

PENSAR LAS IMÁGENES, PENSAR POR IMÁGENES, PENSAR CON LAS MANOS: CONVERSACIÓN CON GEORGES DIDI-HUBERMAN

TO THINK IMAGES, TO THINK IN IMAGES, TO THINK WITH THE HANDS: A CONVERSATION WITH GEORGES DIDI-HUBERMAN

Georges Didi-Huberman

EHESS, París

georges.didi-huberman@ehess.fr

Gabriel Cabello Padial

Universidad de Granada

gcabello@ugr.es

Irene Valle Corpas

Residencia de Estudiantes, CSIC

irenevalle1991@gmail.com¹

Resumen: La siguiente entrevista se realizó el 24 de abril de 2019 en el marco del ciclo de entrevistas “El intelectual y su memoria” de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada. A lo largo de la entrevista, Georges Didi-Huberman reflexionó sobre el empeño que se halla en el centro de todo su proyecto intelectual y que no es otro que el de producir un pensamiento sobre pero también *a partir de* las imágenes que, incorporando las aportaciones de la fenomenología y la filosofía política, ponga

¹ Valle Corpas realiza este trabajo gracias a una beca del Ayuntamiento de Madrid para investigadores y artistas en la Residencia de Estudiantes de Madrid.

de relieve tanto su materialidad y la carga emocional y antropológica que contienen, como las que son capaces de generar ellas mismas. Tal abertura de miras habría contribuido (y se hace manifiesto en sus ensayos) a superar ciertas restricciones que históricamente han arrastrado la historia del arte y la filosofía y nos ayudaría a entender con más tino la complejidad de nuestro propio tiempo presente. Además, a lo largo de la conversación Didi-Huberman arrojó datos interesantes sobre su trayectoria, sus recientes intereses y sobre sus métodos de trabajo².

Palabras clave: Georges Didi-Huberman; montaje; surrealismo; imágenes; reparto de lo sensible.

Abstract: The following interview was held on April 24, 2019, within the framework of the cycle of interviews “The intellectual and his memory” of the Faculty of Philosophy and Letters of the University of Granada. Throughout the interview, Georges Didi-Huberman reflected on the commitment that lies at the heart of his entire intellectual project, which is none other than to produce a thought *on* but also coming *from* the images that, incorporating the contributions of phenomenology and political philosophy, highlight both their materiality and the emotional and anthropological charge they contain, as well as the one that they are capable of generating by themselves. Such open-mindedness would have contributed (and is evident in his essays) to overcome certain restrictions that have historically dragged on the history of art and philosophy and would help us to understand more accurately the complexity of our own present time. In addition, throughout the conversation Didi-Huberman provided interesting information about his career, his recent interests and his working methods.

Keywords: Georges Didi-Huberman; montage; Surrealism; images; distribution of the sensible.

Georges Didi-Huberman enseña en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París (EHSS) y es autor de numerosos libros que han transformado nuestra manera de entender el estudio y el análisis de las imágenes, tanto en relación con las imágenes del pasado como en lo que se refiere a una política de las imágenes pensada para el presente. Primeramente, digamos que Didi-Huberman es la persona más relevante en

2 Transcripción de la entrevista traducida al español por Irene Valle Corpas y Gabriel Cabello Padial, no revisada por Georges Didi-Huberman.

el proceso de rehabilitación de la obra de Aby Warburg que ha tenido lugar en las últimas décadas en la teoría y la historia del arte. Lo hizo con un título central como es el de *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002), libro en el que el filósofo francés tuvo la valentía de asociarlo con el pensamiento de Walter Benjamin y que surge después de ajustar cuentas con la reducción de Warburg que se produjo en los escritos y el entorno intelectual de Erwin Panofsky. Es por ello por lo que el filósofo francés se ubica en el giro copernicano que había dado Benjamin a la posibilidad de una Historia del Arte que lograra funcionar como un operador de memoria.

De tal recuperación surgen también obras como *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992) y *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images* (2000). Al mismo tiempo, su modelo de la imagen síntoma, o de la imagen abierta, marcado por sus lecturas psicoanalíticas y que ha perseguido desde el origen de sus textos sobre la Salpêtrière (*Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1982), es probablemente la propuesta más rica e inteligente dentro de eso que se ha llamado giro icónico, en la medida en que entiende que las imágenes no son cosas que estudiar sino agentes que operan. Paralelamente, su preocupación por la emoción, y más particularmente por la emoción política, le ha llevado a escribir libros como *Peuples en larmes, peuples en armes* (2016) o *Désirer désobéir. Ce qui nous soulève* (2019) y otra serie de ensayos más recientes en los que en muchos casos toma como objeto de estudio el cine, donde se asocian las imágenes con la potencia o el deseo afirmativo de poder, o dicho en sus términos, con la *puissance*. En el camino, hemos dejado atrás muchísimas obras en las que Didi-Huberman aborda las creaciones de Fra Angelico³, Marcel Duchamp⁴, Pier Paolo Pasolini⁵, Jean-Luc Godard⁶, Israel Galván⁷ y otros tantos. Ante la suya nos encontramos con una obra absolutamente inabarcable. Por último, hemos de mencionar que también ha comisariado importantes exposiciones en museos y centros de arte. Recuérdese *La Ressemblance par contact* (2008) que tuvo lugar en el Centre Pompidou o *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (2010) para el MNCARS y más recientemente *Soulèvements*, una exposición itinerante cuya sede original fue la Galerie nationale du Jeu de Paume en París en el año 2016. Didi-Huberman ha creado, finalmente, una filosofía en acto de las imágenes. Esta fe-

3 Véase Didi-Huberman, *Fra Angelico*.

4 Véase Didi-Huberman, *L'Empreinte*.

5 Véase Didi-Huberman, *Survivance des Lucioles, Peuples exposés..., Sentir le grisou*.

6 Véase Didi-Huberman, *Passés cités par JLG*.

7 Véase Didi-Huberman, *Le Danseur des solitudes*.

cunda trayectoria le ha valido el premio Theodore Adorno en 2015 y la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid en el 2018.

