BR::AC Barcelona Research Art Creation

Hipatia Press
www.hipatiapress.com

Instructions for authors, subscriptions and further details:

http://rasp.hipatiapress.com

Formas del Atlas y el Ensayo Visual a Partir de Aby Warburg: el Montaje, la Emoción y el Gesto

Ivan Pintor Iranzo[1]

1) Universitat Pompeu Fabra. España

Date of publication: June 3th, 2017
Edition period: February 2017- June 2017

To cite this article: Pintor Iranzo, I. (2017). Formas del Atlas y el Ensayo Visual a Partir de Aby Warburg: el Montaje, la Emoción y el Gesto. *Barcelona, Research, Art, Creation, 5*(2), 156-188. doi: 10.17583/brac.2017.2684

To link this article: http://dx.doi.org/10.17583/brac.2017.2684

PLEASE SCROLL DOWN FOR ARTICLE

The terms and conditions of use are related to the Open Journal System and to Creative Commons Attribution License (CC-BY).

BRAC - Barcelona Research Art Creation Vol. 5 No. 2 June 2017
pp. 156-188

Aby Warburg's Legacy, The Atlas and The Visual Essay: Montage, Editing, Emotion and Gesture

Ivan Pintor Iranzo
Universitat Pompeu Fabra

(Received: 6 April 2017; Accepted: 6 April 2017; Published: 3 June 2017)

Abstract

Taking as a reference Warburg's iconology of the interval, this paper attempts to explore the logic of montage, editing and juxtaposition as one of the pillars of contemporary audiovisual creation and research. Warburg's legacy, more active today than ever, gives priority to transmission, historicity and artistic empathy, and the development of a history of art that is less concerned with periods and authors than with 'what happens to the observer' based on the vital, emotional response to the repertoires and afterlife of gestures, the pathos formulae that have been passed down through history, escaping classification into trends. The great project Mnemosyne is an atlas of images conceived as a moving archive. His attention to time shocks and the dialectics of image is a big reference for the use of poetic and critical editing in the work of filmmakers, artists, photographers and writers. But above all, editing and juxtaposition a central tool in contemporary artistic research is its condition of laboratory.

Keywords: Aby Warburg, montage, mnemosyne, gesture, visual essay

2017 Hipatia Press
ISSN: 2015-8992
DOI: 10.4471/ brac.2017.2684

Hipatia Press
www.hipatiapress.com

BRAC - Barcelona Research Art Creation Vol. 5 No. 2 June 2017
pp. 156-188

Formas del Atlas y el Ensayo Visual a Partir de Aby Warburg: el Montaje, la Emoción y el Gesto

Ivan Pintor Iranzo
Universitat Pompeu Fabra

(*Recibido: 6 abril 2017; Aceptado: 6 abril 2017; Publicado: 3 junio 2017)*

Resumen

A través del legado de la llamada iconología del intervalo de Aby Warburg, el texto trata de indagar la lógica del montaje y la yuxtaposición como uno de los ejes de la investigación y la creación audiovisual contemporánea. La herencia de Warburg, más activa ahora que nunca, se cifra en la valoración prioritaria de la transmisión, la empatía artística, y el interés por lo que sucede en el espectador. La respuesta energética hacia los repertorios y supervivencias gestuales y las fórmulas de *pathos*, es lo que se transmite a lo largo de la historia al margen de tendencias. Su gran proyecto Mnemosyne, es un atlas de imágenes concebido como archivo en movimiento. Su atención hacia las sacudidas temporales, es lo que hace de Mnemosyne el espejo en el que se mira la labor de cineastas, artistas, fotógrafos y escritores. Pero sobre todo es la condición de laboratorio lo que hace del montaje, la yuxtaposición, una herramienta central en la investigación artística contemporánea.

Palabras clave: Aby Warburg, montaje, mnemosyne, gesto, ensayo visual

2017 Hipatia Press
ISSN: 2015-8992
DOI: 10.4471/ brac.2017.2684

Hipatia Press
www.hipatiapress.com

En torno a los años veinte y treinta del siglo XX, en plena consolidación del sistema narrativo del clasicismo cinematográfico estadounidense, diversos pensadores concibieron la imagen como núcleo de su reflexión acerca de la historia a través de sistemas de conocimiento basados en el montaje y la yuxtaposición visual, a través de una incorporación fantasmal del movimiento y la inscripción temporal. Tanto el proyecto Mnemosyne (1924-1929), un atlas de imágenes —*Bilderatlas*— que constituye el motor de las investigaciones del historiador del arte Aby Warburg, como los Passagen-werk (1927-1940), de Walter Benjamin, o los Documents (1929-1930), de Bataille, coinciden en su planteamiento con las indagaciones del cineasta Sergei Einsenstein, del dramaturgo Bertold Brecht y de los formalistas rusos. Sus diferentes trabajos centran su atención en el ensamblaje de fragmentos y en el choque significante entre imágenes, en lo que sucede en el espectador cuando una imagen se articula con otra, cuando sus temporalidades se abren y contaminan entre si. Las imágenes comparecen así bajo la premisa de su "vida en movimiento" —*bewegtes leben*—. Que las imágenes tienen una vida propia y que su vida, como los propios agujeros en el saber, está hecha de constantes migraciones, es uno de los nexos comunes que Warburg comparte con Benjamin, Eisenstein o Bataille en la gestación de un modelo de comprensión histórico y cultural fundado sobre la idea de corte, sacudida y discontinuidad, en el que tanto la empatía artística —*einfühlung*— como la emoción constituyen el vector fundamental.

Los diferentes avatares del pensamiento visual contemporáneo están marcados por lógicas asociativas, que, en su fórmula más primitiva, se materializan en los frisos de imágenes automatizados que genera cualquier motor de búsqueda de Internet. Sin embargo, es en las prácticas deliberadas, urgentes, de artistas plásticos y sobre todo de cineastas—de Gerhard Richter a Jean-Luc Godard, de Bill Viola a Harun Farocki— así como en el campo del ensayo audiovisual, donde con frecuencia emerge el legado de un conocimiento a través del montaje fundamentado en la comprensión de la imagen como síntoma –un concepto a la vez semiótico, filosófico y corporal—, como difracción en la historia y como fractura. Al mismo tiempo que cada articulación entre imágenes genera nuevos significados, comprensiones y recepciones, como afirmaban Eisenstein o el pionero del

cine soviético Lev Kuleshov, suscita también la actualidad, el destello y el peligro del corte. Éste constituye un intervalo de pensamiento —*Denkraum*— y, de manera simultánea, una atalaya, una hendidura desde la que pensar esas imágenes. El corte constituye, por consiguiente, un lugar de resistencia, un enclave intempestivo en el sentido nietzscheano, esto es, instaurador de una grieta que permite contemplar y dialectizar la heterogeneidad de tiempos coincidentes en el montaje.

A través del legado de la llamada iconología del intervalo —*Zwischenraum*— de Aby Warburg e hilvanando una reducida constelación de ejemplos, el presente texto da cuenta de una investigación más amplia acerca de la lógica del montaje como cifra de la exploración del vínculo entre tiempo, movimiento, emoción e historicidad en la teoría y la creación visual contemporánea y como punto central del encuentro entre el archivo, la experimentación plástica, el cine y el museo. El movimiento, la espectralidad histórica de la imagen, no es sólo el objeto, sino también el método en las investigaciones de Warburg (Didi-Huberman, 1998) que, ya en 1893, en su primer ensayo, El nacimiento de Venus y La Primavera de Botticelli (Warburg, 1893), formula una hipótesis liminar que es también a la que se adhiere este texto: la supervivencia de las expresiones gestuales antiguas como huella, documento e inscripción histórica sobre el que obrar una reconstrucción antropológica. Es en el montaje, en el remontaje de tiempos diversos donde emergen ciertas imágenes-resistencia cuya memoria se desata en torno al gesto. Se trata, en las líneas siguientes de exponer las condiciones de posibilidad de un saber-montaje a partir del atlas (véase Figura 1), bajo las cuales pueda examinarse la noción de supervivencia, la fórmula de *pathos* y la política gestual como espacio de ruptura o de resistencia en la articulación de imágenes.

