

CÓMO PENSAR LA REVUELTA

How to think the revolt

Eliza Mizrahi Balas¹

RESUMEN

Este trabajo toma como punto de partida la exposición *Sublevaciones*, del filósofo Georges Didi-Huberman, para establecer el montaje como una condición crítica del pensamiento que nos permite descubrir los estatutos estéticos, políticos e ideológicos de la representación visual de las revueltas. Sobre todo, porque analizar los modos de lo visible de la revuelta desde sus procesos de producción y circulación de las imágenes implica reconocer los desordenamientos o desgarros que se producen en dicho orden; lo que nos incita a pensar sobre otros regímenes de visibilidad de lo político. Desde este lugar entonces, pensar la revuelta desde sus imágenes para tomar posición frente a ellas y ver más allá en un ejercicio, tanto visual como político, que interroga a la propia mirada - ¿cómo miramos una imagen?, ¿qué nos mira en ella?, ¿cómo elevar el pensamiento acerca de la imagen? - para poner en escena lo visible y lo invisible de la vida de las imágenes.

Palavras-chave: Montaje; Revuelta; Representación.

ABSTRACT

This work takes as its starting point the exhibition *Uprisings*, by the philosopher Georges Didi-Huberman, to establish montage as a critical condition of thought that allows us to reveal the aesthetic, political and ideological statutes of the visual representation of riots. Above all, because analyzing the modes of the visible of the revolt from its processes of production and circulation of images implies recognizing the disorders or tears that occur in said order; which encourages us to think about other regimes of visibility of the political. From this place, then, to think about

¹ É professora da Universidad Iberoamericana desde 2011 e da Universidad Autónoma Nacional, na pós-graduação em estudos de arte. É pesquisadora adjunta, desde 2015, da Universidad Iberoamericana na cátedra Desterritorialización del poder: cuerpo, diáspora y exclusión. Estética, política y violencia en la modernidad globalizada. Atualmente é Curadora acadêmica do Museo Universitario Arte Contemporáneo. E-mail: e.mizrahi@me.com.

the revolt from its images to take a position in front of them and see beyond in an exercise, both visual and political, that questions the gaze itself - how do we look at an image?, what looks at us in it? How to raise the thought about the image? - to stage the visible and the invisible of the life of the images.

Keywords: Assembly; Revolt; Representation.

Pensar la revuelta desde sus imágenes

Del mismo modo deberíamos decir, a la fuerza, que jamás lograremos pensar la dimensión estética, o el mundo de lo “sensible” al que reaccionamos a cada instante, en tanto hablamos de *la representación* o de *la imagen*: no hay sino *imágenes*, imágenes cuya multiplicidad misma, ya sea conflicto o connivencia, se resiste a toda síntesis.

Georges Didi-Huberman²

¿Cómo pensar la revuelta? Una pregunta fundamental y sobre todo necesaria para situar los modos en los cuales se hacen visibles ciertas formas de resistencia en el mundo contemporáneo. La invitación a participar en este dossier que, bajo la idea de reformismo reaccionario, nos permite problematizar la naturaleza misma de los procesos de transformación que se viven a nivel nacional y continental es necesaria y pertinente. En mi caso particular, la reflexión me lleva a situar esta pregunta en un ámbito particular: ¿Cuál es el orden de la imagen y del pensamiento por el que aparece el enigma, la posibilidad de pensar críticamente las revueltas?

Si partimos del modo en el que la imagen y sus mediaciones participaron en las revueltas durante la Primavera Árabe, en los movimientos de los chalecos amarillos en Francia, la revuelta chilena, así como en las

2 DIDI-HUBERMAN, Georges, 2017d, p. 409.

formas de resistencia de los movimientos feministas, particularmente la acción de las mujeres en Irán quemando el velo a raíz de la muerte de Mahsa Amini, nos encontramos ante la importancia de pensar la revuelta desde los modos bajo los cuales se *des-velan*³ ciertas formas de resistencia. Sobre todo, porque analizar los modos de lo visible de la revuelta desde sus procesos de producción y circulación de las imágenes implica reconocer los desordenamientos o desgarros que se producen en dicho orden; lo que nos incita a pensar sobre otros régimenes de visibilidad de lo político. Este trabajo busca establecer la posibilidad de una *poética del montaje* como la condición crítica del pensamiento que nos permita desocultar los estatutos estéticos, políticos e ideológicos de la representación visual de las revueltas. Dicho de otro modo: el montaje entendido como una fuerza que en exceso o en límite de sí mismo, en la retención o en la proyección de las imágenes, desconfigura la forma tradicional de pensar y con ello todo orden simbólico de la Historia de la Revolución en Occidente.

Aquí en particular, me gustaría traer a cuenta el intercambio que sostuvieron Georges Didi-Huberman y Enzo Traverso en la plataforma crítica *AOC media*⁴, a propósito de una crítica de este último a la exposición *Sublevaciones*⁵. Específicamente, el diálogo en torno a la inclusión en la exposición de la fotografía de Gilles Caron titulada: *Manifestaciones*

3 Quizá aquí sería pertinente pensar las distintas formas bajo las cuales el velo y el pañuelo han marcado en distintos movimientos feministas, - las mujeres en la plaza de mayo en Argentina, las mujeres en Chile, México y el mundo, hoy en día las mujeres en Irán, por mencionar algunos- los modos bajo los cuales las imágenes visibilizan en la performance de la acción: ya sea anudarse el pañuelo o quemar el velo, la relación entre cuerpo y resistencia como una expresión particular de dichos levantamientos y con lo que me gustaría establecer una forma de la *imagen-velo* como para vía para re-pensar, *des-velar* ahí la resistencia de lo femenino.

