

EL LUGAR DONDE LA CENIZA NO SE HA ENFRIADO.
LA IMAGEN EN CONFLICTO

Alberto Santamaría

El General Augustus Henry Lane Fox Pitt Rivers fue un tipo extraño, a medio camino entre un respetado militar y un delirante historiador de la cultura. Uno de sus biógrafos —quizá el único que haya tenido— lo definió como un «espléndido autócrata victoriano»¹. Este personaje, arqueólogo militar y coleccionista, sin embargo, fue el creador en el siglo XIX de una fórmula o etiqueta altamente interesante que quizá nos suene: *biología de las imágenes*. ¿Cuáles son las ideas que vertebraron el pensamiento del General Pitt Rivers? Y, sobre todo, ¿cuáles de esas ideas nos interesan ahora especialmente? Si alguien ha podido visitar el museo que lleva su nombre en Oxford pronto

1 Mark Bowden, Pitt Rivers, *The Life and Archaeological Work of Lieutenant-General Augustus Henry Lane Fox Pitt Rivers*, Cambridge University Press, Cambridge, 2009, p. 1.

entenderá a dónde quiero llegar. El Pitt Rivers Museum de Oxford es un museo que, por un lado, supone una de las mayores colecciones de imágenes y objetos rituales del mundo, pero que, por otro lado, nos sorprende no sólo por la colección en sí (que, por supuesto, es fascinante), sino, más allá de eso, por el sistema de clasificación a través del cual se disponen las formas e imágenes. Ahí está la clave, en su extraño y aparentemente delirante orden del discurso. Rivers diseñó un museo, hacia los años setenta del siglo XIX, cuyo discurso museístico no se basó en un sistema clasificatorio histórico o cronológico o planificado en función de tradiciones territoriales, sino que proyectó un museo, en primer lugar, de formas y usos. Es, por tanto, a primera vista, un museo de la evolución de las formas pero, si indagamos un poco, enseguida comprobamos que el objetivo (al menos inicialmente) era mucho más complejo. Se trataba de crear un museo en el que a través de las formas e imágenes se visibilizasen las transformaciones dadas históricamente en las maneras de pensar, de sentir y de ver. Un museo —quizá pueda leerse así— que pretendía no sólo hablar de sus piezas sino hacer hablar a esas piezas. Algo así como un museo hiperbático, en el sentido de que son las obras las que nos observan y hablan de su relación con nosotros. O dicho en otros términos: podemos decir que el objetivo de Rivers era crear un museo capaz de, a través de sus imágenes, abrir las posibilidades de éstas para *predecir el pasado*. Se trataba no tanto de decir *cómo realmente fue el pasado*, sino de generar un horizonte sobre el que hacer dialogar los restos de ese pasado con nuestro presente. En ese proceso, en el cual las palabras

y las imágenes generan un cortocircuito, quizá fuera posible *hacernos* con algo, un latido al menos, de aquello que ocurrió. Para Rivers, al mismo tiempo, lo que hallaríamos detrás de los fragmentos del pasado, en ese choque entre palabra e imagen, serían restos a su vez de las formas de pensar, la electricidad del pensamiento que invisible sigue impregnando las imágenes en el presente. Algo así como si las imágenes y formas retuviesen en su interior un atisbo de las miradas del pasado. Esta era la idea revolucionaria de Pitt Rivers, y que dejó escrita en un texto clave y bastante confuso titulado «Principios de clasificación». Este texto, como ha investigado Carlo Severi, fue ampliamente conocido por los antropólogos de la época hasta llegar al conocimiento de historiadores del arte como Aby Warburg², por ejemplo. No se trata, apunta Pitt Rivers en

