

Georges Didi-Huberman, profesor en la École des Hautes Études en Sciences Sociales, es uno de los pensadores europeos más influyentes de nuestro tiempo. Desde la perspectiva de la historia del arte ha propuesto una crítica de la constitución estética de la contemporaneidad que toma como punto de partida la tradición hermenéutica de autores como Nietzsche, Freud o Benjamin. El texto que reproducimos a continuación es la transcripción de los comentarios que Didi-Huberman realizó en la Escuela de las Artes 2010 en torno a su actividad como comisario de exposiciones utilizando como hilo conductor cuatro conceptos clave: «dialéctica», «producción», «denkraum» y «ensayo».

la exposición como máquina de guerra

keywords

GEORGES DIDI-HUBERMAN

TRADUCCIÓN GUADALUPE GONZÁLEZ

IMAGEN MINERVA

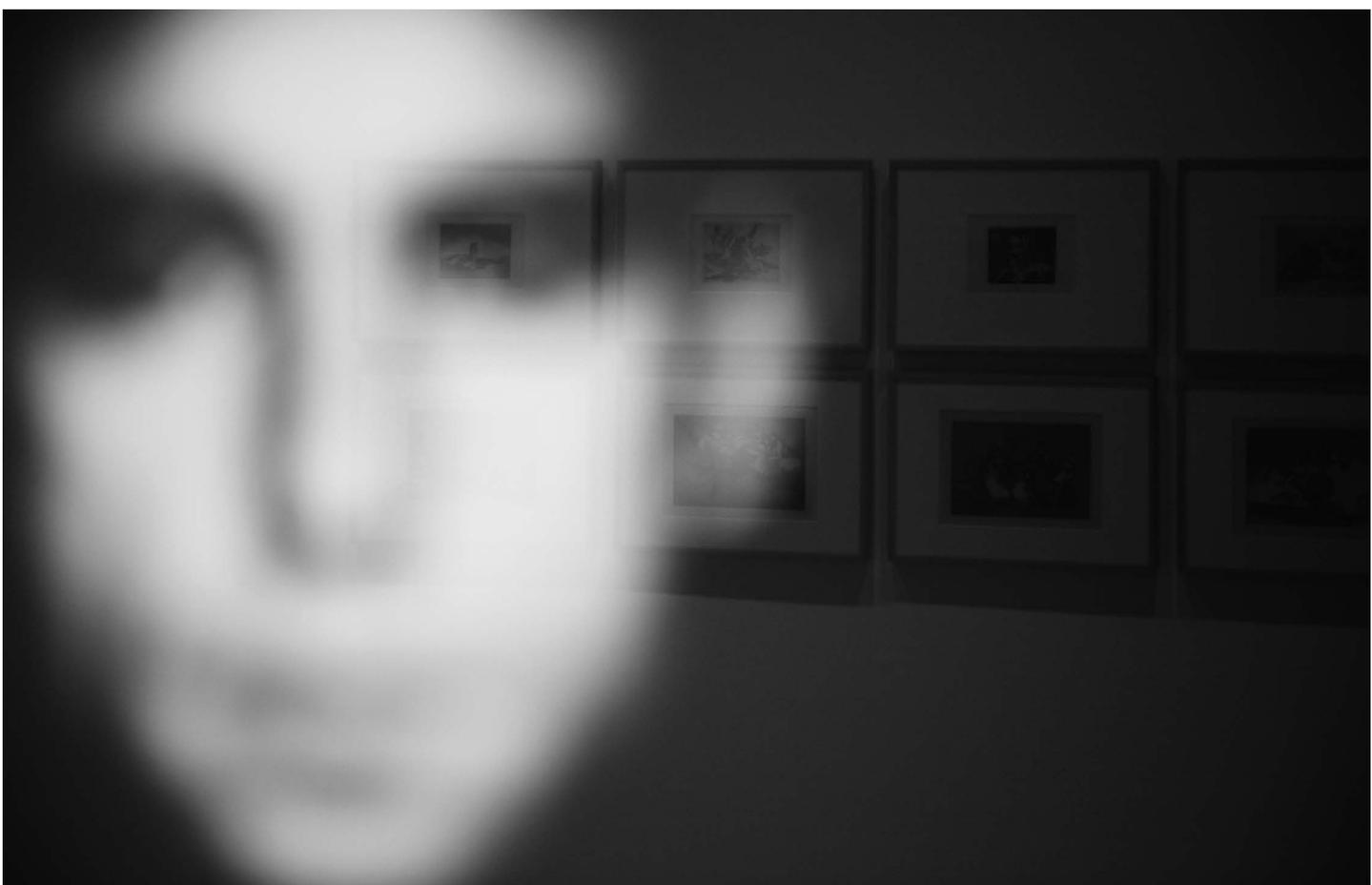
DIALÉCTICA

Organizar una exposición implica siempre crear un lugar dialéctico, incluso cuando el material expuesto parece refractario a la noción de dialéctica. Por ejemplo me gustó mucho *L'informe*, una muestra organizada por Rosalind Krauss e Yve-Alain Bois en el Centro Pompidou en 1995. No obstante, mantuve un debate bastante acalorado con Krauss porque ella sostenía que lo informe es precisamente el lugar en el que no puede haber dialéctica, una tesis que no comparto.