4 Intercambio disponible en <https://aoc.media/>. Me concentro en las entradas publicadas, en el presente año, los días: lunes 23 de mayo (Didi-Huberman), lunes 04 de julio (Traverso), lunes 18 de julio (Didi-Huberman), martes 18 de octubre (Traverso) y lunes 24 de octubre (breves intervenciones de ambos, como conclusión). Cuando las citas se refieran a este intercambio solo aparecerá el apellido del autor y la fecha completa.

5 La exposición *Sublevaciones*, producida por el Jeu de Paume de París y comisariada por el filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman, es un proyecto especialmente relevante, no sólo por la temática que presenta (una reflexión profunda sobre las revueltas populares y los mecanismos de su representación artística), sino porque se trata de una muestra interdisciplinaria que, en palabras del propio comisario, trata sobre los acontecimientos políticos y las emociones colectivas derivadas de los movimientos de masas en lucha. La exposición reúne más de 290 obras de más de un centenar de artistas y posee un aliento histórico profundo que abarca desde la Revolución francesa hasta los movimientos sociales actuales, intersecados por momentos cruciales del siglo XX en México y el mundo. En ningún momento pensada como un recorrido histórico, se trata más bien del ensamblaje de tiempos heterogéneos que nos invitan a pensar la Historia del Arte como un dispositivo crítico que orienta nuestras maneras de ver y de percibir el mundo desde una multiplicidad de posibilidades.

anticatólicas en Londonderry, 1969. Lo interesante del debate es que Traverso encuentra en la curaduría de la exposición una estetización que impide comprender la historicidad de los procesos revolucionarios, mientras que para Didi-Huberman, esta condición a la que se refiere el historiador está sesgada de antemano por ciertos principios que impone sobre la imagen y sobre las revueltas, es decir, el supuesto de consistencia y de racionalidad en el que se funda el carácter monumental, ideológico y simbólico de la Revolución moderna. Sobre ello menciona Traverso, en su texto *Revolución. Una historia intelectual*:

Pasar por alto la carga tormentosa y febril de las revoluciones es simplemente malinterpretarlas, pero, al mismo tiempo, reducirlas a estallidos de pasiones y odios sería igualmente falaz. Tal interpretación errónea se cometió en una exposición, *Sublevaciones* que, aunque notable en muchos sentidos, privilegió los aspectos estéticos de las revueltas hasta el punto de desdibujar su naturaleza política. Captar la elegancia de un gesto que reproduce la belleza de una actuación atlética no arroja luz sobre su significado político. La ilustración de la portada del catálogo muestra a un adolescente lanzando una piedra, quien es capturado en el preciso instante del lanzamiento, con el cuerpo estirado por este esfuerzo. Una sensación de ligereza fusionada con la armonía corpórea impregna esta imagen del fotógrafo Gilles Caron. Si miramos los levantamientos a través de un lente puramente estético, el hecho de que este joven sea un unionista que participó en un motín anticatólico en Londonderry en 1969, como explica el pie de foto, se convierte en un detalle insignificante. Por eso, al resaltar el poder emocional de las revoluciones, este libro nunca olvida que son esencialmente eventos sociales y políticos en los que el afecto se entremezcla siempre con otros elementos constitutivos (2021, p. 58).

Está observación en libro de Traverso desencadenó el intercambio señalado y en función de este texto me permite no sólo recorrer ese vaivén de la conversación sino el punto de quiebre o bien la tensión desatada entre ambos debido a sus formaciones disciplinares y a su relación con las imágenes. Pero, sobre todo, articular una serie de interrogantes para

problematizar no solo lo que ahí se expresa sino ir más allá: ¿qué puede una imagen? ¿puede la imagen de la Revolución escapar a la ideología? ¿qué es una imagen de izquierda o de derecha? ¿pueden las imágenes de las revueltas olvidar la máquina mitológica soberana que hace de la Revolución un mito fundacional en Occidente? Y más aún, ¿cómo el montaje como dispositivo curatorial se enfrenta a la revisión histórico-ideológica de la *Revolución*? Y por último, ¿cómo *des-velar* la imagen para encontrar en ella su fuerza?

El intercambio entre ambos es incisivo y crítico. Habría que distinguir primero el tipo de práctica historiográfica y escritural de cada uno, luego la relación entre narración e imagen -en la medida en que ambos se relacionan con la imagen, sea esta pictórica, fotográfica o cinematográfica, según un tipo de exigencia distinta y, por último, habría que detenerse en la manera en que cada uno de ellos piensa los levantamientos, al buscar su necesaria consistencia interna o bien su carácter afectivo. Es decir, que, en el intercambio entre ambos, circula entonces, como uno de los ejes de la discusión, la distinción entre la *pathosformel* warburgiana y la historia cultural y simbólica desde la línea panofskyana, y a su vez, la distinción entre imagen y narración que nutre la disputa en torno a la Revolución y a los levantamiento.

Vivimos en una época en la que palabras como “levantamientos”, “revuelta” o “revolución” se han desdibujado y están perdiendo su significado. Básicamente, esta confusión semántica solo refleja una desorientación política más general. La distinción entre revolución y revuelta no significa en modo alguno oponer la emoción a la razón, ni a afirmar la primacía de la política sobre lo sensible. En este contexto, una exposición titulada *Sublevaciones*, en la que se mezclan, sin explicación alguna, imágenes de las barricadas de 1848, de la Comuna de París, de levantamiento espartaquista de 1919, de la revolución mexicana o de la resistencia griega, con fotos que muestran un vaso de leche vertido sobre una mesa, figuras de cuerpos en trance suspendidos en una habitación o en un jardín, un adoquín contenido en una pequeña caja titulada “Caja optimista n.1”, una cinta roja flotando gracias al soplo de un ventilador, una bolsa de plástico levantada por el viento y otros objetos del mismo tipo, tal exposición me parecía participar, más allá de sus intenciones, de esta consunción semántica y de esta desorientación política (TRAVERSO, 2022).