Las Ciencias de la Cultura

Como ha señalado Robert Klein (1970) y como recoge el filósofo Giorgio Agamben (2005) en su artículo “Aby Warburg y la ciencia sin nombre”, la disciplina inaugurada por Warburg existe pero no tiene nombre[1]. La esencia de su método y su enseñanza se fundamenta en un rechazo hacia método estilístico-formal imperante en la historia del arte a finales del s.XIX y en la

Figura 1. Panel 39 Mnemosyne: Botticelli. Estilo ideal. Baldini 1º y 2º. Amor antiguo. Palas como banderín de torneo. Imágenes de Venus. Apolo y Dafne = transformación. Cuerno de Aquelous. Gentileza de *La Rivista di Engramma* tema de investigación Mnemosyne Atlas en http://www.engramma.it/eOS2/atlante/

adhesión a un marco de estudios más amplio, orientado hacia una visión antropológica. Suele afirmarse que, con los estudios de Warburg, la historia del arte desplaza su interés desde la periodización de los estilos y el análisis de los aspectos formales hacia una indagación iconográfica que emerge de la aproximación minuciosa a las fuentes literarias y a la tradición cultural (véase Figura 2). Sin embargo, estimar la trascendencia de la labor de Warburg en función de su análisis de la codificación del contenido figurativo constituiría una interpretación parcial de su legado, limitada a su magisterio sobre Erwin Panofsky, que en el término *iconología* —por oposición a la dimensión más programática, positiva y neo-kantiana de la iconografía—, halló una denominación satisfactoria para esa ciencia sin nombre a la que Warburg intentó bautizar con numerosas expresiones en el curso de sus investigaciones: historia de la cultura, psicología de la expresión humana, historia de la psique.

En la intuición de Jacob Burckhardt, que desde la década de 1860 sostenía que las obras de arte deben ser estudiadas menos a través de categorías estabilizadas de la estética filosófica que como parte de una psicología atenta a lo figural, Warburg encuentra amparo para su voluntad de gestar una *ciencia de la cultura* bajo la que contemplar la vida particular de cada imagen, su necesaria colisión con otras y, sobre todo, su apertura al tiempo, a la reviviscencia de tiempos anteriores y a su sintonía con la experiencia temporal presente. Del mismo modo que para Burckhardt, el saber artístico no es para Warburg tanto una cuestión de estética como el "estudio de aquello que le ocurre en el observador" (Forster, 2005, p. 18). En manos de Warburg, la iconografía no es nunca un fin por sí mismo, sino que la identificación de sujetos, formas y recurrencias apunta hacia la configuración de un interrogante de mayor calado, una "diagnosis del ser humano occidental" basada tanto en la atención hacia la memoria de las imágenes como hacia su capacidad para desplazar la mirada de la figura al fondo o de la imagen al entre-imagen.

A través del valor de una imaginación concebida, como en Goethe, Baudelaire o Benjamin como órgano de conocimiento relacional bien diferenciado de la fantasía[2], Warburg pone en movimiento la tensión entre

Figura 2. Panel 48 Mnemosyne: Fortuna. Símbolo discutido del hombre que se libera (Kaufmann). Gentileza de *La Rivista di Engramma* tema de investigación Mnemosyne Atlas en http://www.engramma.it/eOS2/atlante/

la concreción de las pulsiones, la representación energética corporal de las figuras —*monstra*— y las constelaciones de ideas históricas, antropológicas o mitológicas —*astra*—. En el trabajo con el montaje de Warburg, de igual modo que en las constelaciones de Benjamin, la imagen, cuya naturaleza se supone arquetípica y vinculada a lo inconsciente, revela una naturaleza histórica y dialéctica. Asimismo, la necesidad de paliar la disociación que la cultura occidental impone entre poesía y filosofía, entre palabra poética y palabra pensante, a la que Warburg alude como "esquizofrenia de la cultura occidental", constituye la raíz de un pensamiento fundamentado en la conciliación de opuestos: no hay afecto sin arquetipo, del mismo modo que no existe un pensar que no aspire a engendrar emoción ni una creación artística que no contenga conciencia de sus procedimientos y del mundo. "La crítica —señala Agamben (2005b, p. 13) al referirse a esta esquizofrenia— ni representa ni conoce, sino que conoce la representación", algo que hubiese podido rubricar Walter Benjamin.

Son dos nociones desarrolladas por Benjamin en el campo de la crítica, la legibilidad —*Lesbarkeit*— y las condiciones fenomenológicas e inmanentes de la visibilidad —*anschaulichkeit*— las que se alían en una forma de conocimiento dinámica, el atlas, que constituye el centro de la senda iconológica abierta por Warburg. Como manera de recorrer la historia visual de la humanidad y de conocer los diferenciales de tiempo conforme a los que comparecen las imágenes en el mundo contemporáneo, el atlas se ofrece como un archivo abierto, donde la yuxtaposición no sólo revela choques temporales entre las imágenes, sino que también los gesta. Las imágenes se encienden unas a otras. Tensan y distorsionan el espacio y el tiempo intermedio. Se invocan y se repelen, y a veces también se revocan —en un movimiento que enfebrecía al propio Warburg, que las recomponía constantemente—. Transforman de manera constante la legibilidad histórica en torno a un eje central en el que se anudan el atlas, el archivo, la temporalidad y la expresión emotiva como corte histórico: el gesto. Aseguraba Karl Lamprecht (Gombrich, 1995) ya en 1905

> No hay poema que no vaya acompañado de gesticulaciones, de una postura del cuerpo apropiada y un tratamiento musical del lenguaje; no hay acto solemne que no asuma una forma musical poética ni hay

> creación de las artes visuales en que no reverberen los motivos del lenguaje la música y la expresión corporal... (p. 45)

Atenta al carácter mediador del gesto entre fuerzas corporales y sociales, la psicología social de Lamprecht incide, desde el estudio de la pintura, sobre el desbloqueo de la relación entre afecto y representación y sobre la concepción del *pathos*, de la expresión de la pasión como un lugar de apertura, en sintonía con las investigaciones casi coetáneas de Freud en el ámbito del psicoanálisis y Bergson en filosofía. La certeza de que los gestos hablan de la vida histórica del ser humano tanto como del rumor ensordecedor de los muertos es el punto de partida de la iconología, porque al haber hecho del Renacimiento italiano su laboratorio y pantalla proyectiva, los estudios de Warburg se vuelven de manera obsesiva hacia la supervivencia de la peculiar cesura impuesta por el arte clásico.

En efecto, a diferencia de las fórmulas empleadas en los frisos egipcios y las que, más tarde, caracterizan el arte paleocristiano y la plástica narrativa medieval, junto a la pintura ilusionista griega, cundió una tradición narrativa que decoraba paredes y ánforas, y que buscó mecanismos para compensar la ausencia de movimiento. A diferencia del arte egipcio, no los encontró en la expresión simbólico-figurativa ni en los trazos sintéticos, sino en la creación de imágenes desequilibradas: cuerpos que adoptan posturas inestables, músculos rígidos como un arco tensado, y ropajes y accesorios que empiezan a ondear en el viento a fin de indicar transitoriedad —*dynamisierende Zusatzformen*—, con la voluntad de convocar la siguiente imagen y el hilo de un relato bien conocido. Sólo en función de ese equilibrio dinámico, de ese movimiento fantasma surgido de la empatía se entiende que la noción de huella mnémica, *dinamograma* —*dynamogramm*—, impregne todo el método de Warburg en su mirada hacia la Antigüedad, como un eco de la teoría de los *engramas* de Selon Semon y las huellas formales —*formgepräge*— de Antón Springer (Gombrich, 1995).

Mnemosyne, el Atlas de Imágenes de Aby Warburg

Como la imagen dialéctica de Benjamin, el *dinamograma* recoge un sentido de discontinuidad y potencia. De tal modo, las dos nociones básicas que Warburg adhirió al estudio de la imagen, la idea de la supervivencia —*Nachleben*— de huellas mnémicas anteriores y la transmisión de la fórmula gestual de *pathos* —*Pathosformeln*—, cristalizan como motores fundamentales del atlas *Mnemosyne*. En la praxis, *Mnemosyne* consiste en una colección de grandes plafones sobre los cuales Warburg distribuía imágenes de diferentes épocas (véase Figura 3) que le permitían evidenciar relaciones sobre las que, con frecuencia, le costaba desplegar su escritura compleja, imbuida de la escritura de Thomas Carlyle en *Sartor Resartus* (1833). Sin embargo, en un nivel más profundo, el atlas es un instrumento para suscitar una colisión significante entre imágenes capaz de poner de relieve impurezas, supervivencias y connivencias secretas, una máquina de remontaje para dinamizar el pensamiento en las zonas limítrofes, en las fracturas históricas. Leyéndose las unas en las otras, las reproducciones de lienzos, fotografías y dibujos que se arraciman en los casi ochenta paneles conservados de *Mnemosyne* persiguen, a través del intervalo entre unas y otras, tensar la distancia con el observador, invocar lo que le mira en cada una de las imágenes, situarlo ante el mayor de los interrogantes posibles, el tiempo.