P- La primera pregunta que queremos hacerte parte de esta situación, es decir, de esta disposición tuya como pensador que en definitiva es la de quien parte de las imágenes y las describe mostrando una gran capacidad de *ecfrasis*. Partir de los objetos, de las imágenes, comenzar describiéndolos sería otra manera de trabajar las imágenes y los textos con las manos, adoptando el gesto del montador, aceptando la materialidad de las imágenes. Parece que tu propio proceso de trabajo se adhiere a esa estrategia. Nos gustaría entonces que, para empezar esta entrevista, nos hablases, por así llamarlo, del cuerpo a cuerpo con el archivo de imágenes y textos de los que te sirves, de ese acto bien concreto donde emergen entre ellos relaciones secretas, correspondencias o analogías. Y, al hilo de ello, de un modo más general, que nos hablaras de la importancia que tiene para ti el hecho de que el historiador, el antropólogo, el filósofo, construya su pensamiento sin esquivar la materialidad de los objetos y del proceso mismo.

R- Primeramente quisiera decir que estoy conmovido por esto que acabas de comentar del poder de *ecfrasis* en mi obra. Creo que siempre hay que comenzar por ahí, esto es, describiendo lo que tenemos ante los ojos. Filosóficamente ello supone intentar apoyarse sobre aquello que Gilles Deleuze llamaba “empirismo superior”. En tal intento diría que quizá, a diferencia de un filósofo estándar, yo parto de los objetos para llegar a la filosofía y no al contrario, esto es, partir de la filosofía e ir hacia los objetos. Dicho de forma sencilla: he vivido mi infancia en un taller de pintor, el de mi padre, y desde muy joven empecé a trabajar en museos de arte contemporáneo. A mi juicio, eso lo cambia todo, porque me ha llevado a partir de los objetos para llegar a la elaboración teórica, en mayor medida que ser un filósofo ya formado que toma objetos y encuentra en ellos simplemente ejemplos que ilustran una idea. Tal actitud se manifiesta de forma muy concreta en el hecho de que no puedo hacer filosofía sin hacer imágenes.

Para dar un ejemplo de esto que acabo de comentar, se me ocurre que pensemos en un historiador cualquiera que quiere escribir sobre el Beato Angelico y que, sin embargo, no alcanza a ver ciertas imágenes dentro de sus obras, véase el detalle ampliado del fresco *Madonna delle Ombre* [Fig. 1]⁸. A mí, en cambio, me fue necesario para ello, quiero decir, cuando observaba sus obras una cámara para, por ejemplo, darle a esta parte del fresco de Fra Angelico un estatuto científico. La cámara permite modi-

8 En adelante, para las referencias a las imágenes, consúltase el anexo de figuras en el siguiente enlace: <https://drive.google.com/file/d/1f8VJziCBNsKtuxkVhrc7i24eaMgTra5K/view?usp=sharing>

ficar el encuadre. En ese cuadro tenemos a la Virgen arriba y yo simplemente cambié el punto de vista bajando la cámara un poco. Cuando cambiamos el punto de vista, cambia el pensamiento. Cambiar el punto de vista es producir una hipótesis de pensamiento. Por eso me gusta mucho la expresión de Benjamin “*Denkbilder*” o imágenes del pensamiento. Es entonces, cuando cambiamos el punto de vista, cuando de repente esa zona menor o decorativa de Fra Angelico nos presenta un problema filosófico, y en su caso, más precisamente un problema de orden teológico.

Así también, un día fotografié animales muy extraños en un vivero parisino. Se llaman los fásmidos y estos seres y las imágenes que hice de ellos se convirtieron para mí en un objeto filosófico. Puedo precisar algunos ejemplos más. Igualmente, caminando por Rio de Janeiro, en el Parque Lage (allí donde Glauber Rocha rodara aquella película extraordinaria llamada *Terra em transe*, 1967), hice muchas fotografías de raíces de árboles y eso dio lugar a una reflexión sobre qué quiere decir ser radical, porque viene de la palabra raíz, como saben. Un último caso: hice una visita a Auschwitz y allí la emoción, diría, me despertó un proyecto de escritura. Quiero decir, llegué a ese lugar, en efecto, sin ninguna idea de escribir. Como todo el resto de personas que visitan aquello, hice fotografías, pero lo interesante quizá es que cuando volví a casa las fotografías me requerían que escribiese un texto y así lo hice. Era un proyecto literario, donde es la imagen la que exige la palabra y no la palabra la que ilustra la imagen. Espero haber respondido a tu pregunta sobre la materialidad de las imágenes. Sin duda, las imágenes para mí representan un proyecto heurístico, lo que equivale a decir que las imágenes son el principio formador del pensamiento.

