



---

QUIEN DICE IMAGEN, DICE SUJETO ESCINDIDO. GEORGES DIDI-HUBERMAN Y LA  
DIALÉCTICA DE LO VISUAL

WHO SAY IMAGE, SAY EXSCINDED SUBJECT. GEORGES DIDI-HUBERMAN AND VISUAL  
DIALECTIC

Carlos Mario Fisgativa \*

Universidad de Buenos Aires - Argentina

Fecha de recepción: 10 de agosto de 2015

Fecha de aceptación: 21 de septiembre de 2015

**Cómo citar este artículo (MLA):**

Fisgativa, Carlos M. "Quien Dice Imagen, Dice Sujeto Escindido. Georges Didi-Huberman y la Dialéctica de lo Visual" ,  
*Disertaciones 4*, 2015: 69-78.

**Resumen**

A partir del abordaje de Georges Didi-Huberman de la mirada como un trabajo de pérdida y cuestionamiento de las certezas, en este escrito se propone que el "sujeto que se supone ver" se escinde en una multiplicidad de imágenes. La mirada está escindida en aquello que se ve y lo que, sin poder determinarlo o verlo, desde allí mira. Por consiguiente, hay una manera de ver en la que se pierde el dominio sobre lo que se mira, una dialéctica no reconciliada que implica relaciones sintomáticas con la negatividad, la lejanía aurática de aquello que mira y hace deponer la mirada. Estas cuestiones se rastrean en relación con las lecturas que el autor propone acerca de Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein.

**Palabras clave:** dialéctica visual, Didi-Huberman, escisión, imágenes.

**Abstract**

Starting from Georges Didi-Huberman's approach to the gaze as a work of loss and questioning of certainties, this paper proposes that the "subject supposed to see" is also excinded by a multiplicity of images. The gaze is excinded between what we see and what is watching us without being seen and determined. Therefore, there is a way of seeing in which the domain upon what we watch is lost; a non-synthetic dialectics implying symptomatic relationships with negativity, with the auratic distance from what is watching us and imposes to drop the sight. These topics are founded according to the readings proposed by de author about Aby Warburg, Walter Benjamin and Carl Einstein.

**Keywords:** excision, Didi-Huberman, images, visual dialectic.

---

\* **Contacto:** carlosmfisgativa@hotmail.com



## I. El ver como acto de pérdida

En sus investigaciones acerca de la imagen, Georges Didi-Huberman se apoya en la filosofía, la literatura, el psicoanálisis, la historia del arte, el cine, la escultura, para proponer una dialéctica de lo visual y de las imágenes. Esto le permite tratar diferentes asuntos relacionados con la función epistemológica de la imagen para el arte y la filosofía que no es de carácter representacional.

La dialéctica de lo visual cuestiona el privilegio de la mirada y del vidente que son el pilar de las nociones del ver como representación; generalmente se considera el ver como una forma de ganar, de apresar y tener control sobre lo que se mira, “[. . .] pero la modalidad de lo visible deviene ineluctable [. . .] Cuando ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder. Todo está allí” (Didi-Huberman 1997 17).

Por lo tanto, el presente abordaje no se determina por la visión representativa ni por la perspectiva geométrica; es un abordaje sintomático. Lo que indica la relación con la corporalidad, con las afecciones que acontecen ante aquello que vemos (imágenes, volúmenes, cuerpos, obras) y que inevitablemente nos mira, “[. . .] un trabajo del síntoma en que lo que vemos es sostenido por (y remitido a) una *obra de pérdida*. Un trabajo del síntoma que alcanza lo visible en general y nuestro cuerpo vidente en particular” (Didi-Huberman 1997 17).

Cuestionar la noción representativa del ver y de la imagen relaciona el abordaje de Didi-Huberman con la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, al igual que con las elaboraciones del psicoanálisis. Al respecto, en *El ojo y el espíritu*, Merleau-Ponty sostiene que la perspectiva artificial o geométrica otorga una “imagen de la visión” en tercera persona, porque el espacio representado por coordenadas espaciales excluye al vidente encarnado. En la visión abstracta el espacio no es vivido ni habitado, el vidente no está implicado, ya que es suplantado por un punto de fuga a partir del cual se despliega la visión geométrica (Cfr. Merleau-Ponty 1986 37).