«Dialéctica» es la palabra que emplea Platón para denominar el método que hace surgir la verdad a partir de un diálogo que es, en general, contradictorio. Como es sabido, la noción adquirió una extensión considerable con Hegel y Marx, pasando a designar el movimiento mismo de la historia. De este modo, la historia, por ejemplo, la historia del arte, no puede avanzar sin eso que Hegel denominó tan acertadamente el movimiento de lo negativo. A mí

me interesa el uso amplio del concepto de dialéctica por parte de autores como Georges Bataille, Walter Benjamin o Raoul Hausmann. Pero también hay una versión de la dialéctica extremadamente reduccionista, que trata de constreñir cualquier proceso en una sucesión triádica de «tesis», «antítesis» y «síntesis.» Por ejemplo, una reciente exposición en París sobre el futurismo se desarrollaba en tres salas. La primera se titulaba «Cubismo», la segunda «Futurismo» y la tercera... «Cubofuturismo», una especie de híbrido de las dos primeras.

A Deleuze no le gustaba la palabra «dialéctica», porque se formó en un momento de eclosión de filósofos neohegelianos, como Bernard Bourgeois, extremadamente escolásticos y totalmente insensibles a lo que después se ha llamado la plasticidad de Hegel. No obstante, es posible reintroducir la noción de dialéctica en Deleuze sin violentar su pensamiento. Basta con pensar, por ejemplo, en ese capítulo de *Mil mesetas* titulado «Máquinas de guerra», que es el término que Deleuze y Guattari usan para de-

