

# **¿Cuál es el tiempo y el movimiento de una elipse?- apuntes acerca de una fuerza que piensa.**

Danusa Depes Portas.

Cita:

Danusa Depes Portas (2015). *¿Cuál es el tiempo y el movimiento de una elipse?- apuntes acerca de una fuerza que piensa. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/439>

## ¿Cuál es el tiempo y el movimiento de una elipse? – apuntes acerca de una fuerza que piensa –

Danusa Depes Portas  
PUC-Rio, CAPES/FAPERJ  
danusadepes@yahoo.com.br

### Resumen

La creciente tendencia en los estudios de los medios de comunicación por la dimensión transnacional del tráfico y la producción de imágenes acompaña el desplazamiento de la imagen hacia el centro de los debates sobre el papel de la representación en las culturas globales contemporáneas. Estas cuestiones podrían cumplirse en tres problemas-claves fundamentales: la circulación de las imágenes además de las fronteras culturales, sociales, étnicas y nacionales; la hibridación de los campos disciplinarios de la fotografía, el cine, la literatura, el arte en un contexto internacional; la relación entre la imagen y el archivo, con respecto a la memoria, la historia, la justicia. En el horizonte de estos problemas, el objetivo del trabajo será distinguir el papel constitutivo de las *supervivencias* (*Nachleben*) en la dinámica de la imaginación occidental y las funciones políticas de los agenciamientos memorialísticos de los que se revelan portadores, valiéndose del filme-ensayo *Imágenes del mundo y epitáfios de la guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*) del artista visual alemán Harun Farocki como intercesor.

Palabras clave: cultura visual; imagen; memoria; montaje; arqueología

Se hizo urgente repensar el papel de las imágenes en una reformulación necesaria de nuestros oficios. El presente ensayo pretende esbozar algunos caminos heurísticos y metodológicos en un intento de revelar cómo las imágenes conocen y producen pensamiento. Por lo antes dicho, no podía aventurarme en un diálogo entre antropología, imágenes y cine sin aclarar algunas de mis opciones académicas. Para ser breve, yo diría que desde una formación tradicional en el área de Filosofía y Artes de la PUC-Rio, en Brasil, pasé rápidamente a me interesar en temas relacionados con lo que hoy llamamos *visual culture*, tal vez de haber tenido la oportunidad – en mi actividad profesional ligada a los medios de comunicación – de pensar estas producciones y montajes intelectuales, altamente visuales y cinematográficas. Caminé hacia el amplio campo de investigación, que, esta vez, trató de combinar diferentes *medios* de comunicación humana con otros tantos modos lógicos, singulares, de pensar acerca del mundo y de cuántas otras *maneras* de organizarse socialmente. No me extraña que mi “bricolaje” académica se debe mucho a Walter Benjamin, a Aby Warburg, más también a Jean-Luc Godard.

La propuesta de este ensayo pues invita a la reflexión sobre las relaciones que entablamos con el tiempo y en el tiempo que llamamos de nuestro. En función de ello, el valor de contemporaneidad en él referido presupone no simplemente la pertenencia a un contexto cronológicamente delimitado, pero, sí, una operación de lectura que problematice esta pertenencia, este contexto y sus límites y referencias temporales. Pensando más específicamente en tópicos de la cultura visual, hace necesario entrever alternativas de la interdisciplinariedad en la investigación de perspectiva sociológica, ya que se trata por ende de nos enfrentamos con un tema en la actualidad que nos interpela y marca un punto de inflexión en este campo disciplinar.

¿Qué clase de conocimiento pudo dar lugar la imagen? Hablase hoy de un *pictorial turn* o incluso un *visual turn* que estarían relacionados con un enfoque apoyado por infiltraciones mutuas entre dos

epistemologías, la visual y la lingüística. Las imágenes o las visualidades requieren a sus propios modos de análisis y exigen del investigador un tratamiento operacional y una consecuente definición de términos que soporten sus particularidades. La *reinstalación warburguiana* coincide, no por casualidad, con este *giro*. Lo que es consigna suficiente para que, primero, podamos centrar nuestra atención en la figura y algunas de las vertientes heurística del trabajo de Aby Warburg, pensador alemán que al principio del siglo XX, en Hamburgo, ha explorado un campo de interrelaciones entre la antropología, imágenes y arte, anticipándose toda una reflexión actual. Aby Warburg será – como él define a sí mismo –: *ein Kämpfer gegen seine Zeit* (un luchador contra su tiempo).

*Mnemosyne* no era sólo el nombre que Warburg ha escrito a entrada interior de su Biblioteca en Hamburgo. También sería el título que le dio a otro gran trabajo que se realizará desde el año 1924, a saber, la “construcción” de un atlas de imágenes. *Mnemosyne* (*Der Bilderatlas Mnemosyne*), es decir, de acuerdo a su propio deseo, una historia del arte sin palabras. Pero ¿qué clase de contribución histórica es capaz de aportar este conocimiento por medio de la imagen? Para responder a pregunta correctamente, habría que reescribir toda una *arqueología del saber de las imágenes*.

Con *Mnemosyne*, Aby Warburg pretende ejecutar la búsqueda de la comprensión de las culturas humanas. La obra, pues, agrupaba 79 paneles, que reúne a unas 900 imágenes (en su mayoría fotografías en blanco-negro). Todos son reproducciones (de obras de arte, pinturas, esculturas, monumentos, edificios, frescos, bajorrelieves antiguos, de grabados, de *grisailles*, de iluminación, sino también recortes de periódicos, sellos, monedas con efigies) que, hace 90 años, organizaba Warburg, *montaba* en los paneles de madera (1,5 m x 2m), cubiertos con paño *negro*. Instalaba, entonces, estos marcos en los lados de su biblioteca elíptica para que las imágenes pudieran dialogar en el tiempo y en el espacio de una larga historia de la cultura occidental; por lo que también podrían ser observadas, relacionadas, enfrentadas a la gran arquitectura de los tiempos y de las memorias humanas. La historia del arte tradicional se transfiguraba en una antropología de lo visual.