Más allá de los múltiples matices a los que habría que reconocer en este intercambio, me interesa, por ahora, mostrar la *poética del montaje*, como una forma de potenciar el pensamiento tanto a nivel de la práctica curatorial, como a nivel de lo en otro lado he llamado *labor escritural*,- que encuentro en el trabajo de Georges Didi-Huberman - ya que esto implica reconocer: por un lado, la práctica histórica que se enfoca en restituir la continuidad del tiempo de los acontecimientos y su sentido al buscar la racionalidad de los hechos y, por el otro, mapear un proceso de interrupción o desorientación en el pensamiento de las imágenes para legibilizar la heterogeneidad de la Historia. Sin embargo, es importante ser importante regresar a sus trabajos y no simplemente en el diálogo aquí citado para hacer relevante la trayectoria de ambos pensadores.

En mi caso particular, ya sea por la cercanía a Georges Didi-Huberman, a su trabajo y a la influencia que ha tenido en mí propio trabajo, intento defender el modo en el que dicho autor a lo largo de su obra busca poner en escena lo visible y lo invisible de la vida de las imágenes, a través del montaje como dispositivo crítico para pensar los levantamientos. A su vez, y contra lo que Traverso insiste en destacar, que no toda imagen vale lo mismo; y que si nos quedamos con sus dimensiones puramente visuales cometemos un grave error: el de deshistorizar las luchas y descontextualizar a los sujetos envueltos en ellas. Por supuesto, la respuesta de Didi-Huberman pasa por resaltar que el aparato de lectura de la imagen con el que opera Traverso no es suficiente para leer las imágenes de las insurrecciones, ya que obliga a la imagen revelar su sentido según una especie de conjuro. Dicha falla en su lectura de la imagen solo establece una relación instrumental con ella, que cumple con el rigor del método historiográfico, en calidad de documento y prueba que legitima el sentido de una Historia, Didi-Huberman escribe:

Encontramos en tu vocabulario una jerarquía política que también se muestra tomando partido en el campo general de los principios filosóficos. Así opones la Revolución a los *levantamientos* -según un uso estrictamente político, y no antropológico o fenomenológico de este último término-, así como la “novedad” se opone a la “tradición” (...) Vemos así inmediatamente en tu texto, que esta distinción política no está exenta de una polarización de la sensibilidad. Usas de tal forma la palabra lirismo para implicar una hipóstasis, la que consistiría en ‘celebrar rebeldías’. Aunque esto no se desarrolle, es fácil

entender que esa “hipóstasis” caracterizaría una sensibilidad de tipo anarquista, frente al realismo que llevaría en sí el mismo “proyecto político” de la Revolución (2022).

Con una especie de ojo cartográfico, me atrevo a decir que el trabajo de Didi-Huberman activa la idea del mito de Ícaro de una manera un tanto alegórica, con el objetivo de hacer figurar una mirada aérea, del vuelo, de la caída y de la liberación de la pesadez de la vista en los “tiempos oscuros”⁶ como condición absoluta de la mirada. Ícaro sería aquella potencia con la que la mirada se despliega en una misma unidad visual al punto en que el ojo se sumerge en los espectáculos de la tierra y se remonta hacia el horizonte trágico de la muerte. Traigo esta imagen a cuenta para intentar dilucidar cómo es que en el montaje, dispositivo con el que opera Didi-Huberman, la mirada atenta, posicionada y afrontada es la única posibilidad de librarse al ojo que se sumerge en todos los estratos de la Historia para refractarse en la singularidad de la imagen con el objetivo de hacer comparecer el pasado con nuestro presente.⁷ De ir más allá de la oscuridad que reina y extraer de la imagen su potencia. Esta sería la única manera de asumir que no habrá levantamiento digno de este nombre sin la asunción de cierta experiencia de la mirada en la que los deseos nos lleven tan lejos porque “*tienen como punto de partida sus propias memorias enterradas*” (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 63).

6 Con estas palabras se expresó una vez Bertolt Brecht ante sus contemporáneos, y desde su propia condición de hombre rodeado por el mal y el peligro, de hombre exiliado, de fugitivo, de eterno ‘migrante’ que esperaba meses para obtener un visado para cruzar una frontera. Es por contraste con la misma expresión que Hannah Arendt querrá, unos años más tarde, extraer una cierta noción de ‘la humanidad’ como tal: la ética de un Lessing o de un Heine -la de la poesía y el pensamiento libre- fuera de todas nuestras brutalidades políticas dominantes. Pero, ¿qué hacemos cuando reina la oscuridad? Podemos esperar, simplemente: replegarnos, aguantar. Decírnos que ya pasará. Intentar acostumbrarnos a ella. Quién sabe si, en la oscuridad, el piano se volverá blanco. A base de acostumbrarse-cosa que sucederá enseguida, porque el hombre es un animal que se adapta pronto-, una ya no espera nada en absoluto. El horizonte de espera, el horizonte temporal, acaba por desaparecer como había desaparecido en las tinieblas todo horizonte visual. Allí donde reina la oscuridad sin límite ya no hay nada que esperar. A eso se le llama sumisión a la oscuridad (o, si se prefiere, obediencia al oscurantismo). A eso se le llama pulsión de muerte: “la muerte del deseo” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 16).