P- Así es. Puede observarse que esta pregunta por la materialidad (en definitiva, por la inmanencia, por decirlo con un Deleuze que a menudo has mencionado) es una de las cuestiones que recorre toda tu obra. Desde el primer momento de tu obra, esa materialidad se hará presente en el trozo (le pan) y el detalle (la costurera o la joven con sombrero rojo de Vermeer), en *le moulage*, el paradigma de la huella (la *ressemblance*), o incluso la imagen del fásmidio (ese insecto que desjerarquiza la relación modelo/copia). Es decir, en esos modelos que rompían con la sumisión de lo visual y lo figural a la asociación de lo visible y lo legible. Esa materialidad estará luego en el montaje, como decíamos, en un Aby Warburg leído desde Walter Benjamin y un nuevo tipo de temporalidad histórica (el giro copernicano de Benjamin, como tú has estudiado en “Ante el tiempo”) fundada en la centralidad de la memoria. Y, siempre, en la gestualidad, en el cuerpo, desde tu primer trabajo sobre la histeria a la preocupación política explícita en tu obra actual, donde, como en *Soulèvements*, el recorrido lleva de las imágenes al gesto, de este necesariamente al cuerpo y a las emociones que vehicula, y de ahí

al intento de articular la emoción política en palabras, culminando en la imposibilidad (que en el fondo todo lo envuelve) de detener al deseo, la *puissance* del deseo. Siempre has señalado que tu obra ha sido política, pero es verdad que también has descrito una oscilación, desde una antropología de la imagen (que implica al gesto y, como has señalado, la dignidad) a una antropología del gesto político. ¿Cómo describes tú estos procesos de cambio en tu obra? ¿Y cómo esta preocupación por lo material en ella?

R- Es en realidad muy simple. Desde un punto de vista interno a la disciplina de la Historia del Arte he encontrado en la obra de Warburg que la gestualidad es una cuestión absolutamente central. Debo precisar que cuando comencé a interesarme por Aby Warburg había en toda la literatura solo dos ejemplos de autores que se lo tomaran filosóficamente en serio. El primero era Edgar Wind, un filósofo que había hecho su tesis con Ernst Cassirer y que tenía una formación filosófica seria y que en 1934 escribe un texto magnífico sobre la noción de “*Kulturwissenschaft*” o “Ciencia de la Cultura de Warburg” (1993). Y el otro es el texto de Giorgio Agamben publicado en 1984 bajo el título “Aby Warburg y la ciencia sin nombre” (2007). Con Agamben comparto muchos intereses, convicciones, ideas y admiro mucho su trabajo, a pesar de que estoy en desacuerdo con algunos de sus aspectos. En concreto estoy absolutamente de acuerdo con él cuando dice que el gesto es una dimensión integralmente política de la existencia humana⁹. No estoy de acuerdo con él cuando dice, por ejemplo, que hemos perdido los gestos, que ya no quedan, ni cuando afirma que si nos interesamos en los gestos conviene dejar de lado las imágenes por cuanto para él las imágenes y los gestos son diferentes. Y otras cosas que podríamos discutir con más detenimiento. Pero lo importante que quiero retener aquí es que esta dimensión política del gesto, muy bien articulada recientemente en Agamben (quien felizmente sostiene incluso la idea de seguir trabajando sobre el gesto en el futuro) se corresponde con la última intuición de Warburg. Volvemos así a ese arco de años que discurren entre 1918 y 1929, a ese momento pasado cuando Warburg concluye que hay que aprehender el gesto en el plano político, de suerte que sus últimos escritos puedan ser definidos como los de un trabajo de “iconología política”. Podríamos citar, por ejemplo, la última plancha de su *Atlas Mnemosyne* [Fig. 2] donde podemos ver abajo y a la izquierda un gesto político muy claro: es el gesto de la esperanza, una iconografía observable en Giotto, luego comentada por Benjamin. Quiero concluir mi respuesta a tu pregunta diciendo que mi trabajo actual sobre el gesto del levantamiento no es un trabajo de filosofía política que sirva para dilucidar cuáles son los buenos levantamientos, cuáles los malos, qué debe-

9 Véase Agamben, *Medios sin fin* 47-89.

mos hacer para alcanzar a la revolución, etcétera. Yo no sé nada de eso, lo que deseo más bien, es profundizar en esa capacidad de ecfrasis de la que hemos hablado, que me permite encontrar y describir esos gestos. Es entonces, una preocupación, una inquietud antropológica.

P- Has comentado que partes de los objetos, de la materialidad de las imágenes, lo cual me hace pensar en la formulación de Harun Farocki que dice que las imágenes *se trabajan con las manos*. En este sentido, yo querría apuntar que también con el tiempo, los propios objetos a partir de los que se ha ido desarrollando tu trabajo han ido incorporando una cada vez mayor presencia del cine. Farocki¹⁰, claro, pero también Eisenstein¹¹, Pasolini, Godard, Marker¹² o videoartistas como James Coleman¹³ o Steve McQueen¹⁴. La capacidad relacional del cine depende en gran medida justamente del montaje, que como se ha apuntado está en el centro conceptual de tu trabajo y se reclama heredero de Warburg, Benjamin o de lo heteróclito de Bataille. Mi pregunta es: ¿qué importancia directa ha tenido para ti el cine? ¿En qué medida tu proyecto intelectual, que sin duda va hoy más allá de una renovación de la historia del arte y de las imágenes, ha incorporado la máxima de Godard de que el cine es “un pensamiento que forma, una forma que piensa”?

