser*.

Esta idea platónica en torno a las imágenes es más sencilla de comprender cuando en la *Alegoría de la caverna* explica que aquello que los esclavos veían pasar en la pared eran las simples proyecciones que el fuego generaba de los verdaderos objetos que pasaban detrás de ellos, de ahí que para Platón las imágenes no fueran más que simples apariciones e irrealidades.

Examina ahora el caso de una liberación de sus cadenas y de una curación de su ignorancia, qué pasaría si naturalmente les ocurriese esto: que uno de ellos fuera liberado y forzado a levantarse de repente, volver el cuello y marchar mirando a la luz y, al hacer todo esto, sufriera y a causa del encandilamiento fuera incapaz de percibir aquellas cosas cuyas sombras había visto antes. ¿Qué piensas que respondería si se le dijese que lo que

había visto antes eran fruslerías y que ahora, en cambio, está más próximo a lo real, vuelto hacia cosas más reales y que mira correctamente? Y si se le mostrara cada uno de los objetos que pasan del otro lado del tabique y se le obligara a contestar preguntas sobre lo que son, ¿no piensas que se sentirá en dificultades y que considerará que las cosas que antes veía eran más verdaderas que las que se le muestran ahora? (República VII, 224d)

Posteriormente, cuando Platón escribe el diálogo “El sofista” en sus momentos de vejez, reformula el concepto de *eidolon* para volverse una imagen más real, es decir, imágenes con una posibilidad de dinamismo que dialoga con el sujeto, los *eidola* no son solamente una ilusión pues Platón responde a la idea de Parménides quien propone una dualidad donde “parece que solo son posibles la vía del ser y del no ser: quien dice el no ser no dice absolutamente nada y quien dice algo dice forzosamente una cosa que es” (Anchepe, pág. 42:2017).

Por lo tanto, podemos entender que reconoce en las imágenes una posibilidad de encuentro con el sujeto, problema que se relaciona con el ser de las imágenes y que Platón enfrenta en su diálogo “El sofista”, cuya relación con la *Ilíada*, obra escrita por Homero, le concede la posibilidad de concebir a la imagen como aquello que guarda estrecha relación con el sujeto, a esto Ignacio Manuel Anchepe menciona lo siguiente:

No obstante, a pesar del parentesco etimológico con *eídos* (“aspecto”, “apariencia”), los *eidóla* de los muertos no son pura ilusión o fantasmagorías vacías. En el sueño, la imagen de Patroclo no permanece inerte sino que dialoga con el héroe y le prescribe la pronta ejecución de sus propias exequias. En otras palabras, al *eidolon* de Patroclo le cabe una actividad no menor, un poderoso dinamismo. Si la incorporealidad de la imagen es señal de inexistencia, el poder manifiesta una cierta dosis de ser. Al igual que los platónicos, los *eidóla* homéricos conducen a una zona gris que no se deja encasillar fácilmente ni en el ser ni en el no ser. (Anchepe, 2017, p. 43)

Una vez aclarado esto se puede concluir que para los griegos los sentidos eran considerados como algo primordial, sobre todo el sentido de la vista que tenía un papel predominante por sobre los demás, esto debido a que para tener un acercamiento a las imágenes, la vista era el primer sentido que interviene, ya sea lo relacionado a la mitología con la presencia de los dioses; al cuerpo humano, para poder representarlo de forma minuciosa con cada una de sus proporciones; incluso para la misma contemplación, y que si en algún punto se llegó a considerar a la imagen como una irrealidad posteriormente se reconoció la conexión entre ella y el sujeto, dotada de mayores posibilidades más que la de una simple aparición fantasma. Justo en este contexto resalta la originalidad de la propuesta platónica en la cual el filósofo ateniense a la mera percepción de las imágenes sobrepone una reflexión sobre una forma “diferente” de visión, a saber: la visión de las ideas, moviendo el tema de la imagen hacia un plano trascendente con respecto a la realidad.

Por esta razón, se reconoce que Platón realiza grandes aportes en torno a la naturaleza de la imagen a lo largo de toda su obra, por lo que es relevante destacar que las nociones propuestas por él son importantes para situar y contextualizar el papel de la imagen en la historia de la filosofía, tanto para las primeras investigaciones noseológicas como para las estéticas; sin embargo dicha noción platónica no es considerada por Didi-Huberman como parte esencial de su planteamiento, por lo que, si bien una referencia al origen de esta problemática es pertinente, no será necesario ahondar más en ello.

Hacia donde Didi-Huberman nos lleva, en cambio, es la palabra en latín *imago*, que hace referencia tanto a la estatua, frecuentemente funeraria, y a la apariencia y el sueño, a su vez relacionada directamente con la palabra *imitatio*, conexión directa con la *mimesis* que refiere a dos elementos importantes, por un lado, el de expresar una emoción interior a través de un lenguaje, y segundo el de reproducir un modelo de forma mecánica, es decir, una imitación.

A este concepto de imitación Michel Melot, historiador de arte francés en *Breve historia de la imagen* comenta lo siguiente: “¿Expresar o reproducir? Toda

la cuestión está ahí. Teje la historia de la imagen y constituye todo su misterio. Y mucho más allá de la cuestión de la imagen, se plantea la de saber si es posible expresarse sin aprender a hacerlo, es decir, sin imitar” (Melot, 2010, p. 12). Esta idea está planteada por Didi-Huberman, pues reconoce que la mimesis o *imago* representa una parte fundamental, tanto para la historia como para el arte, es decir, es una característica intrínseca a la naturaleza humana buscar una reproducción.

De este modo, Georges Didi-Huberman encuentra el concepto de *imago* con Plinio el viejo³ donde la relación no hace referencia a la pintura entendida como cuadros, ni a un sentido artístico en una forma usual, más bien la palabra *imago* refiere a una tradición ritual que consistía en realizar una máscara de cera con un molde de yeso que se colocaba de forma directa en el rostro del familiar muerto con el propósito de que fuera expuesta como homenaje particular de sus familiares, es decir, sus antepasados.

Para Plinio esta práctica se propuso desde un punto de vista que no era designado por géneros artísticos, más bien se planteaba desde un orden de la naturaleza, es decir, para Plinio el concepto de arte no tenía intenciones de imitar a la naturaleza para crear una obra de arte o un elemento propiamente artístico, lo que en realidad propone y entiende por ello es simplemente realizar la copia de un original. Tal concepción de “arte” indica que la *mimesis* no respondía a criterios de bueno y malo según la opinión de expertos, porque el *imago* en la tradición de Plinio pertenecía a un plano ordinario cuya relación era directamente con la naturaleza.

Asimismo, Didi-Huberman menciona a Giorgio Vasari⁴ donde encuentra una relación con Plinio el Viejo, y aunque Vasari aparece quince siglos después

³ Cayo Plinio Secundo, conocido como Plinio el viejo (23-79) fue un escritor y militar romano, realizó investigaciones sobre temas como fenómenos naturales y geográficos que recopiló en su libro más reconocido “Historia natural”. Didi-Huberman retoma la concepción que Plinio tiene de las artes donde menciona que “hay arte cada vez que el hombre utiliza, instrumentaliza, imita o supera la naturaleza”.

⁴ Giorgio Vasari (1511-1574) fue un pintor y arquitecto italiano. Se le considera como uno de los primeros historiadores del arte, se dedicó a realizar biografías y recolección de datos de las vidas

en el siglo XVI, existen grandes similitudes entre estos personajes, donde aquello que nuestro autor encuentra como diferencia marcada entre ellos está dirigida a la noción de imagen, la cual es la siguiente:

Lo que está en juego en esta inversión puede aprehenderse a través de la diferencia que, radicalmente, separa el proyecto pliniano del proyecto vasariano. Allí donde Vasari inaugura un *régimen epistémico cerrado* del discurso sobre el arte (un régimen según el cual la historia del arte se constituye como el saber “específico” y “autónomo” de los objetos figurativos), el texto pliniano ofrece al contrario la arborescencia enciclopédica de un *régimen epistémico abierto*, en el cual los objetos figurativos no son más que una manifestación, entre otras, del arte humano. (Didi-Huberman, 2011, p. 103)

Es importante mencionar estos dos aspectos ya que forman parte de aquello que Didi-Huberman explica para entender a lo que refiere por imagen o retrato, donde es esencial abordar la dimensión histórica y crítica de las relaciones de estos conceptos que les otorgan su origen y donde la conexión que el autor encuentra más evidente pero también poco esperada es la relación de *semejanza*.

Explica que esta noción es esencial para la historia del arte pues es debido a ella que resulta un apoyo para la intelección de los objetos, por lo tanto, le parece necesario destacar los puntos en los que la historia del arte toma un papel dentro del discurso, para ello reconoce la dificultad de hablar de un “origen original” debido a que no existe la fuente absoluta que permita afirmarlo, es por eso que, según el criterio de Didi-Huberman, existen dos puntos de partida donde comienza, el primero con Plinio el viejo y el segundo con Giorgio Vasari.

de pintores y arquitectos más reconocidos y talentosos. Didi-Huberman encuentra en Vasari una conexión con Plinio el viejo en tanto que retoma de él ciertos modelos en los discursos del arte pictórico y escultórico, además, el vocabulario utilizado por Vasari se considera como una traducción literal de las nociones utilizadas por Plinio.

Una vez explicados los puntos de partida de Didi-Huberman, tanto para la historia del arte como para los conceptos que ayudarán a explicar su teoría podemos reconocer que el sujeto juega un papel importante, donde el autor encuentra que las imágenes poseen características que se relacionan con un dinamismo, para entenderlo mejor es relevante explicar qué aspectos son los que retoma para proponer este desplazamiento propio de la imagen.

Para él las imágenes poseen un movimiento que no puede detenerse ni negarse, pues al querer hacerlo se negarían las posibilidades del espectador para reconocer en ellas los elementos que le dotan de movimiento, limitando el conocimiento tanto de la interpretación como del reconocimiento del origen y destino de la imagen, la cual es compleja por su cualidad de aparecer y desaparecer de quien la mira.

Ella debe pensarse, como en Bataille, a través de la soberanía y la exuberancia potencial -para el conocimiento y para la acción- del no-saber. Y exige que su dinamismo inconsciente sea formulado más allá de los modelos comunes de la regresión temporal: porque es imagen dialéctica, debe combinar sin tregua “regresión” y “progresión”, “supervivencia” y “novedad” (Didi-Huberman, 2011, p. 308)

Finalmente, este breve recorrido por la imagen y lo que el autor entiende por ésta nos deja claro que se trata de una “representación”; por este concepto podemos entender múltiples acepciones, entre ellas, la posibilidad que tiene de adaptarse a diversas situaciones teóricas, como en el caso de aquel que el autor define *anacronismo*: al momento de hacer referencia a una representación se entiende que se está colocando a la imagen en un presente, aun cuando pudiera creerse que se encuentra ausente, pues, “representar es *hacer presente* lo que no está. La palabra *representación es un intensivo*” (Merlot, 2010, p. 19); esto es, entonces, la posición que puede considerarse como la más universal de las imágenes, cuya parte de sus características es la forma, es decir la potencia de

hacer aparecer algo, de representar, tiene también como característica esencial el dar forma a la ausencia, la potencia de hacer aparecer un ausente, que por su naturaleza se sitúa necesariamente siempre en un momento y lugar pasado. En este sentido, la imagen no solo es un objeto estético, sino también y sobre todo un objeto temporal.

2.2 TIEMPO

Georges Didi-Huberman comienza a adentrarse en la noción de tiempo y la interrelación con la imagen, argumentando desde la apertura de *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* la relevancia que tiene en lo que a su teoría refiere, ya que, como se sabe, el eje central son las imágenes, pero aquello que nos permitirá interpretarlas, reinterpretarlas y generar toda una visión en torno a ellas estará justamente ligado al tiempo, pues es gracias a éste que el anacronismo entra para fundamentar tanto a la imagen, como al individuo que la percibe y que, por supuesto, está sujetado al tiempo.

Ante una imagen -tan antigua como sea-, el presente no cesa jamás de reconfigurarse por poco que el desasimiento de la mirada no haya cedido del todo el lugar a la costumbre infatuada del “especialista”. Ante una imagen -tan reciente, tan contemporánea como sea-, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión. (Didi-Huberman, 2011, p. 35)

En la cita anterior Didi-Huberman toca tres puntos importantes: La imagen, el tiempo y la memoria, de ahí que el título de este capítulo se desprenda de estos tres elementos fundamentales para el autor, sin embargo, el punto que deja claro

es que el tiempo logra generar en las imágenes una reconfiguración inacabable, sin importar cuánto haya transcurrido desde aquella imagen el poder que ejerce el tiempo la une con la memoria y, a su vez, la convierte en una imagen con posibilidades de interpretación. Asimismo, explica que el elemento fuerte es la imagen por sobre el sujeto, debido a su cualidad de permanencia en el tiempo.

En fin, ante una imagen tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira. (Didi-Huberman, 2011, p. 32)

Queda en evidencia desde un principio la importancia que tiene el anacronismo en nuestro autor al momento de reconocer en la imagen un elemento tan fuerte que, a pesar de que el sujeto que servirá para su interpretación ya no exista, la imagen acumulará y contendrá en ella elementos que otros sujetos interpretarán, agregarán y encontrarán en ella.

Didi-Huberman se pregunta cómo podremos aprehender todos los tiempos que contiene una imagen, cómo poder evocar la memoria para poder dar cuenta del presente. Esta duda saltó al autor mientras paseaba por el convento dominico de San Marcos ubicado en Florencia cuando se detuvo ante los murales de Fra Angelico⁵ donde empezó a hacerse cuestionamientos que poco a poco lo adentraban en la historia del arte, sin embargo, Didi-Huberman mantenía la duda de por qué toda esa obra pictórica que estaba mezclada con

⁵ Guido di Pietro conocido como Fra Angelico o beato Angelico fue un pintor italiano del siglo XV, cuya vida de fraile combinó con la de pintor, es conocido por sus murales o frescos en el convento de San Marcos, dichos murales le fueron solicitados por Cosimo il Vecchio para la decoración del convento, realizando 45 murales con motivos religiosos divididos en celdas, siendo una de las más conocidas “Le anunciación”.

iconografía religiosa no había sido analizada, interpretada o siquiera mirada desde la literatura científica dedicada a la pintura del Renacimiento.

