

Latencias de la imagen¹

Maria Cecilia Salas Guerra

...¿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 (islot de inmovilismo)? (...) -el síntoma como juego no cronológico de latencias y de crisis-*, he ahí la más simple justificación de una necesaria inserción del anacronismo en los modelos de tiempo utilizados por el historiador.
Didi-Huberman, 2005

¿No se alimentará la complacencia en el mundo de las imágenes de una obstinación sombría en contra del saber?
Benjamin, 1989

Este texto muestra, desde la perspectiva de Georges Didi-Huberman, cómo el acto de mirar una imagen no tiene como consecuencia directa la obtención de un saber; la imagen no ilustra, no representa, no traduce ni esclarece un contenido que sería más oscuro si nos llegara mediante un discurso oral o escrito. De ahí que lo *visual* y lo *visible* no coinciden, pues lo visible-legible en una imagen es *lo manifiesto*, *lo que se ajusta* a criterios y códigos establecidos que pretenden ordenar la visión; mientras que lo *visual* es lo latente e *i-legible en la imagen*, es lo incierto y el no-saber que ella impone, es el poder de trastocar el tiempo, el saber y el discurso positivo, algo de ella escapa y desafía el conocimiento.

Ante la imagen estamos ante el tiempo... impuro, policrónico, sobredeterminado, anacrónico². En ese sentido, la apuesta Georges Didi-Huberman es pensar la extraña y oscura temporalidad que se revela o se insinúa en los volátiles objetos de los que con tanta

¹ La versión ampliada e ilustrada de este texto se publicó en la *Revista Colombiana de pensamiento estético e historia del arte*, N° 4, Julio-Diciembre de 2016. Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. <http://cienciashumanasyeconomicas.medellin.unal.edu.co/revista-de-estetica.html>

² Según Nicole Loraux (2008) el elogio o la reivindicación del uso deliberado del anacronismo en el campo del mito y la tragedia, permite ver en detalle cómo opera la repetición en la cultura y en la vida psíquica, lo cual conduce a la revisión crítica del modelo historicista heredado del siglo XIX y de la noción la memoria.

solvencia y tan poca modestia se ocupan la historia del arte, la teoría y la filosofía del arte, a saber, la imagen. Se trata de cuestionar tanto la supuesta omnitradicibilidad de las imágenes –según la cual, mirar una imagen sería equivalente a saber nombrar lo que vemos-, como la noción de tiempo lineal propia de la perspectiva historicista: ¿de qué clase de tiempo –fracturas, plasticidades, ritmos, retornos- se trata en la imagen, ante la cual somos el elemento frágil, transitorio, dado que ella tiene, por supuesto, más memoria y más porvenir?

Decir que la imagen es anacrónica implica proceder en contravía de la disciplina académica que ve en el anacronismo una auténtica bestia negra, una herejía (intrusión de una época en otra, Lefebvre), un pecado, una fatalidad y un ruido. Supone pues, al modo de Nicole Loraux, reconocer que el anacronismo es necesario, soberano, fecundo, una riqueza inherente a los objetos e imágenes que tienen un lugar en la historia. Es la evidencia de la sobredeterminación de la imagen que, como el sueño para Freud, es memoria densa, producto de un intenso trabajo de condensación, desplazamiento y figurabilidad. La imagen es igualmente bloque de tiempos complejos, heterogéneos, impuros; por tanto, el anacronismo es lo que siempre retorna haciendo síntoma en lo visible, en el curso de la representación, es lo inconsciente de la imagen, lo impensado, es la latencia, el desgarramiento de la historia. Es otro tiempo, intersticial y no historizable, que introduce vaivenes, repeticiones y virajes; por ello, confronta los métodos de la historia con incómodos interrogantes: irrumpe como algo inoportuno, un fuera de tiempo y de lugar, memoria compleja y entrelazada... algo no funciona, hace crisis, desconcierta y obliga a dialectizar, pero sin esperar síntesis. Se trata, por tanto, del pasado haciendo pantalla al pasado mismo.