Cada una de las imágenes —de los frescos de Piero della Francesca a la foto del concordato entre el papa y Mussolini, de las vísceras hepatoscópicas babilónicas de arcilla al cartel de una jugadora de golf— comparece en *Mnemosyne* como el resultado de numerosas sacudidas temporales. Cristalizadas a partir de la sedimentación de una temporalidad que no se integra en la secuencia histórica, esas imágenes se presentan desde su condición gestual, como raptos energéticos y, asimismo, como un fenómeno antropológico total, una cesura cultural que se proyecta en todas direcciones, tanto temporales como sociales y psíquicas, de acuerdo a la lógica de lo que Warburg denominó la vida (*leben*) de las imágenes, su éxodo permanente —*Wanderungen*—. “L’atlas est une forme visuelle de savoir, une forme savante de voir”, arguye George Didi-Huberman (2011, p. 12), para subrayar que *Mnemosyne* introduce la impureza y la hibridación

Figura 3. Panel 45 Mnemosyne: Superlativo de lenguaje gestual. Exaltación de la conciencia de sí. Héroes singulares saliendo de la grisalla tipológica. Pérdida del 'cómo de la metáfora. Gentileza de *La Rivista di Engramma* tema de investigación Mnemosyne Atlas en http://www.engramma.it/eOS2/atlante/

de un pensamiento sensible con unas imágenes que dinamizan conceptos, una "connaturalidad, la coalescencia natural de la palabra y de la imagen" (*Die natürliche Zusammengehörigkeit von Wort und Bild*) (Didi-Huberman, 2011, p. 16), afín a la *lesbarkeit* benjaminiana.

Así como Didi-Huberman, parafraseando un pasaje de Ernst Bloch en *Herencia de esta época* (*Erbschaft dieser Zeit*, 1935), sugiere que la forma del atlas constituye un capital de imágenes y pensamientos rescatado de entre las ruinas de la "coherencia colapsada" de la modernidad (Didi-Huberman, 2011, p. 17), es en las ideas de Benjamin sobre los abecedarios para la infancia y las formas escénicas donde el dispositivo que sustenta *Mnemosyne* encuentra su más sutil comprensión, en tanto invoca "la lectura antes de todo lenguaje" (*das Lesen vor alle Sprache*) que cristaliza en el gesto y la danza, así como el anhelo de leer aquello que jamás ha sido escrito (*was nie geschriben wurde, lesen*) (Benjamin, 1933, pp. 361, 363) o, lo que sería equivalente, acercarse a lo impensado o a la historia de lo no acontecido. Precisamente por eso, porque inventa zonas intersticiales y pliegues de exploración, intervalos heurísticos, *Mnemosyne* constituye la mejor atalaya desde la que contemplar la posibilidad de un pensamiento visual contemporáneo, un referente metodológico a partir del cual articular un discurso que revele en las imágenes sus ecos y relaciones intestinas.

Es ostensible, como afirma Didi-Huberman (2011), el ascendente que ejerce Warburg sobre el uso del remontaje en el *Handatlas* dadaísta, el *Álbum* de Hannah Höch, los *Arbeitscollagen* de Karl Blossfeld, la *Boîte-en-valise* de Duchamp, el *Atlas* de Marcel Broodhaers y de Gerhard Richter, los *Inventaires* de Christian Boltanski, los montajes fotográficos de Sol LeWitt o el *Álbum* de Hans-Peter Feldmann. Sin embargo, es en *Histoire(s) du Cinéma* (1998), de Jean-Luc Godard, en los ensayos cinematográficos de Chris Marker, en el trabajo pionero de Pasolini en *La Rabbia* (1963) o en los remontajes de material de archivo de Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi donde la escondida senda que comienza con Warburg encuentra su prolongación más fecunda. Guiado por la sagaz intuición antropológica de que el principal problema de una sociedad *caliente* como la occidental, tan obsesionada por la historia como para convertirla en motor de su desarrollo, es el de la transmisión, Warburg quiso definir *Mnemosyne* como un espacio

de polarización visual abocado a la relectura del pasado, a la comprensión profunda de lo acontecido.

En el capítulo 2A de *Histoire(s) du Cinéma*, que funcionan como un *Bilderatlas* del siglo XX, Godard, después de una secuencia-prólogo centrada en la visión —con imágenes de Polifemo, de las películas *Boudu sauvé des eaux* (1932) y la *Règle du jeu* (1939), de Renoir, o *Odinnadtsatyy* (1928), de Vertov— y antes de su conversación con el crítico Serge Daney, introduce una cita de Oscar Wilde al mismo tiempo que dos fotografías suyas: "Hacer una descripción de aquello que no ha tenido lugar es la tarea del historiador"[3]. Es el montaje, como señala el propio Daney, lo que permite modular el campo de tensión histórico entre la urgencia del presente y una concepción de la historia como salvación, como redención. "Pour paraphraser encore Benjamin —le dice el crítico Yousef Ishaghpour a Godard en una entrevista— votre film n'est pas du genre d'histoire qui s'occupe du bois et des cendres, c'est la mémoire présente de la flamme. Il y a une histoire qui passe le long du cimetière, selon Péguy, et une autre forme d'histoire qui veut être «*une résurrection du passé*», une rédemption du passé" (Godard & Ishaghpour, 2000, p. 20).

La polifonía de fuentes en *Histoire(s),* que encuentra a menudo en la superposición, en el encadenado, el recurso que permite trasladar a la pantalla cinematográfica la panopsis del atlas, comparte con *Mnemosyne* tanto la idea de una historia mesiánica encarnada en la tesis principal del montaje como la potencia del carácter indicial de las imágenes. Como la mariposa, que conserva las huellas de los sucesivos estadios de su metamorfosis, de larva a ninfa y de ninfa a *imago*, las imágenes también acarrean vestigios de sus pseudomorfosis y transformaciones figurativas, que afloran al ser yuxtapuestas con otras imágenes, organizadas en secuencia, montadas y articuladas. Si para Benjamin una hipotética ciencia de la cultura exige aproximarse al inconsciente óptico —"soñar", decía, "forma parte de la historia" (1927)— desde la discontinuidad de la imagen dialéctica, tanto Godard como Warburg entienden que ese proyecto sólo se hace posible a través de la iluminación de ese inconsciente del tiempo que es la *supervivencia.*

Un Archivo de Supervivencias en Movimiento

En su dimensión más concreta, la supervivencia es sinónimo de huella. Las fotógrafas Jane y Louis Wilson, que han buscado la impronta de la radiación en su serie fotográfica titulada *Atomgrad (Nature Abhors a Vacuum*, 2010), en torno a los paisajes abandonados de la ciudad de Pripyat, construida para los trabajadores de Chernobyl, regresan en su película *The Toxic Camera* (2012) a las consecuencias del accidente nuclear a través de la cámara de Aleksandr Shevjenko, que murió como consecuencia de la radiactividad poco después de documentar la reacción en cadena en *Chronique of severe days* (1986). Las solarizaciones, virados y luminarias que aparecieron en el celuloide de Shevjenko a causa de la radiación no sólo son la huella de lo que la cámara captó más allá del ojo humano sino también la huella mnémica, el dinamograma perseguido por las hermanas Wilson, que han regresado a Pripyat y a Chernóbil en ulteriores *collages*. La circulación, la migración de esas huellas mnémicas desvela un arco de sentido aún mayor en aquellos casos en los que invoca la dialéctica entre dos cortes históricos, como en el célebre ejemplo de la parte final del capítulo 1A, *Toutes les histoires*, de *Histoire(s) du Cinéma* en la que Godard monta el rostro horrorizado de Giulietta Massina en *La Strada* (1954), de Federico Fellini, sobre el gesto inerte del pequeño Edmund antes de suicidarse al final de *Germania Anno Zero* (1947), de Rossellini.