Si bien genérica, estas primeras informaciones sobre el espíritu y el horizonte multidimensional del *Atlas* autorizan a realizar un ejercicio práctico de inmersión en esta obra visual compleja. Experiencia, evidente, limitada en la medida en que va a ser una zambullida en una *única* plancha de una obra articulada y mucho más amplia. Se trata, después de haber elegido la última plancha, de si poner delante de ella, de mirarla, de tratar de entenderla, pero, sobre todo de si preguntar ¿Qué hacer con ella? Aún: ¿cuál es la importancia de la forma-atlas y el método de montaje para la obra de Aby Warburg? Mi objetivo no es proporcionar directamente una exégesis de la plancha y, sí, enfatizar una lógica operativa del *Bilderatlas Mnemosyne*. Porque si *Atlas* recuerda a este personaje mitológico que lleva el universo en su espalda, *Mnemosyne* fue, en opinión de Warburg, encargada de “ofrecer y abrir balizas visuales no de una Historia del Arte, pero de una memoria impensada de la historia” (Didi-Huberman, 2009).

Observando la plancha 79, tal como ofrece la edición impresa *Der Bilderatlas Mnemosyne* (de Martin Warnke y Claudia Brink), es posible hacer emerger y mencionar algunas impresiones, a veces razones, a veces sensaciones. Inicialmente, la plancha es sólo un enigma, de un auténtico rompecabezas.

Ella es a la vez una sola imagen y, no obstante, un mosaico de imágenes, un gran cuadro negro sobre un conjunto de puntos brillantes. Imágenes que titilan como luciérnagas en la noche.

El fondo de pantalla es negro, pero no del todo. Es como una bóveda estrellada del cielo. Al igual que en un diario nocturno, abiertos, con sus letras, sílabas, bordes, doblegados, puntos y silencios. Misterioso pliego de constelaciones que los hombres, desde los albores del tiempo, tratan de desvelar y descifrar.

Comparado con la pantalla blanca (en la sala oscura de un cine) en la que las imágenes se proyectan y, al mismo tiempo, son reflejadas, la plancha 79 es, en cierto modo, un negativo fotográfico, una superficie comparable al fondo oscuro de un cementerio marino cual se remontan viejos objetos dispares: un pedazo de mástil, una cruz, una bota de cuero y otras cajas llenas de historias olvidadas: memorias que, de repente, interpelan nuestro tiempo presente. En pocas palabras: la *supervivencia*, esta noción precisamente destinada a comprender cómo los tiempos se *hacen visibles*.

No son, sin embargo, un mero objeto que el historiador del arte agrupó en la plancha 79. Son imágenes. Todas, en efecto, fotografías del mismo campo cromático (negro-blanco) que, de algún modo, Warburg despertó y exhumó de la oscuridad de un archivo de otros miles de clichés que tenía en Hamburgo. Más: son todas las reproducciones, imágenes de imágenes. Duplicaciones, *dobles*, pequeños fantasmas que quieren hablar entre sí, con él y nosotros. O, aún, piezas heterogéneas puestas en un tablero de juego de ajedrez, que comenzará a moverse, desplazarse en las manos y bajo los ojos de los jugadores que somos.



Las 22 imágenes en la plancha 79 son de varias dimensiones. Desde la diversidad de tamaño de las imágenes, se desplaza a otra constatación: Warburg llamó, en la plancha 79, figuras pertenecientes a tiempos y contextos históricos múltiples. Incluso en medio a confusión de los elementos que nos son dados a observar, podemos reconocer de inmediato, en la parte izquierda, pinturas, frescos y grabados en madera que datan del renacimiento florentino, en la derecha, las reproducciones de fotografías y recortes de ilustraciones de prensa remitiendo, esta vez, a eventos a principios del siglo XX.

Ello significa que Warburg, con estas 22 figuras arrojadas en una gran mesa de trabajo – sin puntas previas de montaje y sin numeración – nos invita a un viaje, más bien, a viajes. Desplazamientos y trayectos no sólo en la temporalidad y en la espacialidad de las imágenes, sino, también, en los tiempos y en los espacios, en las márgenes, en los interludios y en los intersticios de una gran historia del arte: el arte de ser humano.<sup>1</sup>

\*

Este devenir es, por lo tanto, movimiento. ¿Cómo el saber que constituye su objeto podría no encontrar en el movimiento su materia misma, su tema y su método? Pero ¿qué es un movimiento? Me parece apropiada la respuesta de Nietzsche: es un juego, es una relación de *fuerzas*. En Nietzsche (y pronto en el propio Warburg) la fuerza se caracterizará más exactamente por una *temporalidad dúplice*, la conjunción de dos ritmos heterogéneos. Memoria y olvido, elementos históricos y elementos no históricos son fuerzas – como lo son en la esfera estética, lo apolíneo y lo dionisiaco – cuyo juego recíproco hace posible el *movimiento* y, por ende, la *vida* del devenir. Una vida totalmente hecha de conflictos: fuerzas activas contra fuerzas *reactivas*. El devenir será, en consecuencia, *polaridad* pero, además, formará un nudo de tensiones, un nudo siempre proliferante – un *amasijo de serpientes*, como lo definía Warburg –, algo así, en suma, como una extraordinaria *complejidad* puesta en marcha.

Se trata de saber qué forma de saber requiere una fuerza tal. La hipótesis de Nietzsche es oportuna: ¡Y si la memoria y la sensación fueran el *material* de las cosas! El agente común de esta impronta y de esta capacidad de transformación no es otro que la *plasticidad* – esa *fuerza material* – del devenir mismo. Esta extravagancia de Warburg se basa también en una opinión epistemológica notablemente fundamentada: la de remodelar la inteligibilidad histórica de las imágenes bajo la presión – la impronta – de cada singularidad fecunda. Ésa es la razón de que el saber warburgiano sea un saber plástico por excelencia: actúa por memorias y por metamorfosis entrelazadas como en el caso de *Mnemosyne*. Son *fuerzas plásticas* en razón de su propia capacidad de supervivencia, es decir, con su relación con el *tiempo de los fantasmas*.