A juicio de Nicole Loraux (2008), “nunca insistiremos suficientemente en lo mucho que bloquea el miedo al anacronismo”(202); por eso, reivindica una práctica controlada de este riesgo necesario, de este potente *pharmakon*, que permite al historiador preguntar al pasado desde el presente, para volver enriquecido al presente.³ El elogio y el uso razonado del

³ Por ejemplo, sugiere la historiadora francesa, ¿qué tan lejos está el moderno ejercicio de la opinión con respecto a noción de opinión pública (*phéme*) en la antigua Grecia, entendida como lo que se rumora por ahí de los políticos, los oradores y los estrategas, como el ataque y la denuncia más o menos puritana de sus vicios? O también, ¿qué tiene que ver la tradición occidental de edulcorar la democracia y hacerla aceptable, -

anacronismo se sustenta en que es sano dejar espacio en el pensar y en la cronología para los fenómenos de repetición y de disrupción, para las anomalías y las excepciones. Es una manera de estar atentos a la condición humana movilizadora siempre por la pasión y el poder; atender al silencioso metabolismo de las pasiones que retornan una y otra vez, pues son lo más íntimo e insistente, pese a que lo vivimos como lo otro.

En esta dirección, Sigmund Freud, sin proponérselo porque no es su campo de trabajo, hace un gran aporte a la reflexión sobre la imagen en cuanto a su inevitable condición anacrónica y eficaz, no tanto como hecho o registro histórico sino como *fenómeno cultural de memoria*. Sobre todo, se destaca la noción de inconsciente, acrisolada no sólo al calor del descubrimiento de la histeria –lo cual hace de la naciente disciplina un campo excepcional, que inventa *cuerpos imposibles* y que redefine la noción de síntoma-, sino también a la luz de fenómenos tan cotidianos y desestimados como el sueño, el lapsus, el olvido, el chiste y demás pequeñas tonterías a las que Freud concede todo el interés, por cuanto sospecha que estas manifestaciones son lenguajes cifrados de lo que define como lo *psíquico inconsciente*⁴, noción que separa las aguas del naciente psicoanálisis con respecto a las de la psicología y a las de la filosofía. Por consiguiente, cuando Didi-Huberman –en medio de su malestar con relación al método y a los fines de la Historia del Arte- dice que sólo hay historia de los síntomas, reconoce la doble necesidad de tener en cuenta la concepción de lo psíquico inconsciente en sentido psicoanalítico –más allá de la psicología-⁵ y la noción de

de asumir dicha forma de poder o régimen político atemperado como el mejor-, con la acepción griega de la *demos-kratía* (poder del pueblo) entendida como valor peyorativo e inquietante, como sobrenombre para los adversarios del régimen?

⁴ De Sigmund Freud, véase por ejemplo, *La interpretación de los sueños*, (cap. VI: El trabajo del sueño), “Nota sobre el concepto de inconsciente en psicoanálisis” (1912), *Lo inconsciente* (1914), y *El yo y el ello* (1923) En estos textos se constata la manera como el autor afina el concepto de inconsciente, en el cual centra lo fundamental de la vida anímica, pues la consciencia es ante todo una cualidad, entre otras, de lo psíquico. La práctica clínica y la vida cotidiana le enseñan a Freud, que una representación u otro elemento psíquico pueden estar presentes en la consciencia, luego desaparecer y reafiorar después intactos... y mientras tanto, “la representación ha estado presente en nuestro espíritu también durante el intervalo, aunque latente en cuanto a consciencia” (Freud, 1979b, p, 271) O sea que el psiquismo se alimenta o es gobernado por ideas latentes e inconscientes -susceptibles o no de consciencia-, he ahí no solo la eficacia de estas ideas, sino también la razón de que las leyes de la actividad psíquica inconsciente difieran de la actividad consciente, y que sea imposible dar cuenta de ello sin entrar en el fenómeno del sueño, del síntoma o de la psicopatología cotidiana. De ahí también que lo inconsciente sea el primer Shibboleth del psicoanálisis y el punto más o menos inconciliable con la filosofía, pues para ésta resulta inadmisibles que pueda existir pensamiento inconsciente.

⁵ Este enfoque sitúa al teórico francés en una perspectiva distinta y crítica con relación no solo a Erwin Panofsky, sino también a Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal Naquet, y a la filosofía del arte, por supuesto, pues cada uno a su manera apela a la psicología de la consciencia

tiempo anacrónico –más allá del tiempo histórico en sentido cronológico-. Ambas nociones hacen posible reelaborar el concepto de imagen, y de contera, formular una crítica a la representación y a la historia cronológica.