De tal modo este acontecimiento influyó en Didi-Huberman que comenzó a formular cuestionamientos epistemológicos que le exigían planteamientos más profundos sobre el arte y las imágenes. Llega a su mente la duda de cómo era posible que una pregunta nueva no pudiera realizarse en torno a un tema tan estudiado como lo era el Renacimiento florentino, sin embargo; lo que realmente aquejaba a Didi-Huberman era poder responder cómo era posible que una disciplina como lo es la historia del arte pudo ser capaz de mantener una “voluntad de no ver” y de no saber, e incluso, de no querer prestar atención tanto a la iconografía como a los elementos de un mural de tales dimensiones que sería difícil pasar por alto.

Al momento en que reflexiona en ello explica que lo que él pretende es otorgar un lugar histórico, un matiz intelectual y estético a dichos objetos que se consideraban inexistentes o, incluso, que no tenían sentido. Por lo que reconoce que para poder encontrar todos estos elementos debía considerar otro tipo de vías distintas de las ya establecidas por Panofsky que se fundamentaban bajo la mirada de la iconología, pues el problema consistía en que, a partir de la visión panofskiana iconológica resultaba complejo llegar a una significación convencional a partir de un sujeto natural, es decir, no se podía encontrar la forma de identificar un tema claro y distinto que pudiera sustentarse bajo una fuente escrita que además pueda ser verificable.

Lo que Didi-Huberman intenta decir es que para poder llegar a un resultado diferente debía pensarse desde vías distintas, por ejemplo, remitirse directamente a la “semiología no iconológica” resignificando los conceptos más básicos de la historia del arte como se estaba haciendo hasta ese momento, conceptos como “fuente”, “significación”, “tema”, etc. Todo esto respetando que no fuese una representación positivista que se considerara como un reflejo literal de objetos, ni abordada desde una perspectiva estructuralista, es decir, no se considera simplemente una representación basada en un sistema de signos, y

que, al mismo tiempo pudiera “comprometerse a un debate de orden epistemológico sobre los medios y los fines de la historia del arte en tanto que disciplina” (Didi-Huberman, 2011, p.35).

Si bien el autor pretende replantear una crítica de la historia del arte que pudiese poner en duda las proposiciones de la misma como una disciplina humanista, lo que más le interesaba era poner en duda el conjunto de lo que en ese momento se consideraba una certeza y que, por supuesto, el trasfondo de dichos cánones implican una tradición teórica demasiado amplia, sin embargo, aquello que le quedaba claro era que la experiencia que tuvo frente a los muros de Fra Angelico lo llevó a lo que él llama *detenerse ante el tiempo*, donde comienza una de las teorías más importantes de Didi-Huberman, la de interrogar dentro de la historia del arte a la historicidad misma ayudándose de las posibilidades que el tiempo le otorgaba.

Tal es la apuesta del presente trabajo: empezar una arqueología crítica de los modelos de tiempo, de los valores de uso del tiempo en la disciplina histórica que quiso hacer de las imágenes su objeto de estudio. Cuestión tan vital, tan concreta y cotidiana -cada gesto, cada decisión del historiador, desde la más humilde clasificación de sus fichas hasta sus más altas ambiciones sintéticas ¿no fundan, cada vez, una elección de tiempo, un acto de temporalización? Es difícil de esclarecer. Muy rápido se manifiesta que nada, aquí, permanece mucho tiempo bajo la serena luz de las evidencias (Didi-Huberman, 2011, p. 35)

Didi-Huberman se refiere directamente a los historiadores pues, a juicio del autor, son ellos los más reacios a aceptar en la imagen el anacronismo, es decir, quiere dejar bien claro que los ideales con los cuales la historia del arte se había estado dirigiendo durante tanto tiempo, esta posición canónica del historiador donde el principal objetivo es la búsqueda de una concordancia de tiempos, es decir, la *eucronía*, estaban dejando de funcionar pues solamente obstaculizaban

la posibilidad de que, tanto el tiempo como el sujeto, reconocieran en las imágenes otro tipo de posibilidades, aquello que se transformará en una nueva crítica y teoría de la imagen que, por su puesto, terminaría por cambiar la forma en la que la historia del arte se concibe.

Por ello al momento de pretender cuestionar la historicidad misma lo hace partiendo del punto donde considera que el tiempo no puede ser tomado de manera lineal ni cronológica, pues la concepción de presente, pasado y futuro de la historia no se considera lo más viable para comprender estos elementos porque sería caer de nuevo en la eucronía que Didi-Huberman ya había dejado claro que no permitía avanzar hacia una nueva concepción de la historia del arte, específicamente, de la imagen, y para poder dar una respuesta el autor indaga en la conexión entre la historia y la temporalidad que la imagen nos presenta.

Bajo esta interrogante es relevante responder en qué sentido cuestiona a la historia y por qué el aspecto cronológico le parece tan importante de esclarecer; primero, explica que la historia reconoce a la imagen como un elemento propio de una época, por lo que no puede concebirse de otro modo que como un elemento sin movimiento, esto naturalmente la está limitando, llevándola a que se considere con poco valor cuyo lugar correspondiente solamente responde a el de ser únicamente un documento histórico, sin otra potencialidad más que la de marcar una fecha específica.

Esta visión de la imagen indudablemente la está encasillando a ser solamente lo que la visión de su época puede interpretar de ella, situación que impide que se le reconozca como una representación de lo real. Queda claro que aquello que se considera en la obra del autor como La temporalidad que la imagen posee difiere de la cronología histórica, lo que nos lleva a buscar un enfoque alternativo para comprender la imagen desde el punto de vista de su trasfondo complejo, aquello que pueda ayudar a entender su relación con el tiempo, lo que Didi-Huberman llama una interpretación a partir del anacronismo.

El anacronismo para él es un concepto bastante amplio, engloba a las imágenes, al tiempo, al sujeto y a la memoria, donde su mayor reto es analizar

los diferenciales de tiempo que intervienen en la imagen, y donde una posible reformulación de la historia la encuentra y sustenta en los dos autores que más han influido en su teoría, a saber: Aby Warburg y Walter Benjamin; ambos reconocen mucho antes que Didi-Huberman que el elemento anacrónico, o, mejor dicho, la noción de anacronismo llevada a un plano histórico era lo que podía hacer posible un cambio de paradigmas y de cánones dentro de una disciplina como la historia del arte.

Igual que Warburg, Benjamin puso la imagen (Bild) en el centro neurálgico de la “vida histórica”. Comprendió como él que tal punto de vista exigía la elaboración de nuevos modelos de tiempo: la imagen no está en la historia como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee -o más bien produce- una *temporalidad de doble faz*: lo que Warburg había captado en términos de “polaridad” (*Polarität*) localizable en todas las escalas del análisis, Benjamin terminó de captarlo en términos de “dialéctica” y de “imagen dialéctica”. (Didi-Huberman, 2011, p. 143)

Tanto Walter Benjamin como Aby Warburg expresaron con esta temporalidad de doble faz lo necesario que resultaba no reducir a la imagen a un documento histórico, algo que resulta complejo pues el anacronismo requiere que la imagen sea leída sin un análisis estrictamente cronológico, y para ello es necesario que la memoria renuncie a esta idea causal de un tiempo lineal, para poder reconocer que la imagen como representación histórica en tanto que acontecimiento está generada a partir de intrusiones que le dotan de múltiples interpretaciones.

Didi-Huberman descubre que esta dualidad temporal debe ser reconocida como la fuente de una historicidad anacrónica, que al mismo tiempo

tuviera una significación sintomática⁶, esto en relación a que el anacronismo comienza a aparecer en el momento en el que se considera como *síntoma* al objeto histórico pues se está distinguiendo su aparición en el presente, esto debido a que tiene la cualidad de hacer aparecer la larga duración de un pasado escondido, es decir, aquello que sobrevive de tal evento en la historia.

Asimismo, se puede decir que el anacronismo da por terminado su desenvolvimiento cuando entra en juego la temporalidad cronológica y logra alcanzar una constitución de saber histórico en un sentido lógico y narrativo. Al autor le parece notable esta transición por el anacronismo pues explica que “cuando el historiador se da cuenta de que, para analizar su complejidad de ritmos y contrarritmos, de latencias y de crisis, de supervivencias y de síntomas, es necesario “tomar la historia a contrapelo”. (Didi-Huberman, 2011, p. 145)

Tomar la historia a “contrapelo” será una expresión que Didi-Huberman encuentra pertinente y eficaz para sustentar la necesidad de este cambio de paradigma, frase que retoma de Walter Benjamin cuya expresión hacía referencia en el siglo XIX a la transformación de los patrones de temporalidad utilizados por el historicismo. Idea que, es bien sabido, era importante para Benjamin llevar a cabo.

Esto deja claro que cuestionar la temporalidad del saber histórico es una manera de reclamar y resguardar las posibilidades de la imagen, si bien es cierto que la tarea de hacerlo resulta compleja y cuyas consecuencias apuntan a ser graves debido a que se dirige a la ruptura de esquemas y tradiciones tan cuidadosamente hechas y perpetuadas.

El anacronismo, la visión a “contrapelo” de las imágenes en tanto que objetos históricos, objetos propensos a la interpretación por la visión del individuo requieren de un cuestionamiento de tales dimensiones, como bien lo ha dicho el

⁶ Didi-Huberman hace referencia al síntoma como un elemento paradójico, por un lado, lo reconoce como “despojo”, refiriéndose a lo minúsculo, lo no observado y que, al mismo tiempo, toma otra dimensión cuando se reconoce en el síntoma su complejidad, apertura y sobredeterminación. Concepto que encuentra en Warburg y en Benjamin como “montaje”.

autor, estos elementos tan controversiales son necesarios para poder interpretar y recuperar componentes que, a través de una visión tradicional, no podrían ser reconocidos.

Se entiende, entonces, que la imagen es “superviviente”, con esto Didi-Huberman refiere directamente a Aby Warburg, pues él ya proponía una supervivencia en la imagen, este concepto está ligado directamente al anacronismo en un sentido de temporalidad, es decir, la supervivencia de la imagen es la que rompe con la concepción de un tiempo lineal, volviendo más compleja a la historia, esto a partir de que *abre la historia* en aspectos antropológicos y psicológicos para lograr entender a la cultura.

Esto logra que la historia amplíe su campo de objetos de conocimiento y, a su vez, su campo de temporalidades, de tal forma que comprendemos que la imagen se conforma de ideas tanto de tradición como de transmisión, es decir, es histórica pero también anacrónica. “Están hechas a partir 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”. (Didi-Huberman, 2009, p. 77)

Se entiende, por lo tanto, que la imagen está conformada de duraciones prolongadas, resurgimientos y momentos críticos, lo que conlleva a que la supervivencia termina por hacer de la historia un anacronismo, con ello logra derrumbar la noción cronológica llevándola al presente para desmentir de forma violenta las evidencias que la tradición había tomado como únicas a lo largo del tiempo.

A partir de estas ideas se entiende que el tiempo es un elemento que, bien sabemos, nos sobrevivirá, pero que resulta útil cuestionarlo, y al hacerlo colocamos a la imagen en una posición antropológica en nuestro presente, la reconocemos *sobreviviente* gracias a los efectos anacrónicos que contrastan una época sobre otra. Por lo tanto, es primordial abrir la historia a nuevos

modelos de temporalidad, “modelos capaces de hacer justicia a los anacronismos de la misma memoria.” (Didi-Huberman, 2011, p. 147)

2. 3 MEMORIA

Para Didi-Huberman la imagen y el anacronismo son necesarios para una reconfiguración de la historia de las imágenes, algo que no podría darse por concretado sin la intervención de la memoria. La memoria será la que logre una reconfiguración de los modos de temporalidad y que, al mismo tiempo, los pueda reconstruir.

Ante esta problemática plantea el término de “montaje”, retomado tanto de Aby Warburg como de Walter Benjamin, ambos autores aplicaron este concepto para relacionar a la memoria con el anacronismo, el montaje es, pues, una capacidad imaginativa, debido a que es capaz de llevar a cabo el montaje y el desmontaje.

La memoria funciona como un medio para analizar o *desmontar* las imágenes que previamente se habían considerado ya ordenadas para volverlas a ordenar a través del *montaje*. Puede llegarse a pensar que esta idea de desmontaje y montaje es una manera de destruir a las imágenes, pero en realidad es todo lo contrario, es la forma de colocar a la imagen desde el presente, cuestionando su temporalidad, abarcándola desde un sentido antropológico, reconfigurándola a partir de una visión nueva y distinta, lo que promueve el reconocimiento de la complejidad existente en las imágenes.

Didi-Huberman encuentra en las ideas de Benjamin una propuesta que vuelve el punto de vista del pasado como un hecho *objetivo* a un punto de vista de un pasado como un hecho de *memoria*, al momento de utilizar la palabra *memoria* se está hablando también de un movimiento, es decir, que al no basarse exclusivamente en los eventos pasados en sí mismos, se origina una

dinámica que facilita recordarlos, construyéndolos para llegar a ser un saber del presente de quien lo está cuestionando.

Debido a esto, Didi-Huberman dice que “No hay historia sin teoría de la memoria”, apoyando el pensamiento benjaminiano que propone que no se puede considerar una historia más que desde la actualidad de un presente, esto significa la existencia de un dinamismo de la memoria en donde el individuo debe ser receptor e intérprete.

Nada lo expresa mejor que el verbo *desmontar*. Se podría decir que la *imagen desmonta la historia* como el rayo desmonta al jinete, lo derriba de su montura. En este sentido, el acto de desmontar supone el desconcierto, la caída. La palabra síntoma no está muy lejos. Una imagen que me “desmonta” es una imagen que me detiene, me desorienta, una imagen que me arroja a la confusión me priva momentáneamente de mis medios, me hace sentir que el suelo se sustrae debajo de mí. (Didi-Huberman, 2011, p. 173)

De ahí que la idea de un montaje y desmontaje se pueda considerar caótica, pues cuestiona y mueve desde los cimientos lo concebido con anterioridad, a esto, Didi-Huberman explica que el montaje en la historia funciona como un reloj, es decir, cuando se quiere desmontar un reloj se hace con el cuidado suficiente para poder desarmar cada una de las piezas de su mecanismo, y cuando logra desarticulase el reloj naturalmente deja de funcionar.