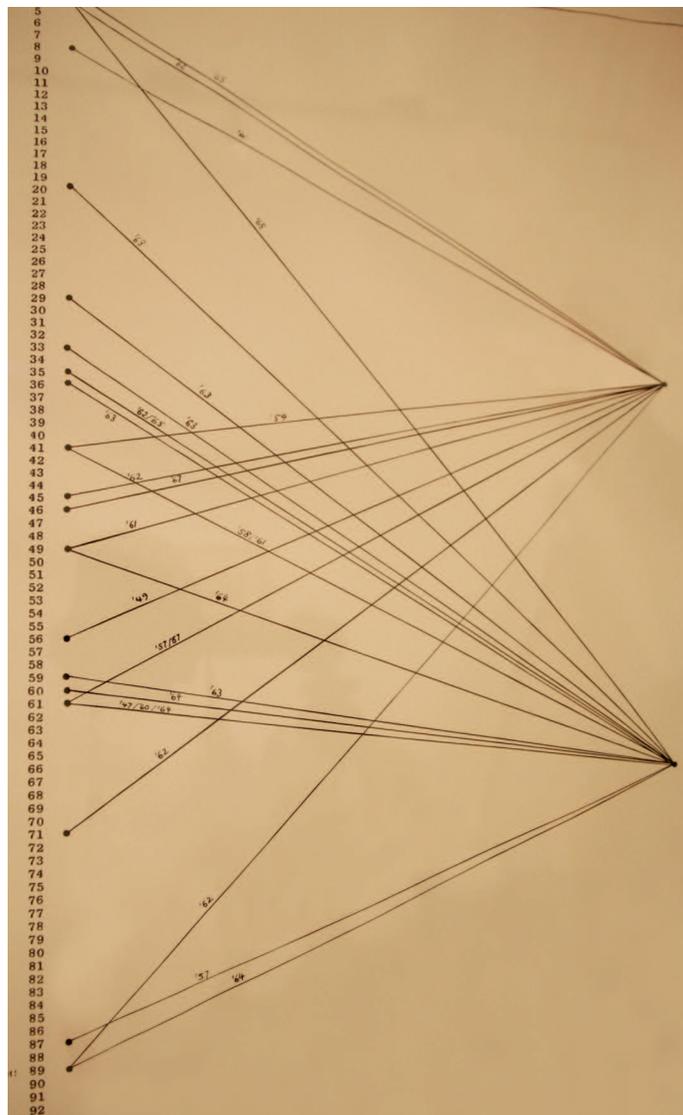


nominar un dispositivo capaz de contradecir los aparatos de Estado. El museo, la institución encargada de organizar exposiciones, es un aparato de Estado que exige centralismo, territorializa, no puede prescindir de ideas como «obra maestra», «colección»... Pero, al mismo tiempo, una exposición es una máquina de guerra, un dispositivo asociado al nomadismo, a la desterritorialización. Los aparatos de Estado están del lado del poder, las máquinas de guerra están del lado de la potencia. Para mí esta oposición es fundamental. Una exposición no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento.

Un aparato de Estado se reduce a su acción, y su acción se reduce a su resultado: por ejemplo, el número de visitantes en una exposición. Una máquina de guerra muestra una tremenda falta de sincronía con sus resultados, implica cierta paciencia, necesita tomarse su tiempo. Por ejemplo, una exposición en un museo con lleva una fecha límite, el día de la inauguración. Pero, al menos en mi caso, la exposición no termina ahí. Por ejemplo, la exposición que organicé en el Pompidou tuvo un resultado inmediato, pero durante dos o tres años después seguí trabajando con los artistas que participaron en ella, publiqué algunos libros, incluso monté otras exposiciones que eran consecuencia de esa primera muestra. El aparato de Estado exige un resultado, y después pasa a otra cosa; la máquina de guerra nunca termina del todo. El aparato de Estado siempre busca tener la última palabra, con frecuencia se intenta resumir las exposiciones en una consigna, en un eslogan. Una máquina de guerra nunca tiene la última palabra porque se basa en el montaje, que es un proceso inagotable. Es el caso, por ejemplo, de las *Histoires du cinéma* de Godard. Existen varias versiones y se pueden hacer otras.

La contraposición entre aparatos de Estado y máquinas de guerra podría llevar a pensar en la oposición que establecía Adorno entre las industrias culturales y el gran arte de, pongamos por caso, Beckett, que es el ejemplo perfecto de máquina de guerra, capaz de resistir por el mero hecho de su existencia a los aparatos del Estado. Sin embargo, hoy en día es muy complicado aplicar esta oposición, porque el gran arte —Cy Twombly, Barnett Newman o cualquier equivalente a lo que Adorno tenía en mente cuando hablaba de Webern o de Beckett— es parte integrante de la industria cultural, y esto complica mucho las cosas para el investigador. Resulta muy difícil hacer exposiciones que tengan capacidad crítica. Recientemente ha surgido este problema en el marco de la revista científica del Pompidou, *Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, en un número especial sobre Mondrian. Se trata de una revista académica, que se imprime en blanco y negro, y los herederos de Mondrian exigen que la reproducción de sus obras se lleve a cabo en color, que es un requisito técnico que no todo el mundo se puede permitir, porque sale muy caro. De modo que Mondrian, que desde la perspectiva de Adorno es una máquina de guerra, representa hoy en día un aparato de Estado que impide que se haga uso de su obra si no es en las condiciones económicas de la conveniencia de sus herederos.