Ésa casi-presencia y la visibilidad inminente crean todo el problema de lo imaginario. La estructura de la que hablamos está *abierta* en el sentido en el que la estructura estaría desgarrada, tocada, arruinada en su centro como en el punto más esencial de su despliegue y que compone espacios de los cuales saca su potencia, que se da como la *potencia de lo negativo*.

---

<sup>1</sup> Warburg, como se puede deducir de los paneles fotografiados y de las notas que debían de acompañar una versión – inexistente – del *Atlas*, no sólo colecciona una memoria *social* y *colectiva* sino que interpreta esa memoria a través de la imagen fotográfica, reconstruyendo una historia (una *historia cultural*) o un conocimiento universal de las cosas a partir de una visión poli-céntrica que subvierte la visión de una *historia larga* y de las denominadas *épocas históricas*.



¿Qué es eso exactamente? ¿Por qué no llamar *síntoma* a esta potencia de desgarrar? *Síntoma* nos expresa la infernal escansión, el movimiento anadiómeno de lo visual en lo visible y de la presencia en la representación. Nos pone ante su potencia visual como ante la emergencia del procedimiento mismo de *figuralidad*. Nos enseña en este sentido – el espacio breve de un síntoma, pues – lo que es figurar, llevando en sí mismo su propia fuerza de teoría. Es una teoría cuya potencia adviene, paradójicamente, cuando se trocea la unidad de las formas, la síntesis ideal de esas formas, con cuya división estalla la extrañeza de una materia. ¿Qué simboliza, pues, un síntoma? Simboliza cada cosa con su contrario.

Lo que hace Warburg es una *historia de las intensidades sintomáticas* – momento fecundo de un potente fantasma – dónde se desgarraría parcialmente la extensión del gran tejido mimético y sobreviene la aporía del detalle –. Historia de los *síntomas culturales* y/o puesta en escena de un malestar en la cultura. Historia de los objetos imposibles y de las formas impensables.

*Das Unbehagen in der Kultur* (*Malestar en la cultura*, 1929) es donde Sigmund Freud habría de interrogar la dialéctica fundamental de los síntomas y de las sublimaciones del mundo cultural. Es importante notar que Freud haya definido la “importancia de la psicanálisis” dentro del campo de la “ciencia del arte”, como una prolongación directa de sus lazos con la “historia de la cultura”. Ahora bien, en el mundo germánico no existía más que una sola institución digna de tal nombre en este terreno, y ésa era la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* fundada y dirigida por Aby Warburg. Más allá de esta primera impresión no deja de sorprender la convergencia que existe entre estos dos autores respecto al problema crucial de la cultura, no solamente considerada a través de sus “obras”, sino además a través de sus “malestares”, e incluso de sus “síntomas”: eso que Warburg nombraba precisamente como la “psicomaquia” de los *monstra* y de los *astra*.<sup>2</sup> En principio, esta convergencia está vinculada al hecho de que Warburg se definía a sí mismo como un “psico-historiador”. Por ejemplo, en 1924 dedicó un texto a las “fuerzas del destino (*Schicksalsmächte*) de las imágenes” – en la medida en que éstas, según Warburg, funcionan en una economía temporal tendida entre memoria y presagio, y pertenecen por ende tanto a la angustia como al deseo –. De un modo más fundamental, ello es planteado por las dos grandes nociones operatórias utilizadas por Aby Warburg: *Pathosformel*, con la que él interrogaba la intensidad de las representaciones occidentales de lo humano, y *Nachleben*, con la que interrogaba su carácter de recurrencia. Es decir, un régimen temporal de insistencia y espectralidad mezclados.

En el momento mismo en que Freud redactaba su *Malestar en la cultura* (1929), Aby Warburg terminaba de elaborar en Hamburgo su gran atlas de imágenes *Mnemosyne*, cuya orientación filosófica y política – especialmente a través del tema de los fascismos y del antisemitismo, visible en la última lámina – está en perfecta consonancia con el “pesimismo de las Luces” expresado por Freud. Es una *Kulturgeschichte* desidealizada lo que ahí se muestra, cuyas formulaciones benjaminianas habrán de esclarecer muy pronto la prueba implacable: “No existe un solo testimonio de cultura que no sea al mismo tiempo un testimonio de barbarie”. No sorprende que Warburg, por ejemplo, haya dedicado una de las primeras láminas,

---

<sup>2</sup> Warburg, al final de los años 20, tradujo la consigna de Freud, *Wo Es war, Ich werden soll*, por la frase latina *Per monstra ad astra*. Obviamente no es una traducción literal, pero “alegórica”: Warburg estaba obsesionado con lo que él mismo llama la *dualidad siniestra* (*la unheimliche Doppelheit*) del hecho cultural, en virtud de que la misma lógica que la orden cultural instaaura permite que el “caos” que la cultura se propone ordenar extravase a través de la fisura impensable del detalle descuidado.

plancha C, de su atlas al tema del zeppelin, justo tras esa Gran Guerra que vio como esas maravillosas máquinas voladoras, otrora imaginadas por el sublime Leonardo da Vinci, servían como implacables instrumentos del bombardeo contra las poblaciones civiles, así como lo atestigua toda la documentación reunida por el mismo Warburg entre 1914 y 1918.

Esta cronología parece darle efectivamente la razón a Theodor Adorno cuando juzgaba que “los momentos de realidad social más importantes, a saber, los más amenazadores – y, por lo mismo, inhibidos –, pasan al inconsciente metamorfoseados, no obstante, en *imagenes* colectivas.” Ello se confía explícitamente a la teoría de las imágenes dialécticas – en la medida en que “realiza el encriptado de lo social”, segundo Walter Benjamin –. Benjamin compartía de la concepción warburgiana según la cual las imágenes dialécticas implican al corazón mismo de toda legibilidad histórica, mientras que la dialéctica del tiempo, reciprocamente, define al corazón mismo del concepto de imagen. “Este espacio de las imágenes (*Bildraum*) que buscamos es el mundo de una actualidad integral y abierta por todos lados (*die Welt allseitiger und integrales Aktualität*).”