- 2 Sobre la influencia de Pitt Rivers en Aby Warburg véase el texto de Carlo Severi, *El sendero y la voz*, SB Editorial, Buenos Aires, 2015. Para describir a Rivers Severi señala lo siguiente: «Pitt Rivers fue, a la vez un brillante militar y un hombre de ciencia valiente y coherente. Entre los primeros defensores de las ideas de Darwin, Pitt Rivers participa activamente en las misiones de guerra de los ejércitos de Su Majestad Británica y se distinguirá en el curso de la guerra de Crimea, en 1850. Su especialidad es la balística, su tarea es instruir a los oficiales sobre la manera más eficaz de usar armas de fuego, participando directamente en los combates. Los primeros textos dedicados a la evolución cultural de los objetos, que explícitamente reivindican la idea de una biología de las imágenes, son suyos. Es suyo, sobre todo, el gran proyecto de museo etnográfico que dará origen al que lleva su nombre aún hoy, en la Universidad de Oxford. Por lo tanto, es a Pitt Rivers, y al nacimiento de su colección extraordinaria, que debemos volcarnos ahora para comprender fundamentos y esperanzas de esta nueva «ciencia de las formas» que

ese texto, de hacer historia ni mucho menos de defender una postura esteticista, sino de indagar en la relación inestable y siempre problemática entre imágenes y pensamientos.

No obstante, toca preguntarse, ¿cuál era este sistema de clasificación desarrollado por Rivers en 1874 en «Principios de clasificación»³? Para que nos hagamos una idea, entre los principios de clasificación esgrimidos, y sobre los que Pitt Rivers funda su colección, destacaremos dos especialmente, que causaron, en su momento, bastante desconcierto en la comunidad tanto científica como museística. Uno de esos principios de clasificación agrupa, en un mismo conjunto, objetos prehistóricos verdaderos y falsos («falsos modernos», los llamaba), así como cierto número de «ejemplos de formas naturales que pudieron servir como modelos a imitar por las formas artificiales». Este será uno de sus curiosos sistemas clasificatorios. Sin embargo, hay un principio entre todos los demás que resulta fascinante. Una de las secciones descritas por el General agrupa, bajo un mismo sentido de

nace en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XIX», p. 65. Y, poco más adelante, sostiene: «la perspectiva antropológica de Warburg ahonda sus raíces en el mismo terreno sobre el que había nacido, pocos decenios antes, a través de intuiciones geniales y contradictorias de un general que se convirtió en gran coleccionista, el acercamiento biológico al estudio de las imágenes», p. 81.

3 Pitt Rivers, *Evolution of Culture and other essays*, Clarendon Press, Oxford, 1906. Edición disponible en <https://archive.org/details/evolutionculturo1pittgoog>.

clasificación, lo siguiente: «la cerámica y sus sustitutos; las maneras de navegación, los vestidos, los modos de entrelazar y tejer, el ornamento personal, el arte realista, el arte convencional, la ornamentación, los enseres, la decoración de la casa, los instrumentos musicales, los ídolos y los emblemas religiosos, el dinero y los sustitutos del dinero, las armas de fuego, [...], espejos, cucharas, prendedores y juegos». Rivers estaba plenamente convencido de que en la intersección de estos elementos distantes era posible atisbar el lugar donde las imágenes tocan lo real. En cualquier caso, a pesar de lo delirante, existe una lógica de las imágenes en Pitt Rivers, o debe existir. El General tiene claro que sólo accediendo a las imágenes por su lado vivo y evolutivo es posible hacer hablar al pasado. Lo que nos dice es que las formas y las imágenes poseen un impulso interno y memorístico que nos habla: las cucharas y los modos de entrelazar y de tejer de una época, por ejemplo, comparten (o deben compartir) modos de pensar, modos de ver el mundo. Las formas y las imágenes hablan entre sí y con nosotros. Según su tesis, las imágenes y las formas, catalogadas así, pueden permitirnos reconstruir operaciones mentales del pasado. Aún a riesgo de ser simplista, podríamos resumir en dos claves la propuesta de Pitt Rivers: a) los objetos y las imágenes son capaces de hablar. Recordemos, en este sentido, sus palabras: «estudiando la gramática de los objetos [y de las imágenes] podemos aprender a conjugar su lengua». Y b) las formas, por extensión, reflejan ideas. Ambos elementos, sin duda, ocuparán bastante tiempo después un amplio campo de los estudios visuales.

