

1. Del archivo y sus restos: la Historia del Arte.

La posibilidad de trabajar, crear e insistir en una genealogía de la imagen que sea capaz de preguntarse a la vez por sus condiciones materiales precisas y por el ritmo de sus destrucciones, sucesiones, hiatos, interrupciones o anacronismos, resume, o al menos señala, la idea central que, a manera de hipótesis, se ofrece para el desarrollo de esta exposición. Genealogía que marca necesariamente un modo diferente de hacer historia, de pensar la memoria y de acoger la imagen. Para ello, nuestra lectura partirá de algunos de los textos del filósofo francés Jacques Derrida, de Walter Benjamin, de Aby Warburg y de Georges Didi-Huberman, cuyo trabajo prolijo, novedoso y exuberante creemos importante en la consideración de los problemas que a continuación sucintamente se exponen.

Se podría pensar toda la Historia del Arte como un inmenso archivo en el que topográficamente se hubieran ido compartimentado y seleccionando el conjunto de datos, de objetos consignados y atentos a una fecha, a una disposición, a una selección e inclusión que condiciona, en el mismo acto archivador, de arriba a abajo toda su estructura, su forma, y lo que es más importante, su contenido. Ya sabemos, junto a Jacques Derrida o Michel Foucault, que la técnica *archivante* (como disciplina, como saber) determina en su misma acción lo archivado que, en tanto que registra, produce performativamente el acontecimiento. Y en verdad, no se debiera de poder pensar ningún archivo (entiéndase en su definición *derrideana* más amplia como aquello que se articula en torno al *arkhé*, en su doble acepción: origen ontológico según naturaleza o historia, y principio según la ley, la autoridad) ni ninguna disciplina sin este punto de partida: todo archivo ejerce un poder que, en virtud de su necesidad de ordenar, unificar e identificar los acontecimientos singulares y únicos, que constituyen cada documento, pone en práctica una violencia que reprime lo múltiple en lo único. Y desde que hay *uno* dirá Derrida, hay "violencia, hay asesinato, herida, traumatismo". La violencia ejercida procura, pues, una reconducción, represión, de la alteridad a lo cerrado o clausurado en sí, es decir, sin resto. Pero como siempre insistió Walter Benjamin, un autor también central en esta propuesta, siempre que hay represión o supresión se produce, en un tiempo posterior, la rememoración de lo nunca sido (porque como elemento suprimido nunca tuvo ni presente ni lugar), que se significa en torno a la ausencia de lo no acaecido. La ejercitación de este momento crítico de cognoscibilidad, en un presente redentor, configura, a juicio de Benjamin, la verdadera tarea del historiador: la del sismógrafo que busca y detecta las ondas mnémicas, energías invisibles que atraviesan de parte a parte la historia y sus momentos, sus imágenes. Es, el historiador, aquél que concita un encuentro entre las generaciones pasadas y la nuestra. Es aquél que, frente al historicismo y al esteticismo, detecta los restos, los *residuos vitales* de los que hablaba con insistencia Aby Warburg, sus tensiones y catástrofes. Es, en suma, como ha propuesto recientemente Didi-Huberman, el que se queda atento a las *patologías del tiempo*: sus resistencias, síntomas, latencias y lagunas.

2. La laguna de la imagen.

En segundo lugar lo que plantea esta breve exposición, habiendo ya señalado la necesidad de una reconsideración de la Historia del Arte como disciplina, como saber, es reconsiderar igualmente la ontología –si es que ésta existe– de la imagen. Según lo apuntado, todo archivo ejerce en su violencia una supresión, una pérdida; pone en funcionamiento otra economía interna diferente a su propia lógica acumulativa de la plusvalía; pone en marcha, en obra, su propia contra-economía, su pulsión de destrucción. Porque, y como dirá Derrida, en la misma condición de consignación, de memorización que posibilita todo archivo, se da también su repetición, y esta repetición, en su acepción freudiana, es su dislocación, es decir, su pulsión de muerte. Por eso la Historia del Arte, en tanto que archivo, tiende a su capitalización y también a su ruina, se mide entre su verdad y su laguna o pérdida. Justamente esta doble condición señala un *doble régimen* de lo visual, de la imagen; un régimen que tiene forzosamente que trabajar entre el documento, el vestigio, lo estratificado y lo que indefectiblemente no comparece ante la mirada del historiador, lo *inaparente*.

En este doble régimen la memoria perceptual (en la que el objeto es accesible en tanto que memorizado, ordenado-conjuntado por el archivo) se enfrenta a una experiencia de lo visual en la que la destrucción, la pérdida, lo suprimido se filtra en aquello que se mira, extrañando lo que se ve y lo que se recuerda, mantenido en su ineluctable distancia y diferencia. El mismo acto de ver, y en esto insistirá Didi-Huberman –y con él nosotros–, abre pues un escisión entre lo que vemos como ganado y como perdido o por perder. Esta suspensión de la imagen en una dialéctica aporética o sin solución, propone una economía de lo visual que se piensa desde la anacronía espacio-temporal, como un montaje heterogéneo

de tiempos *disruptos*, entre el tiempo ahora del historiador y un otro tiempo, acaso nunca sido, nunca escrito, que se hace legible, se redime, en el momento súbito, y como inadvertido nos dirá Benjamin, de su lectura. La Historia, como relato omnicomprendido y presente en un ahora privilegiado, salta fuera de sí, de su continuidad cosificada, propiciando una lectura arqueológica, exhumativa, en la que el hallazgo visual valga tanto como el lugar sedimentado del que emerge. Implicación de lo lleno, sabido, presente pero también de lo vacío, lo ausente, lo depuesto.