7 La historia debe pronunciarse rápido, debe juzgar a cada instante el menor estado de las cosas, la menor decisión política, incluso poética de nuestro tiempo presente. Citar el pasado (recordar, por ejemplo, las peregrinaciones del tesoro de los republicanos españoles) no tiene otro sentido desde esta perspectiva, que el de citarlo a comparecer ante el tribunal de nuestro presente. (DIDI-HUBERMAN, 2017c, p. 63).

Por tanto, ¿cómo expresar el tiempo de la revuelta? ¿Cuál es el orden de la imagen y del pensamiento por el que aparece el enigma, lo incomprendible e incluso lo inexpugnable de la Historia? ¿Cuál podría ser una genealogía de la mirada respecto de las imágenes que visibilizan las formas de resistencia contemporánea? ¿Cómo se construye ahí el régimen de lo visual? ¿Es posible hablar todavía de horizonte? O más aún, ¿cómo se re-define ahí la mirada respecto a la propia violencia que visualizan las imágenes? La caída, sea la de Ícaro o la de los demonios, es irremediable para re-pensar con las imágenes, una suerte de geografía de la violencia, de la transgresión, una topología donde las descripciones tópicas y temporales de los levantamientos hacen ver un saber que funciona como punto focal. El viaje aquí avista a la vez la construcción de una dialéctica de la mirada en la que la Historia de las imágenes y de nuestras maneras de ver y de percibir el mundo a través de ellas no adquiere un sentido único.

Dicho lo anterior, pensar la revuelta desde sus imágenes es la posibilidad de situarnos frente a los tiempos oscuros que vienen a “*tropelar contra nuestra frente, a comprimirnos los párpados y a ofuscarnos la mirada*” (Didi-Huberman, 2013a, p. 13). Nos obliga a tomar posición frente a ellos y a ver más allá. Nos hacen desconfiar de lo que vemos: ¿cómo miramos una imagen?, ¿qué nos mira en ella?, ¿cómo elevar el pensamiento acerca de la imagen?

* * *

Pensar la imagen como un evento concreto más que como una estructura visible. Reintroducir las descripciones sensibles más allá de los dispositivos teóricos. Encontrar los medios para pensar su temporalidad, su metamorfosis y su plasticidad. Son algunas de las ideas que apuntan hacia la dimensión estética en la que se conjugan imagen y pensamiento. Quizá una danza, como lo señala Didi-Huberman, en la que la imagen y la mirada de golpe se reúnen en la palabra, en el pensamiento:

Ver una imagen. Intentar escribir sobre ella (esta imagen, este ver de la imagen). Va de mi cuerpo entero. Mi cuerpo de cara al cuerpo de la imagen, ver mi cuerpo apelado por este otro cuerpo (pasado, desaparecido) del que la imagen convoca, o me hace convocar, la sensación. Incluso si la imagen está enganchada

sobre un muro, incluso si su mármol la retiene firmemente al suelo, escribir esta mirada será danzar, galopar con ella. La danza como movimiento físico de nuestros cuerpos reales e imaginados, imaginados ensamblados, todo esto es lo que la imagen me da (2017b, p. 369).

¿Hasta qué punto el pensamiento depende profundamente de metáforas visuales ocluidas o la modalidad de lo visual resulta ineluctable a nuestra práctica estética e histórica? ¿Cómo interceptar el pensamiento de manera transversal con la profunda imbricación que tiene la visualidad con las jerarquías geográficas, espirituales, étnicas, lingüísticas, además de estéticas y políticas? ¿Cómo establecer condiciones de posibilidad crítica para pensar la experiencia sensible y definir ahí lo visual y lo figurable de un cuerpo que se levanta de tal manera que se cuestione el paradigma moderno del arte y la imagen? Y como corolario, ¿cuál es la relación de las imágenes con la acción, con la realidad, con lo social? Este conjunto de preguntas recorre la obra de Georges Didi-Huberman y nos invita a reflexionar sobre nuestra propia experiencia frente a las imágenes.

Partimos necesariamente del posicionamiento de la mirada y lo mirado en una doble situación: de un lado, la localización sensible del conocimiento y, por el otro, la corporeización de la mirada para desplegar un discurso más o menos articulado sobre la visualidad sin un punto privilegiado de la vista. Aunque las definiciones de visualidad varían de un pensador a otro, resulta clara la manera en que durante el siglo XX se despierta una desconfianza generalizada. En medio de tal contexto se sitúa el eje del trabajo del filósofo: en la contradicción entre visión y visualidad, que no llega nunca a reducirse por el discurso que se arma en la batalla por el capital cultural de las imágenes.

Es sabido que cierta impresión ocular del lenguaje asedia al pensamiento y con ello a lo que denominamos prácticas sociales y culturales imbuidas por lo visual. A tal punto que, parafraseando el *Ulises* de James Joyce, la modalidad de lo visible no es sólo una experiencia perceptiva sino un tropo cultural. Como reconoce Didi-Huberman:

Ciertamente, no existe una imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos. Dependiendo de la situación, las miradas pueden ser ciegas o penetrantes; los gestos, brutales o delicados; los pensamientos, inadecuados o sublimes. Pero, sea como sea, no existe tal cosa como una imagen que sea pura visión, absoluto pensamiento o simple manipulación (2013a, p. 13).