Tengo la impresión de que con frecuencia las exposiciones me muestran cosas no tanto para que las conozca como para que las adore. Hace más de sesenta años, en uno de sus libros sobre economía, Georges Bataille escribió cosas extraordinarias sobre el estatus del arte, comparando las sociedades soviéticas y las sociedades capitalistas. Bataille decía que en las sociedades estalinistas el artista no es reconocido, se violenta su soberanía, en el sentido de que se le obliga a servir a una causa. No obstante, pensaba que la situación no es muy diferente en la sociedad capitalista, donde el artista es, por el contrario, extremadamente respetado. Cuando un artista es muy reconocido se aceptan absolutamente todos sus deseos en cuestiones de instalación, de materiales, de técnicas... Bataille plantea de una manera muy original que este es, en realidad,



Hans Haacke, *Propiedades inmobiliarias de Shepolsky et al.* (detalle), 1971. Portada del dossier: Alighiero e Betti, *Uno nueve siete nueve* (detalle), 1979.

un falso respeto cuyo fin es no reconocer la verdadera soberanía del artista. Es decir, que el hecho de que, por ejemplo, Cy Twombly pueda hacer lo que le dé la gana en cualquier galería o museo no quiere decir exactamente que se respete su trabajo. Aceptar cualquier capricho y convertir la obra de arte en una especie de icono sagrado no implica que se vaya a *exponer* verdaderamente una obra de arte, porque «exponer» se puede usar para referirse tanto a una muestra artística como a un argumento. Una exposición ha de ser el desarrollo dialéctico, es decir, no dogmático, de un argumento.

PRODUCCIÓN

No hay dispositivo de exposición que no sea el resultado de un trabajo de producción, en el sentido que le da al término Walter Benjamin. Una exposición no guarda relación únicamente con la historia del arte. Se trata de un acto político porque es una intervención pública e, incluso si ella misma lo ignora, se trata de una toma de postura dentro de la sociedad. Hay un texto fundamental en este sentido, que es «El autor como productor». Es un artículo que Walter Benjamin escribió en 1934 en un contexto muy político, en un círculo de estudios sobre el fascismo en París. Para Benjamin, frente a las tesis del realismo socialista, la política en el arte no tiene que ver en absoluto con los contenidos de las obras. Hacer política, cuando se es un artista, significa ocupar cierta posición en el dispositivo canónico de la estética, que es el dispositivo forma-

contenido. Esto quiere decir que hay que trabajar tanto sobre la forma como sobre el contenido.

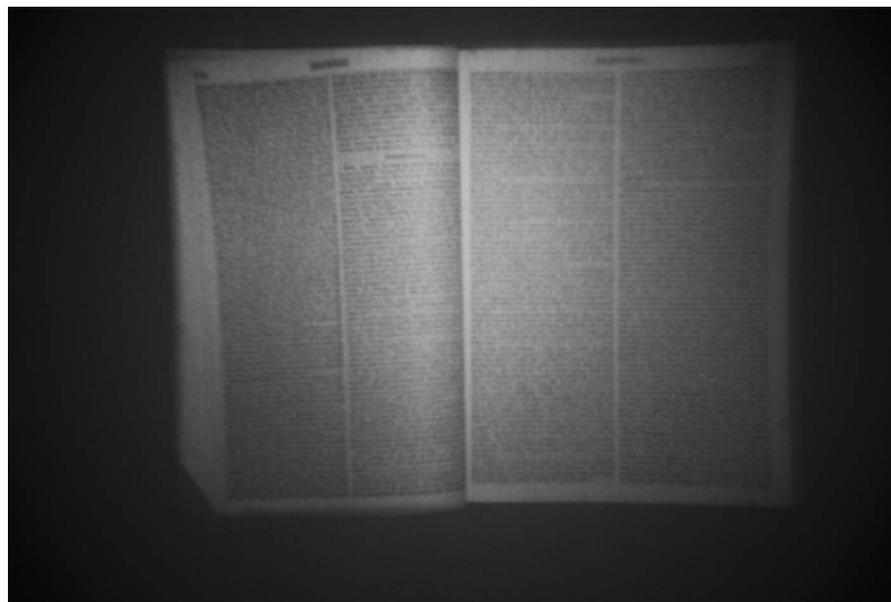
Para Benjamin, la política exige siempre cruzar una frontera, cuestionar qué es lo que pertenece al arte, a la ciencia, a la filosofía... Benjamin dice explícitamente que el fotógrafo es responsable de la leyenda al pie de sus fotografías y, por tanto, ha de ser también escritor, ha de ser capaz de componer unas palabras que no dejen a su fotografía aislada en el ámbito de lo visual. Pero también enuncia la tesis recíproca: los escritores habremos dado un gran paso cuando seamos capaces de dominar los materiales de la imagen. Hay un gran desprecio por la imagen por parte de los profesionales del lenguaje, por los grandes filósofos. Kant es capaz de hablar del Vaticano sin haber estado allí nunca. Y, a la inversa, en el entorno de los comisarios de arte hay un cierto desprecio por el lenguaje. Por ejemplo, la Bienal de Venecia de 1995 acogió una enorme exposición de Jean Clair titulada *Identidad, alteridad* que ocupaba todo el Palazzo Grassi. Desde la primera sala se partía de la postura de que Marcel Duchamp era más o menos la misma cosa que Bertillon, el prefecto de la policía de París que a principios del siglo xx instauró la práctica de la fotografía de identidad y que, por otra parte, produjo fotografías muy interesantes. Marcel Duchamp, Bertillon y las fotos de los prisioneros de Auschwitz estaban colocados juntos para decir, grosso modo, que la vanguardia es el fascismo. Este es un argumento que estaba expuesto en tres obras y explicado en diez líneas en un enorme catálogo. Esto es escandaloso, cuando se sostiene una tesis semejante es preciso al menos explicarlo con detalle.