Y aquí quería llegar. Todo este rodeo arqueológico para llegar aquí. Las preguntas lanzadas por Pitt Rivers siguen en el aire. Depuradas, trazadas con mayor densidad y acierto, situadas en debates más complejos, es cierto, pero el sendero es el mismo. ¿De qué hablan las imágenes cuando hablan? ¿Qué tocan cuando las imágenes tocan? Las páginas de este libro, cuyo origen está en el curso titulado «Cuando las imágenes tocan lo real» coordinado por Georges Didi-Huberman entre abril y mayo de 2007, trazan caminos en este sentido. Caminos que se bifurcan tratando de acceder a territorios diferentes pero conectados en su núcleo a través de la pregunta acerca de la imagen en su roce con lo real. Podríamos decir que estas páginas buscan eso tan complejo que podemos describir como *predecir el pasado*, que no es otra cosa que hallar en la imagen el instante preciso de la llamarada. Es de eso de lo que el texto de Georges Didi-Huberman que abre el libro quiere hablarnos. Por ello al inicio se cuestiona lo siguiente: «¿A qué tipo de conocimiento da lugar la imagen? ¿Qué tipo de contribución al conocimiento histórico es capaz de aportar este conocimiento de la imagen?». Buena parte del trabajo de Didi-Huberman ha ido por este camino: descifrar el modo a través del cual las imágenes son presente sin estar «en presente». Se trataría de repensar el modo en el que las imágenes al convertirse en «ofrenda» implican (o dispersan) conocimiento. Es en este cruce, temporal y cognitivo, por el cual «son [las imágenes] capaces de hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la *memoria en la historia*». Imagen, memoria, historia, producción de

temporalidad... son algunas de las palabras clave en el proceso que Didi-Huberman relata a la hora de imaginar el instante en que las imágenes tocan lo real. ¿Cuál es ese momento? ¿O debemos decir lugar? Es necesario hacer, escribe, una arqueología, alcanzar una forma a través de la cual el pasado nos hable en tanto que presente (sin estar en presente). Es necesario un espacio donde hallar el punto de conexión entre palabra e imagen; el lugar en el que ambas entran en conflicto y comienzan a producir *pensamiento*. Para Didi-Huberman, asimismo, resulta esencial atraer verbos que nos permitan decir qué es lo que hacen las imágenes, pero sobre todo qué es lo que nos hacen. En este sentido, tiene claro que es absurdo tratar de oponer palabra e imagen, ya que en su conjunción «forman, para cada uno, un tesoro o una tumba de la memoria, ya sea ese tesoro un simple copo de nieve o esa memoria esté trazada sobre la arena antes de que una ola la disuelva».

¿Cuál es el lugar entonces donde el pasado se muestra como una especie de herida abierta entre las palabras y las imágenes en su extraño darse en comunidad? La palabra archivo brota en ese momento como mediación o imagen coagulada del conflicto. Sin embargo, al instante apunta Didi-Huberman hacia la necesidad de no confundir el archivo con los hechos, es decir, con «los gestos de un mundo del que no nos entrega más que algunos vestigios». El archivo es concebido así como una laguna, como un espacio agujereado —esa era la idea de Pitt Rivers—, atravesado por las discontinuidades y que, a pesar de ello, a pesar de su conciencia de *resto*, es capaz de

realizar la ofrenda de un instante co-producto entre nosotros y el pasado. Un archivo es un lugar de imágenes heterogéneas, penetrado por censuras deliberadas o inconscientes, por intervalos insuperables. Por ello, al ponernos frente a ese archivo y sus imágenes, hemos de asumir el riesgo inherente a esta labor arqueológica que no es otro que «poner los unos junto a los otros, fragmentos de cosas que han sobrevivido». La palabra *montaje*, y los nombres de Walter Benjamin y Aby Warburg dibujan los modelos que Didi-Huberman tiene en mente. ¿Cómo construir *en presente*? ¿Cómo predecir el pasado? Para Didi-Huberman la respuesta está en el modo en el que el montaje implica la salida al problema de la historicidad. La conexión de lo diferente no está orientada, no está marcada por teleologías, y por ello, sostiene, hace posible las supervivencias, los encuentros temporales, los anacronismos⁴. Esta palabra, *anacronismo*, vertebraba buena parte del proyecto de Didi-Huberman. En diversos lugares ha defendido que los propios hechos históricos se forman reticularmente a partir de una sustancia temporal heterogénea. De este modo, el anacronismo podría entenderse como el modo de expresar la complejidad, la presencia de tiempos heterogéneos. De