¿En qué medida *Nachleben* impone una manera específica, fundamental, de comprender la “vida de las formas” y las “formas del tiempo” que esta vida despliega? *Nachleben* sería la manera warburgiana de nombrar el modo temporal de residuos vitales (*lebensfähige Reste*). Es una vida, vertiente de la memoria, hecha de rizomas, de repeticiones, de síntomas del tiempo, y que adviene en imágenes. El *Nachleben* warburgiano aporta un modelo de tiempo propio de las imágenes, un modelo de anacronismo que rompe con toda presunción usual sobre el sentido de historia. *Nachleben* invoca para las imágenes el privilegio de la extrañeza temporal, de la *inactualidad*, de un contratiempo del tiempo. La disciplina histórica se convierte pues en una *sintomatología del tiempo*, donde el tiempo histórico es, sino más bien, un juego de latencias.

Ello significa que, para Warburg, las imágenes no son meros “objetos”, ni cortes en el tiempo y golpes en el espacio. Son actos, memorias, preguntas e, incluso, visiones y prefiguraciones. Si las imágenes son nuestros propios ojos, ellas son, también, los reflejos y las huellas de una larga historia de miradas que nos precedieron, el flujo y reflujo del presente, las pistas y las vistas previas de la larga aventura humana. Por lo tanto, ¿cómo resistir y no borrar las llamas vivas en las imágenes de la vida cotidiana, de este momento de la avalancha de imágenes que nos lleva, nos arrastra, nos ciega, nos enmudece y nos ahoga? ¿Cómo revivir las imágenes dentro de nosotros? ¿Cómo les reinvertir sus auténticos valores de uso?

\*

La imagen hoy es una herramienta de desatención. Cuantas más imágenes conseguimos devorar, más imágenes acabamos olvidando. El resto va a la fosa común del olvido. Harun Farocki viene a revivir ese cementerio y sus muertos. Hablar del tiempo de la imagen hace que pensemos también en su desaparición. Es decir, en su cuerpo y en su sustancia temporales. Y de la vida y la muerte de las imágenes pasamos a la vida y la muerte de quienes producimos y observamos imágenes y a quienes esas imágenes representan. Desde luego, el trabajo de Farocki bordea la vida de las imágenes.

El artista demuestra, con una precisión obstinada, las retóricas de las imágenes preexistentes, poniendo su propio discurso en evidencia. El medio expresivo utilizado por Farocki en su trabajo es, casi siempre, el cine, a pesar de que hará uso, en algunas ocasiones, de texto o de fotografía. Ni siempre,

sin embargo, el artista filma. Él se atiene al vasto inventario de imágenes ya existentes investigando, de modos los más diversos, sus posibles e inestables significados en la organización de la vida en común; sea en los procesos diarios de transmisión de imagen o en la recuperación de imágenes asignadas en las instituciones penales y archivos muertos. Hay presupuesto en este procedimiento no sólo el hecho de que las imágenes son archivadas, pero la intención es revelar la política que dirige la producción y el uso de esas tantas imágenes. Su trabajo opera la elaboración de una *arqueología* y la *genealogía* de la imagen, situándola en el marco de un sistema de conocimientos y valores que ancla las formas de poder en la sociedad. La inversión del artista nos interesa porque enuncia este principio operativo en la forma de su proyecto *Imágenes del mundo y epitáfios de la guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges, 1988)*.

Ante cada imagen, lo que el artista plantea es como (nos) mira, como (nos) piensa y como (nos) toca a la vez (Didi-Huberman, 2013, p.14). Todavía el proyecto de Farocki más que ilustrar una interpretación preexistente sobre la transmisión de imágenes, ofrece una matriz visual para *démultiplier*<sup>3</sup> sus demandas posibles de interpretación. En este sentido, *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* se alinea al axis del modelo epistemológico de *Bilderatlas Mnemosyne* en el cual Warburg demostró no sólo el papel constitutivo de las *supervivencias (Nachleben)* en la dinámica de la imaginación occidental, sino también las funciones políticas de los agenciamientos memorialísticos de los que se revelan portadores. A través de los agrupamientos visuales en paneles, que Warburg hacía y deshacía y de los que sólo conservamos fotografía de un estado de 79 paneles, el concepto de *archivo* se entiende como un dispositivo de almacenamiento de una memoria socio-cultural que no estructura una historia discursiva, sino imágenes o *Phatosformel*, en tanto que formas –*formulae*– portadoras de sentimientos –*phatos*–, que funcionan como representaciones visuales y como maneras de pensar, sentir y concebir la realidad. También se podría decir que, efectivamente, el sistema heterogéneo de Warburg se organiza según principio rizomático (en la línea paralela al rizoma de Deleuze y Guattari), articulando un orden de segmentos que definen y determinan la línea *espasmódica* del sistema posibilitando diversas reinterpretaciones.

En su conjunto, las películas de Harun Farocki son un constante diálogo con las imágenes, con los actos de hacer imágenes, y con las instituciones que producen y circulan tales imágenes. Cepillando a contrapelo imágenes pre-existentes, Farocki formula una obra en tensión con el presente, en la cual la indagación por el pasado o el escrutinio de lo visible se proyecta en una crítica de toda actualidad hacia una *política de la mirada*. El documentalista es explícito en cuanto a conjunción de la investigación de archivo, reconstrucción arqueológica y lectura alegórica en *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*. El análisis de las estrategias presentes en este filme-ensayo con apropiación del material bruto de distintas épocas guarda una homología con las premisas del testamento metodológico de Aby Warburg. Farocki, como Warburg, es un analista de constelaciones visuales, y nos quedamos impactados por su método heurístico común. El *Bilderatlas Mnemosyne* warburgiano constituí una forma visual de conocimiento para seguir las trayectorias de *desterritorialización* que las imágenes toman y que la investigación de las mismas no se puede dejar de perseguir.

---

<sup>3</sup> *Démultiplier* quiere decir tanto (1) en mecánica, obtener un aumento de potencia, reduciendo la tasa de transmisión; como (2) aumentar el poder de la multiplicación de los medios utilizados.