R- Apuntas que el cine ha tomado cada vez más presencia en mis ensayos en un tiempo reciente, pero te diría que en realidad ya la tenía desde el comienzo. Tuve una experiencia muy intensa con el cine en una época de mi vida marcada por el duelo siendo el cine una respuesta a ese duelo. Es un caso particular, de todos modos. Creo recordar que uno de los primeros textos que publiqué, hace ya muchos años, versaba sobre la apertura del IRIS en una escena de *Vampyr* de Carl Dreyer, una película del año 1932. El cine me interesa, por tanto, desde siempre, desde hace mucho tiempo. Dicho eso, tienes razón, el cine volvería con fuerza después y la razón es la siguiente: de la misma manera que me hacía falta manejar el útil fotográfico para saber encuadrar y después remontar ciclos de frescos, por ejemplo, igualmente buscaba dominar el útil de la imagen en movimiento pero algo así me ha tomado mucho tiempo. Ya en los años ochenta colaboré con un cineasta que se llama Jean-André Fieschi, quien, dicho sea de paso, realizó una película muy bella sobre Pasolini¹⁵, e hicimos juntos algunas

10 Véase Didi-Huberman, «Cómo abrir los ojos».

11 Véase Didi-Huberman, *Peuples en larmes...*

12 Véase Didi-Huberman, *Soulèvements*.

13 Véase Didi-Huberman, *Essayer voir*.

14 Véase Didi-Huberman, *Sur le fil*.

15 Se refiere a *Pasolini l'enragé*, film-entrevista que data del año 1966 dirigido por Fieschi.

tentativas de cine. Después, debo decir, yo no me enfrento al cine como un verdadero cinéfilo pues si conocen los cinéfilos son como los aficionados a los toros, es decir, recuerdan cada segundo de una cinta. Yo, he de advertirlo, no soy así para nada. No tengo una memoria de ese tipo. Así que solo he podido trabajar con el cine gracias al ordenador que te permite recortar las imágenes, reencuadrarlas y remontarlas. De modo que sí, esta relación estrecha con el cine vino un poco después.

Para contestar a tu pregunta, ciertamente Farocki ha jugado un rol muy importante en las discusiones que he podido sostener sobre el cine. En particular porque en él hay siempre dos mesas, y él mismo me confesaba: una es para la escritura y otra de montaje, en una escribo y en la otra monto. Una afirmación así me tocó, en cierta medida porque que yo también trabajo así. Y simplemente para prolongar un poco la discusión en relación con tu pregunta, te diré que tengo una relación conflictiva con Godard, en cierto sentido me fascina y he escrito sobre él pero... Por ejemplo, fíjate que te diré que “una forma que piensa y un pensamiento que forma” no es una cita suya, sino que, como suele ocurrir en él, es algo que ha tomado prestado, en concreto de Goethe.

P- Claro, Godard es un montajista, un *collagista*, por eso toma todo de cualquier sitio. Eso me hace pensar que para él el montaje es un arte del latir de dos cosas (es el arte del *battement du coeur*, decía), una dialéctica que aproxima cosas lejanas en el tiempo y el espacio, que no renuncia al azar, como de modo paradigmático se ve en los surrealistas que postulan un sujeto expuesto al azar. La referencia al azar implica una referencia al sujeto descentrado de las vanguardias, que acepta el estar abierto al shock y a la deshabitación. Pero en el mundo actual (inevitable utilizar, con Guy Debord y con Jonathan Crary, el término espectáculo¹⁶), esa constelación parece estar en crisis. Quiero por eso preguntarte, ¿cómo sobreviven las potencialidades emancipatorias de la imagen en nuestra actual iconosfera en la que pareciera que todo está perdido?

R- Primeramente, la referencia al surrealismo es muy importante para mí. He consagrado por ello bastantes trabajos a Georges Bataille y en general al entorno de surrealista¹⁷. No era menos trascendental para Benjamin, quien hablaba de una “política poética” del surrealismo. Dado que esta entrevista se presenta de forma abierta, puedo decirte que estoy casi siempre entre dos ritmos diferentes. Tengo una idea fija, una obsesión, un método cerrado que toma tiempo, este es el primer ritmo. Pero justo después, aparece otro ritmo, ese azar del que hablas y que yo llamaría el encuentro.

16 Véase Debord, *La Société du Spectacle* y Crary, *Late Capitalism...*

17 Véase Didi-Huberman, *La Ressemblance informe...*

Ocurre así que, de repente, encontramos un objeto que pone en cuestión todo lo que habíamos pensado hasta entonces. Este objeto puede ser cualquier cosa, una imagen, un animal (como decía antes), una obra de arte, poco importa, puesto que es un objeto que pone en cuestión tu pensamiento. En ese momento es muy interesante hacer bifurcar la idea fija para en este otro ritmo, prestar atención a ese encuentro.

Aquí, en esta *tierra flamenca*, os confesaré que nunca tuve la intención de escribir sobre Israel Galván. Un día, entre el 2013 y el 2014 simplemente lo vi, lo vi moverse y sencillamente verlo bailar sin preguntarle nada más, hasta poder hacer esa *ecfrasis* de la que hablábamos antes. Fue al elaborar esa simple descripción, justo cuando hube de dar cuenta de su *temple* o de su forma de templar, cuando descubrí que había algo, una categoría que la estética occidental ignora. Modestamente, fue extraordinario. Puedo dar otro ejemplo. Si tomamos el cuadro de Simon Hantaï *Pliage* [Fig. 3] y leyésemos lo que de diría un filósofo de él, a buen seguro encontraríamos una descripción que en general partiese de la distinción entre forma y materia. De manera más sutil, si leemos a alguien como Gilbert Simondon o Gilles Deleuze veremos que la diferencia se da ahora entre modulación y huella. Sabemos que la huella está normalmente ligada a la muerte: si ponemos una mano en una superficie y dejamos en ella nuestra huella esta queda inmóvil. No en vano Rodin haría él mismo unos moldes de sus manos en su lecho de muerte. La huella es la inmovilidad y la muerte, siendo la modulación todo lo contrario en este horizonte filosófico. Piensen en las últimas acuarelas de Paul Cézanne con esos blancos modulados. Esta oposición teórica es muy bella e interesante pero si miramos un cuadro de Hantaï descubrimos que en la misma operación física, técnica o procesual que es el pliegue, Hantaï produce a la vez huella y modulación. Vemos en esta obra que hay espacios en los que las huellas son claramente reconocibles, pero al mismo tiempo contienen esos azules que sin cesar se modulan en azules profundos y otros más ligeros. Este encuentro en la imagen es, en ese sentido, incluso mejor que Deleuze.