El tercer punto evocado por Benjamin es que es necesario que el autor, para que sea verdaderamente autor de su trabajo —y esto vale tanto para un escritor o un pintor como para un comisario—, debe poder modificar en su provecho las condiciones de la producción. Es algo muy difícil. En el mundo del cine suele existir un cierto conflicto entre realizadores y productores; con frecuencia el productor quiere recortar la película, poner una música más simpática... Hay grandes cineastas, como Orson Welles, que no resolvieron la cuestión de la producción y vieron sus obras completamente mutiladas. Otros artistas fueron productores soberanos de sus obras, como Charles Chaplin, que estuvo dos años haciendo *La fiebre del oro*. El problema en el caso de la producción de exposiciones es que las relaciones institucionales entre los museos son realmente duras, salvajes, no las entiendo en absoluto.

En este sentido, me parece que hay una gran diferencia en la producción de exposiciones entre las instituciones pequeñas y las grandes. Una de las primeras muestras que organicé fue en un pequeño museo de provincias francés, el museo de Rochechouart, que posee una colección muy hermosa de Raoul Hausmann. Allí tuve un grado de libertad poética que hubiese sido imposible en una institución mayor. Más adelante intervine en una exposición de obras del pintor franco-húngaro Simon Hantaï. Claude Berri, el gran coleccionista, tenía una galería en París y convenció a Hantaï para organizar una muestra. La exposición estaba colgada en las paredes en junio, pero el artista dijo que quería esperar a que yo terminara un libro que estaba escribiendo con él. Así que la exposición estuvo instalada pero cerrada durante más de seis meses, mientras yo acababa el trabajo tranquilamente. En este caso, por tanto, dispuse de una gran libertad temporal. Por último, organicé una muestra en Le Fresnoy, una escuela de arte que tiene un enorme espacio expositivo. Es un centro que dispone de todos los medios técnicos, especialmente informáticos, necesarios para experimentar y que, por tanto, me permitió una gran libertad de producción. Al mismo tiempo, también he organizado exposiciones para algunas instituciones grandes, donde las cosas no siempre han ido tan bien. En el Centro Pompidou, por ejemplo, fue horrible, me daba la impresión de que todo se hacía con el fin de obstaculizar el trabajo. Sólo a modo de ejemplo: aunque el Centro

Una exposición es una máquina de guerra, un dispositivo asociado al nomadismo, a la desterritorialización.

John Letham, *Encyclopaedia Britannica* (detalle), 1971





George Brecht, *Sin título*, 1970

Una exposición no debe tratar de tomar el poder sobre los espectadores, sino proporcionar recursos que incrementen la potencia del pensamiento.

Pompidou posee la mayor colección de Man Ray del mundo, tuvo que pedir prestado un «rayograma» de una galería privada. Una gran institución es un aparato de Estado que a veces puede facilitar el trabajo y otras puede impedirlo.

DENKRAUM

«Denkraum» significa «espacio para el pensamiento», que es lo que una exposición ha de propiciar. Esto no implica una defensa unilateral de las exposiciones temáticas, hay también maneras inteligentes de hacer exposiciones monográficas. Me refiero, más bien, al modo en el que Aby Warburg concibe su *Atlas Mnemosyne* como un espacio para el pensamiento, una forma visual de conocimiento que es un cruce de fronteras entre el saber puramente argumentativo y la obra de arte. Es necesario releer a Warburg porque su trabajo ha sido aplastado, negado, por sus propios discípulos. El único autor que ha escrito hasta ahora una monografía sobre Warburg, Gombrich, era su enemigo teórico. Su biografía es extremadamente útil y honesta, pero es la obra de alguien que detesta su método. También Panofsky era muy ambivalente hacia Warburg.