Pero esta situación no se ha realizado sin un motivo, pues el propósito del desmontaje trae consigo un efecto de conocimiento. Si bien se puede llegar a creer que el reloj se desarmó para lograr, precisamente, detener su movimiento, también puede haberse desmontado para poder entender mejor cómo funciona, e incluso, para arreglar el reloj en determinado caso de ser necesario, “tal es el doble régimen que describe el verbo *desmontar*: de un lado la caída turbulenta, y de otro, el discernimiento, la deconstrucción estructural”. (Didi-Huberman, 2011, p. 173)

De acuerdo con lo propuesto por el autor es evidente que considera al montaje como un método adecuado para lograr interpretar las imágenes, esto porque acepta que la interpretación no significa una representación inamovible y terminada de los hechos del pasado, más bien, el montaje refiere a un método que involucra a la memoria donde, debido a su movimiento, puede evocar al recuerdo que posteriormente se transforma en un conocimiento.

Es claro que para Didi-Huberman estos aspectos no significan solamente tratar de modificar la historia, el tiempo y la memoria sin un propósito, sino que, lo que todo esto traerá como consecuencia, será un conocimiento que amplíe y complemente a la imagen, su teoría e historia.

Ahora, el autor explica que este reformular de conceptos y de pensamiento, promueve, no sólo a percatarse de lo más evidente en cuanto a las imágenes, sino que se remite a algo más profundo, pues como ya se ha mencionado, el propósito es replantear a la imagen, y una vez reorganizada pueden reconocerse y recuperarse elementos propios de la memoria como del tiempo, estos componentes evidencian al individuo en tanto que dejan al descubierto el inconsciente, es decir, el síntoma de la imagen. De ahí que Didi-Huberman encuentre en el psicoanálisis una disciplina que promueve y complementa su teoría entorno a la imagen y todo lo que, una vez reestructurada, puede dejar al descubierto.

2. 4 SÍNTOMA

El síntoma o *pathos* lo rescata directamente de Freud⁷ en el campo de la psicología, esto porque también reconoce que la memoria tiene un lugar importante en el inconsciente, de tal suerte que esta idea de síntoma también

⁷ Sigmund Freud (1856-1939) fue un médico neurólogo del siglo XX, conocido como el padre del psicoanálisis. Entre sus aportaciones están sus estudios sobre la sexualidad infantil, etiología de la neurosis, interpretación de los sueños, etc. Para Didi-Huberman será importante rescatar las ideas de Freud relacionadas con la interpretación a través del concepto de síntoma.

será recuperada por Warburg como “un objeto privilegiado de la supervivencia, aquél que nos explica en qué medida el pathos es, en el síntoma, un producto privilegiado de la supervivencia, su encarnación por así decirlo”. (Didi-Huberman, 2009, p. 279)

Resulta importante explicar que para Freud, el síntoma hace referencia a ciertas manifestaciones, ya sean físicas, emocionales o mentales que indican un conflicto interno en una persona, los síntomas son entonces expresiones visibles de conflictos inconscientes, derivados de traumas o deseos que se encuentran reprimidos, entre otros. Los síntomas pueden manifestarse de formas distintas a nivel individual, algunas pueden experimentar dolor, problemas somáticos o manifestarse a un nivel psicológico como fobias, compulsiones o problemas emocionales.

Todas estas señales eran para Freud manifestaciones simbólicas de la psique que por razones desconocidas no podían expresarse de forma directa en la conciencia. Es precisamente la intención de Freud de analizar dichos síntomas para desentrañar los significados ocultos, de esta forma que, por medio del psicoanálisis, buscaba revelar las causas y resolver los conflictos internos que desencadenaban los síntomas.

Didi-Huberman recaba esta concepción freudiana a partir de los estudios sobre interpretación de los sueños propuestos por Freud, esto porque propone que las imágenes, ya sean en el sueño o en la realidad, tienen una cualidad de representación, es decir, están abiertas o son propensas al rompimiento entre lo que se presenta y lo que en realidad simboliza. Esta escisión ayuda a que se vuelva manifiesto lo que en las imágenes parece ignorado por no hacerse evidente, aquello que se entiende como síntoma.

El autor utiliza a los sueños para ejemplificar el inconsciente entendido como síntoma y cómo es que existe la posibilidad de volverlo un objeto para la historia, explica que los sueños no son objetos como lo serían cualquier otra cosa porque no hacen referencia únicamente al objeto de interpretación, sino que, da a conocer la posición en la que está el intérprete, es decir, el síntoma coloca al

sujeto en el lugar de la interpretación, no solamente de la imagen, también desde un “*espesor temporal y cultural* de imágenes “montadas” unas en otras” (ante el tiempo 177), esto es, partiendo de su posición como ente interpretativo. A esto Adriana Espinoza Cerviño menciona lo siguiente:

Ahora bien, como señalamos anteriormente, Didi-Huberman retomo -hasta cierto punto- algunas ideas de la teoría freudiana para sustentar su propio pensamiento, pero ¿qué tiene que aportar el estudio de trabajo del sueño a una teoría de la imagen?, el pensador francés dirá que el común denominador en ambas teorías es la apertura de la representación, pues tanto en la imagen del sueño como en la imagen (llámese pintura, escultura, fotografía) se produce un desgarramiento entre lo que se representa y lo que se presenta, ruptura que pone de manifiesto aquello que en las imágenes parece olvidado porque no se hace visible (lo que es potencia virtual), es o síntoma visual o huella. (Espinoza Cerviño, 2021, p. 39)

Entonces, para Didi-Huberman el síntoma son aquellos detalles, elementos o fragmentos de una imagen o una obra de arte que actúan como marcas que son capaces de revelar elementos ocultos, tensiones o contradicciones en una sociedad, historia o cultura. Aquellos síntomas visuales pueden ser simples o pequeños detalles que pudieran parecer insignificantes a simple vista, pero que requieren una visión e interpretación más profunda de lo que realmente sucede en la imagen o en el contexto que se está representando.

Así como Freud hecha mano del psicoanálisis para encontrar en los síntomas de sus pacientes la verdadera causa de sus padecimientos o angustias, Didi-Huberman toma los síntomas de la historia expuestos en la imagen, no para buscar una interpretación definitiva o única de las imágenes, sino para encontrar los elementos que superviven y se manifiestan en la cultura.

Con todo esto se debe entender que en el concepto freudiano de síntoma está contenida la temporalidad y la supervivencia, es la formulación de este, en

pocas palabras, es una supervivencia que toma cuerpo, porque existen en él conflictos que son contradictorios, movidos por el tiempo, conflictos que son rechazos, latencias y olvidos.

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 crisis-, he allí la más simple justificación de una necesaria inserción del anacronismo en los modelos de tiempo utilizados por el historiador. (Didi-Huberman, 2009, p.66)

Por lo tanto, el síntoma es para Freud como la imagen es para Warburg, es decir, ambos se entienden como un conjunto de residuos de la memoria, considerados vitales porque son siempre nuevos y sorprendentes. Estos componentes que Didi-Huberman retoma de la filosofía freudiana son, evidentemente, muy enriquecedores para su teoría, pues logra perfectamente enlazarlas y relacionarlas con los conceptos clave que sustentan su propuesta.

El síntoma para el psicoanálisis será, por lo tanto, algo totalmente oculto a la persona y a su consciencia, pues su aparición es desfigurada, y sólo así, siendo producto de una represión, puede dirigirse a un camino de la inconciencia a la consciencia.

Es importante destacar que el síntoma en Freud y en Warburg es una manifestación de la psique, donde para Freud será el medio por el cual se expresa el inconsciente y donde sólo se puede llegar a él por medio de una interpretación analítica vista desde el punto del psicoanálisis. Asimismo lo considera tanto un obstáculo como una solución pues, a su modo de ver, es algo

tan propio del sujeto que su misma expresión es una revelación de lo que se encuentra reprimido o escondido.

Se puede considerar entonces que para una interpretación, en este caso de la imagen, el síntoma obstaculiza una hermenéutica de la imagen, pero que, sin embargo tiene sentido o significado, es decir, no aparece porque sí, ni en cualquier momento o forma. El síntoma se nutrirá de una significación dotada por el inconsciente y que es único para cada persona.

Para recuperar estas ideas, se encuentra que el anacronismo toma lo esencial de la noción de memoria donde ésta se hace presente como un modo temporal en la formación del inconsciente; ideas que se llegan a tocar con aquello que al autor le interesa principalmente, esto es, que la característica anacrónica del síntoma desarticula los patrones de la causalidad y la historicidad.

Esta noción denota por lo menos una doble paradoja, visual y temporal, cuyo interés resulta comprensible para nuestro campo de interrogación sobre las imágenes y el tiempo.

La paradoja visual es la de la *aparición*: un síntoma aparece, un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas según una ley —tan soberana como subterránea— que resiste a la observación banal. Lo que la *imagen-síntoma* interrumpe no es otra cosa que el curso normal de la representación. Pero lo que ella contraría, en un sentido lo sostiene: podría pensarse bajo el ángulo de un *inconsciente de la representación*. En cuanto a la paradoja temporal, se habrá reconocido la del *anacronismo*: un síntoma jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente. Y también allí, según una ley que resiste a la observación banal, una ley subterránea que compone duraciones múltiples, tiempos heterogéneos y memorias entrelazadas. Lo que el *síntoma-tiempo* interrumpe no es otra cosa que el curso de la historia cronológica. Pero lo que contraría, también lo sostiene: se lo podría

pensar bajo el ángulo de *un inconsciente de la historia*. (Didi-Huberman, 2011, pp. 63-64)

Finalmente, encontramos que la memoria está estrechamente ligada con el inconsciente, por lo tanto, cuando miramos hacia los síntomas, dejamos de percibir a la imagen como una idea cerrada pues se está evitando la peculiaridad de la idea de sintetizar a las imágenes, de tal modo que el síntoma en la imagen muestra el significado a partir de que acepta que en ella existen contradicciones y divisiones. A partir de todos estos conceptos podemos entender mejor cómo funcionan dentro de la obra Didi-Hubermaniana, donde la imagen, el tiempo, la memoria y el síntoma trabajan de forma conjunta para permitir una nueva interpretación de la historia.

Ahora bien, es posible llegar a la interrogante de si el autor deja todo a las imágenes, es decir, las vuelve un elemento totalizador o universal de la realidad, sí, en conjunto con la memoria, el tiempo, el anacronismo, etc., pero finalmente queda preguntarse si depende completamente de las imágenes la interpretación. La respuesta es que no se le puede dejar todo el trabajo interpretativo a las imágenes, aunque la idea central sigue siendo la imagen como potencia de transformación tanto de la historia como de sus modelos, no se le puede dejar todo a ellas.

Esto lo esclarece cuando todos los argumentos propuestos logran una interpretación provechosa de las imágenes, pero donde se reconoce que falta algo más, a ello responde con la explicación de que, aunque en apariencia la imagen hable por sí sola a través de sus elementos, también requiere de que se lo dote con la posibilidad de ser comunicable; esto se hace posible por medio de los textos pues como no es posible expresar la totalidad (o lo más cercano a ello) de la realidad por medio de una imagen “única”, así como tampoco puede hacerse a través de una palabra “única”, se requiere del conjunto de ambas para poder hacerlo.

Es claro que las imágenes por sí solas no pueden mostrar la totalidad de la realidad, pero Didi-Huberman a través de toda su trayectoria se ha dedicado a demostrar por qué sí pueden, al menos, mostrar una parte de ella y no por eso dejar de ser menos real. Es cierto que no se puede encontrar en las imágenes una verdad absoluta, pero tampoco podría aceptarse que en ellas existe una parcialidad de realidad en todo momento histórico temporal, es decir, la imagen muestra solamente una parte de la verdad, pero sin el cuestionamiento realizado en torno a ella y sus posibilidades, la visión sería aún más corta.

Una vez realizado el recorrido por los elementos que componen a la supervivencia con el propósito de asimilar mejor tal concepto que, dentro de la obra de Didi-Huberman, será fundamental para comprender cómo las imágenes logran sobrevivir en el tiempo y los medios de los que se valen para lograrlo. El tiempo, la memoria y el síntoma son claves para formular una respuesta a tal interrogante.

Ahora bien, para ejemplificar cómo el autor logra aterrizar la idea de “supervivencia” mezclando los términos ya expuestos en este segundo capítulo, se realizará un trayecto por tres obras seleccionadas para contrastar de qué manera Didi-Huberman consigue mostrar el carácter anacrónico de la imagen y el poder que tienen tanto en el tiempo como en la memoria. Todo esto con el propósito de aterrizar la teoría hasta ahora expuesta hacia un enfoque específico propuesto por el mismo autor.

Asimismo se buscarán los puntos en común, las diferencias y los ejemplos que puedan esclarecer mejor la hipótesis de que las imágenes poseen la característica de supervivientes. Como se verá más adelante se hablarán de ejemplos específicos en la historia, así como imágenes fotográficas y obras de arte. El autor francés retomará los autores a los que hemos hecho referencia en el primer capítulo y mezclará los términos expuestos en este segundo capítulo para proponer su propuesta respecto al anacronismo y a la supervivencia de las imágenes.

CAPITULO III

LA SUPERVIVENCIA EN DIDI-HUBERMAN

En este capítulo se realizará el recorrido por tres obras principales de Georges Didi-Huberman, con el objetivo de identificar las variaciones en el concepto de *supervivencia* que finalmente permitan aclarar este término, siendo esta la intención principal de la investigación. Además, como ya hemos podido resaltar, la importancia de esta noción radica en que –según nuestra hipótesis– se pretende reconocer a las imágenes como elementos de identidad en la sociedad, pero quedarnos en la simplicidad o en la superficialidad de las imágenes hace que olvidemos sus características esenciales (tiempo, memoria y síntoma) que hacen de aquellas herramientas centrales en el manejo de la manera en la cual los individuos ven el mundo y el otro e, igualmente, reflejan la posibilidad de la transformación de la realidad.