Para comprender el alcance de su obra es importante señalar dos aspectos: primero, que el entendimiento de la imagen es un dispositivo irracional y no textual, un dispositivo singular y no mimético; y segundo, la convicción de que el estudio de las imágenes es parte de un conocimiento culturalmente localizado que no puede aplicarse de forma teleológica o universalista. Por tal motivo, y por las condiciones culturales y específicas en cada caso, Didi-Huberman se mueve del campo de los estudios visuales a estrategias metodológicas de la Historia cultural del Arte y la antropología de la imagen (ambas relacionadas con la ciencia de la imagen, de la cual Aby Warburg es, como sabemos, un importante precursor). Las imágenes no son necesariamente racionales, lineales o lógicas y en muchos casos resisten la interpretación.⁸

Más puntualmente, desde historias fluidas y procesuales, atravesadas a su vez por experiencias concretas, su análisis privilegia los enfoques *discontinuos*⁹ de las imágenes, para otorgar una suerte de traslación epistemológica que consiste en organizar y desmontar el campo visual, de tal manera que se pueda reconocer en la imagen su verdadera capacidad de resistencia histórica y, por tanto, política. De ahí que, a la luz de las revueltas

8 Desde una perspectiva similar, Georges Didi-Huberman advierte el carácter irracional de las imágenes desde la imposibilidad de comprenderlas: “las imágenes no son más que fragmentos arrancados, restos de películas. Son, pues, inadecuadas: lo que vemos [...] es todavía demasiado poco en comparación con lo que sabemos” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 57).

9 Recordemos que, para Benjamin, los tiempos se hacen visibles en el carácter discontinuo de la imagen dialéctica; todo en ella es político, todo en ella adquiere un valor colectivo, todo en ella habla de la exposición del resto o bien de la fisura temporal. Por tanto, si concebimos la imagen en la genealogía que va de Warburg a Deleuze, pasando por Benjamin hasta Didi-Huberman, reconoceremos en ella un dispositivo temporal portador de una potencia política relativa tanto al pasado como a nuestra actualidad y, por ende, al futuro. He aquí que se trata de comprender su movimiento de caída hacia nosotros, de rastrear lo que pasa en la imagen de lo común a lo propio y de lo propio a la común, de situar la brecha abierta que la revela en historia narrable.

contemporáneas, analizar las formas de representación de las sublevaciones desde grabados hasta instalaciones, pinturas, fotografías, documentos, videos y películas contemporáneos, pasando por manuscritos y archivos particulares, sea de una pertinencia fundamental.

Por ello, pensar de cerca los momentos de resistencia como se hace en el caso de *Sublevaciones* significa, antes que nada - como bien lo escribe Didi-Huberman - preguntarnos:

¿Qué nos levanta?, partiendo de “la hipótesis de que es la fuerza de nuestras memorias cuando éstas prenden con la fuerza de los deseos cuando éstos se inflaman -las imágenes, por su parte, se encargan de hacer arder los deseos a partir de las memorias, nuestros recuerdos hundidos en los deseos (2017a, p. 148).

Pero al hacerlo consigue mostrar que la Historia no es sino todas las complejidades de tiempo y memoria, todos los encuentros de temporalidades distintas que afectan a cada persona, a cada gesto y a cada palabra que llegan de lugares diversos y de tiempos desunidos, en un simple montaje. *Sublevaciones* no es otra cosa que la posibilidad de retomar y reorganizar una enorme cantidad de material histórico para reconstruir, a partir de imágenes, el lugar desde donde se expresan los síntomas de la cultura.

De esta forma, sigue de cerca la *diseminación* de imágenes, el envío de una a otra, con el fin de demostrar que la Historia es capaz de hacer coincidir en un mismo tiempo: imagen, memoria y poesía. Se sirve del montaje¹⁰ como herramienta epistemológica, ya que le permite poner en movimiento situaciones concretas y singulares de la Historia y del Arte para mostrar cómo es que la maquinaria histórica se escribe sobre imágenes. Su fuerza radica en hacer que la mirada vacile y con ella se volatilice el pensamiento, es decir, en capturar de golpe un gesto particular que haga de la imagen una escritura de la memoria. Si seguimos de cerca su trabajo, nos damos cuenta de que de lo que se trata es de situarse en el tiempo:

10 “Esto es el montaje: no se muestra más que desmembrando, no se dispone más que *disponiendo* primero. No se muestra más que mostrando las aberturas que agitan a cada sujeto frente a todos los demás” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 97).

“Para saber hay que tomar posición. Lo cual no es un gesto sencillo. Tomar posición es situarse dos veces, por lo menos sobre los dos frentes que conlleva toda posición” (DIDI HUBERMAN, 2008, p. 11). El modo en que se aproxima a las imágenes aparece siempre como un motivo o un índice de la extensa sombra de la Historia, muy a la manera de Benjamin. El montaje no es otra cosa que un método de conocimiento y un procedimiento formal que le permite hacer surgir y adjuntar tiempos heterogéneos, para proyectarlos en el mismo plano de proximidad.

Al igual que en Benjamin, para Didi-Huberman la mirada sería aquello que disgrega y que hace caer en ruinas, al mismo tiempo que congela y fija lo múltiple guardando su dirección única. Para el filósofo, el pensar no es otra cosa que la posibilidad de trazar un mapa sintomático de la mirada que se afronta y fractura la verdad, al mismo tiempo que se suscribe en la multiplicidad de partes que lo componen. Todo esto nos permite decir que en el trabajo de Didi-Huberman, una imagen es capaz de desconcertar y renovar a la vez nuestro lenguaje y por lo tanto nuestro pensamiento. Es justamente porque las imágenes nos desconciertan por lo que deben ser miradas, interrogadas. Es ahí en medio del desconcierto y del no-saber dónde un conocimiento puede sacar su momento decisivo. *“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”* (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 28).