3. Entonces, la *historia* como *ancestrología*.

Si el arte se caracteriza por procurar y reenviar a procesos (como la anacronía, el sueño, o la amnesia –por citar tan sólo unos pocos) que sobrepasan toda designación ontológica, entonces ¿cómo seguir considerando una memoria que se agota en el signo que la solicita, cómo seguir sosteniendo una memoria perceptual, en tanto se particulariza como recuerdo, como objeto a representar, sujeto a una voluntad subjetivante? ¿No habría más bien que considerar, nietzscheanamente, a la memoria inscrita en este trabajo de muerte, de pérdida infinita, por el que se vinculan imagen y olvido en un juego especular y fantasmático? Aby Warburg, hace ya un siglo, intuyó que su trabajo debía centrar la atención allí donde el historiador aparentemente no encuentra o no lee documento alguno en el archivo, allí donde el tiempo se abre a una espectralidad latente. Como Benjamin, Warburg supo que la imagen es acaso el rastro dejado, *imprimido* por un material concreto, sensible, que indica lo que aún no se muestra –y para lo que no hay nombre- y que, sin embargo, sobrevive. Y lo que sobrevive fue para Warburg una sorda vibración trágica que, literalmente citamos, “testimonia –en lo infinitamente pequeño, añadiríamos con Benjamin- la palpitación de los seres desaparecidos”, es decir, de lo muerto. La Historia del Arte ¿deviene entonces un ancestrología, una historia de fantasmas? Bajo este planteamiento ¿hay lugar para la Historia del Arte? ¿No se podría considerar la imagen como un exceso de vida, una especie de vida póstuma diría Warburg, que persiste e insiste?, y ¿no será el historiador aquél que se las tenga que componer con el rumor de los muertos que se han vuelto más poderosos que los vivos hablando a través de sus fantasmas y simulacros? Según esto ¿no será la Historia, siempre, la historia de y para un muerto, un combate librado, pues, a *muerte*? Si la Historia del Arte, entonces, se las tiene que ver con el resto, con lo depuesto, ¿cómo no entender esta disciplina, en realidad, como aquélla que testimonia (*terstis*, literalmente tercero que, como señala Agamben, recuerda, testimonia como superviviente) por lo muerto, por lo que se mantiene infinitamente suprimido, ausente? Testimonio, pues, imposible. Archivo siempre abierto. Y de *lo* que nunca habrá testimonio posible (¿cómo testificar la muerte, que es siempre la del otro, en su inconmensurable anonimato?): ¿cómo exigirle, pese a todo, un esfuerzo de memoria? La exigencia, entonces, de pedirle todo a la imagen, de aquietar el tiempo, pero ¿cómo evitar, cómo no reducir la imagen a dato, a recuerdo, siempre sospechoso de cálculo, de *trabajo* (su mal de archivo)? ¿Cómo hacer entonces? ¿Qué H(h)istoria (*del arte*) es posible si su objeto es testificar por aquello que nunca tuvo lugar? ¿Y finalmente, cómo hacerlo en este tiempo *post-catastrófico*?

Por último, todas estas preguntas, todas estas lecturas y metodologías para hacer *nuevas historias del arte*, se querría acompañar –no podría ser de otro modo- de imágenes concretas, y creemos que ejemplares, de diferentes propuestas que han pensado una temporalidad diferente de la imagen. Estamos pensando, entre otros, en la experiencia vanguardista de la revista *Documents* (1929-1930, cercana y paralela a dos experiencias muy próximas a ella como la ingente *Mnemosyne* de Warburg y los *Passagen-Werk* de Benjamin), en la obra de G. Richter “Atlas”, o en el “Archivo F.X.”, obra más cercana y próxima a nosotros en el tiempo.

Breve selección bibliográfica propuesta:

-Giorgio **Agamben**: *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testimonio*. Valencia, Pre-Textos, 2002.

: “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, *La potencia del pensamiento*. Madrid, Anagrama, 2008.

- Walter **Benjamin**: “Historia y coleccionismo. Eduard Fuchs”, *Discurso interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1973.

: “Tesis de filosofía de la historia”, *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus, 1973.

: *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal, 2005.

-José Manuel **Cuesta Abad**: *Juegos de duelo. La historia según Walter Benjamin*. Madrid, Abada, 2004.

- Jacques **Derrida**: *Mémoires pour Paul de Man*. Paris, Galilée, 1988

: *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris, Galilée, 1995

-Georges **Didi-Huberman**: *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Minuit, 1992

: *Phasmes. Essai sur l'apparition*. Paris. Minuit, 1998.

- : *Devant le temps*. Paris, Minuit, 2000.
- : *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit, 2002.
- : *Images malgré tout*. Paris, Minuit, 2003
- *Documents*, (ed.fac. 2 vols.) Paris, Jean-Michel Place, 1991.
- Philippe-Alain **Michaud** : *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris, Macula, 1998.
- Friedrich **Nietzsche**: *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida (II Intempestiva)*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.