La filosofía se ha preguntado por las imágenes desde la antigua Grecia, como ya se mencionó anteriormente, y desde entonces las disciplinas que se han dedicado a estudiarla de manera particular han sido la historia del arte y la estética; sin embargo, esto no significa que otras disciplinas filosóficas se hayan quedado apartadas de las imágenes, al contrario, podemos notar que –como en el caso de la hermenéutica o la fenomenología– la naturaleza de estos objetos ha generado amplio interés para dichas áreas de estudio.

Las obras que se tomarán como base para explicar el concepto de *supervivencia* serán “Ante el tiempo. Historia y anacronismo de las imágenes”, “La imagen superviviente” e “Imágenes pese a todo”; se han elegido éstas para nuestra investigación debido a que en ellas se encuentran ejemplos concretos y definiciones respecto a lo que Georges Didi-Huberman considera como conceptos centrales para entender su postura, los cuales conforman su pensamiento y su teoría en torno a las imágenes.

Asimismo, estos tres libros rescatan autores principales, ejemplos de imágenes, hechos históricos y los elementos necesarios para poder contrastar los cambios y similitudes que tiene el concepto de *supervivencia* en Didi-Huberman, así como la función que tiene y lo que implica el concepto, tanto en la historia del arte como aquello que lo relaciona con la filosofía.

Anteriormente se ha mencionado a la supervivencia como concepto que forma parte de las imágenes y que, por supuesto, es necesario para entender elementos tanto en la historia como en George Didi-Huberman, si bien se ha explicado de forma breve la supervivencia, aquello de lo que está conformada, es decir, tiempo, memoria y síntoma, resulta necesario retomarlo como concepto aislado, es decir, explicarlo como un concepto concreto del cual ya entendemos de dónde lo retoma el autor y de lo que está conformado.

La *supervivencia* se entenderá como una desestabilización histórica, es decir, aparece una especie de paradoja en donde las cosas más antiguas llegan después de las menos antiguas, donde la concepción del tiempo y de la historia como un periodo ha perdido su linealidad.

“Porque la supervivencia abre una brecha en los modelos usuales de la evolución. Desvela en ella paradojas, ironías del destino y cambios no rectilíneos. Anacrónica el futuro, en cuanto que es reconocida por Warburg como una «fuerza formativa para el surgimiento de los estilos»” (Didi-Huberman, 2009, p.78). De este modo la supervivencia genera que la historia no pueda considerarse como cronológica, sino todo lo contrario, donde ahora resultaría necesario buscar dentro de ella las supervivencias de otros tiempos.

Desde luego esta idea vuelve a la historia un elemento cada vez más complejo, pues se entiende que en todo momento existe un pasado que no es precisamente explícito, lo que la lleva al punto de la incompreensión en tanto que la correlación entre tiempo y hecho deja de coincidir.

De tal modo que, regresando a las imágenes, la supervivencia las dota de un tiempo propio que, junto con el anacronismo, modifica las relaciones entre

los fenómenos y los hechos históricos. Aquello de lo que se constituye la historia, es decir, su tradición y transmisión, tienen ahora las características de ser no lineales y de doble faz, por lo que son olvidados y redescubiertos, destruidos e inhibidos, asimilados y contradictorios, en pocas palabras, son anacronismos en la historia, por lo que queda claro que la supervivencia tiene la capacidad de volver anacrónico el pasado, el presente y el futuro.

Es así como la supervivencia es un concepto amplio cuya conformación implica términos específicos, pero igual de complejos. Sin embargo, con el trayecto que se aspira en esta investigación respecto al concepto de supervivencia y las distintas maneras que tiene Didi-Huberman de explicarlo se espera esclarecer no solo las diferencias y similitudes que tiene el autor con este término, sino también se pretende que esto genere una mejor comprensión del término, su función y su importancia en la historia.

3.1 LA SUPERVIVENCIA ANTE EL TIEMPO

Considerando que el concepto de supervivencia se despliega en las obras de Didi-Hubermann durante varios años, se seguirá el orden cronológico en que el autor ha escrito los libros que se tomarán como base para explicar dicho concepto, de tal modo que el punto de partida sea con *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, en donde Didi-Huberman lo divide en cuatro partes pues es un libro escrito en distintos momentos durante la década de los 90.

A lo largo de esta investigación se ha mencionado que la obra de Didi-Huberman gira en torno a las imágenes, pero es hasta *Ante el tiempo* que el autor francés reconocerá en la imagen una dimensión temporal, donde se empieza a cuestionar aspectos de la historia.

Es en este texto donde comienza a hablar en términos de anacronismo en lo relacionado a la historia del arte y otorgándole la característica de imagen

dialéctica a la imagen en sí misma, todo esto con el propósito de hacer notorio que el aspecto visual y narrativo no es lo único relevante del objeto, sino que éste tiene un inconsciente histórico que está contenido en él y que resulta necesario descubrirlo.

En el primer capítulo se hizo referencia a los autores más influyentes para Didi-Huberman, pues es en *Ante el tiempo* donde esta tendencia hacia algunos pensadores en específico se hace presente, ya que desde la apertura de su obra menciona a quiénes ha tomado como influencias más grandes y los motivos por los cuales los ha elegido, mismos que ya se explicaron con anterioridad en el primer capítulo.

Una vez comprendido que si bien los temas principales de *Ante el tiempo* son el anacronismo y la imagen dialéctica, existe una relación estrecha con lo que aquí se ha dicho en el segundo capítulo: son los elementos que conforman a la supervivencia y que se encuentran en todo momento a lo largo del libro, por lo que la imagen, el tiempo, la memoria y el síntoma serán los puntos clave que se rescatarán, tanto de este libro, como de *La imagen superviviente e Imágenes pese a todo*, pues será aquello que nos dé la pauta para encontrar el camino que sigue el autor respecto a la idea de supervivencia.

Empezaremos por retomar que *Ante el tiempo* se ha escrito en cuatro partes distintas, siendo el primer capítulo llamado “La imagen-Matriz” donde Didi-Huberman explica lo que son, para él, las dos fuentes primordiales de la disciplina de la historia del arte, a saber, con Plinio el viejo y Giorgio Vasari. En este capítulo retomará a Walter Benjamin como conexión directa acerca de la historia y el origen.

En el segundo capítulo “La imagen-malicia”, donde explica el momento en que “la imagen que es la malicia en la historia, asimismo. La malicia del tiempo en la historia aparece, se muestra y vertiginosamente se dispersa” (Didi-Huberman, 2011, p. 21). Aquí intervienen los términos “montaje” y “desmontaje”, enlazando una vez más al pensamiento benjaminiano para aludir al entendimiento y enfoque que el acontecimiento histórico emplea para realizarse.

Didi-Huberman explica en este segundo capítulo que existe una paradoja donde el anacronismo está involucrado, esto es que el objeto histórico se tomará como un síntoma, lo que resulta imprescindible pues es ahí donde comienza a realizar su aparición, es decir, cuando el pasado latente del hecho histórico se convierte en el presente de su acontecimiento. Es, por lo tanto, una *supervivencia* en el sentido estricto de la palabra, tal como lo menciona Warburg.

Walter Benjamin realiza un ejemplo de supervivencia cuando en *El libro de los pasajes* analiza un momento específico en París, el “París que se volvía anticuado” en el siglo XIX, mencionando que en diversos elementos que encuentra en ese momento funcionan como síntoma para evocar aquellos que él ya conocía, había vivido y que ahora regresan casi de la misma forma, aquello que nombra como una “Teoría de la semejanza”, volviéndolo parecido a la idea de supervivencia en Warburg, Benjamin hablaba también de un mimetismo del tiempo, es entonces cuando se reconoce en el tiempo un “pasado latente” pues el acontecimiento resulta anacrónico ya que al momento de volver a experimentar una vez más lo mismo que la última vez encuentra una supervivencia de tiempos y de memorias: la cajera de la tienda es la misma, así como el mismo mendigo, el mismo metro con las mismas características.

En el tercer capítulo, “La imagen-combate”, el autor hace una mención especial a Carl Einstein, quien llama la atención de Didi-Huberman en parte por su trayectoria en la historia del arte y en parte por su trágica muerte, igual que con Walter Benjamin y Aby Warburg.

Carl Einstein, tampoco estaba conforme con el modelo historicista, es decir, buscaba formular una historia del arte que fuera en contra de la idea tradicional, esto es, contra el modelo idealista estético que gira en torno a la apreciación y al análisis que se hace de las imágenes. Situación que vemos en las ideas de Walter Benjamin y de Aby Warburg en tanto que los tres desean cambiar y generar una visión diferente de lo que en su momento se considera “historia del arte”.

En el cuarto capítulo, “La imagen-aura”, Georges Didi-Huberman retoma la idea Benjaminiana del aura cuestionándose la importancia que tiene actualmente seguirse preguntando por ella cuando el arte contemporáneo no es más que lo que Benjamin nombraba como una “reproductibilidad técnica”, época que genera una decadencia del aura en la obra de arte. Las propuestas artísticas contemporáneas han servido para que los historiadores y críticos del siglo XX se ayudaran y tomaran ideas de esta reproductibilidad técnica, de las consecuencias que ésta trae consigo y que repercute en los objetos artísticos. Didi-Huberman menciona que:

Felizmente, no tenemos ya que doblar las rodillas ante las estatuas de los dioses —Hegel, dicho sea al pasar, lo comprobaba ya al comienzo del siglo XIX, y otros lo habían comprobado antes que él. Pero doblamos las rodillas, aunque sea fantasmáticamente, antes muchas otras cosas todavía, muchas otras cosas que nos dominan o nos tiran hacia abajo, que nos “miran” o nos dejan aterrados. (Didi-Huberman, 2011, p. 346)

Si bien Benjamin mencionaba una época de decadencia, tenía bien claro que esta no representaba una desaparición del aura, más bien, era un cambio, una desviación e inflexión nuevas. Cuestión que ha llevado a los estudiosos de Benjamin a pensar en algunas ocasiones que su propuesta sobre el aura resulta contradictoria, pero ante ello Didi-Huberman menciona lo siguiente:

A esto es necesario oponer primero que la noción de aura es difusa en toda la obra de Benjamin; que su puesta en práctica responde a una experiencia transhistórica y profundamente dialéctica; que la cuestión de saber si el aura ha sido “liquidada” o no, es una cuestión falsa por excelencia. A continuación, es necesario precisar que si el aura para Benjamin, nombra una cualidad antropológica *originaria* de la imagen, el *origen* no designa en ningún caso lo que permanece por encima de las cosas, como la fuente está más arriba del río. El origen, según Benjamin, nombra “lo que está en tren de nacer en el devenir y en la decadencia”; no la fuente, sino “un torbellino en el río del devenir”, (que)

entraña en su ritmo la materia de lo que está en tren de aparecer. (Didi-Huberman, 2011, p. 347)

Aquello que se entiende por decadencia formará parte del origen, es decir, aquello que se desprende de él, donde por origen no se debe entender un pasado caduco, sino al contrario, el origen será tomado como esa parte donde se encuentra el dinamismo de la historicidad que constantemente está pidiendo ser reconocido como algo que no ha sido acabado sino que continúa abierto.

Es aquí donde la supervivencia toma lugar, pues la imagen está en constante rememoración, donde incluso el ser humano actual debe abrirse paso de vez en cuando entre las mediaciones de la reproducción y de la multiplicidad de información para percibir el silencio y experimentar la sensación de lo que regresa en él, como un aura, una manifestación que logra perturbarnos.

De tal forma que Didi-Huberman en este cuarto capítulo pretende hacer ver que la cuestión planteada por Benjamin respecto a la noción de aura muchas veces está mal interpretada, que aquello que quería decir no hacía referencia a una desaparición de aquello que promueve una reproductibilidad técnica que afecte y menoscabe la originalidad y el espíritu de la obra de arte, sino que las transformaciones, el avance o aquello que busque el arte contemporáneo es en sí mismo una reproducción técnica que no puede dejar de lado las supervivencias y la necesidad que, de vez en cuando, nos haga regresar al origen y a la memoria.

En lo que respecta al concepto de supervivencia en *Ante el tiempo*, Didi-Huberman menciona que la historia se conforma de supervivencias, si bien el término “anacronismo” es el central en el libro, está estrechamente ligado a lo que se entiende por “supervivencia”, como ya se ha mencionado.

En cada capítulo, desde la apertura de la obra, Didi-Huberman hace menciones tanto específicas como indirectas sobre la supervivencia, volviéndolo un tema relevante para entender que el filósofo francés pretende hacer ver que

la historia del arte no solo de un recuento de momentos estéticos o de momentos históricos plasmado para la eternidad, sino que resulta necesario reconocer que la historia del arte es un concepto que engloba elementos que representan al ser humano, lo intentan explicar y, sobre todo, le permiten conocer y conocerse aún en el paso del tiempo, pues es en esas obras que él sobrevive reconociéndose.

En la apertura Didi-Huberman explica por qué no puede tomarse a la historia del arte como una eucronía, esto es, como una linealidad, pues hay en ello aspectos que deben considerarse como relevantes, donde la visión sesgada de lo tradicional al visualizarlo desde el ángulo del artista y su tiempo exige poco de la obra; el autor menciona que tal “visualidad exige que se lo examine bajo el ángulo de su *memoria*, es decir, de sus manipulaciones del tiempo, cuyos hilos nos descubren mejor a un artista anacrónico, a un <<artista contra su tiempo>>”.(Didi-Huberman, 2011, p.43)

Ante esto el autor francés explica que existe una paradoja, de la cual Fra Angelico es un modelo, pues, para él, “También debemos considerar a Fran Angelico como un artista del *pasado* histórico (un artista de su tiempo, que fue el Quattrocento), pero igualmente como un artista *del más-que-pasado* memorativo (un artista que manipula tiempos que no eran los suyos). (Didi-Huberman,2011, p. 43)

Esta teorización en torno al anacronismo tiene como objetivo, en las disciplinas históricas, reflexionar sobre aspectos heurísticos relacionados con la experiencia, es decir, encontrar los puntos, casos y síntomas donde se identifican las supervivencias en hechos que bien podrían parecer aislados y que, sin embargo, demuestran tener convergencias.