P- El encuentro está, en efecto, en el centro del surrealismo, la poética de la *trouvaille* es el corazón del surrealismo, pero también en Marcel Proust, claro, con la memoria involuntaria, y por extensión en Benjamin y también tecnológicamente, puesto que la fotografía es eso, un registro o una huella.

R- Claro, pero el encuentro es fruto del azar. Sin embargo, el hecho de que tú investigues sobre ese encuentro no tiene nada de azaroso porque ahí es tu deseo lo que está en juego.

P- Hablar, en cualquier caso, del deseo o de potencia política de las imágenes supone asumir que la imagen no es un objeto, sino un acto. Algo que se pone de manifiesto

en tu obra, sin duda, pero también en la de los teóricos del giro llamado giro icónico. Mas en tu caso es imposible no vincular ese acto a la emoción y al movimiento que de ella se sigue: sería el paso del duelo al deseo en la Magdalena de la *Crucifixión* de Bertoldo di Giovanni, en las imágenes de *El acorazado Potemkin*, o en el paso del *Portafardos* a *No harás nada con clamar* de Goya, que es como el paso del Atlas que carga con el peso de las cosas al gesto que lo libera de esa carga. Es, en resumen, el paso de convertir el sudario en bandera. No sé cómo formular bien este giro, pero indudablemente tiene que ver con lo que llamas “tomar posición” de las imágenes. De modo que lo pregunto de manera directa: ¿En qué consiste el que las imágenes tomen posición?

R- Has subrayado el vector de la emoción y yo pienso en el ejemplo de Bertoldo di Giovanni que era un discípulo de Donatello y su relieve en bronce *Crucifixión* [Fig. 4]. Yendo muy rápido, diría que podemos comenzar por el propio interés por la palabra imagen que, como decía Maurice Merleau-Ponty era una palabra que tenía mala fama, en concreto entre los filósofos. Cuando comencé mi carrera en el contexto de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales, entorno muy marcado por el estructuralismo, no convenía en absoluto hablar de imágenes sino de dispositivos, cuadros o cualquier otra cosa, pero jamás emplear la palabra imagen. Yo la he recuperado porque el pensamiento de las imágenes tiene una historia considerable, magnífica incluso, sobre todo ligada a la cuestión de la encarnación en el arte cristiano¹⁸, pero también después, por ejemplo cuando Benjamin habla de imagen dialéctica y se toma en serio esa palabra, imagen, “*Bild*”. Creo que hay que hacer lo propio.

Con la palabra emoción ocurre otro tanto. En la crítica de arte contemporánea, que por lo general es radical pero que podríamos calificarla de pseudo-radical, encontramos un rechazo violento de la emoción. Roland Barthes, sin ir más lejos, ha escrito fuertemente en contra de la emoción al mismo tiempo que guardaba sus emociones propias para él¹⁹. Dicho eso, sé bien que la emoción se ha convertido en nuestras sociedades en una mercancía. Hay un valor mercantil de la emoción que ha llegado a ser un fetiche fantástico de la mercancía. Lo sabemos. Pero el hecho de que el enemigo político utilice todos esos elementos preciosos, nuestro cuerpo, nuestras emociones, nuestras imágenes, nuestros deseos y de alguna manera los empaquete, pues es eso y no otra cosa lo que pretende el capitalismo reinante; ello, insisto, no significa que tengamos que entregarle todo eso al enemigo, que tengamos que desembarazarnos de todas esas cosas ni tanto menos que dejemos de pensar sobre ellas.

18 Véase Didi-Huberman, *L'image ouverte...*

19 Si se quiere seguir la discusión entre Barthes y Didi-Huberman acúdase a las páginas introductorias de Didi-Huberman, *Peuples en larmes...*

Ahora bien, ¿cómo toman posición las imágenes? En primer lugar hay una razón estructural: las imágenes siempre forman parte de una constelación y ese lugar que ocupan en una constelación demuestra que ya están tomando posición, que están posicionadas. Aquí en esta imagen de di Giovanni, aquí por ejemplo, hay un montaje. Un iconógrafo nos diría que se trata de una Magdalena que llora a los pies de la Cruz y sería correcto. Pero hay un montaje en tanto que tenemos los pies de Cristo moribundo sobre la Cruz, (imagen cristiana por excelencia) y justo debajo vemos un gesto de duelo típicamente judío que es el de arrancarse los cabellos y, por fin, algo más abajo, vemos el cuerpo de una mujer que llora de rodillas frente a esa cruz pero vestida con una túnica pagana que no esconde su desnudez. Así que, en una misma imagen, en este bajorrelieve, tenemos este encuentro de lo cristiano, lo judío y lo pagano. En sí, este montaje es una toma de posición de artistas como Donatello o de su discípulo di Giovanni, porque con él crean una nueva configuración. Puedes ver así que la toma de posición tiene efectos más allá de la organización estructural, efectos ideológicos, fantasmáticos, culturales, políticos.