Después de encadenar el gesto del actor y director Eric von Stroheim arrojando un bebé por la ventana en *Heart of Humanity* (1918), una película sobre la Primera Guerra Mundial dirigida por Allen Holubar, con el semblante aterrado de Massina, y de sobreimprimir el enunciado fatídico END LOSUNG (solución final), Godard recupera el fotograma de la actriz italiana a través de un palimpsesto de citas: *Die Nibelungen* (1924), de Fritz Lang, la entrada del ejército en el poblado indio en *Centauros del desierto* (*The Searchers*, 1956), de John Ford, un pasaje de Wittgenstein[4] y músicas de Honegger y Beethoven conducen a la imagen del suicidio de Edmund al final de *Germania Anno Zero*. Tras haber envenenado a su padre y vagabundeado por las ruinas de un Berlín devastado por la Segunda Guerra Mundial, Edmund, cuya interioridad está vedada al espectador, se inmola.

Se lanza al vacío desde lo alto del edificio. Ese sacrificio sin sentido, que profana a la vez la idea misma de la redención sacrificial y el tabú representacional de mostrar la muerte de un niño, con el agravante del suicidio, no sólo habla de la negatividad abstracta, de esa "noche del mundo" hegeliana que señala el punto límite de Europa después de la IIª Guerra Mundial, sino que, como ha señalado Deleuze (1985) constituye la fractura, el punto límite de articulación entre lo que él denomina la imagen-tiempo y la imagen-movimiento, los regímenes de la imagen en los que el filósofo francés divide la construcción del siglo XX desde sus imágenes cinematográficas.

Si Godard lo monta, ralentizado, con la imagen de Massina es porque en ella, a pesar del horror, de la lágrima, todavía es posible la salvación, la redención y el seguir adelante a través de la ficción. La fuerza centrípeta del intervalo entre la imagen-límite del rostro de Edmund y el estupor forzado a seguir adelante de Massina constituye el abismo de la IIª Guerra Mundial sobre el que *Histoire(s)* se tensa, y ostenta su reverso en el poema *Le Voyage*, de Baudelaire, leído por Julie Delpy en el capítulo 2A, *Seul le cinéma*, un canto a la capacidad del cine para imaginar. "Durante casi cincuenta años el pueblo de las salas oscuras quema lo imaginario para recalentar lo real", dice en otro lugar del capítulo 1A. *Histoire(s)* encuentra su capacidad de perpetuo remontaje en esa lógica complementaria de los contraplanos, en la circularidad que, por ejemplo, retoma a Edmund en el capítulo 3A, *La Monnaie de l'absolu* como parte de la aproximación de Godard a la guerra de los Balcanes, que se desarrolló durante la producción del capítulo, presentado en 1995[5]. Lo que interesa a Godard son esos intervalos que permiten, como Benjamin supo expresar en la VI de las *Tesis de filosofía de la historia*: "Articular históricamente el pasado no significa conocerlo 'tal como verdaderamente fue'. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. De lo que se trata para el materialismo histórico es de atrapar una imagen del pasado tal como ésta se le enfoca de repente al sujeto histórico en el instante del peligro" (Benjamin, 2001). *"¡Au Secours!"* (Socorro), el grito que Godard inscribe al final del capítulo 1A y antes de las imágenes comentadas sobre un fotograma de Max Linder, el maestro del *slapstick* cuya carrera quedó truncada por la Iª Guerra Mundial, es también el grito del pueblo europeo.

Sobre la imagen y el texto, Godard superpone una voz que describe la muerte por gas Zyklon B, un gas empleado en Buchenwald, Auschwitz y otros campos de concentración. De igual modo que *Mnemosyne*, *Histoire(s) du Cinéma* muestra, como ha señalado Giorgio Agamben (1995) al hablar de Godard, que el ser humano del siglo XX tenía "una gran necesidad de montaje". En tanto que forma pensante, el montaje, de acuerdo con Agamben (1995), basa sus condiciones de posibilidad en dos recursos, la detención y la repetición. Amparándose en los cuatro grandes pensadores de la repetición en el siglo XX, Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger y Deleuze, el pensador italiano colige que repetición no es nunca el regreso de lo idéntico, sino el retorno de la posibilidad de lo que ha sido. Si el recuerdo es el retorno de lo que ha sido, en tanto que posible, la repetición es el recuerdo de lo que no ha sido, cosa que constituye asimismo una óptima definición de cine. Es, sin embargo, en la detención, en el corte, como muestra el ejemplo de *Germania Anno Zero* en *Histoire(s)*, donde comparece la dimensión revolucionaria de la interrupción a la que Benjamin y Brecht, que compartieron el proyecto de editar una revista llamada *Krisis und Kritik*, se refirieron a menudo.

Una película como *La Rabbia* (1963), que fue dirigida por segmentos por Pasolini y Guareschi, muestra el nudo indisoluble entre discurso poético y político en lo que por primera vez no se denomina ni ficción ni documental sino ensayo —*saggio poetico*, escribe Pasolini—. Montado a partir de un material ajeno, de actualidades y de archivo, *La Rabbia* constituye un fiel reflejo de ese recuerdo de lo que no ha sido junto con la violencia, lingüística y gestual, del corte, de la incisión sobre la realidad. No es casual, como Didi-Huberman ha subrayado, que *La Rabbia* sea coetánea de *Le fascisme ordinaire* (1965), de Mikhail Romm, del primer *ciné-tract* de Godard (1968) e incluso de los *Disasters* (1963), de Warhol, y que poco después se sucedan los cine-ensayos de Chris Marker, Artzavad Pelechian, Farocki o Gianikian y Ricci-Lucchi (Didi-Huberman, 2013), más tarde los de Thomas Heise, Hito Steyerl y otros. En casi todos los casos la idea de reapropiación es crucial. Detención y repetición sólo pueden emplearse porque existe un archivo, que aparece así como motor dialéctico de yuxtaposición de supervivencias, de igual modo que para Warburg la fuente de *Mnemosyne* fue su colección de fotografías de obras y su

biblioteca, ordenada por leyes subjetivas de afinidad. Emplear o no el archivo y ponerlo en movimiento de un modo u otro para dialectizar la historia es el gran debate, la aporía para un pensamiento de la imagen, que atraviesa la reflexión sobre el ensayo visual, sobre el atlas, como atestigua el conjunto de la obra visual y escrita de un autor como Farocki.

Desde el célebre inicio de *Fuego inextinguible* (*Nicht Löschbares Feuer*, 1969), con el cineasta leyendo un testimonio presentado en el Tribunal de Crímenes de Guerra de Vietnam en Estocolmo y quemándose con un cigarrillo ante la cámara para evidenciar, aunque sea en un nivel exponencialmente mínimo, los efectos del napalm hasta textos como "*Mostrar a las víctimas"* (2009), una de las grandes preocupaciones de Farocki es la utilización de materiales de archivo, hasta qué punto constituyen iluminaciones u oscurecimientos de esa imagen en el instante de un peligro a la que se refería Benjamin —o bien de la definición de *Mnemosyne* que Warburg recogía en una nota de 1929: "una psicología del movimiento pendular entre la posición de causa como imagen y como signo" (Gombrich, 1995)—. Quizá uno de los efectos de la herencia de la movilización del archivo de Warburg sobre cineastas como Farocki o Godard es que buscan menos los motivos iconográficos habituales que los intervalos entre ellos. "Pathos de la destrucción", "Sentimiento contenido del triunfo" o "Justicia de Trajano = inversión energética del atropello a un caballo" son algunos de los epígrafes que acompañan a las planchas que integran *Mnemosyne*, de un modo análogo a lo que sucede con los juegos de palabras de ciertos encabezamientos de los ensayos de Godard, en los que es la materialidad del gesto lo que guía la reflexión.