Harun Farocki viene reuniendo un archivo de archivos, como si fuese él mismo un atlas de imágenes de memorias. Ello le lleva a pensar el *archivo* como un campo expandido de la actividad cultural cuyos horizontes aparecen más infinitos cada día y, por esta razón, como un concepto central dentro del arsenal del conocimiento cultural, a través del cual múltiples discursos son analizados, fragmentados, especificados y combinados sin ser delimitados o seleccionados jerárquicamente. En 1988, parte de este *corpus* fue organizado por el artista para constituirse en su obra tal vez más paradigmática: *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*.

La propia organización de las imágenes de este filme-ensayo condiciona el desarrollo de esa organización haciendo que esta *forma-atlas* se convierta en una gran “red de memorias” que modifica su sintaxis resituando continua y fraccionadamente el espectador, adaptado a una dialéctica fugaz, en diferentes espacios y tempos. Y lo que caracteriza la condición fotográfica de la *forma-atlas* de Farocki no es ni su proximidad a acumulación de la fotografía documental, ni tan siquiera el tipo de fotografía topográfica del fotoperiodismo, sino la manera de organizar sistemáticamente el conocimiento en el marco de procedimientos didácticos y dispositivos mnemónicos que tienen sus antecedentes en el proyecto cultural de Aby Warburg. Puesto de otra manera: Farocki hace Warburg su contemporáneo, ambos asignando una *memoria impensada de la historia*.

A fin de entender cómo las imágenes pueden participar de la destrucción de los hombres, el diagrama de *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* es compuesto por “industria” y “fotografía”. Ésa es imagen-signo que puntúa la película como *leitmotiv*, y fija las paradojas de lo que la imagen, dicen, revela, pero también oculta y, sobre todo, *agencia*.



Veamos, por ejemplo, la secuencia de fotos aéreas del campo de concentración de Auschwitz, tomadas de manera fortuita en abril de 1944, por la aviación estadounidense en busca de puntos industriales estratégicos situados próximos al campo – fotografías ignoradas y olvidadas hasta 1977, cuando fueron descubiertas y descifradas, gracias a la ayuda de la tecnología informática, por dos colaboradores de la C.I.A., “alentados por el éxito de la serie de televisión *Holocausto*”, destaca la narración–. Para establecer el embargo, entre fotografía y cine, y hacerlo entendible, uno tiene que evaluar el trabajo de las series de planos presentes en *Bilder*. Considere el resumen de las series en los primeros 15 minutos, que advienen de uno a varios planos, montadas en corte seco. Toda serie desprovisto de narración está entre paréntesis.

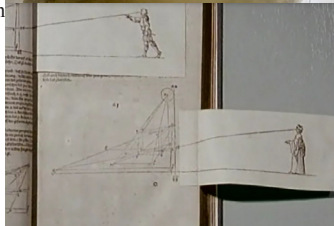
el estudio de los movimientos del agua en el gran canal de Hannover



(el movimiento de barco en las pantallas de vigilancia - diálogos)



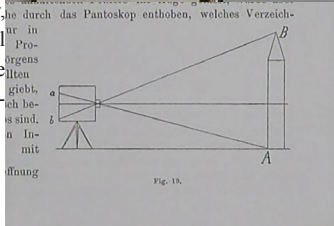
las Luces (Aufklärung): dibujos en perspectiva



(en close, la maquillaje de una modelo cuyo ojo se abre y se cierra)



en el medio del siglo XIX, en Wetzlar, la invención de la fotogrametría por el arquitecto Meydenbauer, después de un accidente mientras se tomaba medidas para un edificio



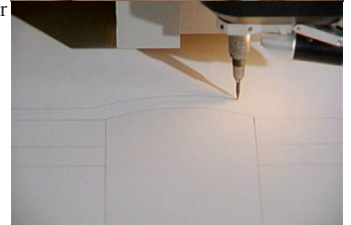
(continuación de la maquillaje de modelo)



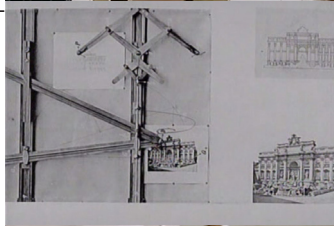
(sesión de dibujo a partir de un modelo)



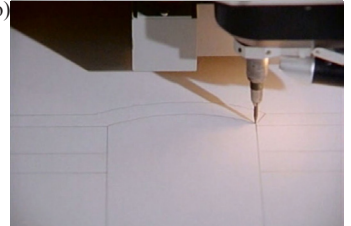
(dibujo automatizado realizado por un dispositivo de dibujo)



reanudado la historia de la fotogrametría



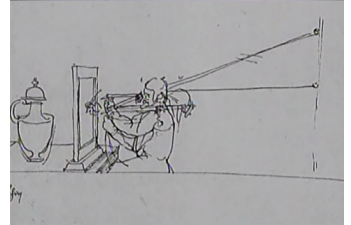
(continuación del dibujo automático)



(continuación de la sesión de dibujo a partir de un modelo, desnudo femenino)



continuación de la fotogrametría



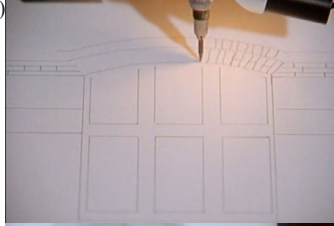
(verificación, en una mesa de luz, un rollo de fotos infrarrojas sobre las operaciones militares - el diálogo entre los dos observadores)



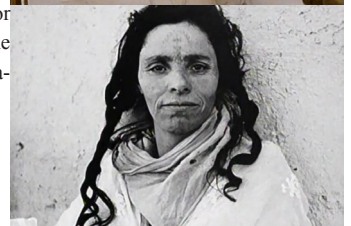
(continuación de sesión de dibujo a partir del modelo)



(continuación de dibujo automatizado)