P- De hecho, en tu reciente discusión con Jacques Rancière, que rodea este asunto de la toma de posición de las imágenes, sobrevuela todo el rato la relación entre palabra e imagen. A Rancière le reprochas que considera las imágenes como mera tautología, como si solo el lenguaje pudiese construir una relación auténticamente dialéctica²⁰. Frente a ello, reivindicas la práctica de “leer lo que nunca ha estado escrito”, de leer esas complejidades, o implejidades, que son las obras visuales y que poseen una dimensión a la vez material y psíquica, semiótica y fenomenológica, y donde imagen y emoción son inseparables en tanto que medio una de la otra. Hace ya muchos años, habías indicado que el verdadero nudo entre imágenes y palabras estaba en el intento de Warburg de recuperar, a partir de los frescos de Ghirlandaio, las voces que de aquellos que los produjeron. Voces que, en cuanto tales, remiten a la respiración y sus ritmos, como en un precioso poema de Rilke al que has recurrido (“Respiración, oh poema invisible/contratiempo en el que rítmicamente me cumplo”). Es decir, que remiten al cuerpo, un cuerpo atravesado por deseos. Desde tu perspectiva, solo puede darse cuenta de esa implejidad, y con ella, de la articulación entre imágenes y palabras, si esta se pone en movimiento mediante un trabajo de la imaginación. ¿Cuál es el lugar de la imaginación en la investigación histórica o, mejor dicho, antropológica?

R- Para responderte vuelvo a una imagen. A un detalle de un dibujo de Victor Hugo *Ma destinée* [Fig. 5]. Qué decir de Rancière... He aprendido muchísimo de su

²⁰ Véase Didi-Huberman, “Imagen, lenguaje: la otra dialéctica”.

filosofía, que me ha ayudado a elaborar esta relación entre estética y política, sin duda. En particular su noción de división de lo sensible [*partage du sensible*]²¹ es para mí crucial. Es interesante que en francés la palabra *partage* significa a la vez la separación de algo en distintas partes y la puesta en común de lo separado. Esta noción ha dado pie a una rica discusión entre nosotros. Hay tres puntos, no obstante, que no comparto con él: el primero de ellos es la cuestión del Romanticismo. Es por ello por lo que os muestro este dibujo de Hugo, pues encuentro extraordinario que como escritor pudiese comparar una manifestación política con una gran ola o con un fenómeno meteorológico. Al mismo tiempo podía comparar una gran ola con un acto sexual. Estas comparaciones, subrayo, que utilizan la imaginación para dar a luz a ideas, son a una vez poéticamente libres y morfológicamente precisas. Considero el Romanticismo como un momento capital de la Historia Occidental en la medida en que a un tiempo abre la imaginación y es sensible a la morfología, es decir, si lo pensamos bien, se trata del padre del estructuralismo. Rancière no es muy amigo del Romanticismo, detesta a Baudelaire en el fondo y prefiere a personajes como Flaubert, él en realidad es un defensor del Realismo frente al Romanticismo. Este es un punto conflictivo. El segundo es Benjamin. Recuerdo un texto muy interesante de Rancière acerca de Baudelaire donde, sin embargo, se muestra de un modo violentamente antibenjaminiano²². Es coherente, pues Benjamin es un autor que ha reivindicado el ser romántico, en su juventud, en todo caso. Yo me posiciono en esta defensa de Benjamin, como es evidente, y me confieso un gran admirador de Baudelaire. Finalmente, estaría la fenomenología y en un cierto sentido también el psicoanálisis. Lo que intento discutirle a Rancière es que, si bien él ha logrado introducir esta idea del *partage du sensible*, a mi juicio magnífica, y que en tanto que filósofo político ha elaborado con igual tino esta necesidad de poner en común [*le partage*], sobre todo en todos los trabajos que hablan de la relación entre el maestro y el estudiante en *Le maître ignorant* (2004), sin embargo, ¿dónde queda lo sensible?

Es una pregunta que le he formulado en público y en privado. Como muchos filósofos tiene tendencia a reducir la dimensión de lo sensible a algo que se resuelve en lo inteligible. Desde un punto de vista de la historia de la filosofía francesa, la pregunta para mí es la siguiente: él ha participado en el grupo “Socialismo y Barbarie”, un grupo de extrema izquierda de los años cincuenta y sesenta, teniendo por tanto la oportunidad de trabajar con Claude Lefort, por lo que debería saber muchas cosas sobre Maurice Merleau-Ponty y, sin embargo no hay ni una sola huella de Merleau-Ponty en los

21 Véase Rancière, *Le partage*.

22 Véase Rancière, *Le fil perdu*.

textos de Rancière. Es decir, por qué no hay ni un solo trazo de la filosofía de lo sensible que, creo, sinceramente, nadie ha elaborado mejor que Merleau-Ponty. Estos son los tres puntos de discusión que mantengo con él y que, vaya por delante, no suponen que para mí cada libro nuevo de Rancière sea inestimable y que leo como algo impagable.