Políticas del Gesto

Si, como muestra *Mnemosyne*, la pintura antigua hizo de los gestos el lugar donde habitan los dioses huidos, el esplendor de un lenguaje sagrado y ajeno al del ser humano, con la fotografía y el cine los gestos se incrustaron en el tiempo. Algo se tambaleó de manera drástica en la historia de lo visible, porque el tiempo se hizo gesto, anclaje de la memoria, calco de una singularidad irrepetible y, por consiguiente, lugar de detención y también forma de resistencia. La población silenciosa de los retratos pictóricos se

enriqueció con las voces de nuevos convidados al festín: rostros, gestos y miradas capaces de abrir un nuevo campo mimético en torno a lo que Aristóteles denominara la expresión de la esencia, el *to ti ên einai* (τὸ τί ἦν εἶναι)[6], "lo que era ser". Allí donde están, allí desde donde miran algo tiene lugar, pero no se trata sólo de un saber-en-la-muerte, sino sobre todo de un saber del corte histórico[7]. Que no aparezcan prácticamente fotografías hasta las tres últimas planchas de *Mnemosyne*, las relacionadas sobre todo con la Iglesia y el poder y la misa[8] (véase Figura 4), es un indicador del cambio que comportó el "embalsamamiento" (Bazin, 1944) de los cuerpos y los rostros fotografiados o filmados con respecto a la pintura: porque son humanos, los gestos, las miradas y las caricias fotografiadas, filmadas, pertenecen al tiempo y no a la eternidad, y cualquier remontaje no sólo invoca que el rostro fotografiado es siempre el lugar de una exigencia sino que comporta la presencia imperiosa del testigo.

En tanto que toda la labor de Warburg surge de querer saber cómo imaginaban la antigüedad clásica Botticelli y sus contemporáneos, cómo sus imágenes pensaban otras imágenes anteriores, entonces ¿qué lugar ocupa la imagen-movimiento del cine dentro del legado su proyecto iconológico? ¿Cómo interfiere la concreción del gesto, su capacidad para conformar incluso un lugar de detención, una forma de resistencia, con el control del anacronismo sobre el que se alza la concepción de las imágenes y del archivo como forma viva y órgano de memoria social? ¿De qué modo la continuidad entre el proyecto de Warburg y los de Godard, Farocki y otros autores destacados de ensayos visuales comparten a la vez una apertura hacia territorios nuevos, inconcebibles para Warburg? Quizá, junto a la exploración foucaultiana de las condiciones de visibilidad en obras de Farocki como *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* (1989), la "cámara analítica" de Gianikian y Ricci-Lucchi comparte con el "montaje-distancia" de Artzavad Pelechian – y con el "montaje de atracciones" de Eisenstein la dimensión filosófica de la panopsis y la yuxtaposición, pero además, se ampara en un dispositivo técnico específico: una moviola artesanal con un primer paso de celuloide en el que se controla el material de archivo y que posibilita la visualización, y un segundo raíl que permite re-filmar el celuloide *frame* a *frame* como en la animación, manipulando la velocidades, recortando, reencuadrando y tintando como una impresora óptica.

Figura 4. Panel 79 Mnemosyne: Misa. Comer a Dios. Bolsena, Botticelli. Paganismo en la Iglesia. Milagro de la hostia sangrante. Transustanciación. Criminales italianos recibiendo la extremaunción. Gentileza de *La Rivista di Engramma* tema de investigación Mnemosyne Atlas en http://www.engramma.it/eOS2/atlante/

Con esa herramienta[9], Gianikian y Ricci-Lucchi han desplegado su arqueología del saber visual del archivo a partir, sobre todo de *Dal Polo all'Equatore* (1986), donde reinterpretan el universo colonial a partir de los archivos del operador de cámara de la aristocracia durante la Iª Guerra Mundial, Luca Comerio, sobre cuya labor han regresado, por ejemplo, en *Transparenze* (1998), *Visions du désert* (2000) o *Pays Barbare* (2013). Si bien su investigación en los años setenta partía de un archivo propio de objetos y juguetes, benjaminiano en su amor por los vestigios de lo casual y lo marginado, es en el archivo cinematográfico donde la pulsión elegíaca, la pregunta acerca del destino de los cuerpos y los afectos del pasado, es encomendada al espectador como vindicación de la *parte del fuego* de la experiencia histórica consumida en el altar del historicismo más ligado a la periodificación. *Prigionieri della guerra* (1995), *Su tutte le vette è pace* (1999)[10] o la escalofriante *Oh! Uomo* (2004), acerca de las secuelas de la guerra sobre los cuerpos de los soldados en su retorno a casa en la zona del Trentino italiano —antiguamente parte del imperio Austrohúngaro—, integran en su más radical formulación la idea del gesto y la huella, al abordar la construcción figurativa e histórica del cine médico —una línea de trabajo que los dos cineastas habían abierto con *Cesare Lombroso. Sull'odore del garofano* (1976).

La atención minuciosa hacia el documento —el preguntarse, por ejemplo, en cuántos *frames* muere un soldado, el reencuadrar su rostro para dignificarlo[11]—, el cuidado hacia la erosión del nitrato, que también servía para construir bombas, y la revisión de la dimensión analítica de archivos como el de la Salpetrière dirigido por Charcot —*La Nouvelle iconographie de la Salpetrière* (1888-1918), sobre pacientes con enfermedades neurológicas e histeria[12]— revela también el despliegue de fenómenos biopolíticos así como una tipificación de los cuerpos que reclama los intervalos de todo el proyecto de los cineastas para poner al descubierto la dimensión poética y política de los *pathosformel* que acompañan y transmiten las visiones de la guerra en el siglo XX. Hay que recordar que la noción de fórmula de *pathos*, que Warburg elabora al enfrentarse a algunas de los lienzos de Botticelli o a los frescos del Palazzo Schifanoia de Ferrara, designa la encrucijada entre la expresión fisiognómica y la palabra, el repertorio de figuras capaces de dar cuenta de la apariencia de un cuerpo en relación a sus propias modificaciones o afecciones transitorias del gesto, de

acuerdo con la duración. Es pues, el tiempo, que emerge en sus capas y sedimentos como objeto complejo en las películas de Gianikian y Ricci-Lucchi, el poso fundamental del gesto, el montaje y las modulaciones de la construcción de la emoción y la relectura política en el ensayo visual.

En su libro *Ninfe* (2007), Agamben parte precisamente de la pregunta "¿Cómo se carga una imagen de tiempo?" para instruir una travesía por la ciencia de la cultura que hace emerger la *teoría del fantasma* como sustrato del *saber-en-movimiento* de Warburg. El trabajo del videoartista Bill Viola, en el que recala Agamben, por lejano que pueda parecer de la labor de Gianikian y Angela Ricci-Lucchi, constituye un nexo común entre el montaje en Mnemosyne y los usos cinematográficos de la herencia warburgiana. Agamben, en sintonía con Hans Belting (2004), observa que en obras como *The Greeting* (1994), una de las piezas más célebres de Viola, un motivo iconográfico como el de la Visitación se transforma al recibir el hálito del tiempo, de la duración. Frente al lienzo de Pontormo en el que se inspira, la pieza de Viola manifiesta a cada instante, un pleno anticipar el estado sucesivo y un implicarse de los estadios anteriores, con lo que el motivo visual se carga de tiempo decisivo, de *kairós*, y actualiza los intervalos de otras potenciales gestualidades.

Para aproximarse esos intervalos entre motivos iconográficos, Agamben se acoge a una noción que Warburg (1895, 1912) pudo encontrarse al estudiar los vestuarios para los *Intermezzi* de 1589 o bien al analizar los citados frescos del Palazzo Schifanoia: el *fantasmata*, la prescripción que da título a uno de los capítulos escritos por el maestro de danza Domenico da Piacenza, il Domenichino, en su libro *De arte saltandi et choreas ducendi, De la arte di ballare et danzare* (s.XV) y que trasluce ante todo una preocupación por la dimensión temporal de la imagen, por la centralidad del gesto.

Pero ¿Qué es con exactitud el *fantasmata*? Junto a la precisión o la agilidad, el *fantasmata* se resuelve en la teoría sobre la danza del Domenichino como una "presteza corporal movida por el intelecto", un rapto entre dos movimientos, una imagen-afección, un *pathos* de la sensación que Agamben identifica con esa estancia vacía que es el intervalo y con otra gran constante que corona la hermenéutica de Warburg: la ninfa. Casi al mismo tiempo que anotaba en su diario el título provisional de

Mnemosyne, "una historia de fantasmas para adultos", Warburg, siguiendo la mitología basada en la psicología asociacionista de Tito Vignoli (1877, 1879) polarizaba la psique occidental en dos arquetipos, el dios fluvial melancólico, por una parte y, por otra, la ninfa. En una continuidad que Didi-Huberman ha subrayado en *La imagen mariposa* (2007), la aparición (*phasma*), el fantasma y la fantasía manifiestan una etimología común que se reitera en la mariposa nocturna (falena). En la evidencia secreta de la mariposa, que es todo alas, como las *fanciulle* de Botticelli y Ghirlandaio en el panel 46 de *Mnemosyne* son todo drapeado (véase Figura 5), se reitera un sistema nocturno y luminoso de la figuración del alma (*psyché*) común a la ninfa.