Me aparecieron así configuraciones anacrónicas que estructuraban objetos o problemas históricos tan diferentes entre sí como una escultura de Donatello — capaz de reunir referencias heterogéneas de la antigüedad, de lo medieval y de lo moderno-, la evolución de una técnica como el grabado —capaz de reunir el gesto prehistórico y la palabra vanguardista—, el abanico antropológico de un

material como la cera –capaz de reunir la larga duración de las supervivencias formales y la corta duración del objeto a fundir—... O la inclinación característica de numerosas obras del siglo XX —de Rodin a Marcel Duchamp, de Giacometti a Tony Smith, de Barnett Newman a Simón Hantaï-, que tienden a practicar, aun sólo en busca de resultados formalmente homogéneos, este “montaje de tiempos heterogéneos” (Didi-Huberman, 2011, p. 47)

Didi-Huberman explica con esto que hay elementos históricos que se manifiestan constantemente en todo lo que se considera como una “nueva creación”, en ocasiones poco relevante y visible pero que están arraigados de tal forma que incluso olvidamos mirar de manera crítica a la historia, ya sea en las palabras, categorías o géneros que utilizamos cotidianamente.

El autor francés entonces dirá que la historia, sus partes y sus manifestaciones son como los seres humanos, los cuales son diversos, cambiantes, y que tienen la característica de durar en el tiempo reproduciéndose, de ahí que todos se parezcan entre sí y se deje una marca en el tiempo. De ahí que lleguen a mirarse entre ellos con extrañeza, olvidando que son también sus descendientes, sus semejantes, “aquí se hace escuchar, en el elemento de la inquietante extrañeza, lo armónico de las supervivencias, ese <<transhistórico>> al cual el historiador no puede dejar de lado (...)” (Didi-Huberman, 2011, p. 60)

De tal forma que se vuelve evidente la importancia del tiempo en lo dicho por Didi-Huberman, pues en esa noción se encuentra un inconsciente que, según el autor, llega hasta nosotros en huellas materiales tales como ruinas o presas de la historia, interrupciones, caídas, como síntomas o malestares, son los anacronismos de la continuidad de los hechos de la historia, de los sucesos del pasado.

Es importante recordar la importancia de Benjamin y de Warburg para construir la idea de supervivencia de la cual el autor nos habla constantemente en sus libros, donde se deja ver que la supervivencia a lo largo de la obra de

Didi-Huberman se desarrolla como el elemento clave que se explica como una correspondencia entre propuestas y teorías. Hasta este punto, en *Ante el tiempo*, Didi-Huberman nos planteó un panorama teórico del anacronismo de las imágenes, explicó las manifestaciones temporales relacionados con la memoria que conforma a cada imagen, realizó un recorrido por autores que él mismo seleccionó dada su importancia en la historia del arte, todo esto para conducirnos a la idea de una supervivencia de la historia que se muestra tanto en actos humanos como en sus creaciones.

Si bien es cierto que el autor deja bien delimitado su línea de estudio e interés, podemos notar que, aunque no lo mencione de esa forma en su libro, el aspecto filosófico contenido en él es evidente, una teorización de la imagen alrededor de conceptos como tiempo, espacio y memoria permiten abstracciones tales que nos exhibe como seres históricos que necesitamos de esas supervivencias para reconocernos e identificarnos a través del tiempo.

3.2 SUPERVIVENCIA PESE A TODO

En el libro *Imágenes pese a todo*, Didi-Huberman plantea la importancia de la fotografía, tomando como ejemplo un hecho histórico que es un referente para múltiples disciplinas, ideologías y líneas de tiempo: El Holocausto.

En este libro podemos encontrar los elementos que conforman a la supervivencia, siendo el tiempo y la memoria los más utilizados para el autor debido a que coloca como eje central uno de los eventos históricos más representativos en la historia moderna de la humanidad. Por lo tanto, veremos más adelante qué papel juega el tiempo y la memoria en la teoría de Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* y por qué la supervivencia es el elemento clave para que el mundo no pueda y no deba olvidar la historia.

El autor francés consigue mostrar su teoría a partir del recurso de la fotografía, haciendo una crítica a todos aquellos que consideren que puede no significar nada o que bien pudiera parecer un elemento sobrante de algo que no necesita pruebas. Sin embargo, sus intenciones están dirigidas a mostrar lo que no podríamos ni siquiera imaginar, de tal forma que la fotografía resulta en este caso un elemento tan importante como el mismo hecho de otorgar a las víctimas un medio de esperanza.

Didi-Huberman nos habla, en primera instancia y como punto de partida, sobre unos trozos de fotografía, donde lo importante no solo radica en lo que la imagen en sí misma puede mostrar, imágenes que por sí solas generan dolor e impacto, sino que pretende ir más allá, narrar lo que está detrás de las imágenes, demostrando una vez más que el anacronismo y la supervivencia están presentes en todo momento.

Estas cuatro fotografías son relevantes para el escritor francés por la manera en la que fueron tomadas y enviadas fuera de los campos de concentración. El objetivo principal de capturar esas fotografías era la de mostrar lo ocurrido en Auschwitz, sin importar los riesgos o lo difícil que fuera era necesario para los judíos mostrar el horror que ahí ocurría.

El libro se divide en dos partes, el primero titulado “Imágenes pese a todo” donde el autor habla acerca de los cuatro trozos de fotografía tomados en agosto de 1944 en los campos de concentración de Auschwitz, explica la importancia de aquellas fotos debido a lo riesgoso que fue en su momento capturarlas y a nuestra incapacidad de mirarlas hoy en día.

En esta primera parte, Didi-Huberman como primer punto reconoce a la supervivencia como elemento principal alrededor del cual se construirá una necesidad de resistencia que existe en la fotografía y cuya unión es la del testigo próximo a desaparecer y la irrepresentabilidad del testimonio. Lo que el autor pretende es reconstruir y encontrar la realidad a través de la imagen.

De esta primera parte retoma los cuatro trozos de fotografía para nombrarlos “inimaginables” donde lo que pretendieron hacer con ellos fue desaparecerlos y, junto con ellos, la memoria de las víctimas, así como sus restos y los instrumentos que utilizaron para ello, incluyendo también los archivos que pudieran dar indicios de los acontecimientos dentro de los campos de concentración durante la segunda guerra mundial.

Así pues, las cuatro fotografías arrebatadas a Auschwitz por los miembros del *Sonderkommando* fueron, también, cuatro refutaciones arrebatadas a un mundo que los nazis deseaban ofuscado: es decir, sin palabras ni imágenes. Desde hace tiempo, todos los análisis sobre el universo concentracionario convergen en un mismo hecho: los campos fueron los laboratorios, las máquinas experimentales de una *desaparición generalizada*. Desaparición de la psique y desintegración del vínculo social (...). (Didi-Huberman, 2004, p.39)

Para esta parte toma como referencia a Primo Levi en muchas ocasiones, si bien retoma elementos teóricos importantes, el autor destaca sus ideas respecto a la fotografía y lo relacionado con Auschwitz, esto es porque es él quien vive directamente estos hechos.

Primo Levi nace en 1919, es un químico y escritor italiano nacido en Turín, escribió memorias, relatos y novelas, siendo una de sus obras más importantes las relacionadas con los campos de concentración en Alemania, en dichas obras narra su vida durante la época nazi, todo esto escrito en una trilogía: *Si esto es un hombre, La Tregua y Los hundidos y los salvados*.

Lo narrado por Primo Levi en sus escritos capta la atención de Didi-Huberman, primero porque reconoce que es un escritor que relata en primera persona lo ocurrido en la segunda guerra mundial, pero sobre todo porque a través de su obra manifiesta aquello que al autor francés le interesa por sobre todo: la necesidad de contar, de mostrar, de ser escuchado y comprendido.

Y es esta terrible constatación sobre las informaciones recibidas en determinadas ocasiones pero «rechazadas debido mismamente a su

enormidad» lo que habrá perseguido a Primo Levi hasta en la intimidad de sus pesadillas: sufrir, sobrevivir, contarlo — y entonces no ser creído porque resulta inimaginable. Como si una injusticia fundamental siguiera persiguiendo a los propios supervivientes en su vocación de dar testimonio (Didi-Huberman, 2004, p. 38)

El autor francés explica de qué manera las fotografías tomadas por el Sonderkommando ⁸ pueden resistir y sobrevivir a la adversidad, aún cuando la intención sea la de borrar la memoria de eventos traumáticos ocurridos en la segunda guerra mundial,

Después, los miembros del Sonderkommando tuvieron que «quemar, bajo una estricta vigilancia, [...] todos los documentos sobre los detenidos: ficheros, actas de defunción, actas de acusación y otros papeles de ese tipo. Y es que, junto con las herramientas para la desaparición, había también que *hacer desaparecer los archivos, la memoria de la desaparición*. Una manera de mantenerla, entonces y para siempre, en su condición de inimaginable. (Didi-Huberman, 2004, p. 42)

Asimismo Georges Didi-Huberman menciona que la memoria debe ayudarse de la imaginación, pues es en este caso donde más se duda acerca de lo narrado por los sobrevivientes, es decir, explica que los testimonios tanto escritos como hablados suelen causar desconfianza a los historiadores pues los testimonios son subjetivos e inexactos por naturaleza y que, al ser un elemento cuya relación con la verdad es incompleta e inacabada, también son lo único de lo que se

⁸ Se denomina *Sonderkommando* a los judíos que eran obligados a trabajar en las cámaras de gas y cooperar en tareas como llevar a las víctimas a las cámara e incinerarlos, así como retirar los cuerpos y restos dentro de las mismas.

<https://encyclopedia.ushmm.org/content/es/article/killing-center-revolts>

dispone para saber y, sobre todo, para imaginar, en este caso, lo ocurrido dentro de los campos de concentración; de tal modo que son los cuatro trozos de fotografía de agosto de 1944 los que funcionan como testimonio y como vía para la imaginación.

El autor francés se pregunta por qué para los historiadores será tan difícil dotar de cierta verdad e imaginación a elementos tan aislados como lo son unos pedazos de fotografía, a ello explica que:

¿Por qué existe esta dificultad? Porque a menudo se le pide demasiado o demasiado poco a la imagen. Si le pedimos demasiado —es decir, «toda la verdad»— sufriremos una decepción: las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas. Son, pues, *inadecuadas* (...). O quizás es que pedimos demasiado poco a las imágenes: al relegarlas de entrada a la esfera del *simulacro* —cosa difícil, ciertamente, en el caso que nos ocupa—, las excluimos del campo histórico como tal. Al relegarlas de entrada a la esfera del documento —cosa más fácil y más usual—; las separamos de su fenomenología, de su especificidad, de su sustancia misma. (Didi-Huberman, 2004, p. 59)

Por lo tanto, para Didi-Huberman la respuesta a este “inimaginable” que el historicismo se fabrica así mismo, tendrá un único final: no importa cuál de las dos situaciones sea la que se presente, para el historiador resultará en la misma sensación de que no importa cuál sea la naturaleza de la imagen, en realidad las imágenes no son capaces explicar lo que ocurrió, ya que, según su modo de ver, no existe ninguna “verdad” de la imagen, como tampoco de la imagen de la fotografía, del filme o de la pintura.

Esto es relevante para Didi-Huberman porque encuentra que la reacción a lo ocurrido en Auschwitz, a pesar de ser conocido, escuchado y hasta reproducido múltiples veces, es en realidad un elemento de la *inatención*, donde lo que realmente están tratando de mostrar las fotografías es ignorado porque

creen que la imagen no es lo suficientemente “presentable” para lograr mostrarse como un icono de horror o lo suficientemente “informativa” para verla como simple elemento documental.

De tal forma que aquello que realmente importa de la imagen, sobre todo, de cuatro fotografías tomadas al interior de los campos de concentración por el Sonderkommando es en realidad su fenomenología, es decir, las fotografías no van a mostrar y a decir explícita y completamente lo ocurrido en las cámaras de gas, pero no por eso, dice Didi-Huberman, debemos olvidar su intencionalidad.

Cuando decimos de la última fotografía que simplemente «no tiene ninguna utilidad» —histórica, por supuesto—, estamos olvidando todo el testimonio que, fenomenológicamente, nos ofrece del propio fotógrafo: la imposibilidad de enfocar, el riesgo que corrió, la urgencia, la carrera que quizá tuvo que emprender, la poca destreza, el deslumbramiento por el sol de cara, el jadeo, quizás. (Didi-Huberman, 2004, p. 65)

Por último, el autor nos llevará al final de la primera parte del libro a un análisis visual de las imágenes históricas donde el papel de las víctimas se resiste *pese a todo* de desaparecer. De tal forma que el concepto de supervivencia se verá en esta última parte como el preludeo a una comprensión de la imagen como un elemento que busca perdurar a pesar del tiempo, pues explica Didi-Huberman, que el testigo no ha logrado sobrevivir a las fotografías que capturó en Auschwitz, pero son las fotografías en sí mismas que, por medio de la supervivencia, consiguen ayudarnos a entender aquello que muestra la imagen, “Así pues, son ellas, las imágenes, las que perduran: ellas son las supervivientes. Pero ¿qué momento nos transmiten? El de un *fogonazo*: capturaron algunos instantes, algunos gestos humanos. (Didi-Huberman, 2004, p. 77)

De tal forma que podemos entender que la imagen no es algo inútil, mucho menos si se busca entender el trasfondo histórico de la imagen, pues al

hacerlo es cuando estimamos más la imagen junto con sus posibilidades, el escritor francés busca que reconozcamos la importancia de las cuatro fotografías que hoy “representan para nosotros algo muy valioso, aunque también exigen de nosotros un trabajo de arqueología. Debemos explorar su frágil temporalidad.” (Didi-Huberman, 2004, p. 79)

En la segunda parte Didi-Huberman retoma de Walter Benjamin el concepto de “montaje” para hablar de las cuatro fotografías tomadas en Auschwitz donde la imaginación y el conocimiento pueden darse por medio de este. Explica que son un montaje porque las cuatro fotos están distribuidas “según una discontinuidad temporal”, es decir, son dos secuencias que muestran momentos diferentes del proceso de exterminio.