En la exposición *Sublevaciones*, que recorrió varios espacios y distintas localidades geográficas, Huberman vuelca a partir del quehacer artístico, aquello propio de lo que en una primera instancia está pegado a una suerte de desbordamiento de afecto en los movimientos sociales y aquellas masas en resistencia, en una lucha contra lo opresivamente establecido. Es en esa instancia que dichos momentos en donde la sociedad se alza, ponen en franca crisis y tensión la temporalidad de su modelo de representación. O, dicho de otra manera, la forma en la cual dejan ver otros modos de temporalidad, otra manera de fincar el tiempo histórico y encuentran una manera de seguir operando en otras coordenadas espacio-temporales propias de la explosión, ya no de su propio origen. Aquel germen encuentra en múltiples medios, concatenados al orden artístico, vínculos de la exposición con los distintos lugares donde se monta: los tiempos que corren, o los fantasmas que recorre. ¿Cómo leer los sucesos del mundo contemporáneo desde la óptica de nuestra localidad geográfica? ¿Cómo entender la documentación o la utilización de

recursos y medios de dichos movimientos de masas? ¿Cómo el espectador toma una posición frente a su presente, pasado y porvenir? Lo mismo para las imágenes. ¿Cómo la desconfianza solo da cuenta de la imperante necesidad de volcarse una y otra vez hacia la evocación de diferentes tiempos que convergen en las imágenes? Didi-Huberman propone un camino, una estrategia: ver y saber entorno a la imagen es jugarse el presente a partir de un doble movimiento, que colapsa sobre sí mismo: los verbos ya lo enuncian, ver no es saber, pero lo uno implica inexorablemente a lo otro.

En particular, analizar el problema de la revuelta desde sus imágenes nos lleva a establecer las vías de posibilidad de lo político, pero también como el mayor defecto del discurso de la Política. Es por ello que en *Sublevaciones* el montaje tiene que ver más con la función de hacer constelar diversas imágenes que con el dispositivo de unir el contenido de una imagen con otra. El propio Didi-Huberman lo señala en su intercambio con Traverso cuando reconoce:

Es por esto que la noción de montaje aparece como crucial y más relevante que cualquier fijación en una sola imagen, un solo contenido, un solo hecho. Así, en el libro de Ernst Jünger *Die veränderte Welt*, las imágenes de niños y trabajadores soviéticos como el retrato de Gandhi eran efectivamente “imágenes reaccionarias” en virtud del montaje en el que aparecían, a pesar de su contenido explícito. Por el contrario, los retratos de Hitler, Göring o Goebbels en *Kriegsfibel* de Bertolt Brecht son auténticas “imágenes críticas” en el contexto de las constelaciones que forman con el resto de las imágenes de la colección. (DIDI-HUBERMAN, 23/10/2022)

Es en principio de esta condición del montaje que Huberman afirma que una antropología de las imágenes, así como una historia cultural, no puede y no debe quedarse en la oposición entre registro de la realidad y transformación, entre racionalidad y emoción, a la que Enzo Traverso apela a través de Kracauer para determinar la condición necesaria de la imagen de constituirse como un orden concreto de la realidad. ¿Cómo pensar y posicionarse ante tan radical forma de pensar las imágenes? ¿Cómo se puede revisar desde las imágenes la condición crítica del pensamiento, no como entrada en la Política, sino como confrontación con lo político? Lo cual

nos hace preguntarnos por las condiciones estético-políticas que se gestan a través de la técnica del montaje que busca re-articular la relación entre Historia y memoria.

Lo que se pone en juego es la pregunta por la verdad de las imágenes, un problema que precede por mucho a la invención del joven aparato cinematográfico y con ello a la noción misma de montaje. Desde sus orígenes, la Filosofía Occidental ha tenido a la verdad como su preocupación central. Para esto, diferenciar la realidad de la ficción no puede sino tener una importancia de primer orden. Tanto Platón como Aristóteles, por ejemplo, trataron el problema de la poesía y de la ficción en oposición a la Filosofía, a la Historia y a la Ciencia. Esta oposición no es menor, e incluso podríamos plantear que toda la metafísica Occidental no ha hecho sino reproducir de una u otra manera este mismo problema. De este modo, cuando Enzo se pregunta sobre la diferencia entre la ficción y la realidad intrínseca de la imagen, no está haciendo otra cosa que repetir un tema muy antiguo. Al seguir afirmando la distinción del historiador al teórico de las imágenes a partir de su objetividad, simplemente reflejamos lo que Nietzsche llamaría “nuestra milenaria educación para la verdad”. Ante esto, seguir preguntándonos por la fuerza del montaje como dispositivo crítico exige una reformulación de la relación de verdad. Con este fin, será necesario reemplazar el concepto de verdad por el de verosimilitud, y desde aquí reflexionar sobre el carácter “objetivo” de su discurso. Más aún, el montaje en *Sublevaciones* nos lleva inevitablemente a confirmar el carácter esencialmente temporal de toda relación de verdad (entendida ésta como relación de sentido y de valor) y, por ende, revelar la ilusión que hace posible creer en la objetividad de todo discurso, sea éste un discurso curatorial o incluso historiográfico.

Al servirse del montaje como método, Huberman descompone la Historia en secuencias o disloca las capas de esta para unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes, para dilatar o comprimir el tiempo histórico en función de los cortes temáticos que hace de los levantamientos: 1. Por elementos (desencadenados), 2. Por gestos (intensos), 3. Por palabras (exclamadas), 4. Por conflictos (abrazados), y 5. Por deseos (indestructibles). Para Huberman, esta es la principal potencia del montaje: al liberarse de la exigencia de crear lo real, puede comenzar a explorar el proceso mismo de construcción de lo verosímil. La ficción de la objetividad es el proceso a través del cual se van combinando documentos verdaderos con operaciones significantes propias de la labor curatorial. Leído de este modo, el montaje en *Sublevaciones* es un género que puede hablar no solo sobre su objeto

de estudio, sino también sobre el proceso mismo de mirar y pensar las imágenes de la Historia. Esta reconsideración de Huberman acerca del límite entre Historia e imágenes nos permite discutir la definición clásica de esta disciplina en cuanto ciencia objetiva del pasado. Quienes defienden la objetividad del historiador creen poder distinguir de manera estricta la ficción de la verdad: captar lo intolerable o lo insoportable, el imperio de la miseria, y con ello hacerse visionario, hacer de la visión pura un medio de conocimiento y acción. De lo que se trata entonces es de condicionar la mirada y la imagen para hacer sensible, visible y decible el pensamiento.