Esta discusión también es tratada por Jacques Lacan en el Seminario XI sobre *Los conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Según Lacan, el abordaje representativo no da cuenta de la implicación del sujeto en la cadena de las representaciones; debido a que, en el espacio de la visión geométrica, la representación se interpone entre los objetos y el punto focal de la mirada, determinando al sujeto como receptáculo y ordenador de las representaciones:

No se trata aquí del problema filosófico de la representación. Desde dicha perspectiva, en presencia de la representación estoy seguro de mí mismo, en tanto estoy seguro de que, en suma, sé un rato largo. Estoy seguro de mí como conciencia que sabe que se trata tan sólo de representaciones y que más allá está la cosa, la cosa en sí. Por ejemplo, detrás del fenómeno, el noúmeno. El asunto no está en mis manos, puesto que mis *categorías trascendentales*, como dice Kant, obran como les viene en gana y me obligan a tomar la cosa a su antojo. Además, en el fondo, está muy bien que sea así: todo se resuelve felizmente. (Lacan 1975 113)

En la visión no geométrica propuesta por Lacan se trastorna este esquema, debido a que la pantalla ejerce la función mediadora en la que coinciden el vidente y lo observado; de manera que el sujeto aparece como una mancha en el cuadro y no como el punto que ordena la perspectiva; está implicado



en la mirada como una mancha y no como un punto focal o polo constituyente. El sujeto es espectador e imagen a la vez, pues se ubica en la intersección de los dos conos que proyectan la luz, uno desde la percepción y el otro desde el objeto, en lo que se denomina pantalla o tamiz (Cfr. Lacan 1975 103).

Además de extrañamiento, en la mirada hay una implicación o inclusión de quien mira, es decir, la mirada lo envuelve, lo recubre, de manera que lo precede, imponiéndole el ser observado, el deponer la mirada como condición del ver.<sup>1</sup> Esto también es señalado por Lacan cuando afirma que, además del redoblamiento en el que se elide la mirada y el sujeto que se supone subyacerle, hay en la mirada un poder de intimidación, de imposición: obliga a ver pero a su vez obliga a deponer la mirada, las armas, a ceder ante el cuadro. Lo que “nos mira en lo que vemos” sugiere también una relación con lo que, en *Espectros de Marx*, Derrida llama el efecto de visera, consistente en ser mirado y obligado sin poder ver aquello que nos mira (el espectro de Hamlet que observa ocultando su rostro tras el yelmo):

Del otro lado del ojo, cual efecto víscera, nos mira antes incluso de que le veamos o de que veamos sin más. Nos sentimos observados, a veces vigilados, por él, incluso antes de cualquier aparición. Sobre todo -y este es el acontecimiento- porque el espectro es acontecimiento, nos ve durante una visita. (Derrida 117)

Retengamos como planteamiento de esta primera parte, una de las principales afirmaciones de Georges Didi-Huberman, en el libro *Lo que vemos, lo que nos mira*: que la mirada está escindida en aquello que vemos y lo que, sin poder determinarlo o verlo, desde allí nos mira; que, al desplegarse, el ver se divide por lo menos en dos (Cfr. Didi-Huberman 1997 13). A partir de esto, se desarrollará la propuesta general de este escrito: que el sujeto que se supone como fundamento del ver y del saber también se escinde en una multiplicidad de imágenes, y en consecuencia no logra ver tranquilamente su propia imagen, pues le genera una inquietante extrañeza, se le presenta como algo poco familiar:

Entonces empezamos a comprender que cada cosa por ver, por más quieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable, cuando la sostiene una pérdida -aunque sea por medio de una simple pero apremiante asociación de ideas o de un juego del lenguaje- y desde allí, nos mira, nos concierne, nos asedia. (Didi-Huberman 1997 16)

Lo que vemos evidencia la complejidad de la experiencia visual, remite a la ausencia o negatividad desde la cual somos mirados, lleva a pensar habitando esta paradoja dialéctica de lo visual que se encuentra especialmente en el arte que es escenario de tensiones contradictoras y materia del pensamiento.