El Rostro como Espacio de Resistencia

Por ser un espíritu elemental, la ninfa posee sólo un cuerpo sutil y sólo en el encuentro con un sujeto vivaz, con un ser humano, adquiere alma completa, deja de ser crisálida para convertirse en *imago.* El afán de toda forma cinematográfica es asociar el gesto a un sujeto vivaz, dar vida a esa ninfa que es el núcleo del sueño warburgiano. Del mismo modo que Godard, en *Film Socialisme* (2010) emplea el saber-montaje para recorrer los intervalos sobre los que se fragua el naufragio contemporáneo de Europa, la desaparición de los gesto asociados al socialismo y la colonización de las formas capitalistas a partir del itinerario de lo que, en otra época, fuera el Grand Tour, el viaje de formación de los ilustrados europeos, una artista como Susan Meiselas revisita sus propias fotografías. *Archives of Abuse* y *Kurdistan* (1991-2008) son series fotográficas que trabajan exclusivamente con material de archivo, pero *Pictures from a Revolution* (1991) constituye un caso singular, pues Meiselas regresa a la Nicaragua que había fotografiado durante la revuelta sandinista para observar el fuera de campo de su labor como reportera. En el seno de la voluntad escatológica de toda fotografía por capturar el gesto pregnante, parece decirnos Meiselas, existe el riesgo de perder el contexto, así que su viaje es un trayecto de

Figura 5. Panel 46 Mnemosyne: Ninfa. Eïlbringitte en el círculo de Tornabuoni. Domesticación. Gentileza de *La Rivista di Engramma* tema de investigación Mnemosyne Atlas en http://www.engramma.it/eOS2/atlante/

recontextualización de los gestos para hacerlos históricos más allá del cuadro, del límite de la fotografía realizada.

En cierto modo, hay un ejercicio iconológico del mismo calado que el de la cámara analítica de Gianikian y Ricci-Lucchi o el atlas de Warburg. En busca de aquellas impurezas de la imagen que se le escaparon en el éxtasis de la captura del instante, el interés de Meiselas se centra en los rostros. Busca a los protagonistas de sus imágenes para darles voz convertirlos en formas de resistencia contra el olvido y contra la fagocitación de sus propias imágenes. Lo que sucede allí desde donde miran los personajes de Meiselas es el ensamblaje entre pasado, presente y porvenir, una tensión que apunta al contraplano de un instante pasado, en constante recristalización. En sus *Consideraciones sobre la historia universal* (1868, 1870-1871), Burckhardt anota, "Es posible que en Tucídides, por ejemplo, haya algún hecho de primer orden que alguien advierta sólo dentro de cien años" (Canetti, 1987), y lo mismo puede decirse de cualquier forma visual. Que cada uno existe desde su horizonte visual y que las imágenes, como la memoria, están en perpetua reescritura es el punto de partida de la búsqueda de ese poco de sombra que anida en la imagen que falta, la imagen primera de todo archivo. Todo pensamiento sobre la imagen no es sólo una arqueología sino también una perturbación desde la posteridad. Si el historiador, como señala Benjamin, es el heraldo que invita a los muertos al banquete, el observador es el encargado de desplegar la auscultación de los rostros y los gestos.

"No estoy entre los que vieron el Potemkin cuando se estrenó; era demasiado joven. Pero recuerdo con claridad el plano de la carne, con los gusanos (…) Y justo cuando el oficial da la orden de disparar, un gran marinero alto y bigotudo, grita una palabra que se despliega en letras enormes por toda la pantalla: Hermanos". Con esta declaración en su propia voz, Chris Marker inicia el primer episodio de *Le Fond de l'air est rouge* (1977), *Las manos frágiles*, y hace desembocar los diferentes planos de *El acorazado Potemkin* (*Potiomkin*, 1925), de Eisenstein, en una sola imagen, la de una serie de manos enarbolando el signo de victoria por encima de las cabezas. Sobre ese gesto colectivo de camaradería, Marker despliega un rastreo gadameriano de la imagen épica no vista sino restituida a través del montaje. El gesto aparece como potencia de lucha, en un anticipo del

balance posterior de Godard sobre el *pathos* socialista. A partir del trabajo de Marker sobre el gesto y el archivo, una de las primeras conclusiones que podemos obtener es que cualquier forma de resistencia exige convertirse, en la actualidad, en una forma de resistencia a través de la imagen. Como ha señalado Baudrillard (1991) el valor de una imagen en el mundo contemporáneo no se mide por su capacidad mimética, sino por su potencial para provocar cortes y restituciones dialécticas en otras imágenes, o lo que es lo mismo, para invocar fantasmas.

Una de las lecciones que se extiende desde la pintura a la imagen-movimiento es, en este sentido, la de Caravaggio, que se adelantó al una de las potencialidades fundamentales de la imagen cinematográfica y el saber-montaje, la del subrayado de la tensión entre rostro, máscara y *pathos* como bastión de resistencia frente a los discursos históricos efectuados desde el poder, como dialéctica del corte. Si bien otros pintores, como Ribera o Velázquez, han compartido con él el interés por el claroscuro, el oscurecimiento de los fondos, el uso de la cámara oscura, lo que singulariza a Caravaggio es la pantomima. En obras como el *Entierro de Jesucristo* (*Deposizione*, 1602-1604), todo está construido por y para el gesto convulso de lamentación de uno de los personajes, que colisiona con la incorporación del espectador a través de las miradas. Y si algo provocó la necesidad de volver a pintar *San Mateo y el Ángel* (*San Matteo e l'angelo*, 1602) fue la necesidad de paliar el exceso de sensualidad del encuentro entre las manos del santo y la criatura celestial. Es en esta obra donde, por otra parte, comienza la larga penitencia de retoques y dobles versiones de Caravaggio, que tienen en *La vocación de San Mateo* (*Vocazone di San Matteo*, 1599-1600) su núcleo central.

Acaso Caravaggio intuyó algo que la invención de la fotografía y el cine ratificaron en su choque con el movimiento. Con el primer daguerrotipo de la historia que, en medio de la multitud invisible del Bvd. Du Temple, inmortaliza a un solo hombre lustrándose las botas (1838), abocado a la melancólica soledad que aguarda al individuo una vez cumplida su tarea de ser otro, de entregar su huella, su *εἶδον,* dejó de existir la abstracción de la muerte para dar paso a los difuntos concretos, únicos y numerosos que forman la memoria de la fotografía, del cine y del siglo. Esta desaparición de la muerte, que Godard parece advertir en *Histoire(s)*, se alimenta, en

Caravaggio, del uso de cada tela como un contraplano de la historia. Pareciera que fuese consciente de la vida póstuma de sus imágenes como mónadas en constante movimiento a través del archivo, del atlas de las imágenes-movimiento. Por eso, en *La vocación de San Mateo* responde al encargo eclesiástico poniéndole al Santo el rostro y los hábitos de Enrique IV de Francia, Enrique de Navarra, obligado a abjurar del protestantismo y a hacerse pasar por católico para asumir el trono en un acto de realismo político en el curso del cual se le atribuye la célebre frase "París bien vale una misa". La conversión del santo aparece así como lectura crítica de la historia reciente, de la Matanza de los Hugonotes en 1572 a manos de la Liga Católica.

Caravaggio no sólo se atrevió a acusar de esta manera a su propio comitente sino que, en primera instancia, se abstuvo de pintar a San Pedro, encarnación de la Iglesia de Roma, y sólo cedió a pintarlo en escorzo. La necesidad de hacer enmiendas se repitió en la tela *El martirio de San Mateo* (*Martirio di San Matteo*, 1600-1601), donde viste de nuevo a los personajes de franceses y concede otra vez a Mateo el rostro de Enrique IV, con una túnica regia. A la izquierda del lienzo, además, allí donde las radiografías revelan una matanza indiscriminada, se ve obligado a solapar el martirio bajo un rostro, el suyo propio, en dos fases, la infancia —con la misma indumentaria con la que aparecía en *La vocación de San Mateo*—y el momento de la ejecución de la tela. Su rostro, pues, queda convertido en la asunción de una máscara, la del lugar de una denuncia histórica, y reaparece por eso en un lienzo capital, en los últimos momentos de la vida del pintor. Como la irrupción del cine y, en particular del gran continente trágico gestado alrededor de la épica de Eisenstein o de la obra de Rossellini tras la Segunda Guerra Mundial y de Pasolini, que buscó autenticidad en los rostros del sur de Italia, sólo en torno a un rostro, como el del Edmund de *Germania anno zero* (1947), las fuerzas que gestan el espacio del pensamiento pueden declinar la imposibilidad de hablar del horror de la historia, la dificultad de esconderse detrás de las ideas allí donde las verdades pesan como los cuerpos muertos del pasado.