Después, porque la «legibilidad» de esas imágenes —luego su función eventual en un conocimiento del proceso de que se trata— no puede construirse si no las diferenciamos y las hacemos resonar junto a otras fuentes, otras imágenes y otros testimonios. El valor del conocimiento no sabría ser intrínseco a una sola imagen (...) (Didi-Huberman, 2004, p. 179)

A esto, el autor francés explica que el montaje será válido si no se le apresura en concluir, es decir, cuando dejamos que inicie y que vuelva compleja la aprehensión de la historia, no cuando la obliga a esquematizarse de forma excesiva. El montaje, por lo tanto, será posible dentro de la historia cuando “nos permite acceder a las *singularidades* del tiempo, luego a su esencial *multiplicidad*” (Didi-Huberman, 2004, p. 180).

Por lo tanto, el montaje tendrá una estrecha relación con el tiempo pues es gracias a él que la imagen puede desenvolverse en la historia desde una perspectiva anacrónica. Tal como se comentó en el segundo capítulo, el tiempo de la historia debe reconfigurarse para encontrar en ella elementos nuevos que permitan ver en las imágenes más allá de su información evidente.

La imaginación, por otro lado, será mencionada por Didi-Huberman para explicar que es un elemento que ayuda a la comprensión de la imagen, donde no debe ser completamente histórica ni tampoco completamente imaginativa, es decir, debe existir lo múltiple en movimiento. La imaginación, por lo tanto, forma parte esencial del conocimiento en tanto que ayuda a la construcción, junto con el montaje, de formar plurales que se pueden relacionar entre sí.

De tal forma que Didi-Huberman deja en claro que si bien la imaginación es una herramienta para que, junto con la memoria, las imágenes y los montajes tengan significación para los espectadores, la imaginación por sí sola no es capaz de darle una proporcionalidad total al acontecimiento.

Por lo tanto, el autor explica que existen hechos que necesitan de la imaginación cuando comienzan a parecer “inimaginables”, es decir, el Holocausto, por ejemplo, conforme más se averiguaba sobre lo ocurrido en los campos de concentración más difícil era comprenderlo, por lo que la imaginación empieza a tomar lugar entre la experiencia y el relato.

Como si la imaginación se animase precisamente cuando surge lo «inimaginable», una palabra empleada a menudo para expresar, simplemente, nuestro desconcierto, nuestra dificultad de comprender: lo que no comprendemos pero que no queremos renunciar a comprender —que no queremos, en cualquier caso, revocar a una esfera abstracta que nos liberaría fácilmente de ello—, estamos obligados a imaginárnoslo, y ésta es una manera de saber pese a todo— Pero también una manera de saber que sin duda nunca comprenderemos en su justa proporcionalidad. (Didi-Huberman, 2004, p. 235)

Georges Didi-Huberman termina relacionando a la memoria con el montaje pues tiene claro que si “para saber hay que imaginar”, es decir, no basta solamente

con imaginar una serie de eventos o elementos en la imagen que estén fuera de lugar y de contexto, más bien refiere a lo siguiente:

«Para saber (para esta historia desde el lugar y el tiempo en el que estamos ahora) hay que *imaginarse*». El uso del *sujeto* en el ejercicio del ver y del *saber* procede primero de una preocupación epistemológica: no se separa la observación del propio observador. (Didi-Huberman, 2004, p. 232)

Se entiende, por lo tanto, que las imágenes requieren de otros medios para poder comprenderlas, elementos como el tiempo, la memoria, el síntoma y hasta la imaginación. Para poder interpretar estas imágenes, desde un tiempo y espacio determinados, no hace falta acudir a la memoria de todas las imágenes, así como tampoco podría hacerse acudiendo únicamente a la memoria sin imágenes, ni solamente con la imaginación. “Las imágenes se vuelven preciosas para el *saber* histórico a partir del momento en el que se ponen en perspectiva en unos *montajes* de inteligibilidad”. (Didi-Huberman, 2004, p. 232)

La supervivencia, entonces, tendrá lugar como concepto que engloba todos estos elementos y que vuelve anacrónica a la imagen, en *Imágenes pese a todo*, Didi-Huberman explica que la supervivencia se encuentra en distintos puntos de la historia. Por ejemplo, la imagen como testigo, el autor encontró que las imágenes no son estáticas, tienen una función vital y es la de actuar como aquellos testigos silenciosos cuando los originales solo pueden valerse del recurso de un fragmento de su testimonio gracias a que éste logra sobrevivir en la historia.

En estas condiciones, el testimonio ya no es tan sólo una «cuestión de vida o muerte» para el propio testigo: es simplemente una cuestión de muerte para el testigo y de eventual supervivencia para su testimonio. (...) Sin embargo,

las propias víctimas, tanto en los guetos como en los campos de concentración, fueron perfectamente conscientes de esa situación. ¿Qué hacer, entonces, sino formar unos archivos susceptibles de sobrevivir - escondidos, enterrados, diseminados- más allá del exterminio de los propios testigos. (Didi-Huberman, 2004, pp. 161-162)

Esto contribuye a una memoria visual donde el filósofo francés planteará el problema de la negación cultural donde el análisis de las imágenes existentes y sobrevivientes, en este caso, del Holocausto generan que se resista la tendencia a borrar o a minimizar la importancia de eventos históricos traumáticos. De tal forma que la interpretación de las imágenes ocupa un lugar importante en la supervivencia de éstas. Para ello se requiere de un análisis crítico de la imagen y así lograr desvelar las capas de significado y memoria que están ocultas, la interpretación, por lo tanto, permite que las imágenes sobrevivan porque continúan transmitiendo su significado y conservan un poder evocador a través del tiempo.

La muerte produce restos, he dicho (aunque cada criminal sueña la muerte sin restos de sus víctimas, los nazis no han podido, como sabemos, borrarlo todo). "Por lo tanto, no hay necesidad de recurrir a la *resurrección* para observar la *supervivencia* de la que se teje el mundo de la memoria, al que contribuyen las imágenes. (Didi-Huberman, 2004, p. 242)

Finalmente, si es sabido que la supervivencia está implícita en los archivos, testimonios e imágenes, Didi-Huberman plantea de qué manera es adecuado representar una tragedia en las imágenes. A ello explica que existen desafíos éticos y estéticos y que por esa razón resulta necesario que las imágenes transmitan la realidad para que la historia se mantenga viva y no se olvide gracias a su supervivencia.

Actualmente hay que pensar esto desde nuestra propia situación de supervivencia en esta historia. «Elaborar lo terrible», como bien dice Myriam Revault d'Allonnes. Desde luego, no se trata de «creerse allí», sino más bien de comenzar un proceso de reconocimiento del semejante» donde se fundamenta la ética misma de la relación con la experiencia de los campos. (Didi-Huberman, 2004, p. 234)

Finalmente, Georges Didi-Huberman muestra a lo largo del libro que, tomando como ejemplo un evento histórico específico, podemos explorar la manera en la que las imágenes logran sobrevivir como estos testigos visuales de eventos históricos traumáticos. Asimismo, demuestra la relevancia de las imágenes cuando, al hacer referencia a los cuatro trozos de fotografía tomadas al interior de las cámaras de gas tomadas por el Sonderkommando, queda en evidencia que si bien las imágenes no pueden darnos todas las respuestas por sí solas resulta necesario un análisis y una investigación más profunda que solo la superficialidad pues es de esta forma que las imágenes muestran su capacidad de transmitir la memoria y la verdad a través del tiempo, sin importar la dificultad de las circunstancias la supervivencia se encuentra en la historia y en sus acontecimientos.

3.3 LA IMAGEN SUPERVIVIENTE

El libro *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* Georges Didi-Huberman lo dedica a explorar la obra y las metodologías de Aby Warburg quien, como ya mencionamos en el primer capítulo, es influyente por sus deseos de reformular la historia del arte por medio de teorías y nuevas propuestas, de ahí que para nuestro autor sea de especial relevancia y, sobre todo, para la historia del arte misma.

Surge para Warburg la pregunta de cómo podemos comprender una imagen, a lo largo de esta investigación hemos mencionado que la experiencia nos diría que, al mirarla, debemos estar atentos a su carácter temporal, que no es uno en específico, sino una red cuidadosamente tejida de tiempos, donde los modelos de historia tradicional pensados en pasado, presente y futuro, o en modelos como antiguo, nuevo, moderno, etc; son obsoletos al momento de trazar su complejidad.

Será el historiador alemán el primero quien hará de la supervivencia (Nachleben) el eje central de su acercamiento al análisis antropológico del arte occidental, para ello se ayuda de múltiples autores como Freud, Darwin, Nietzsche, Goethe, Burckhardt, Binswanger y Tylor de quien toma la idea de “supervivencia”, además de recurrir a las fuentes, un ejemplo de ello es su visita a Nuevo México donde encontró elementos mezclados entre sí, que, para el historiador alemán, se presentaban como elementos mezclados en la historia.

Aby Warburg muestra que la mezcla de disciplinas era necesaria para lograr esta aproximación de lo que conforma ahora su teoría, además fueron el viaje a Nuevo México y la conferencia impartida en 1912 los eventos que abrieron paso su pensamiento único donde la paradoja de la “vida” de las imágenes comienza a tomar forma.

La idea principal que Didi-Huberman retomará de Aby Warburg para el desarrollo del libro será la de la supervivencia de las imágenes a lo largo del tiempo, así como la idea del fantasma de las imágenes. Sabemos que Aby Warburg fue un historiador que desarrolló una metodología única pues incorporaba a su pensamiento una variedad de disciplinas, empezando por la historia del arte, la psicología, la antropología, entre otras; esto con el propósito de entender de qué manera las imágenes se relacionan entre sí y con la cultura en términos generales.

La supervivencia se encuentra presente e implícita en el pensamiento de Warburg, este término surge porque la toma de un concepto anglosajón antropológico:

Cuando en 1911 Julius von Schlosser —amigo de Warburg y próximo en muchos puntos a su problemática— hace referencia a la «supervivencia» de las prácticas figurativas relacionadas con la cera, no emplea el vocabulario espontáneo de su propia lengua: no escribe *Nachleben*, ni tampoco *Fortleben* o *Urleben*. Escribe *survival*, en inglés, como haría el propio Warburg en algunas ocasiones". Ello constituye un significativo indicio de una cita, de un préstamo, de un desplazamiento conceptual: lo que cita Schlosser —lo que, antes que él, Warburg había tomado y desplazado— no es otra cosa que el *survival* del gran etnólogo británico Edward B. Tylor. Al abandonar súbitamente Europa para marchar a Nuevo México en 1895» Warburg no efectuaba un «viaje a los arquetipos» (a journey in the archetypes), como creyó Fritz Saxl, sino más bien un «viaje a las supervivencias»; y su referencia teórica no era James G. Fraser, como escribe también Saxl", sino Edward B. Tylor. (Didi-Huberman, 2009, pp. 45-46)

De este modo el concepto de supervivencia es rescatado de la visión antropológica de Edward B. Tylor, término que Warburg tomará porque encuentra en él la vía para superar "la sempiterna oposición entre el modelo de evolución que exige toda historia y el espacio de intemporalidad que a menudo se le atribuye a la antropología. Warburg *abrió el campo* de la historia del arte a la antropología no sólo para reconocer en ella nuevos objetos de estudio sino también para *abrir su tiempo*" (Didi-Huberman, 2011, p. 46)

Sin embargo, eso solo será el comienzo de los múltiples elementos que contendrán a la supervivencia en el pensamiento de Aby Warburg, para ello se tomarán tres ideas principales en la teoría Warbuniana con los cuales se podrá relacionar a la supervivencia: la imagen-pathos, la imagen-síntoma y la imagen-fantasma.

La imagen-pathos para Warburg será entendida como aquellos modelos que permitirán expresar y también comunicar estados internos del pathos a una forma visual. Para el alemán esto tomó gran importancia debido a su interés en

cómo estos modelos de expresión pueden perdurar en el recuerdo de los pueblos y estar dispuestos a ser traídos al presente. Estos componentes se ven reflejados, para Warburg, hasta en un punto de vista fisiológico pues es ahí donde se encuentran factores independientes de la cultura y costumbres de una época, para él lo que permanece son las emociones, por ejemplo, que explica son comunes a todos los pueblos.

La imagen-pathos, por lo tanto, está fijada en el inconsciente de la cultura, la sociedades se ven reflejadas en los rituales y de esa forma se pueden identificar características de imágenes pasadas con las actuales, o se vuelven cadenas donde es posible asociar peculiaridades propias de los individuos o su colectividad.

La noción de imagen-pathos surge porque Warburg pretende reconocer las características del arte renacentista, específicamente a lo que pintura e imágenes femeninas se refiere, pues encuentra patrones en los elementos que se consideran importantes para representarla, la forma en la que se muestra el movimiento, las emociones y las característica físicas.

Pathosformel o Dynamogramm nos dicen, en efecto, que la imagen fue pensada por Warburg según un doble régimen, o incluso según la energía dialéctica de un montaje de cosas que el pensamiento considera por lo general contradictorias: el pathos con la fórmula, la potencia con el gráfico, o, en suma, la fuerza con lo forma, la temporalidad de un sujeto con la espacialidad de un objeto... La estética warburgiana del dinamograma habrá encontrado, por tanto, en el gesto patético all'antica un lugar por excelencia —un topos formal pero también un vector fenomenológico de intensidad— para esta «energía de confrontación» que hacía de toda historia del arte, a ojos de Warburg, una verdadera psicomagia, una sintomatología cultural. La Pathosformel sería, así, un rasgo significativo, un trazado en acto de las imágenes antropomorfas del Occidente antiguo y moderno: es por lo que la

imagen late se mueve, se, debate en la polaridad de las cosas. ⁹(Didi-Huberman, 2009, p.179)

Es así como para Warburg la imagen-pathos será representada por medio de una pintura conocida como *Ninfa*, en donde el historiador alemán encuentra todos los elementos propios del pathosformel, es decir, en ella están la figura femenina, los movimientos, las expresiones faciales y hasta las emociones. Para Warburg esto se conocerá como “las fórmulas del pathos” donde el movimiento es utilizado para representar una emoción. El movimiento es, por lo tanto, una representación en el tiempo, mismo que puede hacerse comprensible gracias al inconsciente. Será el tiempo en la historia que se manifiesta como síntoma y supervivencia.