Freud descubre que el fenómeno del sueño supone un intenso *trabajo* silencioso de fuerzas no sabidas. Se trata de indagar mediante qué procesos los pensamientos latentes se hacen manifiestos, es decir, devienen secuencia de imágenes más o menos disparatadas, de lo cual podemos narrar algo al despertar. Para remontar del contenido manifiesto –o pictografía- hacia el pensamiento latente es preciso descifrar el trabajo llevado a cabo en el intermedio y que hace posible al soñante narrar secuencias de imágenes como ésta al despertar: “una casa, un bote encima, una letra aislada, un señor sin cabeza corriendo...” La lógica formal y el sentido común coincidirán que es un despropósito, un absurdo y un sinsentido, para Freud, en cambio, en el espacio clínico, claro está, el “libre” ejercicio de asociar cada figura con las palabras que se ocurran, bien puede dar como “resultado la más bella y significativa sentencia poética. El sueño es un *rébus* de esa índole.” (Freud, 1979, p. 286)

Hablar del sueño como *pictografía, sentencia poética, jeroglífico, vía expedita para acceder al inconsciente...* es reconocer un complejo trabajo psíquico, en el que Freud discierne tres mecanismos fundamentales: **1) Condensación:** es decir, si bien lo manifiesto es pobre, escueto y lacónico, en ello se cifran riquísimos pensamientos oníricos latentes. Un mismo sueño o imagen onírica puede tener multiplicidad de sentidos, pues la “cuota de condensación es indeterminable” (Freud, 1979, p. 287). Tras lo manifiesto discurre un intenso pensar inconsciente, una auténtica fábrica de pensamientos; en otras palabras, cada elemento manifiesto está sobredeterminado de manera múltiple desde la masa de pensamientos oníricos latentes. **2) Desplazamiento o desfiguración,** mediante lo cual la intensidad de un elemento manifiesto distrae de la fuerza latente en cuestión: el sueño manifiesto nos devuelve una desfiguración o dislocación del deseo onírico inconsciente. La desfiguración es obra de la censura empeñada en impedir la satisfacción del deseo. Y **3) Medios de Figuración:** ¿cómo se figura en el sueño el sí, el no, el por qué, las relaciones lógicas y las preposiciones? La interpretación –y ya el relato es parte de ésta- apunta a restablecer la *trama* -simultaneidad, sucesión, formación mixta, identificación...- que el

trabajo onírico aniquiló.⁶ En cuanto al **miramiento por la figurabilidad**, Freud señala que el trabajo del sueño implica que el pensamiento onírico –abstracto- sea remodelado en un lenguaje figural –visual-. Así, el sueño y el síntoma aprovechan a toda costa la plasticidad de la palabra, es decir, sus ventajas para la condensación y el disfraz. De ahí que el propósito de la figurabilidad sea salir airosa de la censura, por ello recorre las vías más expeditas y aceptadas culturalmente para disfrazar el material reprimido, dándole expresión bajo la forma de chiste, alusión corriente o simbologías legendarias. O sea que el sueño no supone tampoco una altísima actividad simbolizante, sino que más bien es un parásito de las simbolizaciones ya existentes, corrientes y anodinas, y que por su figurabilidad y actualidad favorecen la formación del sueño, por estar casi siempre exentos de censura. En suma, el trabajo del sueño nos anuncia de lo que en la vida anímica es anacrónicamente eficaz, y por eso mismo, un potente agente de reelaboración simbólica.

En la misma época de Freud, otro gran pensador subvierte los modos de pensar la imagen, se trata del teórico e historiador del arte, además de narrador, dramaturgo, poeta, crítico de arte y literatura y traductor judío alemán Carl Einstein (1885-1940), el menos cásico y el más crítico de todos los historiadores del arte del siglo XX, y también un gran olvidado dentro de esta disciplina⁷. Al margen de la vida académica universitaria, se da a conocer desde 1911 con su novela *Bébuquin o los diletantes del milagro*, y luego publica su gran aportación a la teoría y la crítica con textos tan valiosos como *La escultura negra* (1914), donde reivindica el estatuto cultural de la imagen en las culturas africanas, descentrando con ello la atención y la mirada europeísta del arte y de la historia. En este texto, valioso además por la cantidad y la calidad de las ilustraciones, Einstein reconoce con frenesí los

⁶ Freud llama la atención acerca de una restricción o incapacidad similar en las artes figurativas: ¿cómo se expresan allí tales relaciones lógicas?