4 Didi-Huberman habla del «*montaje anacrónico* de un presente capaz de exponer a su vez a su pasado (las piezas de su memoria) y su futuro (a lo que conduce su deseo). En un montaje así, las junturas o 'eslabones' tendrán que ser 'visibles'; pero también habrá que 'subrayar las rupturas', las discontinuidades, los intervalos», en *Cuando las imágenes toman posición*, Antonio Machado Libros, Madrid, 2008, p. 166.

ahí, igualmente, la necesidad, que nace de Walter Benjamin, según la cual hemos de *leer el pasado a contrapelo*. La imagen arde en su contacto con lo real, pero quedan las cenizas, por ello Didi-Huberman concluye que «saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el *lugar donde arde*, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una 'señal secreta', una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado».

De la necesidad de leer a contrapelo el presente en su relación con el pasado trata en cierta medida el texto de Clément Chéroux. Centrándose en un único caso—los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York—aborda el problema abierto acerca de las imágenes en su vínculo con el tiempo y con nosotros. La cuestión que nos plantea es la siguiente: ¿qué hemos visto del 11-S? Es decir, ¿cómo se ha producido el imaginario del 11-S y en qué medida esa producción de realidad ha tratado de impedir una lectura a contrapelo? Las imágenes saturan nuestra mirada. Es frecuente oír hablar de *las-muchas-imágenes*. Sin embargo, esa misma cantidad, o supuesta sobreproducción de imágenes, lo que provoca no es tanto una amplitud en el conocimiento (una extensión del territorio palabra-imagen) sino una repetición incesante de lo mismo, lo que podríamos definir como una homogeneización de lo diferente. Frente a ello, recordando al Foucault del curso de 1979 sobre el *Nacimiento de la biopolítica*, deberíamos reclamar una lógica estratégica fundada en la conexión de lo heterogéneo; una convivencia de las imágenes destinadas a

con-vivir sin posibilidad de reconciliación. En este sentido, Chéroux lo que nos dibuja es el modo en el que las imágenes son puestas a funcionar (por saturación de lo mismo) desde el discurso dominante como formas de producir un relato histórico homogéneo acorde a una función política determinada. Chéroux lleva a cabo una doble lectura a partir del modo en el que las imágenes del 11-S son puestas a funcionar. La primera de estas lecturas hace referencia a la proliferación de imágenes con la finalidad, paradójica, de reducir la diferencia en las imágenes. Centrar la mirada sería el objetivo. Es decir, operar por saturación. Escribe: «El 11 de septiembre es, sin duda, el acontecimiento más fotografiado de la historia de los medios de comunicación, pero es al mismo tiempo aquel del que tenemos la impresión de haber visto menos imágenes. Miles de cámaras apuntaban hacia el acontecimiento y sólo hay 30 fotografías publicadas en portada de los periódicos [entre el 11 y 12 de septiembre]. Esta paradoja se explica fácilmente cuando se estudian los circuitos de difusión de las imágenes; ya que, de las 400 portadas americanas estudiadas, 284 imágenes provienen de la agencia Associated Press, es decir, alrededor del 72%». Lo que pretende Chéroux es apuntar hacia el modo en el que el roce con lo real viene establecido mediante la manipulación. Esto es, se refiere al momento en el que el archivo se dispone como herramienta de poder, canalizando así formas pre-determinadas de construir un relato. Junto al modo en el que las imágenes del 11-S fueron cuantitativamente *puestas en escena*, es necesario recalcar la difusión del relato visual paralelo. El horizonte