Pero ¿qué es un síntoma desde el punto de vista del tiempo histórico? Será, en el contexto que nos hemos dado, la ritmicidad muy particular de un *acontecimiento de supervivencia*: efracción (surgimiento del Ahora) y retorno (surgimiento del Antaño) mezclados. O, dicho de otro modo, será la concomitancia inesperada de un *contratiempo* y de una *repetición*. (Didi-Huberman, 2009, p. 154)

Continuando con la teoría Warburgiana en torno a la imágenes, la siguiente categoría será la de la imagen-fantasma, este concepto capta la atención de Aby Warburg porque reconoce en la historia que las imágenes tienen el poder de “perseguirnos” en la cultura y en la memoria, es decir, evocan significados y

⁹ **Dinamograma:** Para Warburg un “dinamograma” hace referencia a una reminiscencia afectiva del pasado que se enfrenta con un elemento del presente, ya sea en un sentido dialéctico o de discrepancia.

https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/135217/CONICET_Digital_Nro.9076d4a2-4539-4c56-bff0-080c3e005631_B.pdf?sequence=5&isAllowed=y#:~:text=El%20neologismo%20warburgiano%20%E2%80%9Cdinamo%2D%20grama,con%20un%20elemento%20del%20presente.

emociones mucho después de que los eventos simbolizados hayan ocurrido en la historia.

Existe, por lo tanto, una persistencia en la memoria y, siguiendo la idea de la imagen-pathos, el fantasma de las imágenes resulta incrustado en la memoria donde de forma inconsciente se evoca y se repite. Asimismo, para Warburg los fantasmas no existen únicamente en las obras de arte, sino en la cultura misma, pues en su viaje a Nuevo México encontró que existían supervivencias de tiempos pasados, así como mezclas y fusiones en las tradiciones y objetos, “No hay historia posible sin una historia de la cultura, no hay historia de la cultura sin una *historia del arte* abierta a las resonancias antropológicas y morfológicas de las imágenes” (Didi-Huberman, 2009, p. 97)

De tal forma que la imagen-fantasma será esta especie de supervivencia que permanece, precisamente, como un fantasma en la imagen, no podemos notarla a simple vista pero sabemos que está ahí y la encontramos de múltiples formas, podemos conectarlo con varias ideas, mitos o creencias. Asimismo, identificar estas imágenes-fantasma es necesario para poder entender de qué manera ciertos temas y características artísticas se repiten y de qué manera evolucionan dentro de la historia del arte, será de esa manera que se podrá identificar la importancia de la memoria y las emociones para una interpretación del arte.

Finalmente, la imagen-síntoma, será el concepto en el que convergen la imagen-pathos y la imagen-fantasma, el síntoma recoge estas ideas para hacerlas converger en ella, de tal forma que se encontrarán elementos del pathos y del fantasma que ayudarán a comprender la imagen-síntoma de Warburg, misma que nos abrirá paso a la supervivencia.

Warburg abordará la imagen-síntoma desde un punto de vista de la psicología, idea que tomó de Freud, con ello trataba de interpretar, a su modo, cómo funciona el síntoma en la historia, así, Aby Warburg empieza a cuestionar la parte subyacente e invisible de la historia y de las representaciones visuales (inconsciente), y tal como Freud lo hizo con “El malestar en la cultura”, Warburg

también se preguntaba por la perspectiva histórica desde un enfoque cultural es decir, buscaba en los síntomas de la cultura una similitudes, imitaciones y convergencias. Lo que ambos hacen es cuestionar a la memoria inconsciente desde el punto de vista de las “perturbaciones de la evolución”, es decir, las formaciones del síntoma.

Estas formaciones del síntoma se entenderán como las supervivencias que por medio del tiempo se hacen presentes, si bien al principio parecen incomprensibles Warburg explica que, en el fondo, debe ser entendido como “el producto de una red compleja (...) (Didi-Huberman, 2008, p. 280). Es así como podemos entender que las imágenes en términos de síntoma son susceptibles de interpretarse y reinterpretarse en momentos y contextos históricos distintos, para Warburg estas imágenes contienen en ellas la capacidad de evocar emociones y reflexiones intelectuales cuyo significado puede cambiar con el tiempo.

¿Qué quiere decir esto? Que el síntoma actúa según Freud como la imagen según Warburg: como un conjunto, siempre nuevo y sorprendente, de «residuos vitales» de la memoria. Como una cristalización, una fórmula de supervivencia. Y, si hay que hablar aquí de imagen de memoria, es a condición —pero condición perturbadora— de *disociar memoria y recuerdo...* Démonos cuenta de las dificultades que experimentará un historiador positivista ante una tal condición. En todo caso, la clínica del síntoma habrá enseñado a Freud — lo mismo que la estilística de la *Pathosformel* se lo había enseñado a Warburg — que *la memoria es inconsciente*: «Lo consciente y la memoria se excluyen mutuamente» (Didi-Huberman, 2009, p. 280)

La imagen-síntoma, por lo tanto, es una imagen que va a ir más allá de una apariencia visual, que es capaz de contener en ella múltiples significados así como las posibilidades que existen de asociarla a la cultura. Lo que Aby Warburg y Didi-Huberman quieren mostrar es cómo los símbolos y las ideas se transmiten

y se interpretan por medio de las imágenes en diferentes momentos de la historia.

A saber, la supervivencia en *La imagen superviviente* será el elemento donde convergen la teorías e ideas de Aby Warburg, además será Didi-Huberman quien recupere a la supervivencia para volverlo el eje en donde gravitan la imagen, el síntoma, la memoria y el tiempo. De tal forma que la supervivencia para Warburg serán las reminiscencias del pasado en las imágenes, pero serán la memoria y el síntoma los que harán a la imagen significativa en contextos cambiantes.

Existe también una memoria visual donde las imágenes buscan evocar emociones y recuerdos, así como semejanzas que permitan al individuo reconocer los elementos conocidos y repetidos que actúan como supervivencia al trascender en el tiempo.

Se podría entrever en este texto una doble llamada a *la reinterpretación de los símbolos antiguos*, envejecidos o supervivientes. Por un lado, el artista moderno debe «darles un barrido» o, más bien, como escribe literalmente Carlyle, «sacudirles el polvo» (*shake aside*). Y es así como el arte se vuelve capaz de reinterpretarlos símbolos del mito o de la religión: señalemos, en este punto, que Joyce tomará a Carlyle al pie de la letra al reinterpretar, como es bien sabido, toda la epopeya de Ulises. Por otro lado, es el «telescopio de la ciencia» el que es convocado por Carlyle para que sean reconocidas, en el polvo del presente, las supervivencias de los esplendores antiguos: y ahí estaba Warburg, el sabio «vidente», para tomar este programa al pie de la letra. (Didi-Huberman, 2009, p. 302)

Se entiende, entonces, que la supervivencia es la esencia del tiempo, es en apariencia algo que no es pero que existe todavía. No existe, por lo tanto, un tiempo que se considere puro o determinado (presente, pasado, futuro) pues el tiempo está mezclado entre sí, todo instante contiene en él pasado, presente y

futuro. Será la supervivencia la que podrá mostrar de qué forma los tiempos están combinados y conectados.

La supervivencia para Warburg es esta categoría que podrá mostrar el carácter fantasmático y sintomático del tiempo, pues aquello que permanece es la supervivencia de tiempos, emociones y recuerdos de las imágenes que muestran se muestran en la cultura como objetos significativos.

3.4 LAS VARIACIONES DE LA SUPERVIVENCIA

Durante toda la investigación hemos logrado introducir de qué manera el concepto de supervivencia es relevante para Didi-Huberman, cómo se manifiesta en la cultura, así como su relevancia para una teorización distinta de la historia del arte. La supervivencia muestra que la historia es anacrónica y que pensarla en términos lineales solamente limitará lo que podemos encontrar en ella.

Notamos que en los tres libros investigados Didi-Huberman maneja a la supervivencia como ese elemento clave para recuperar la relación de las imágenes con la memoria; si bien los tres libros se enfocan en contextos y perspectivas determinadas, en ellos existen ciertas similitudes en cuando a la supervivencia se refiere, mencionaremos tres:

La primera es que el autor francés explica por medio de la supervivencia la capacidad que tienen algunas imágenes para sobrevivir a lo largo del tiempo, sin importar que cambien los contextos, los tiempos y las personas, siempre hay algo en las imágenes que las vuelve significativas por su capacidad de generar emociones, ideas y choques, sobrepasando el momento en que esa imagen fue creada, por lo tanto, la supervivencia de estas imágenes a pesar del tiempo y de las personas está siempre presente.

Segundo, las imágenes tienen la característica de ser memoria y por lo tanto, son testigos visuales de la historia, Didi-Huberman explicó en *Imágenes pese a todo* que las imágenes tienen la capacidad de transmitir y recuperar

eventos pasados y que pueden lograr generar sensaciones en los espectadores. Es la supervivencia la que actúa como elemento presente en las imágenes y en los tres libros se muestra cómo la memoria de las imágenes de la historia, ya sean pinturas o fotografías, logran mantener el recuerdo y hasta imitaciones de tiempos pasados.

Tercero, Didi-Huberman menciona la importancia de la interpretación y comprensión de las imágenes, es decir, en los tres textos el autor señala de qué maneras podemos interpretar una imagen, donde la supervivencia es el punto clave para lograr dicha interpretación, por supuesto, con el apoyo del anacronismo, la memoria, el tiempo y el síntoma la supervivencia se reconoce en la historia y en la cultura. Las imágenes son, por lo tanto, objetos de un tiempo histórico por el momento en el que fueron hechos pero también objetos llenos de elementos de interpretación que requieren saber mirarlas para encontrar en ellas que son supervivientes.

Por otro lado, es importante reconocer que si bien la supervivencia es un elemento propio de la imagen y que es por medio de ella que se manifiesta, es cierto que en los tres libros nos da una visión distinta de cómo se entiende a la supervivencia según la mirada de la interpretación y el enfoque, por lo que la supervivencia en *Ante el tiempo* Didi-Huberman reconoce a la supervivencia en momentos y contextos culturales distintos, es decir, el contexto histórico tomado por el autor será más bien el de introducir ciertos autores que reflexionan en torno a la historia y de qué manera cada uno concibe lo que puede denominarse “supervivencia”.

Asimismo introduce el concepto de “anacronismo” pues a través de Benjamin, Warburg, Freud y Einstein nos explica de qué manera la concepción tradicional de la historia del arte cambió para volverse una historia donde las imágenes poseen características no lineales y donde cada uno de esos autores reconoce en su tiempo y en las imágenes del pasado elementos supervivientes donde lo pasado se mezcla con el presente, demostrando que la historia requiere

una visión más amplia, desafiando la linealidad del tiempo y de qué manera las interpretaciones cambian y son tan variadas.

En *Imágenes pese a todo* Didi-Huberman se enfoca en el Holocausto como eje central para explicar que las imágenes funcionan como testigos visuales y que es esta supervivencia de la imagen lo que consigue sobrevivir al tiempo y que, a pesar de que los testigos no existan ya, la imagen siempre será ese elemento que conserve el mensaje que buscaban transmitir. Será entonces la memoria colectiva y el trauma que lleve a la necesidad de la memoria y del recuerdo donde la supervivencia se sitúa como indispensable para encontrar en las imágenes el testimonio y, con ayuda de la imaginación y el montaje, se logre dar forma al mensaje y al pensamiento cultural de los eventos históricos que marcan la historia.

Finalmente, en *La imagen superviviente* el tema principal será Aby Warburg y su teoría de la historia del arte, donde nos muestra los comienzos del concepto de supervivencia, cómo y de qué manera está compuesto. Será entonces el enfoque interdisciplinario de Warburg en la historia del arte lo que le dará un giro a la noción tradicional de concebir la historia y donde la supervivencia empezará a tomar lugar de ciertas imágenes a lo largo del tiempo.

También, nos muestra que las imágenes son poseedoras de contenidos sintomáticos relacionados con las emociones y que serán los “fantasmas” de la historia que de manera inconsciente nos persiguen para mostrarnos las supervivencias de la imagen por medio de elementos y estilos artísticos que permanecen en el tiempo.

De tal forma que la investigación a partir de textos seleccionados de Georges Didi-Huberman nos muestran que la supervivencia puede ser un concepto amplio, a veces complejo, pero el autor nos lleva a momentos de coincidencia en la comprensión de dicho término a través de sus textos, asimismo, nos muestra que la supervivencia tiene elementos en los cuales puede diferir de un texto a otro, pero siempre conservando la idea original del concepto, respetando ideas y teorías de autores que toma como base para escribir sus

ideas. La supervivencia será clave para responder los cuestionamientos del autor, siendo las preguntas principales las de cómo mirar una imagen, cómo comprenderla y qué hace de una imagen un elemento trascendente en el tiempo y la historia.

CONCLUSIONES

A lo largo de este camino partimos de cuestionarnos el tema de la imagen, debido al hecho de que actualmente estamos rodeados de imágenes en cada momento de nuestra vida, es por ello por lo que la reflexión de esta sea una tarea compleja pero también de gran importancia y además representa la razón por la cual esta investigación se dedicó al estudio de las imágenes desde la perspectiva del historiador francés contemporáneo Georges Didi-Huberman. Así, al abordar su teoría de cómo poder interpretar y entender una imagen se intentó dar respuesta a la pregunta de esta investigación: ¿De qué manera las imágenes son sobrevivientes en la historia y cómo su supervivencia se manifiesta en ellas a pesar de que en la actualidad vivimos una experiencia de la imagen como objeto de consumo profundamente efímero que fluye en continuo movimiento?