## II. El ritmo dialéctico de las imágenes

Didi-Huberman hace alusión constantemente a las elaboraciones de Walter Benjamin sobre la imagen, la historia, el arte, el cine, la fotografía y el aura, ya que son los elementos a partir de los cuales

---

<sup>1</sup> Lacan lo elabora con respecto a la pintura: “A quien va a ver su cuadro, el pintor da algo que, al menos en gran parte de la pintura, al menos, podríamos resumir así -¿Quieres mirar? ¡Pues aquí tienes, ve esto! Le da su pitanza al ojo, pero invita a quien está ante el cuadro a deponer su mirada, como se deponen las armas. Este es el efecto pacificador, apolíneo, de la pintura. Se le da algo al ojo, no a la mirada, algo que entraña un abandono, un deponer la mirada” (Cfr Lacan 1975 108).



plantea una noción de la imagen como objeto del saber histórico que tiene carácter intempestivo, anacrónico y dialéctico, sin síntesis ideales. Podría aludirse a diversos textos o temáticas benjaminianas, pero baste aquí con remitir a la cuestión del aura, ya que le permite a Didi-Huberman articular y sustentar teóricamente sus abordajes de la imagen, y aportan elementos para la cuestión propuesta en este escrito.

Para Benjamin, las imágenes están cargadas de un poder aurático, de un aura: “¿Pero qué es propiamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía, por cerca que pueda encontrarse” (Benjamin 2004 40). Esta formulación del aura tomada del texto Breve historia de la fotografía coincide con las elaboraciones de La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, puesto que ambos textos tratan de una doble distancia que se manifiesta como la cercanía de una lejanía; distancia desde la cual hay un levantar de la mirada, algo que nos mira y que por lo tanto obliga a deponer la mirada.

Precisamente, es con la reproductibilidad técnica que el aura de las imágenes y de la obra de arte tiende a desaparecer en vistas a la reproducción serial de copias; a consecuencia de ello, al reducirse el aura, desaparecería fugazmente la unicidad y permanencia, lo irreplicable de la obra de arte o de la imagen, la distancia que les es propia.

La singularidad y la permanencia aparecen tan estrechamente entrelazadas en esta última (la imagen) como la fugacidad y la posibilidad de repetición en aquella (la copia). Quitarle la envoltura a los objetos, hacer trizas su aura, es el rasgo característico de una percepción cuya sensibilidad para todo lo igual del mundo ha crecido tanto que incluso se lo arranca a lo singular mediante la reproducción. (Benjamin 2004 40)

Benjamin encuentra que la reproductibilidad y mercantilización de objetos e imágenes artísticas no destruyen completamente el aura, si no que supone condiciones diferentes para su experiencia, por lo tanto, reducida o alterada; el aura y su experiencia mantienen la profundidad inaccesible, la distancia irreductible que cuestiona la autonomía del vidente. Incluso en la época de la reproducción técnica o tras un desastre devastador, los restos o despojos del aura permanecen entre las ruinas o las cenizas, solo hay que removerlas y soplar un poco (Cfr. Didi-Huberman et al. 2008).

Aunque el aura se asocia generalmente con el carácter cultural o el uso religioso de las imágenes, de los objetos, no se agota allí lo fructífero y dialéctico de esta noción; el poder aurático que permite plantear una dialéctica de lo visual, en la que el ver implica el ser mirado, que se impone y que obliga a bajar o cerrar los ojos: “En los dos casos, lo que es dado a ver mira a su espectador. Benjamin llamaba a eso ‘el poder de levantar los ojos’ . Esta relación de mirar implica una dialéctica del deseo, que supone alteridad, objeto perdido, sujeto escindido, relación inobjetivable” (Didi-Huberman 2008 351).

Las imágenes imponen la doble distancia del aura ya que se presentan en efigie, según un latido rítmico que confronta temporalidades heterogéneas, pero simultáneamente, las imágenes manifiestan el poder aurático de la lejanía que permanece distante e incluso en pérdida, pues las imágenes “[. . .] absorben el aura de la realidad como el agua de un barco que se hunde” (Benjamin 2004 40). Un



abordaje dialéctico de lo visual de las imágenes, del aura, no se resuelve ni en el aspecto cultural ni en la vertiente epocal de la “reproductibilidad” técnica.