⁷ Influenciado literariamente por André Gide, Paul Claudel y Stefan George, es además gran amigo no sólo de los artistas más destacados del momento: Georges Braque, Pablo Picasso, Juan Gris, Joan Miró, Wassily Kandinsky, entre otros, sino también del coleccionista y marchante Daniel-Henry Kahnweiler, y de críticos como Gottfried Benn y Eugéne Jolas, además fue mentor de Georges Bataille y Michel Leiris. Es clara entonces la gran influencia de sus ideas en el panorama crítico y artístico de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, sus compromisos políticos con el comunismo, con el anarquismo y con la Guerra Civil –donde llegó a participar directamente, al lado de Buenaventura Durruti-, lo marginan y le hacen aparcar proyectos editoriales vinculados con el arte, hasta poner fin a sus días en julio de 1940, después de escapar de un campo de refugiados en Francia –donde estuvo recluido por anarquista y por judío-... asombrosa coincidencia con Walter Benjamin.

efectos estéticos y artísticos de la recepción de los objetos artísticos provenientes de África y Oceanía, máscaras y esculturas, llamados arte primitivo o arte negro: allí se abrió una posibilidad de renovación para el arte, para sus problemas espaciales y perceptivos; de ahí que no disimula su temprana fascinación por el cubismo⁸, cuando nadie daba nada por este nuevo modo de ser de la imagen, anticanónica en todo sentido. Einstein “ve en el arte africano el dominio formal de la interpretación “cúbica” del espacio, con lo que ve consumado de manera ejemplar un requisito fundamental de la creación escultórica.” (Fleckner, 2008, p. 29) En la misma línea –artística y etnológica- se destaca su texto *La escultura africana* (1929), publicado después de hacerse a un lugar como el más lúcido y visionario teórico de las vanguardias. En 1926 publicó *Arte del siglo XX*, donde –desde el impresionismo hasta el surrealismo- aborda asuntos capitales como la percepción del espacio, la imaginación y la alucinación o transvisualidad. Luego, ya instalado en Paris, fundó y dirigió con Bataille y Leiris la revista antropológica, artística y cultural *Documents* (1929-31), y un poco más adelante, su afinado libro sobre estética cubista titulado *Georges Braque* (1934).

Nos interesa aquí el aporte de Einstein por el estatuto que le concede al anacronismo, pues asume que en la experiencia visual, en el acto de la mirada, la imagen impone una extraña y densa concreción temporal, la imagen es “cristal del tiempo” que involucra todas las dimensiones de éste, de modo que la historia brota del presente vivo para remontar hacia el pasado difuminado o volatilizado. La imagen no es, por tanto, estasis, sino proceso de *presentación* y *formación*, en el que la “memoria se cristaliza visualmente” y “se difracta, se pone en movimiento, en propensión.” (Didi-Huberman, 2005, p. 288) Allí donde Einstein dice cristal del tiempo, Benjamin (1989) propone dialéctica en suspenso, es decir, la imagen como el destello o el relámpago en el que el otrora encuentra el Ahora formando una constelación.

⁸ Einstein simpatiza abiertamente con el cubismo, con respecto al cual el expresionismo alemán y la Nueva Objetividad apenas van a la zaga, pues –faltos de libertad estética y entregados a una “concepción sentimental- se agotan acentuando la superficie y el cromatismo, y asumiendo el arte como si se tratara de una “guerra civil”. En suma, el arte alemán de principios del XX constituye una modernidad “de segunda mano”, esto, claro está, salvo la obra de Paul Klee, Max Beckmann, Oscar Kokoschka y otros pocos.

Según Carl Einstein, la historia y la teoría del arte han de “oscilar y centellear” si no quieren “perder de vista la complejidad temporal de las obras plásticas”. Complejidad hecha tanto de *procesos destructivos* y agonísticos -que hacen de toda experiencia visual un verdadero combate marcado por la destrucción y la creación de formas y de puntos de vista-; como de *procesos regresivos*, donde el anacronismo es la “clavija dialéctica de la invención formal”. Anacronismo entendido por el autor alemán no tanto como regresión formal sino como el retorno de disposiciones psíquicas determinadas bajo condiciones o signos diferentes. Ambos procesos, destructivos y regresivos, hacen que inventar un campo de formas sea también inventar un campo de fuerzas, capaces de alterar, recrear y “determinar una nueva realidad a través de una forma óptica nueva”. Es decir, que el cuadro no tiene que representar o ilustrar sino *ser, trabajar*, casi en sentido de la expresión freudiana *trabajo del sueño*, o trabajo de parto o agonía. Trabajo que se concreta como dialéctica constante de “descomposición fecunda” y producción “que jamás encuentra reposo ni resultado fijo, porque su fuerza reside en la apertura inquieta, en la capacidad de insurrección perpetua y de autodescomposición de la forma.” (Didi-Huberman, 2005, p. 269). Einstein concibe la imagen como fuerza viva –casi como un organismo-, como foco de energía y de experiencias decisivas, y campo de combate con un enorme poder crítico y deconstructivo