Para poder responder se realizaron tres capítulos, donde el primero se dedicó a explicar qué autores han influido en la obra de Didi-Huberman, así como la visión de cada uno, sus aportaciones en la historia del arte y cómo lograron cambiar la manera de concebir la historia. Esto nos permitió adentrarnos al pensamiento del autor y a sus ideas principales, así como su visión general respecto a la imagen, la historia, la historia del arte, etc.

El segundo capítulo se dedicó a desmenuzar los elementos que, basándonos en la teoría del autor, componen a la supervivencia, pues a lo largo de los textos se notó que aquellas características que se repetían cuando hacía referencia a la supervivencia eran el tiempo, la memoria, el síntoma y, por supuesto, la imagen. Se explicó de qué manera estos cuatro elementos se unen

para lograr que una imagen de otro tiempo pueda decirnos algo en la actualidad, decirnos algo en términos en los que nos podemos reconocer en la cultura, en las ideas y en los hechos históricos.

En el tercer capítulo se realizó un recorrido por tres textos seleccionados: *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de la imágenes*, *Imágenes pese a todo: Memoria visual del Holocausto* y *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Se eligieron estos tres libros porque se considera que son los que logran mostrar de manera más explícita y concreta lo que el autor entiende por supervivencia, así como el origen de este concepto, las bases teóricas que tienen para desarrollarlo y donde existe una conexión de ideas entre los tres textos. Al mismo tiempo se explicó de qué manera la supervivencia une los tres libros, es también importante resaltar que aunque se hable de un mismo concepto éste puede manifestar ciertas diferencias para el autor entre un texto y otro.

Así concluimos que las variaciones del concepto de supervivencia en el pensamiento de Georges Didi-Huberman son, hasta cierto punto, pocas entre cada texto, y que si bien existen diferencias las variaciones residen principalmente en las bases que toma el autor para hablar de la supervivencia, ya sea en momentos históricos específicos, autores representativos e imágenes concretas, todo esto para mostrar cómo la supervivencia puede mirarse e interpretarse desde distintos puntos de vista.

Pero la supervivencia permanecerá, en esencia, como la idea que el autor desarrolla para explicar que las imágenes son elementos vivos en la historia, llenos de fuerza y que no pueden considerarse solo como meros objetos de consumo, tanto en el pasado como en el presente. Didi-Huberman también se adentra en el pensamiento filosófico para mostrar por medio de múltiples disciplinas como la psicología, la fenomenología o la teoría de la imagen que resulta necesario repensar la imagen, reconocer que existen en ella una red de tiempos anacrónicos que promueven la supervivencia de tiempos y momentos entre esas cadenas de temporalidades que nos ayudan a reconocernos como

individuos y sociedad en la cultura, y que muchas veces tenemos que mirar con atención a esas imágenes para reconocer en ellas sus características supervivientes.

De esta manera podemos comprobar que la hipótesis planteada que pretende responder a la pregunta de explicar de qué manera la imagen puede relacionarse con una supervivencia dentro de la cultura visual y si, a pesar de vivir en un mundo lleno de imágenes, las imágenes del pasado y del presente aún pueden decirnos, evocar, recordar algo que nos identifique como individuos y como cultura.

A partir de lo propuesto por el autor y a lo largo de la investigación se encontró que la imagen se considera una entidad viva, es decir, las imágenes para Didi-Huberman no son elementos estáticos limitados a su contexto original, sino que poseen vida, misma que les permite sobrevivir y evolucionar a través del tiempo, esta cualidad dinámica de las imágenes resulta necesaria para lograr su comprensión. Asimismo, se concluye que la memoria representa un papel fundamental pues funge como un hilo conductor, para el autor francés las imágenes son portadoras de memoria y se comprueba que las imágenes tienen la capacidad de evocar emociones y recuerdos tanto individuales como colectivas tal y como se encontró en *Imágenes pese a todo*.

Un concepto clave dentro de la investigación es el de “anacronía”, pues se descubrió su importancia en tanto que herramienta interpretativa, la noción de anacronismo desafía la linealidad histórica y permite que las imágenes se reinterpreten y se recontextualicen de tal manera que su significado se amplía y adquiere relevancia dentro de los diferentes momentos históricos. Para esto no hay que dejar de lado que es importante identificar los síntomas visuales que permanecen en las imágenes como elementos disruptivos o indicativos, esto resulta esencial para desentrañar un significado más profundo de la imagen, así como su relación con la historia.

Finalmente, se comprueba la importancia que tiene el pensamiento de Georges Didi-Huberman hoy en día pues es evidente la relevancia que tiene el

historiador en la actualidad y esta investigación destaca cómo las teorías del autor sobresalen dentro de una cultura visual y una historia del arte que siguen evolucionando. Asimismo existe una influencia dentro de la práctica artística pues la comprensión de la supervivencia de las imágenes puede influir en la práctica artística contemporánea, donde vemos que los artistas juegan a menudo con la anacronía y la reinterpretación de las imágenes.

Esta investigación pretende alentar que, por medio de la filosofía, los estudiosos y observadores de la cultura visual loguen mirar más allá de la superficie de la imágenes en un mundo llenos de estas, donde se logra explorar su capacidad de evocar múltiples significados y elementos relevantes para disciplinas como la historia, el arte y la filosofía. Es, por lo tanto, un trabajo continuo de análisis y reflexión que busca recuperar el pasado para encontrar en él el presente.

GLOSARIO

- **Anacronismo:**

Para Georges Didi-Huberman el anacronismo se relaciona con las imágenes y el tiempo. El historiador francés utiliza el término para describir cómo las imágenes pueden trascender en su contexto histórico original y establecer conexiones significativas en otras épocas. Una imagen puede repercutir en diferentes momentos a lo largo de la historia y adquirir nuevos significados a medida que es vista desde perspectivas diferentes. Esto logra desafiar la idea de que las imágenes son productos de su tiempo y lugar de origen, en su lugar el anacronismo sugiere que tienen “vida” más allá de su marco histórico.

Didi-Huberman sostiene que las imágenes pueden ser anacrónicas, esto es, que desafían la linealidad del tiempo histórico al lograr establecer conexiones inesperadas y significativas entre diferentes momentos históricos. Este concepto es fundamental para entender de qué manera él encuentra que las imágenes pueden continuar siendo relevantes mucho después de haber sido creadas.

- **Memoria:**

Didi-Huberman aborda este concepto relacionándolo con las imágenes principalmente, especialmente en el contexto de la historia del arte. El autor entiende y aborda el concepto de memoria de distintas formas, entre ellas la “memoria visual”, para Didi-Huberman las imágenes tienen una dimensión de memoria intrínseca, cada imagen es portadora de una memoria visual dirigida a su creación y contexto histórico. También considera que las imágenes pueden evocar memorias personales o colectivas en los espectadores lo que logra conectar el pasado y el presente.

La “memoria cultural”, el autor francés explora de qué manera las imágenes están llenas de memoria cultural y como influyen en la formación de la identidad cultural, las imágenes pueden ser el medio para preservar y transmitir recuerdos culturales. Didi-Huberman habla también de la “memoria anacrónica” para describir de qué manera las imágenes logran crear conexiones en diferentes momentos históricos, es decir, las imágenes tienen la capacidad de sobrevivir en el tiempo al ser reinterpretadas y contextualizadas de manera anacrónica, lo que aporta nuevos significados.

- **Montaje:**

Para Georges Didi-Huberman, este concepto se relaciona con la manera en que las imágenes pueden ser reunidas y combinadas en la mente del espectador o dentro la cultura visual en conjunto. No significa que el montaje sea solamente una yuxtaposición de imágenes visuales, sino que también implicarán interacciones de ideas, representaciones, emociones y conceptos que se conectan y se superponen de formas no lineales. Didi-Huberman considera a las imágenes como elementos dinámicos que pueden ensamblarse y reensamblarse a medida que evolucionan las percepciones de la cultura visual y la historia del arte, lo que permite una exploración más profunda de su significado y su relación con la cultura y la historia.

- **Síntoma:**

Es una característica que resalta o revela una tensión, perturbación o anomalía en una imagen. Estas singularidades visuales son a menudo sutiles y pueden actuar como indicadores de algo oculto en las imágenes, pero que está presente en un contexto histórico y cultural. El síntoma de una imagen puede sugerir un significado más profundo que no necesariamente es evidente de inmediato.

Didi-Huberman explora de qué manera los síntomas visuales de las imágenes pueden activar la memoria y llevar a una comprensión más profunda de la historia, a través de los síntomas el autor busca encontrar los aspectos subyacente reprimidos por la memoria y la historia en la cultura visual.

- **Tiempo:**

Elemento fundamental estrechamente relacionado con la interpretación de las imágenes y su conexión con la memoria y la historia, para Didi-Huberman el concepto de tiempo es entendido a través de diversas dimensiones, entre ellas está el “tiempo histórico”, cada imagen se origina en un tiempo específico y refleja las circunstancias, los valores y las preocupaciones de ese periodo. El tiempo histórico es, por lo tanto, esencial para comprender el significado original de la imagen.

Por otro lado, la “temporalidad anacrónica”, Didi-Huberman la utiliza para describir cómo las imágenes pueden superar su contexto histórico original y de qué manera logran establecer conexiones inesperadas con otros momentos a lo largo de la historia. Es gracias a esta temporalidad anacrónica que las imágenes “sobreviven” en el tiempo.

Finalmente el “tiempo del arte”, el historiador francés explora cómo las imágenes pueden capturar el tiempo en el arte, es decir, un tiempo particular que difiere del tiempo histórico lineal. Este tiempo es de contemplación y reflexión, donde las imágenes tienen la oportunidad de ser reinterpretadas y recontextualizadas desde perspectivas que van más allá de su marco histórico.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2007). *Infancia e historia*. Adriana Hidalgo.
- Anchepe, I. M. (2017). ¿EXISTEN LOS FANTASMAS? SOBRE IMAGEN (EÍDOLON) Y CONOCIMIENTO EN EL SOFISTA DE PLATÓN. *Praxis Filosófica*, (44), 37-58.
- Atlas Walter Benjamin Constelaciones*. (2010). Círculo de Bellas Artes
- Belting, H. (2009). *IMAGEN Y CULTO. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Akal.
- Belting, H. (2010). *Antropología de la imagen*. Katz editores.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus.
- Benjamin, W. (2001). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Taurus
- Benjamin, W. (2009). *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. LOM Ediciones.
- Bredenkamp, H. (2017). *Teoría del acto icónico*. Akal.
- Buck-Morss, S. (1981). *Origen de la dialéctica negativa*. Siglo XXI.
- de Luelmo Jareño, J. M. (2009). *CARL EINSTEIN O LA HISTORIA CASI IMPOSIBLE*. Quintana. *Revista de Estudios do Departamento de Historia da Arte*, (8), 147-155.
- Eagleton, T. (2006). *La estética como ideología*. Trotta.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Bordes Manantial
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.

- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Fasmas: Ensayos sobre la aparición 1*. Shangrila.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Falenas: Ensayos sobre la aparición 2*. Shangrila.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Gestos de aire y piedra*. Canta Mares.
- Didi-Huberman, G. (2018). *Sublevaciones*. MUAC (UNAM).
- Durand, G. (2000). *Lo imaginario*. EDICIONES DEL BRONCE.
- Eisenman, S., Crow, Thomas., Lukacher, B., Nochlin, L., Pohl, Frances. (2001). *Historia crítica del arte del siglo XIX*. Akal.
- Espinoza Cerviño, A. (2021). *GEORGES DIDI-HUBERMAN: HACIA UN CONOCIMIENTO CRÍTICO DE LO REAL A TRAVÉS DE LA EXPERIENCIA DE LA IMAGEN VISUAL*. [Tesis de maestría, Universidad Autónoma del Estado de México]. Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma del Estado de México. <http://ri.uaemex.mx/>
- Fisgativa Sabogal, C. M. (2013). Imágenes dialécticas y anacronismo en la historia del arte (según Georges Didi-Huberman). *Revista Filosofía UIS*, 12(1), 155–180. Disponible en :
<https://revistas.uis.edu.co/index.php/revistafilosofiauis/article/view/3518>
- García, A. (2011). *Filosofía de la imagen*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gauthier, G. (2008). *Veinte lecciones sobre la imagen y el sentido*. Cátedra.

- Hervás Muñoz, M. (2015). Experiencia, reproducción técnica e imagen en Walter Benjamin. *Paradigma*, 8, pp 9-11. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10630/8828>
- Larsson, C. (2020). *Didi-Huberman and the image*. Manchester University Press.
- Melot, M. (2010). *BREVE HISTORIA DE LA IMAGEN*. Siruela.
- Mitchell, W. (2016). *ICONOLOGÍA (imagen, texto, ideología)*. Capital intelectual.
- Moyano, M. (2019). *Giorgio Agamben. El uso de las imágenes*. La Cebra.
- Plantin, C. (1998). *La argumentación*. Ariel.
- Platón. (2011). *República*. Gredos.
- Roggerone, Santiago M. (2014). "Walter Benjamin y Theodor W. Adorno: un contrapunto", *Papeles de Trabajo*, 8(13), pp. 190-209.
- Staroselsky, T. (2015). Consideraciones en torno al concepto de experiencia en Walter Benjamin. X Jornadas de Investigación en Filosofía, 19 al 21 de agosto de 2015, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7648/ev.7648.pdf
- Taccetta, N. (2021). *Anacronismo, dialéctica y sublevación. O de cómo pensar la imagen a contrapelo*. Revista De Filosofía Universidad Iberoamericana, 53(151), 54–94. <https://doi.org/10.48102/rdf.v53i151.113>
- Thuillier, J. (2006). *Teoría general de la historia del arte*. FCE.
- Uslenghi, A. (2010). *Walter Benjamin: Culturas de la imagen*. Eterna Cadencia.
- Warburg, A. (2004). *El ritual de la serpiente*. Sextopiso
- Wölfflin, E. (1952). *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. ESPASA-CALPE.
- Zunzunegui, S. (1989). *Pensar la imagen*. Cátedra.