Otra consecuencia que se extrae del texto sobre la reproductibilidad técnica en que se encuentra el arte y la imagen, tiene que ver con la “imagen del sujeto” producida por los dispositivos técnicos de captura y reproducción que le expropian de su imagen, ante la que experimentan extrañeza (o alienación) y que por lo tanto deviene transportable, exiliado, un individuo serial, multiplicado y capturado por la banda cinematográfica (Benjamin 2006 28, 68-69); de allí que en estas condiciones no sea posible un sujeto fuente u origen de las imágenes, o una representación certera en la que se refleje o se soporte la identidad del sujeto, sino que éste sea posible en la cadena de imágenes que se reproducen y desplazan velozmente.

### III. Una estética del síntoma y el extrañamiento

La tensión entre lo cercano y lo lejano que el aura benjaminiana pone en escena, es relacionada por Georges Didi-Huberman con la indagación freudiana sobre lo Unheimliche, y el ritmo dialéctico del Fort-da tratada en Más allá del principio del placer: el juego en el que, aparentemente, el niño arroja la bobina para verla desaparecer, y la retorna para gozar de su regreso (Cfr. Freud 2006 15); juego dialéctico entre la pérdida y la posesión que excede una reducción dualista. Lo que está presente desaparece fácilmente pero se mantiene en la tensión del retorno que tampoco le hará totalmente visible, pues la posibilidad de desaparecer es inminente. Lo que interesa resaltar aquí es que lo visible se inquieta en el vaivén dialéctico (Fort-Da) en el que la ausencia da contenido y constituye el objeto, la imagen.

El juego de lo cercano y lo lejano muestra el aura del objeto visible; “[. . .] la dialéctica visual del juego - la dialéctica del juego visual-, por lo tanto, es también una dialéctica de alienación, como la imagen de una obligación del sujeto mismo de desaparecer, de vaciar los lugares” (Didi-Huberman 1997 62). Esta dialéctica y aura de lo visible podría considerarse como una tensión dual entre los contrarios: la parte activa que ve, la pasiva que mira, pero es más bien un double bind, una co-implicación y simultaneidad de elementos, de posiciones; una tensión dialéctica de la mirada acompañada de retornos sintomáticos y fantasmáticos que generan desorientación.

También las indagaciones de Freud (1979) sobre lo Unheimliche (lo ominoso, uncanny), aportan algunos elementos. Freud manifiesta (su propia) extrañeza ante la posibilidad de que el psicoanalista indague por las cuestiones estéticas, pero ingresa en estos campos de reflexión motivado por el sentimiento de inquietante extrañeza (Unheimliche) que es constantemente tratado en las obras de arte y que asume posiciones contradictorias o reversibles entre sí, pues sus usos se cruzan con sus opuestos, y en consecuencia no logran determinarse a partir de un núcleo de significación.

En El hombre de arena de E. T. A. Hoffmann, Freud encuentra algunos ejemplos de lo ominoso y su relación con la mirada. Nataniel, el personaje, narra los aterradores sucesos que lo perturban, relacionados con un relato que la madre mencionaba en su niñez: el hombre de arena que le haría saltar los ojos en caso de no encontrarlo dormido. El niño relacionaba este relato con un personaje de aspecto funesto, el abogado Coppélius, quien realizaba prácticas similares a la alquimia que terminaron en la



extraña muerte del padre de Nataniel. Como si Coppelius se multiplicara, años después y en otros lugares, Nataniel sufría los mismos horrores ante otras personas, llevándolo a situaciones insoportable y angustiantes (Cfr. Hoffmann 2014).

Nataniel estuvo siempre habitado por estas imágenes de El hombre de arena que amenazaba con regresar. Ello alteró su relación con los demás e incluso, lo que más interesa ahora, consigo mismo. Clara, una de sus corresponsales, le advierte sobre el peligro de las imágenes que le invaden y le acosan:

Si existe una oscura potencia que tiende maliciosa y traidora un hilo en nuestro interior para apresarnos y arrastrarnos por el peligroso camino de la destrucción (que de no ser así jamás habríamos emprendido), si en verdad existe una fuerza como esa, en nosotros mismos; porque solo de esa manera creeremos en ella y le daremos el lugar que necesita para llevar a cabo su obra oculta [. . .] (y recordando la conversación con Lotario) Así somos nosotros mismos los que provocamos la idea que engañosamente creemos que se expresa en ese ser. Es el fantasma de nuestro propio yo el que con su íntima afinidad y profunda influencia sobre nuestra alma nos sume en el infierno o no lleva al cielo (Hoffmann 2014 88).