sobre el que esos fragmentos de imágenes fueron dispuestos. Chéroux detalla con precisión cómo las imágenes del 11-S fueron —en un segundo nivel de lectura— puestas a dialogar con las imágenes del ataque a Pearl Harbor, acontecimiento que dio pie a la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. ¿Cuáles son las cualidades de estas imágenes puestas a funcionar en paralelo? Se trata de espacios visuales y narrativos de legitimación del conflicto, así como tutoriales de heroicidad. Pearl Harbor y el 11-S, puestas sus imágenes a funcionar en común, se ofrecen como lugares desde los cuales generar un discurso del poder capaz de legitimar una forma de ver y de sentir. Al mismo tiempo, la producción de este imaginario común, tiende a provocar una propaganda que, por un lado, redundando en el reclutamiento de soldados y, por otro, implica una promoción de la financiación militar. Partiendo de Genette, habla acertadamente Chéroux de *intericonicidad* para referirse a este discurso político fundado en la conexión de dos hechos históricos a partir de la reproducción de sus imágenes y la producción de un imaginario *de respuesta* compartido. Las imágenes similares de ambos hechos históricos, a los que hay que sumar también imágenes de Iwo Jima, delata la búsqueda de un discurso capaz de homogeneizar todos estos hechos para canalizar, a través de su vinculación, una serie de narraciones destinadas a construir un sentir común acerca del enemigo. Las imágenes así generadas reproducen la forma de un enemigo sostenible, invisible en sí mismo, pero puesto en escena con el objetivo de *fabricar* el sentido del conflicto.

El caso de Javier Arnaldo discurre por un camino diferente. Parte de una fotografía de Wassily Kandinsky. La imagen está tomada en 1897 en el estudio de quien era su maestro entonces, Anton Azbè, y en ella el pintor aparece «con gesto altivo y empuñando una espada. [...] Kandinsky se presentaba en aquella fotografía del estudio de Azbè como caballero andante, como encarnación de ideales caballerescos que convertía en risueños el cigarro puro que se estaba fumando». El texto de Arnaldo atraviesa con fuerza esta imagen de 1897. ¿Por qué esta imagen? ¿Por qué esta pose? ¿Cuáles son sus indicios, su sentido, sus efectos? Esta imagen de Kandinsky condensa en sus pliegues y grietas la forma de una pintura, aún en proyecto, que mira hacia otro espacio, que concibe lo real desde otros parámetros. Como describe Arnaldo, la fotografía «reclamaba la dignidad del héroe para tocar lo real. Y lo real no podía encontrarse en la fisonomía de lo efectivo, sino en la redención de lo prosaico». La imagen de Kandinsky delata su compromiso con una realidad más allá de lo meramente dado y establecido. Al mismo tiempo es muy interesante la vinculación de esta forma de *escenificar* el yo-pintor como héroe con el hecho de que años más tarde la cubierta del almanaque de *El jinete azul* fuese un dibujo de San Jorge. La pintura así se ofrece como un don capaz de tocar lo real que se sitúa al otro lado de lo efectivo. En este sentido, el arte para Kandinsky nace de la función hipnótica que atraviesa todo aquello que desborda el orden de lo pactado, de la mirada asediada por las fronteras de lo medible y cuantificable. Arnaldo apunta hacia una arqueología de estas ideas conectándolas con dos

experiencias determinantes para Kandinsky. Por un lado, la pintura de Monet (*Almiar bajo el sol de Giverny*) y, por el otro, la música de Wagner (*Lohengrin* en concreto). Ambos hilos sirven de conexión con la propia actividad pictórica de Kandinsky. Relata el propio artista cómo estas dos obras condicionaron su visión de la práctica artística en la medida que fueron capaces de ejercer su fuerza a través de su contenido hipnótico. El hipnotismo como fuerza desbordante que transita hacia lo espiritual y convierte la obra de arte en un territorio de acceso a lo no-dicho. Es decir, pugna con lo real más allá de lo que llamamos real.

Cuando Kandinsky posa con la espada aún no es el pintor fundador de los principios de la pintura abstracta, pero ya están en él, como nos recuerda Arnaldo a partir de esta simple fotografía, los principios de la autarquía de la mirada, de la imagen que toca lo real para construir su propio cerco de realidad.

Los tres espacios de la imagen recogidos en estas páginas nos permiten acceder —como si fueran habitaciones diferentes de una misma casa— a un territorio central en el estudio de las conexiones entre memoria e historia; subjetividad y conflicto. La pregunta de Pitt Rivers de la cual partíamos sigue estando presente: ¿en qué medida las imágenes nos siguen hablando y hablan de nosotros? Los tres textos recogidos se refieren a eso, al modo en el que el pasado produce su propia temporalidad a través de las imágenes, y cómo, en ocasiones,

somos nosotros los mirados por ellas. Las imágenes siguen siendo cenizas que no se han enfriado, el objetivo es soplar para mantener las brasas. Todo depende de nuestra lectura a contrapelo.