Tanto en el “relámpago” del cubismo, como en la teoría de Freud, Carl Einstein re-descubre que “ver significa poner en movimiento la *realidad todavía invisible*”, de tal modo que el arte constituye “un medio que permite hacer visible la poética, aumentar la masa de las figuras y el *desorden* de lo concreto, y acrecentar, por tanto, el no-sentido y lo inexplicable de la existencia (...) subrayamos el valor de lo que no es todavía visible, de lo que todavía no es conocido.”(Didi-Huberman, 2005, p. 291, cita a Einstein) Por tanto, en espacio cubista será, para el pensador judío alemán, una experiencia inédita de apertura y ensanchamiento del ver, “*abrirlo como una caja*”, y ello no se entiende sino “*temporalmente*: abrir el ver significa prestar atención (...) a los procesos anticipatorios de la imagen”. (Didi-Huberman, id))

En este sentido, la visión no se define como una facultad, sino como trabajo, exigencia y rechazo de lo visible y reivindicación de lo visual oscilante. Así, la imagen, nativamente anacrónica, es también sintomática –en sentido crítico más que clínico-: presencia incómoda, no familiar, intensa, disruptiva, “que anuncia visualmente algo que no es todavía visible”, algo des-conocido, latente. Ese *todavía no visible y todavía no sabido*, constitutivos de la imagen en su condición sintomática e i-legible, dan lugar a que ésta se abra a un futuro en potencia, que se presenta y se sustrae al mismo tiempo: la imagen se abre a algo que permanece como un no-saber. Y la dura exigencia –no en vano largamente olvidada, desestimada- que Einstein formula con gran “coraje epistemológico” a la disciplina de la historia del arte es contar con ese “no-saber en el centro de su problemática y hacer de esta problemática la anticipación, *la apertura de un saber nuevo.*” (Didi-Huberman, 2005, p. 293)

Se entiende el carácter abierto, multifocal y estallado, cual montaje roto, de la elaboración emprendida por Einstein, quien, en consecuencia, reconoce: “Hablo de manera poco sistemática.” (Einstein, 2008, p. 51), y no es para menos, pues convencido como está de los alcances extraartísticos del Cubismo, considera que el abordaje conceptual y axiomático de la imagen supone un reduccionismo en el que apenas si se comprende la mitad más muerta de la imagen. Por eso, el pensador alemán, le sugiera a la Historia del Arte –en contravía al discurso historicista universitario- jugar o trabajar la imagen heurísticamente, a la luz de nociones y lógicas insospechadas, insólitas, sin dejarse seducir por filósofos que “charlan sin cesar sobre la unidad”, sobre las relaciones de las partes que forman un todo. Filósofos que, como Kant, tienen el mérito de “haber establecido el equilibrio entre el sujeto y el objeto. Pero olvidó una cosa esencial: lo que hace el sujeto cuando trabaja” (Didi-Huberman, 2005, p. 294. Cita a Einstein) Los filósofos, o los no-creadores, que se agotan con lo imposible, y no agotarse ahí, justamente, es la consigna de Einstein, no renunciar ante lo imposible, sino crear a partir del contacto con los nuevos objetos de arte -primitivo, cubista- formas nuevas de saber: “Ser sostenido por lo imposible”.

Referencias:

Benjamin, W. (1989) *Iluminaciones I*. España: Taurus.

- Didi-Huberman, G. (2010) *Ante la imagen*. España: CENDEAC
- _____ (2005) *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo Editora
- _____ (2005b) *La Venus rajada*. España: Losada
- Einstein, C. (2002) *La escultura negra y otros escritos*. España: Editorial Gustavo Gili.
- _____ y Kahnweiler, D-H. (2008) *Correspondencia*. España: Ediciones de la Central.
- Fleckner, U. (2008) *La invención del siglo XX, Carl Einstein y las vanguardias*. España: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Freud, S. (1979) VI. El trabajo del sueño, En *La interpretación de los sueños*. (O. C. Vol. IV) Argentina: Amorrortu Editores
- _____ (1979b) Nota sobre el concepto de inconsciente (O.C. vol. XII) Argentina, Amorrortu Editores.
- Loraux, N. (2008) *La guerra civil en Atenas, La política entre la sombra y la utopía*. España: Akal.
- Panofsky, E. (1987) La historia del arte en cuanto disciplina humanista. En *El significado de las artes visuales*. España: Alianza Editorial.