Warburg fundó la iconografía moderna. Era el heredero de una familia de banqueros y creó una biblioteca privada extraordinaria centrada en lo que denominaba «ciencias de la cultura»: arte, obras clásicas, literatura, costumbres y fiestas populares, antropología, etc. Cuando estalló la Primera Guerra Mundial transformó todas sus herramientas de historia del arte para intentar entender el conflicto. Recopiló un archivo de 30.000 documentos, una especie de museo de la guerra, porque comprendió que había vínculos muy estrechos entre la producción de las imágenes y la destrucción de los hombres, aunque sólo fuera a causa de la propaganda política, que él ya había estudiado en el Renacimiento y en la Alemania de la época de Lutero. Encargaba diariamente fotografías a diferentes instituciones —la Cruz Roja, el ejército alemán...— y las metía en cajas. En su cabeza ya tenía una colección de imágenes de la guerra que cohabitaba con su gran «fototeca» de imágenes de las grandes obras maestras. Alemania perdió la guerra al tiempo que se producía la revolución rusa y los comunistas alemanes intentaban también una revolución bolchevique. Esta especie de aceleración de la historia hizo que en 1918 Warburg se volviera completamente loco: se creía responsable de la guerra, intentó suicidarse, matar a su familia, aullaba, se creía el dios Cronos... Entre 1918 y 1924 le atendieron varios psiquiatras, especialmente Ludwig Binswanger, sobrino de otro psiquiatra del mismo nombre que había tratado sin ningún éxito a Nietzsche, un autor al que Warburg admiraba y con el que se identificaba. Binswanger había escrito una carta muy célebre a Freud diciéndole que creía que Warburg estaba acabado y no había ninguna esperanza de que recuperase la razón. Sin embargo, en 1924 Warburg da una conferencia sobre el rol curativo de la magia en la que rememora el viaje que había hecho treinta años antes entre los indios hopi. Y después de esta conferencia Binswanger le dijo: «Escuche, está usted curado, puede volver a casa». Su asistente, Fritz Saxl, dio una fiesta de bienvenida en su biblioteca, que en aquel momento estaba en proceso de convertirse en una institución semipública. En la sala de lectura, Saxl colocó un conjunto de imágenes del archivo sobre paneles, a modo de resumen de todo lo que había interesado a Warburg desde 1895: Botticelli, Ghirlandaio, Dürero, Rembrandt, etc. Inmediatamente Warburg se dio cuenta de las posibilidades de esta metodología, que iban más allá de un simple memorandum de su trabajo.

Warburg transformó la idea inicial de Saxl, que consistía sencillamente en una pequeña exposición, en el *Atlas Mnemosyne*, un verdadero dispositivo de saber. Convirtió el modelo de la doble proyección de Wölfflin —la proyección de dos imágenes sobre una

pantalla blanca con las luces apagadas— en un dispositivo de exposición: ya no hay una pantalla blanca, sino varias pantallas negras, las luces están encendidas, ya no hay dos imágenes para mostrar el dibujo y el color, sino setenta imágenes con múltiples relaciones posibles... Es una muestra visual y una argumentación, un espacio para el pensamiento. El *Atlas Mnemosyne* no está hecho para explicar nada, en el sentido cartesiano del término. Para Warburg una referencia permanente es Goethe, uno de cuyos conceptos fundamentales es la afinidad. Del mismo modo, Ludwig Wittgenstein, contemporáneo de Warburg, propone una teoría revolucionaria que gira en torno al término «*übersicht*», una vista de conjunto, ver varias cosas a la vez. Parafraseando al primer Wittgenstein podríamos decir: «de lo que no se puede hablar, es preciso callar, pero es preciso exponerlo». Exponerlo, es decir, disponerlo de manera diferencial, por ejemplo, mediante planchas que yuxtaponen elementos sin que medie ninguna explicación, sino una multiplicidad de relaciones posibles. Una explicación busca demostrar la determinación, implica la búsqueda de una causa y una consecuencia. Pero tanto Wittgenstein como Freud mostraron que hay ámbitos en los que no hay explicación posible, sino sobredeterminación. En el caso de una exposición es el espectador el que, enfrentado a las distintas relaciones posibles que propone esa muestra, debe construir las determinaciones.