Estética de la Resistencia: la Vida Póstuma de los Gestos Políticos

Del mismo modo que no hay detención ni resistencia sin gesto concreto, tampoco la hay sin montaje. Ya en 1897, uno de los trabajos académicos de Warburg se recreaba en la *ekfrasis*, esto es en la descripción pormenorizada, de la lucha entre lapitas y centauros del Partenón, como ha subrayado Gombrich (1995, p. 48)[13]. Por la atención concitada sobre los ademanes de resistencia, el texto de Warburg podría interpretarse como una suerte de prolegómeno a la operación que el escritor alemán Peter Weiss realizó en la apertura de su obra cumbre, la novela *Estética de la resistencia* (*Die Ästhetik des Widerstands*, 1975-1981). De igual modo que Warburg, Weiss concede una gran cantidad de páginas a la descripción de esa misma lucha escenificada en el friso del Partenón, en la que el escritor identifica fórmulas afines a los esquemas de la representación bélica en Occidente, así como lógicas que atraviesan la lucha de clases. De igual modo que Warburg y Godard, además, Weiss aspira a una historia gestual del arte entendida como reacción y respuesta hacia lo real y como búsqueda de un *pathosformel* único, en sintonía con algunos de los lineamientos del materialismo dialéctico de Benjamin: el contraplano del obrero ante la historia, el rescate de una hipotética constelación de *pathos* asociadas a la lucha obrera y centradas en la *aisthésis*, en la aspiración o reacción frente a la obra.

> A nuestro alrededor se alzaban los cuerpos surgiendo de la piedra en grupos compactos, entrelazados unos con otros o desgajándose en fragmentos, con un torso, un brazo apoyado, una cadera quebrada, un fragmento rugoso insinuando su forma original, siempre los ademanes de la lucha. (Weiss, 1999, p. 21)

Con la larguísima descripción de la gigantomaquia del friso del altar de Pérgamo, *La estética de la resistencia* abre, pues, un recorrido por la vida —*leben*— de las imágenes europeas desde la Guerra Civil española y a través de los grandes conflictos y transformaciones de la lucha del proletariado por sus derechos. Atento a la recepción y a la idea homérica de que el poema no se hace sino en la lectura, Weiss, como pintor y cineasta que era, concede una importancia capital a ciertas imágenes en las que

encarna el valor del gesto como resistencia política. Junto a Klee, Rembrant, El Bosco y otros pintores, desfilan por *La estética de la resistencia* algunas obras que no sólo comparecen como testigos activos de los acontecimientos sino también como nudos en el gran despliegue yuxtapositivo de la obra: *el Guernica* (1937), de Pablo Picasso, *La laminadora* (*Eisenwalzwerk*, 1872-1875), de Adolph Menzel, *La huelga* (*The Strike*, 1886), de Robert Koehler, *La libertad guiando al pueblo* (*Liberté guidant le peuple*, 1830) y, sobre todo, *La balsa del Medusa* (*Le Radeau de la Méduse*, 1818-1819), de Théodore Géricault. Ataque directo a las autoridades de la Restauración borbónica y a las clases privilegiadas que habían huido en chalupas y habían abandonado a su suerte a los pasajeros menos pudientes tras el naufragio del dos de julio de 1816, *La balsa del Medusa* es además un estudio de rostros y cuerpos concretos, de las declaraciones de los supervivientes, un corte en el gran friso de las imágenes que acompaña a *La estética de la Resistencia* y que acunaba la manera de trabajar de Weiss, siempre pendiente de movilizar un enorme archivo.

Es en la descripción del lienzo hecha por Weiss donde, a modo de conclusión, comparece, quizá, el modelo clave del ensayo poético y político, amparado en el trabajo sobre el rostro, el gesto, la detención y la mutabilidad de la imagen, amparado, en definitiva en la potencia del *Bilderatlas* tal como Warburg lo concibió:

> Llenos de desprecio, dando la espalda a los adaptados, formaban los que iban a la deriva, los náufragos en la balsa representaban a una generación abandonada que en su juventud todavía había conocido la toma de la Bastilla. Se apoyaban y se sujetaban entre sí, todos los conflictos que les había llevado a embarcarse ya habían pasado, se había olvidado la lucha, el hambre, la sed, la muerte en alta mar, entre ellos había aparecido una unidad, apoyándose unos en otros, juntos se hundirían o juntos se salvarían, y el hecho de que el que agitaba el trapo, el más fuerte de ellos, fuera un africano, quizá embarcó en el Medusa para ser vendido como esclavo, hacía pensar en la liberación de todos los oprimidos. (Weiss, 1999, p. 391).

NOTAS

[1] Véase, asimismo: Didi-Huberman (2009).

[2] Si bien Aristóteles se refiere a la imaginación en *De Anima* (III, 3, 427b) como la categoría que integra a la *aisthesis* y la *dianoia*, la tradición latina empezó a degradar esta noción, al traducir el griego φαντασία utilizando de modo indiferente los términos *phantasia* e *imaginatio*. Poco a poco, la imaginación quedó asociada a lo irreal y lo incierto y fue concebida como "maestra de error y falsedad", como señala Gilbert Durand (1960). Los artículos reunidos en el volumen colectivo *Phantasia-Imaginatio* (Fattori, M. & M. Bianchi, 1988), definen el alcance y los muchos matices de este término.

[3] *"Faire une description précise de ce qui n'a jamais eu lieu est le véritable travail de l'historien"*, cita que reinventa la frase original de Wilde: "El dar una descripción exacta de lo que nunca ocurrió no es simplemente la misión del historiador, sino el inalienable privilegio de todo hombre de talento y cultura." (1968, p. 24).

[4] ¿Tienes dos manos? pregunta el ciego. Pero no me aseguro de ello mirándomelas. ¿Por qué confiar en mis ojos si dudo de tal cosa? Sí, ¿por qué habría de poner a prueba mis ojos mirando si lo que veo son dos manos? (Wittgenstein, 2000, p. 18).

[5] Godard recupera un discurso de Victor Hugo (1876), sobre el que articula músicas e imágenes muy diversas, desde los *Desastres de la guerra* (1810-1815), de Goya, hasta la imagen de Edmund caminando por la calle.

[6] Aristóteles, *Metafísica*, 1029b.

[7] Es determinante el texto de Giorgio Agamben "Note su gesto", en: Agamben (1996, pp. 45-53), donde arguye que el verdadero elemento del cine son los gestos, y no la imagen. Asimismo, esta cuestión aparece desarrollada en Pintor (2013, pp. 107-128), "Elogio del secreto. El gesto de silencio".

[8] Panel 77, cuyo epígrafe es "Delacroix. Medea y matanza de niños. Marca Barbados – Quo ego tandem, Francia –Semeuse, Aretusa. Niké y Tobiuzzolo en la publicidad. Monumento a Hindenburg como apoteosis inversa. Goethe '24 patas'"; Panel 78, cuyo epígrafe es "Iglesia y Estado. El poder religioso renuncia al poder secular"; y Panel 79, cuyo epígrafe es: "Misa. Comer a Dios. Bolsena, Botticelli. Paganismo en la Iglesia. Milagro de la hostia sangrante. Transustanciación. Criminales italianos recibiendo la extremaunción".

[9] Que, como señala Paula Aranzazu Ruiz en "Los cuadernos rusos de Yervant Gianikian y Angela Ricci-Lucchi", en Otros cines europa, puede ser desarrollada, en el cuaderno de notas de su último trabajo, a través de mecanismos mecanismos de edición en vídeo. Otros Cines Europa http://europa.otroscines.com/los-cuadernos-rusos-yervant-gianikian-angela-ricci-lucchi/ (29/10/2016).