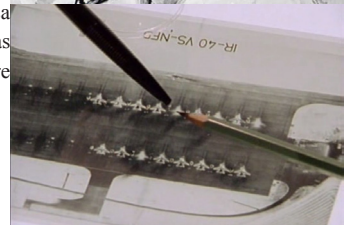
mujeres argelinas fotografiados por primera vez, en 1960, con el fin de producir documentos de identificación



(fotografías de rostros trucados, transformados y reemplazados, según el efecto de la máquina)



(continuación de estudio, en la mesa de luz, las imágenes infrarrojas de las operaciones militares - diálogos entre dos observadores)





(continuación fotografías de caras trucadas, transformadas y reemplazadas)



(continuación de maquillaje de modelo)



(pasaje de un escáner a través de la forma circular y azul que remite a la identificación biométrica)



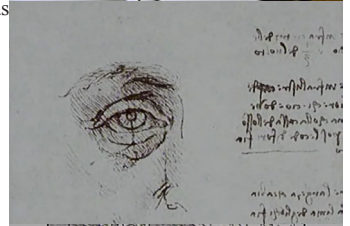
PAV (Pigeon Aerial Vehicle), o precursor de la UAV (Unnamed Aerial Vehicle)



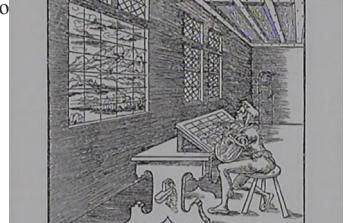
continuación de fotografías de mujeres argelinas; lectura del libro de Marc Garanger



Aufklärung es un término de las ideas



Aufklärung es también un término militar: el reconocimiento.



fotografías del campo de Auschwitz fueron tomadas durante el vuelo de reconocimiento sobre el terreno de la Fabrica IG Farben, en Silesia



la interpretación de ellos por dos empleados de la CIA en los años 1970



Las series introducidas alcanzan su sentido cuando reaparecen a lo largo de los 75 minutos de la película, por lo que se teje entre ellos una red, espesa y cortante, de muestras, réplicas, complementariedades, oposiciones, analogías y correspondencias. Intentamos precisar este efecto, dando un fragmento de la narración de los cuatro planos que ella acompaña. Serie heterogénea que consiste en imágenes al mismo tiempo dispares y fundida.

Las series que resurgen, se despliegan y se inbrican, siempre suscitan un nuevo efecto, de acuerdo con su posición en relación a otras series que las rodean y penetran. Sé los efectos de montaje, ya sea por los de la narración, que las multiplican, el conjunto adquiere una cualidad de volumen móvil, que en última instancia engendran una fuerza de persuasión didáctica en el arte de rigor y sutilmente emocional.

Así que desde la antigua invención de la fotogrametría, su motivo recurrente, la película señala cómo, en la línea directa de la invención de la perspectiva renacentista, pasamos, con el advenimiento de la fotografía y todo lo que ello implica, de una visibilidad construida a multiplicación casi incontrolable

de las invisibilidades que esta visibilidad supone. Farocki establece allí una arqueología de la razón fotográfica. En el sentido que Michel Foucault buscaba en *Les mots et les choses* (1966), "escribir la historia de la orden, contar la manera en que la sociedad refleja la similitud de las cosas entre sí y la forma por el que las diferencias entre las cosas pueden ser organizadas en una red, dibujando esquemas racionales" (1994, p.498). Una misma fascinación por la inteligencia les guía, una inteligencia en red, que captura la des-humanidad del tiempo por la abstracción del espacio, y hace de toda captura del real una exposición de sus propios recursos.

De esta manera, la Fotografía parece ocupar una función para Farocki similar a que Foucault designa al panóptico. Pero en el sentido más amplio del comentario de Gilles Deleuze a respecto del diagrama de Foucault recibe, al menos en parte, las cualidades de la "máquina abstracta" de *Mil mesetas*. Escribe Deleuze de manera diferente, "el diagrama es una máquina casi muda y ciega, aunque hace ver y hablar." "Multiplicidad espacio-temporal", "inestable o fluente", "inter-social", que une la historia de su devenir, el diagrama es la "exposición de las relaciones de fuerza que conforman el poder". Deleuze añade aún: "el diagrama actúa como una causa inmanente no-unificadora, co-extensiva a todo el campo social: la máquina abstracta es la causa de los agenciamientos concretos que llevan a cabo las relaciones; y estas relaciones de fuerza pasan 'no por cima', pero en el propio tejido de los agenciamientos que producen" (Deleuze, 1995 p.42-4)

Todo ello está de acuerdo a realidad genética, maquinal, política, abierta y sostenida por la fotografía, que se desarrolla en *Bilder der Welt und der Inschrift Kriegen*. Sin embargo, uno debe recordar que hay, para Deleuze, una otra caracterización del diagrama, de naturaleza más estética. El diagrama supone la erupción primaria de huellas y marcas en la superficie del cuadro, y el "germen de orden y del ritmo" que permite, además de la figuración, el acceso a *Figura*. El diagrama es la sensación formalizada, que mantiene toda su fuerza en una forma abierta. Y, por dicho antes, la fuerza es capaz de *supervivencia*.

A ejemplo de una de las fotografías esparcidas por la película, del campo de Auschwitz, revelando lo que el ojo humano debería haber aceptado descifrar, desde el primero momento de la toma de las imágenes, a través del ojo mecánico de estas dos máquinas conexas, el avión y la cámara fotográfica, Farocki parece decirnos que es sólo a través del cine que la fotografía realiza esta división, retroactiva y virtual. ¿Qué extensión dar a estas palabras para captar a través de esta película la arte de este *nicht löschares feuer* de Farocki y para quién la *bilder* es también un documento de la mirada?

Todo esto se debe al hecho de que, para Farocki, todo real, cualquiera que sea él, aparece por primera vez como documento, como monumento, especificado como archivo, de acuerdo con el cambio anunciado por Foucault en *Archéologie du savoir* (1969), en nombre de los rasgos elementales de la descripción. Surge así un alineamiento, que dispone en un único nivel los más diversos estratos, asegurando de esta forma una transformación constante, puesto por Foucault como condición del análisis, del latente al patente. En este sentido, el cine es sólo un caso particular de la universalidad del fotográfico, pero en la medida en que se ajuste a él la capacidad de transmitir la imagen en todos sus estados.