P- Hablas de lo sensible, pero poniendo el acento en lo común. Y, sin embargo, cuando lo haces, no sueles eludir la palabra pueblo. Nunca renuncias a la palabra “pueblo” y, en cierta medida, la has rescatado del pasado para examinar las formas de representación de los pueblos, cómo toman figura y cómo las imágenes los muestran o los oscurecen. Aunque otros autores se han inclinado hacia otros términos no tan cargados semánticamente, como “comunidad”, colectivo, minoría, clase, cuerpo colectivo, etcétera, tú has preferido mantenerte firme y hablar de los pueblos. ¿Por qué exactamente? ¿Es esta una estrategia de contraataque frente a quienes la resucitan en clave populista y nacionalista, toda vez que tú te refieres no a un pueblo, sino a la coexistencia de *pueblos* dentro —social o mentalmente— de una misma *población*?

R- Gracias por esta pregunta. Sí, tienes razón, es un contraataque. Con pueblo ocurre como con todas esas palabras, emoción, imagen, que no hay que entregarlas al enemigo. Hay que recuperarlas. La posición desde el punto de vista de la teoría política que me ha influenciado mucho y que en realidad es muy simple sería aquí la de Hanna Arendt. Fíjense en que ella pretendía hacer una teoría política que se distinguiese de toda filosofía política. Suena muy extraño pero en realidad es algo simple. Ella aseguró que cada vez que consideramos filosóficamente al hombre en general, a la humanidad en términos generales y tratamos de elaborar una política, todo está perdido. Valdría simplemente con considerar que la política es el dominio de los hombres en plural. Hay que hacer eso sin parar. Hasta le diría que lamento haber titulado el libro *Devant le temp* en singular, pues debería haber sido *Devant les temps*. Hay que ponerlo todo en plural. Cada uno de nosotros somos plurales. De pluralidades está hecho un lugar como este, una sala asamblearia, o la propia población de Andalucía, de España, etcétera. La pluralidad es sin duda la ética de una visión política de las cosas. Generalizar es siempre peligroso.

Aparte de eso, bueno, entrar en el terreno del populismo es difícil, pues es tan complejo como variado: hay populismos de izquierdas, de derechas y todo eso. En lo que se refiere a tu pregunta, sin duda mi posición es un contraataque contra la tendencia nacionalista que nos rodea por todos sitios. Quiero decir por nacionalismo este encierro en una identidad. ¡No somos identidad!

P- Sin abandonar este problema del populismo, quería citar una frase suya que

me lleva a otra reflexión: si “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, *Images malgré* 232), entonces el estrato del presente que entra en constelación con un pasado concreto ocupa un lugar crucial. Es lo que llamas la “doble historización”. En este sentido, cabe preguntarse qué hay en este momento actual que nos lleva a retomar el cuestionamiento de la temporalidad que personajes como Warburg, Benjamin, Carl Einstein o, más recientemente, Ernst Bloch, realizaron a comienzos del siglo XX. ¿Qué es lo que hace de nuestro presente un “momento crítico” que los vuelve legibles, en el sentido del “ahora de la legibilidad” de la *Lessbarkeit* benjaminiana?

R- Los años treinta son los años de la imposición y el desarrollo del fascismo. No podemos confundir dos épocas, pero ciertamente hoy día hay un avance de una nueva forma de fascismo que es absolutamente evidente. Y lo que podemos hacer es tomar ejemplo de las grandes mentes de aquellos años. Estos nombres que citas, y yo añadiría Adorno, han respondido como pudieron a su época, incluso en la represión y el exilio, y respondieron con una nueva filosofía del tiempo histórico. Lo extraordinario en esta nueva filosofía del tiempo histórico (que me parece mucho más pertinente que aquella de Heidegger, por ejemplo, y la oposición entre Benjamin y Heidegger es en ese sentido notable) es que pusieron a la imagen en el centro de su noción del tiempo y al tiempo en el centro de su noción de la imagen.

P- Quisiéramos por último hacerte una pregunta que tiene que ver con tus recorridos más recientes y tu interés por la potencia política. Hablar de *puissance*, de potencia, es en tu caso hablar del deseo. Las potencialidades del deseo son, en cuanto tales, indestructibles. Capaces de atravesar las fronteras y los muros. Naturalmente, el contexto primordial en que hablas de esto es político, particularmente en referencia a los refugiados. Pero siempre de la emoción emerge el impulso de las imágenes a salir de todo marco (como en el gesto convulsivo de la histeria, como en alguno de los niños fotografiados para el libro de Darwin sobre la expresión de las emociones). En *Soulèvements* (2016), tú mismo reconoces una especie de frustración lampedusiana, pues intentar encerrar un gesto que siempre recomienza en las paredes de un museo, es decir, en un marco institucional, es paradójico. Lampedusa dijo de Stendhal que, en *Rojo y Negro*, había sido capaz de encerrar una noche de amor en un punto y coma. Y quizá no se pueda aspirar a más. Pero aquí, ante un público formado mayoritariamente por estudiantes de una facultad de Letras, creo que es relevante preguntarte por tu relación con las instituciones. En varios sentidos. En primer lugar, por las instituciones, y los círculos que propiciaban, en que te formaste; en segundo lugar, por tu relación

actual con la institución académica, por cómo concibes la práctica de enseñar; y, finalmente, por tu relación con las instituciones culturales, fundamentalmente con los museos, para ti otro medio para los montajes de inteligibilidad. ¿Cómo, por tanto, han sido y son esas relaciones?