Todo discurso histórico será siempre también una construcción de sentido, donde la objetividad constituye el verosímil propio del género. En un ensayo referido al mismo tema, Rancière escribe: “*De aquello que fue, nunca se concluye nada que legítimamente lo que es. O, más bien, esa conclusión pertenece sólo al dominio de la retórica. Es allí solamente donde las imágenes bastan como demostración*” (2004, p. 157). De este modo, el corpus de obra que compone *Sublevaciones* ya no puede ser distinguido de la Historia por su mera relación con la realidad; y más aún, al verse liberado de la obligación de construir un relato verosímil, puede dirigir toda su atención a la escritura histórica en sí y también a la historiografía, ya que su reflexión acerca del tiempo de la imagen replantea el estatuto de la Historia y de su objeto de análisis: el pasado. Quizás en este punto podríamos preguntarnos de la mano de Deleuze: ¿nos da el arte la ilusión del mundo? O bien, ¿de qué modo nos vuelve a dar la imagen la creencia en el mundo? Por tanto, ¿puede la duración de la imagen, representar lo que permanece de la revuelta? La imagen nos coloca frente a una relación directa con el tiempo y con el pensamiento, en la que como señala Deleuze respecto de la imagen-tiempo, despierta una función de videncia, a la vez fantasía y atestado, de crítica y compasión.

Pensar las diversas estratificaciones de las revueltas contemporáneas y sus registros nos lleva entonces a movernos en su especificidad más allá de las analogías y similitudes superficiales que pudieran existir. El montaje de bloques de imágenes al lado de enunciados cruciales teje la lista nominal, impávida, inalterable de lo que aparece, como bien lo mostró desde el lenguaje cinematográfico Jean Luc-Godard. Es un tratamiento de lo múltiple visible y audible capaz de llevar a la superficie la imagen no solo la organización semántica de la Historia, sino el conjunto de asociaciones, virtualmente infinitas, que un pensamiento alerta descubre en suspense, las tentativas en las letras o imágenes saturadas y vaciadas de un mundo devastado. Si no hay continuidad entre una imagen y otra, entre una historia y otra, por el acto de

conectarlas, sino que existe solo el dispositivo, lo que se pone en juego es la manera en que las imágenes buscan devolver el movimiento a la Historia, al mismo tiempo que exponer la violencia, el gesto, la acción, el lamento y el deseo de recomenzar.

Alors désirer déborde, désobéir advient. Tout recommence. C'est comme si le temps lui-même manifestait, s'insurgeait. Comme si, en se soulevant, on délivrait le temps lui-même de ses chaînes. Comme si on démultipliait le temps en temps pluriels, en *temps possibles*, ce qui implique fatalement de dresser certains temps (qui pourraient ouvrir un champ à de la liberté) contre d'autres. (...) Capables, en somme, de faire que *tout recommence* ? Recommencement désiré, souvent, au fil d'une patience faite de perdurantes passions, de très longues impatiences. Et c'est aussi un recommencement qui *s'imagine* : délivrant ses images, ses feux d'images, pour que le « grand temps » prenne forme à travers le mouvement même de nos désirs (DIDI-HUBERMAN, 2021, p. 11).

En la expresión es tiempo, Huberman hace énfasis a la exigencia de dar lugar a la experiencia humana como lugar de la experiencia histórica. En las imágenes sitúa la fuerza de la imaginación para ritmar los tiempos y contratiempos de la resistencia y en la escritura la posibilidad de leer y releer el tiempo para comenzar una historia que va de lo personal al plural, de lo biográfico a lo documental, de lo testimonial a lo histórico. Entre hecho real y hecho reconstruido eleva el pensamiento al nivel en el que la disyuntiva se da entre lo real y la ficción: será el último recurso para salvaguardar la Tierra, el lugar en la resistencia del cuerpo, y sobre todo en la performatividad de un discurso que se suplementa. Nunca una descripción pautada de los

hechos y la violencia, sino una re-construcción.¹¹ La misma, contra una simple alternativa del sistema clásico en el que, por un mero movimiento de péndulo, de equilibramiento o dar la vuelta, se oponen espacio/duración, fuerza/forma, profundidad/superficie, signo/significante -pensemos que la imagen hace emergir signos y significaciones que escapan al sistema de oposiciones metafísicas.

A la par de Godard (a través del filme), como de Derrida (a través del texto), Huberman (a través de la imagen) cultiva una fuerza capaz de desterrar la condición desde la cual la imagen sensible ha sido deteriorada por la Historia del concepto para atribuirle a la vida y a la muerte su condición de posibilidad como territorialización afectiva al interior de la narrativa histórica. Fascinación por las imágenes, irreconocible dentro del sistema. Insistencia vertiginosa en un inclasificable. ¿Y si lo inasimilable de la Historia, lo indigesto absoluto representase un papel fundamental en el sistema, un papel abismal más bien, dejando formar sobre él una suerte de fuente? ¿Acaso no es siempre un elemento excluido del sistema el que asegura el espacio de posibilidad del mismo? Lo trascendental ha sido siempre, en sentido estricto, un trans-categorial, lo que no podía ser recibido, formado, terminado en ninguna de las categorías interiores del sistema. Lo que el sistema vomita. ¿Acaso no es este lugar de lo inasimilable lo que nos permite pensar la relación entre testimonio, memoria e Historia? He ahí que lo que el montaje pone en juego en el trabajo de Huberman es la fatalidad del destino de la Historia como ciencia positiva y que lleva más allá de la oposición entre la forma y la anti-forma, que sería en todo caso la cesura -en palabras de Philippe Lacoue-Labarthe, la posibilidad de pensar la abertura poética del pensamiento y del tiempo en la imagen.