Él nos invita a "ver" algo que no está en la "fotografía". La voz en *off* cumple una función similar más adelante en la película cuando miramos un detalle de otra fotografía tomada por una cámara nazi – de esta vez un primero plano de una chica judía de pie en una cola en Auschwitz – y ella señala:

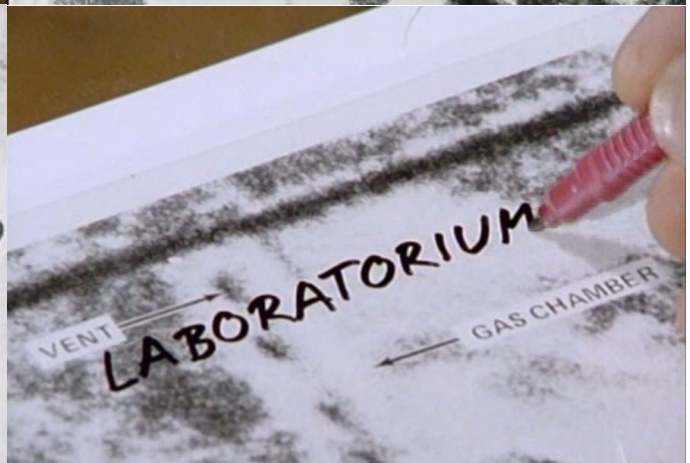
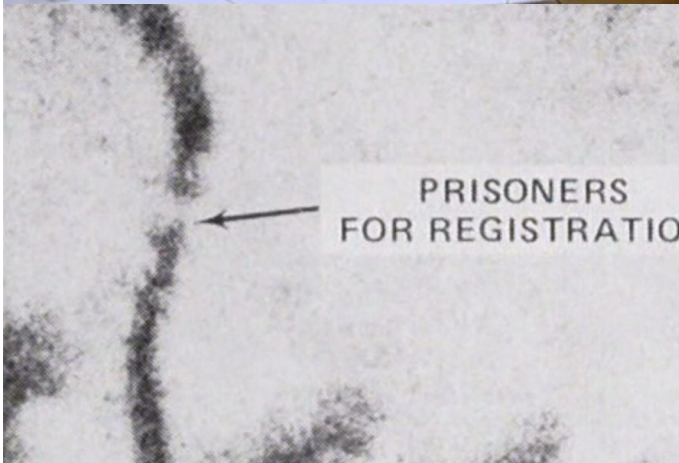
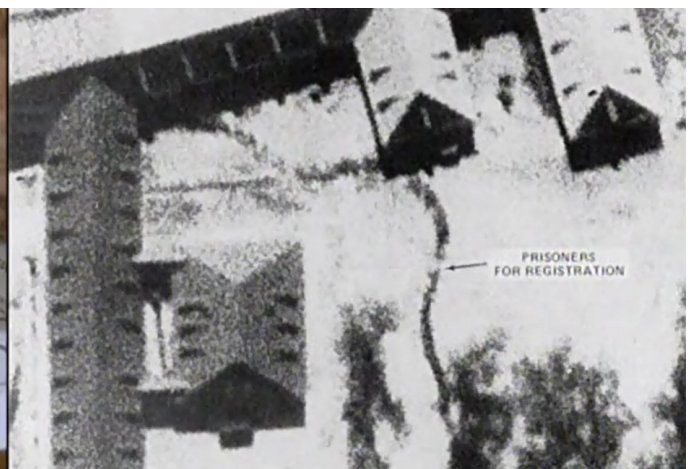




“Entre las cabezas rapadas, una niña sonriente. En Auschwitz, más allá de la muerte y el trabajo había un mercado negro, había historias de amor y resistencia.” Hacer objeción al comentario por imputar estas dos fotografías un significado que no era accesible a cámara y que no se puede documentar históricamente es pasar por alto otra característica crucial de la cuestión del campo visual en *Bilder*: su discurso sobre la visión humana.

En otra secuencia, una función homóloga, aunque con otra inflexión, la voz en *off* destaca:

Las aerografías muestran las víctimas desde una altura de 7 mil metros. En el grano de la fotografía se encuentran la protección de la personalidad. Hannah Arendt escribió que los campos de concentración eran laboratorios. ‘Laboratorios en los que se experimenta si la demanda fundamental de los sistemas totalitarios de que la gente puede ser bastante domable puede ser confirmada. Se trata de comprobar lo que es posible y demostrar que todo es posible.’



Sin embargo, ni los nazis se dieron cuenta de que sus crímenes fueron fotografiados ni los estadounidenses he dado cuenta que les fotografiaran. Las víctimas no se dieran cuenta de nada. Registros como en un libro de Dios. Y Dios está el los detalles – lo recuerda Warburg.