R- Una exposición no es ni un punto, ni una coma, ni un punto y coma. Una exposición es una constelación y diría incluso una constelación hipotética. Esta es la razón por la que en *Soulèvement* he mostrado el carácter hipotético de la misma, puesto que en cada lugar en el que se mostraba variaba ella misma, cambiaba²³. Digo constelación porque en una noche hay mil constelaciones que cambian con el tiempo y una exposición es algo parecido. Creer que inmovilizamos un levantamiento porque ponemos un libro de extrema izquierda dentro de una vitrina, como el grupo Comité Invisible me ha reprochado (reproche por otra parte esperado), demuestra ingenuidad. Empiezo a estar acostumbrado a esa ingenuidad. Es la misma ingenuidad de Claude Lanzmann cuando me reprochó el haber escrito a partir de cuatro imágenes de documentos de Auschwitz²⁴. La ingenuidad nace de pensar que cuando producimos imágenes, las colgamos en vitrinas o sobre la pared, ahí hay un resultado. Eso es ingenuo. Una imagen jamás es un resultado, una palabra nunca es un resultado. Ninguna alcanzará nunca a atrapar algo, quienes crean tal cosa son personas supersticiosas en relación con las imágenes. Las personas que tienen más miedo de las imágenes son las que acaban siendo iconoclastas, precisamente porque les conceden demasiado poder. Volvamos a Agamben. Estaría en desacuerdo con él en tanto en cuanto ha adoptado la teoría apocalíptica de Guy Debord de la *Sociedad del espectáculo*, que le ha llevado a desarrollar una política del poder de destitución. Para él, entonces, la única potencia es la potencia de no hacer [*la puissance du non-pas*]. Yo pienso justo lo contrario, es decir, que la potencia es la potencia de hacer, pero de hacer de otro modo.

Perdemos demasiado tiempo en repetir que el mundo es una completa catástrofe en la que reina el poder por todas partes, y que por ello habríamos de destituir el mundo. Lo sabemos, la situación es esta, pero no perdamos tiempo en decirlo infinitamente. Busquemos las fallas para hacerlo de otro modo.

23 Véase Didi-Huberman, *Insurrecciones, Sublevaciones, Le soulèvement infini*.

24 Véase Didi-Huberman, *Images malgré tout*.

Bibliografía citada

- Agamben, Giorgio. *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia, Pre-textos, 2000.
- _____. "Aby Warburg y la ciencia sin nombre". *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007, pp. 157-187.
- Crary, Jonathan. *24/7: Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Nueva York, Verso Books, 2014.
- Debord, Guy. *La Société du Spectacle*. París, Folio, 1996.
- Didi-Huberman, Georges. *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. París, Macula, 1982.
- _____. *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*. París, Flammarion, 1990.
- _____. *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. París, Minuit, 1992.
- _____. *La Ressemblance informe, ou Le gai savoir visuel selon Georges Bataille*. París, Macula, 1995.
- _____. *L'Empreinte*. París, Centre Georges Pompidou, 1997.
- _____. *Phasmes. Essais sur l'apparition, 1*. París, Minuit, 1998.
- _____. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. París, Minuit, 2000.
- _____. *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. París, Minuit, 2002.
- _____. *Images malgré tout*. París, Minuit, 2003.
- _____. *Le Danseur des solitudes*. París, Minuit, 2006.
- _____. *L'Image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. París, Gallimard, 2007.
- _____. *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. París, Minuit, 2008.
- _____. *Survivance des Lucioles*. París, Minuit, 2009.
- _____. *Quand les images prennent position. L'Œil de l'histoire, 1*. París, Minuit, 2009.
- _____. *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo auestas?* Madrid, MNCARS, 2010.
- _____. *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire, 4*. París, Minuit, 2012.

- _____. "Cómo abrir los ojos". Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires, Caja Negra, 2013a, pp.13-35.
- _____. *Sur le fil*. París, Minuit, 2013b.
- _____. *Essayer voir*. París, Minuit, 2014a.
- _____. *Sentir le grisou*. París, Minuit, 2014b.
- _____. *Passés cités par JLG. L'Oeil de l'histoire*, 5. París, Minuit, 2015.
- _____. *Peuples en larmes, peuples en armes. L'Œil de l'histoire*, 6. París, Minuit, 2016a.
- _____. *Soulèvements*. París, Gallimard, 2016b.
- _____. "Imagen, lenguaje: la otra dialéctica" *Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento*. Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento, no. 246, 2017a, pp. 125-32.
- _____. *Insurrecciones 24/02/2017-21/05/2017, MNAC. Publicación Museu Nacional D'Art de Catalunya*. Barcelona, MNAC, 2017b.
- _____. *Sublevaciones, 21/06-27/08/2017, MUNTREF Centro de Arte Contemporáneo*. Buenos Aires, Eduntref, 2017c.
- _____. *Sublevaciones, 24/02-29/07/2018, MUAC de la UNAM. Public. MUAC (Museo de Arte Contemporáneo, UNAM)*. México DF, MUAC, 2018.
- _____. *Le soulèvement infini, Galerie de l'UQAM (7/09/2018-24/11/2018) y Cinémathèque québécoise (7/09/2018-4/11/2018)*. Montréal, Galerie de l'UQAM, 2019.
- _____. *Désirer désobéir. Ce qui nous soulève*, 1. París, Minuit, 2019.
- Rancière, Jacques. *Le partage du sensible: esthétique et politique*. París, La Fabrique, 2000.
- _____. *Le maître ignorant : Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. París, 10/18 Uge, 2004.
- _____. *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*. París, La Fabrique, 2014.
- Wind, Edgar. "El concepto de *Kulturwissenschaft* en Warburg y su importancia para la estética". *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista*. Madrid, Alianza Editorial, 1993, pp. 63-78.