Para finalizar, esta *poética del montaje* reinscribe, re-marca sin representar, un residuo que no puede ser recogido por un discurso

11 En los ensayos *Éparses* - Les Éditions Minuit, Paris, 2020 - y *Le témoin jusqu'au bout* - Les Éditions Minuit, Paris, 2021-Didi-Huberman recupera la labor del historiador como testigo y como agente activo en la recolección de las pequeñas historias como forma de escritura histórica. Testimoniar para figurar, imaginar para nombrar. Proveer a la imagen de un medio de vaciamiento en el que, por medio de la serialidad une una historia con otra, un testimonio con la mirada, de la escritura con la representación visual, el filósofo desmonta el sentido de nombrarse y de nombrar al otro, del mirar y de la imagen, para proveer tanto a la Historia como al ver de otro modo de narrarse. Crea un idioma personal hecho de conjuntos y grafiás, de trazos y espacios vacíos. En donde los documentos, los archivos, y las imágenes rodeadas de ausencias, recuerdos y desazón, narran una serie de reflexiones cósmicas, matemáticas y sintomáticas de su propia identidad, de su entorno y de su historia; construyen una historia de agujeros por la que se cuelan imágenes irreconocibles.

representacional sujeto a las reglas del género y a la normativa de la Institución que lo legitima. La *diseminación* de las imágenes por una especie de escritura maquinal/visual, suspende el avance del discurso prescriptivo, político e ideológico de la revuelta. Interrumpe desde dentro la teleología pedagógica de las imágenes e impide así asignar una propiedad que no se pierda en las redes no-significantes del lenguaje, en sus restos y sus resistencias al sentido. Es quizás el modo de elaborar un luto afirmativo y perforado respecto de la función pedagógica del arte.

Libres de la metáfora, las narraciones que desarrolla Huberman a modo de historias frustradas, son el reverso negativo de ese gesto fundador del historiador, consignas del fracaso de ese gesto, lugares de enunciación de una ausencia, lenguajes que quieren desdecirse. Los silencios a través de los cuales habla una constitución subjetiva que no es más sujeto, que es pura destitución. Una cavilación donde no valen tipificaciones simbólico-interpretativas tradicionales, donde las explicaciones antropológicas son insuficientes ante una realidad que escamotea su identidad como en la perpetuidad de la revuelta, donde las implicaciones gestuales y sensibles de su clamor se salen del plano y operan y viven en otro tiempo: el de la justicia. En el que lo indecidible de la imagen no es lo innegable

Referências

- DIDI-HUBERMAN, Georges. “Cómo abrir los ojos”, prólogo a Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*. Traducción de Julia Giser. Buenos Aires: Caja Negra, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Traducción Inés Bertolo. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013b.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Traducción de Inés Bertolo. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Traducción de Mariana Miracle. Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imaginer, Recommencer. Ce qui nous soulève*, 2. Paris: Les Édition minuit, 2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges *et al.* *Insurrecciones*. Catálogo de exposición. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “Lire, encore et toujours, ce qui n'a jamais été écrit”. En: Emmanuel Alloa (ed.). *Penser l'image*, vol. III. Dijon: Les presses du réel, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pasados citados por Jean-Luc Godard*. Traducción de Mariel Alejandra Manrique. Santander: Shangrila Ediciones, 2017c.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos en armas, pueblos en lágrimas*. España: Shangrila Ediciones, 2017d.

RANCIÈRE, Jacques. “Lo inolvidable”. En: Gerardo Yoel (comp.). *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004.

TRAVERSO, Enzo. *Revolución. Una historia intelectual*. FCE, 2022.

Recursos digitales

DIDI-HUBERMAN, Georges. Qu'est-ce qu'une image de gauche? *AOC*, Paris/FR, 18 jul. 2022. Disponible <<https://aoc.media/opinion/2022/07/17/quest-ce-quune-image-de-gauche/>>. Acceso en 23 nov. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Prendre position (politique) et prendre le temps (de regarder). *AOC*, Paris/FR, 23 mai. 2022. Disponible <<https://aoc.media/opinion/2022/05/22/prendre-position-politique-et-prendre-le-temps-de-regarder/>>. Acceso en 23 nov. 2022.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Faut-il surenchérir? *AOC*, Paris/FR, 24 out. 2022. Disponible <<https://aoc.media/opinion/2022/10/23/faut-il->>.

surencherir/>. Acceso en 23 nov. 2022.

TRAVERSO, Enzo. Soulèvements/Égarements. *AOC*, Paris/FR, 4 jul. 2022. Disponible <<https://aoc.media/opinion/2022/07/03/soulevenements-egarements/>>. Acceso en 23 nov. 2022.

TRAVERSO, Enzo. Les images et l'histoire culturelle. *AOC*, Paris/FR, 18 out. 2022. Disponible <<https://aoc.media/opinion/2022/10/17/les-images-et-lhistoire-culturelle/>>. Acceso en 23 nov. 2022.

RECEBIDO EM: 12/12/2022
APROVADO EM: 20/12/2022