Ésa es la otra manera de indicar como “esbozar la historia a contrapelo”. Otra forma de expresar, actualmente, ese objeto común al artista y al historiador. Tal objeto pasa por el documento. No es casualidad que Georges Didi-Huberman, historiador y filósofo de arte francés – exegeta importante de la obra de Warburg –, acentúa esta pertinencia al afirmar: “Mi sueño sería hacer una arqueología del saber visual”. Como anticipa Walter Benjamin en su ensayo *Ausgraben und Erinnern* (“Excavación y recuerdo”, 2010), se puede establecer un paralelismo entre el nuevo papel del historiador y el del arqueólogo, cuyas investigaciones se centran en los fragmentos que intervienen y contaminan el significado de la historia mediante su relación con el espacio exterior. Tratase de excogitar la sismografía de los tiempos movedizos. El espesor temporal de las cosas se convierte en un principio desde el cual se pretende reconocer en los productos residuales el rostro que el mundo de los objetos muestra. La arqueología psíquica de las cosas será la teoría de una memoria crítica. El modelo de excavación arqueológica revela en Benjamin (2010) una concepción dialéctica de la memoria. La memoria está, ciertamente, en los vestigios que actualizan la excavación arqueológica, pero ella es también la sustancia misma de los suelos, en los sedimentos revueltos por el rastri- llo del excavador; está en el presente incluso de la arqueología, en su ojear, en sus gestos metódicos o en sus gestos de tantear, en su capacidad de leer el pasado del objeto en su suelo actual, a través de un empirismo pleno de ternura (*eine zarte Empirie*). Lo que viene de este momento, de este pliegue dialéctico, es lo que Benjamin llama una imagen. “Cada presentación de la historia (*Geschichtsdarstellung*) debe comenzar al amanecer” (Benjamin, 2006), ya que es una imagen que libera primer el despertar. ¿Por qué una imagen? Porque en la imagen el ser se despliega: explota y, al hacerlo, muestra – pero por muy poco tiempo – el material con lo que es hecho. La imagen no es la imitación de las cosas, pero el intervalo hizo visible, la línea de fractura entre las cosas. Aby Warburg (2009) ya decía que la única iconología interesante para él era una iconología del intervalo - “región de la inquietud perpetua” (*der Region ewigen Unruhe*). Es que la imagen no tiene un lugar *señalable* de una vez por todas: su movimiento apunta a una *desterritorialización* generalizada. La imagen puede ser a la vez material y psíquica, externa e interna, morfológica e informe, plástica y discontinua: una dialéctica de la imagen que libera toda una constelación, como un fuego de artificio de paradigmas.

Y son precisamente estas interrupciones las que configuran el discurso arqueológico. Ese método de interrupciones o discontinuidades se acentúa cuando descubrimos como los propios paneles de Warburg clasifican y archivan la memoria como un instrumento de enseñanza educativa con el fin de facilitar una mejor comprensión y entendimiento de la historia de la cultura. La arqueología no es una disciplina interpretativa. No trata los documentos como signos de otra cosa, sino que les describe como prácticas; no intenta interpretar lo “ya dicho” ni descubrir lo “no dicho”, sino más bien interroga lo ya dicho a nivel de su existencia. Más que una escritura del pasado, la arqueología es una reescritura de la historia.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Respecto a este tema, Michel Foucault, en la *Arqueología del saber* no se ocupa de los conocimientos descritos según su progreso hacia una objetividad que encontraría su expresión en el presente de la ciencia, sino en la *epistémè* en la que los conocimientos son abordados sin referirse a su valor racional o a su objetividad.

Está más cerca el final de estas breves notas, en las que revisitamos algunos de los temas que en primero momento nos planteamos respecto del lugar de la imagen en la *reinstalación warburguiana* y, más en concreto, a la ecuación arte-archivo. Está claro que el concepto de *archivo* propuesto se dirige a un más amplio entendimiento cultural, con una clara apuesta por una memoria colectiva. De ahí la alusión también metafórica al archivo en un momento en el que lo que importa no son tanto los contenidos sino una transversalidad de comunicación, con una información constante en estado de reciclaje. Lo cual conectaría con el carácter prospectivo que Warburg confiere al archivo y que es el que mejor ilustra esta metáfora del archivo que sirve de fuente de inspiración y referencia para el artista, Harun Farocki, incluido en el presente del ensayo. Más que tazar la usual asociación entre archivo y pasado, o trabajar con un concepto de archivo como un registro del pasado, lo que cuenta es el futuro. La supervivencia del archivo, la relación entre archivación y supervivencia, es asimismo esencial para el funcionamiento del archivo. El archivo sería un repositorio del futuro, un punto de partida, no un punto final. De ahí que el archivo dependa del futuro, de lo que está por venir, un proceso en el que el archivo puede recibir lo inesperado, lo no programable, lo no predecible, lo no presentable: una apertura hacia lo desconocido que orienta el archivo hacia actualizaciones e inscripciones venideras. Y ello dentro de una estructura infinita e interminable que hace posible que el archivo reciba nuevas contextualizaciones, recepciones o inscripciones: la forma-atlas.

*Der Bilderatlas Mnemosyne* constituí una forma visual y poética de conocimiento, una ocasión para el historiador del arte y de la cultura regresar a algunos de los temas que le ocuparon durante toda la vida, para seguir las trayectorias de desterritorialización que las imágenes toman y que la investigación de las mismas no se puede dejar de perseguir. El plan abierto del *Atlas* de Warburg, se extiende entre la plancha 1, dedicada a la adivinación antigua en las vísceras, y la plancha 79, aterrada por el aumento del antisemitismo y el fascismo en Alemania y Europa. Partir de Warburg, este trabajo nos propone otra legibilidad, metodológica y crítica, sobre la memoria inquieta de las imágenes, sobre los disparates de la cultura visual y los desastres de la historia, incluso hoy en día por remontar poética y políticamente.

## Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. & HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Denkbilder: imágenes que piensan*. Madrid: Abada, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Passagens*. São Paulo: IMESP, 2006.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platós: capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Cómo abrir los ojos”. In: STACHE, Inge (ed.). *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Devant L’image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.
- \_\_\_\_\_. *La imagen superviviente – Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Remontages du temps subi – l’oeil de l’histoire, 2*. Paris, Minuit: 2010.
- ELSAESSER, Thomas. (ed.) *Farocki working on sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004.

- FREUD, Sigmund. *Edição Standard das Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, v.21.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do Saber*. São Paulo: Forense Universitária, 2008 (1979).
- \_\_\_\_\_. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas* (1966). São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg and the Image in Motion*. New York: Zone Books, 2004.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Considerações intempestivas*. Lisboa: Editorial Presença / Rio de Janeiro: Livraria Martins Fontes, s.d.
- \_\_\_\_\_. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza, 1973.
- \_\_\_\_\_. *La Vision dionysiaque du monde*. Paris: Gallimard, 1975.
- STACHE, Inge. *Harun Farocki. Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2013.
- WARNKE, M. e BRINK, C. *Atlas Mnemosyne – Aby Warburg*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.

## **Filme**

*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, Harun Farocki, Alemanha, 1988, 75 min.