[10] Título que alude al primer verso, *Über allen Gipfeln ist Ruh'*, del poema *Wanders Nachtlied* (*Canción nocturna del caminante*, 1776-1780), de Goethe, asimismo musicado por Schubert.

[11] "Stop Forgetting. The Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi" Entrevista de Barbara Casavecchia durante la retrospectiva en el Centre Pompidou, 2016. https://vimeo.com/155666963 (29/05/2017).

[12] Es fundamental el trabajo de Didi-Huberman (2012), *Invention de l'histérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière.*

[13] El trabajo de Warburg surgía de su interés hacia el famoso texto de Gotthold Ephraim Lessing *Laocoonte o sobre los límites de la pintura* (1766).

Referencias

Agamben, G. (1995, octobre 6). Face au cinema et à l'Histoire. *Le Monde: Supplément Livres*, I, X-XI.

Agamben, G. (1996). Note su gesto. En: Giorgio Agamben (1996), *Mezzi senza fine* (pp.45-53).Torino: Bollati Boringhieri.

Agamben, G. (2005). Aby Warburg e la scienza senza nome. En: Giorgino Agamben (2005). *La Potenza del pensiero* (pp.123-146). Vincenza: Neri Pozza.

Agamben, G. (2005b). *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Valencia: Pre-Textos.

Agamben, G. (2007). *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri.

Bataille, G. (1929-1930). *Documents* [*Documents* (1991). réédition intégrale de la revue. 2 vol. París: Jean-Michel Place] [También: http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n/date.r=.lang]

Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona, Anagrama.

Bazin, A. (1944). Ontologie de l'image photographique. En: Bazin (1976). *Qu'est-ce que le cinéma?* París: Ed. du Cerf.

Belting, H.; Viola, B. (2004). Conversación (pp. 151-184). En: *Bill Viola, Las pasiones*. Catálogo de la exposición. Fundación "La Caixa.

Benjamin, B. (1927). Traumkitsch (II/2, 620). En: Benjamin, W. (1972-1999) *Gesammelte Schriften, II/2*. Con la participación de Theodor W. Adorno y Gershom Scholem, ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt: Suhrkamp.

Benjamin, W. (1927-1940). *Passagen-werk* [Benjamin, W. (2005). *Libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann. Trad. De L. Fernández Castañeda, Fernando Guerrero e Isidro Herrera Baquero. Madrid: Akal].

Benjamin, W. (1933). Sur le pouvoir d'imitation (p.363, 361). Trad. M. de Gandillac, revue par P. Rusch. *Oeuvres, II* (2000), París, Gallimard.

Benjamin, W. (2001). *Tesis de filosofía de la historia*. Barcelona: Etcétera.

Canetti, E. (1987). *Das Geheimherz der Uhr. Aufzeichnungen 1973 - 1985*. Munich: Hanser. [Canetti, E. (1987), *El corazón secreto del reloj*. Barcelona, Muchnik.]

Casavecchia, B. (2016). *Stop Forgetting. The Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci-Lucchi*. Entrevista durante la retrospectiva en el Centre Pompidou, 2016. Recuperado de http://www.vimeo.com/155666963

Deleuze, G. (1985). *L'image-temps*. *Cinéma 2*. París: Minuit.

Didi-Huberman, G. (1998). Savoir-Mouvement. L'homme qui parlait aux papillons (Préface). En: Michaud, Philippe-Alain (1998). *Aby Warburg et l'image en mouvement. Suivi de Souvenirs d'un voyage en pays Pueblo (1923) et Project de voyage en Amérique (1927)*. Textes inédits traduïts par Sibylle Muller. París: Macula.

Didi-Huberman, G. (2007). *La imagen mariposa*. Barcelona: Mudito ediciones.

Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

Didi-Huberman, G. (2011). Atlas, ou le gai savoir inquiet. *L'Oeil de l'Histoire*, 3. París: Minuit.

Didi-Huberman, G. (2012). *Invention de l'histérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*. Genève : Macula, 2012.

Didi-Huberman, G. (2013). Image, poésie, politique, à partir de La Rabbia de Pier Paolo Pasolini. En: *Séminaire du Centre d'Histoire et théorie des arts (CEHTA/CRAL)*. París: lunes, 28 de enero de 2013.

Durand, G. (1960). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. París, PUF, 1960. [*Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Traducción de Mauro Armiño. Madrid: Taurus, 1982].

Farocki, H. (2009). Wie Opfer zeigen. En: *Traffic*, 70 *(otoño)*. [Mostrar a las víctimas. En: Farocki, H. (2015). *Desconfiar de las imágenes (pp.* 133-146). Buenos Aires: Caja Negra]

Fattori, M.; M. Bianchi (ed.) (1988). Phantasia-Imaginatio. En: *V Colloquio Internazionale*. Roma, 9-11 Gennaio, 1986. Roma: Edizioni dell'Atenea (Lessico Intelletuale Europeo, XLVI).

Forster, K. (2005). Introducción (p. 18). En: Aby Warburg (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*. Madrid: Alianza,

Godard, J. L.; Ishaghpour, Y. (2000). *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*. Tours: Farrago.

Gombrich, E. H. (1995). *Aby Warburg, una biografía intelectual*. Alianza Forma: Madrid.

Hugo, V. (1876). Pour la Serbie (pp.949-951). En: *Oeuvres Complètes. Politique*. París: Robert Laffont, 2002,

Klein, R. (1970). *La forme et l'intelligible*. París: Gallimard, p.224.

Lessing, G. E. (1766). *Laokoon Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie*. [*Laocoonte o sobre los límites e la pintura*. Barcelona: Herder, 2014].

Piacenza, D. (da) detto il Domenichino (s.XV). *De arte saltandi et choreas ducendi, De la arte di ballare et danzare*. París, Bibliothèque Nationale de Paris f. it. 972.

Pintor, I. (2013). Elogio del secreto. El gesto de silencio (pp.107-128). En: Fran Benavente; Glòria Salvadó (ed). *Poéticas del gesto en el cine europeo contemporáneo*, Barcelona: Intermedio-UPF Cinema

Vignoli, T. (1877). *Della legge fondamentale dell'intelligenza nel regno animale. Saggio di psicologia comparata*. Milano: fratelli Dumolard.

Vignoli, T. (1879). *Mito e scienza*. Milano: fratelli Dumolard. [Vignoli, T. (2010). *Mito e scienza e Saggio di una dottrina razionale del progreso*. A cura di Elena Canadelli e Lorenzo Steardo. Pisa: ETS Edizioni].

Warburg, A. (1893). Sandro Botticellis 'Geburt der Venus' und 'Frühling': eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance (pp. 73-122). [El nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli]. En: Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid, Alianza Editorial.

Warburg, A. (1895). I costumi teatrali per gli intermezzi del 1589 (pp. 291-330). [El vestuario de los intermezzi de 1589. En: Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid, Alianza Editorial.

Warburg, A. (1912). Arte italiano e astrologia internazionale nel Palazzo Schifanoia de Ferrara (pp. 415-443). [Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara]. En: Warburg, A. (2005). *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid, Alianza Editorial.

Warburg, A. (1924-1929). *Mnemosyne* [Warburg A. (2003)- *Gesammelte Schriften - Studienausgabe: Gesammelte Schriften, Bd.2/1, Der Bilderatlas-Mnemosyne*. Martin Warnke & Claudia Brink (comp.). Berlín: Akademieverlag]. [Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke*. Edición de Martin Warnke. Colaboración de Claudia Brink. Edición Española de Fernando Checa. Madrid: Akal].

Weiss, P. (1975-1981). *Die Ästhetik des Widerstands* [Weiss, P. (1991). *Estética de la resistencia*. Traducción de J. L. Sagüés, A. Parada, L. A. Acosta. Hondarribia: Editorial Hiru].

Wilde, O. (1968). *El crítico como artista*. Madrid: Espasa-Calpe.

Wittgenstein, L. (2000). *Sobre la certeza*. Barcelona: Gedisa.

Dr. Ivan Pintor Iranzo: Profesor de la Facultad de Comunicación de la Universidad Pompeu Fabra. CINEMA, Colectivo de Investigación Estética de los Medios Audiovisuales.

Contact Address: Facultat de Comunicació, Universitat Pompeu Fabra. Carrer Roc Boronat 138, Desp.53.820. – Barcelona, 08018

E-mail address: ivan.pintor@upf.edu