ENSAYO

«El ensayo como forma» es el primer artículo de una magistral recopilación sobre literatura de Adorno. En él expone que un ensayo es un pensamiento en imágenes, un pensamiento que tiene afinidad con la imagen. Un ensayista es alguien que engrana distintas imágenes de modo que saquen a la luz un pensamiento. No hay dogma aquí, sino montaje. El montaje como forma continuamente abierta es lo que encontramos en Krakauer, que para Adorno es el prototipo mismo de ensayista, en Godard, en Farocki, etc.

ANTE LA IMAGEN, Murcia, CENDEAC, 2010

SER CRÁNEO: LUGAR, CONTACTO, PENSAMIENTO, ESCULTURA, Valencia, Cuatro, 2009

LA IMAGEN SUPERVIVIENTE, Madrid, Abada, 2009

ANTE EL TIEMPO: HISTORIA DEL ARTE Y ANACRONISMO DE LAS IMÁGENES, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2009

CUANDO LAS IMÁGENES TOMAN POSICIÓN, Madrid, Machado Libros, 2008

EL BAILAOR DE SOLEDADES, Valencia, Pre-Textos, 2008

LA INVENCION DE LA HYSTERIA, Madrid, Cátedra, 2007

En segundo lugar, el ensayo es capaz de dotar a la realidad de *legibilidad*, un concepto benjaminiano que Adorno retoma. De nuevo, legibilidad no quiere decir explicación, más bien alude al modo en que, de repente, en determinados momentos de la historia, ciertos fenómenos se vuelven perceptibles para nosotros. A veces se produce una conjunción del pasado y del presente que hace la historia visible. Benjamin denomina a este proceso «*Bild*», imagen, e incluso «*dialektische Bild*», imagen dialéctica, porque no se trata de una imagen simple.

En tercer lugar, Adorno dice que el ensayo es un dispositivo anacrónico, en el sentido de que utiliza una técnica antiquísima del lenguaje, como es la exégesis, que se ha empleado para la interpretación bíblica, pero que también fue usada por Freud o Benjamin. Pero, simultáneamente, implica una técnica del lenguaje muy moderna, como es la crítica política. Son dos dimensiones inseparables.

Finalmente, el ensayo conlleva la ausencia de una última palabra, de un final. Decir que uno escribe un ensayo es ya decir que uno va a volver a intentarlo, a *ensayarlo* de nuevo. Un planteamiento que remite, una vez más, al análisis que Walter Benjamin hace del montaje como un procedimiento que se basa necesariamente en la idea de que una obra de arte nunca está acabada, es siempre perfectible. Charles Chaplin es capaz, incluso durante la producción o la explotación de sus películas, de transformar el montaje de sus películas, igual que más tarde Godard es perfectamente capaz, incluso hoy, de hacer una nueva versión de las *Histoires du cinéma*. Esta es la diferencia, según Benjamin, entre una obra de arte moderna y, por ejemplo, una obra de arte griega. En la medida en que hoy una obra de arte está siempre inacabada, tampoco se queda obsoleta. Hay una frase muy célebre de Man Ray que dice: «Nos han acusado, a mí y a Marcel Duchamp, de no acabar nunca lo que hacemos; esto se debe a que somos hombres infinitos». En esto debería consistir una exposición, en un ensayo basado en relaciones entre imágenes que en principio son infinitas, que pueden ser repensadas una y otra vez.

Las imágenes que acompañan este texto fueron tomadas en la exposición, comisariada por Georges Didi-Huberman, Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuerdas?, que se inauguró en otoño de 2010 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. El texto procede de la transcripción de la exposición oral que Didi-Huberman realizó en la Escuela de las Artes.

© Georges Didi-Huberman, 2011. Texto publicado bajo una licencia Creative Commons. Reconocimiento – No comercial – Sin obra derivada 2.5. Se permite copiar, distribuir y comunicar públicamente por cualquier medio, siempre que sea de forma literal, citando autoría y fuente y sin fines comerciales.