Para el propósito de este escrito, importa destacar la dialéctica irresuelta, la tensión entre lo *Heimliche* y lo *Unheimliche* que tiene lugar en las imágenes, en la mirada, en el devenir extraño de lo más familiar, en consecuencia, el extrañamiento del sujeto frente a sí mismo, su escisión en dobles; según Freud (Cfr. 1979 234), estos aspectos se encuentran en la novela de E. T. A. Hoffmann.

Lo *Unheimliche* se presenta como una repetición, retorno o liberación de sentimientos destinados a mantenerse en secreto. La dinámica entre el retorno y el extrañamiento es característica del sentimiento de lo abyecto, de lo ominoso. Por ello, lo *Unheimliche* es tomado por Didi-Huberman (Cfr. 1997 161) como otro paradigma para explicar dialéctica de lo visual, la inquietante extrañeza, “[. . .] en la cual ya no sabemos exactamente qué está frente a nosotros y qué no lo está; o bien si el lugar hacia el que nos dirigimos no es ya ese interior en el cual estaríamos presos desde siempre” (Ibid).

Es precisamente en una justificación metodológica en la que concurren las cuestiones anteriormente planteadas desde diversas disciplinas teóricas como la filosofía, la literatura, el psicoanálisis a propósito del arte. El prólogo al libro *Ante la imagen*, titulado “Pregunta formulada”, propone tres cuestionamientos metodológicos respecto a la historia del arte como disciplina, su saber y sus supuestos filosóficos: 1) La certeza obtenida por el historiador ante la obra. 2) El proceso clasificador y delimitador de las imágenes a partir de esquemas, conceptos. 3) La imagen como un objeto no problemático. A cada uno de estos planteamientos, Didi-Huberman propone las siguientes alternativas.

1) La negatividad del saber sobre la imagen. En vez de la indagación ontológica por el ser, la dialéctica y escisión de la mirada-sujeto implica la sintomatología, la ontología y dialéctica negativa de lo visual que remite a la ausencia, pérdida (lack), y no a una presencia plena, a un ente o cosa en sí. Según una vía negativa no se logra adecuar el lenguaje y la imagen a aquello a lo que se dirige, por lo tanto, la estética del síntoma se ocupa de la negatividad de la experiencia de la obra de arte (Cfr. Hagelstein 2005 95).



2) Excedencia y excisión en la imagen y en el sujeto. Y es precisamente el síntoma, la inquietante extrañeza o “alienación” la que pone en conexión la pérdida o la ausencia con la dialéctica de la mirada, con la ineluctable escisión del ver y la correlativa escisión del sujeto-vidente. Incluso la representación, considerada pilar epistemológico, pone en duda su evidencia cuando los retornos sintomáticos la fragmentan; de allí que la escisión del sujeto sea el correlato de la potencia de escisión (multiplicación y contraste) de las imágenes; esto es consecuencia de la propuesta de Didi-Huberman de una historia del arte que en vez de guiarse por un método (neo-kantiano) sintétizante, idealizante y clasificatorio, asuma una perspectiva sintomática (freudiana).

3) Paradigma sintomático y crítico. Dada las condiciones mencionadas, el objeto de la indagación histórica acerca del arte es problemático, pues no corresponde con un fenómeno, no se reduce a la clasificación por categorías ni se explica exclusivamente por conceptos. Por otra parte, una estética del síntoma supone que los objetos de su indagación no se definan esencial o positivamente de forma delimitada, puesto que son un cuestionamiento del lenguaje y del conocimiento que se quiere producir sobre ellos. En consecuencia exige otro modo de investigación que tenga en cuenta el carácter contradictorio, dialéctico, la tensión rítmica entre imágenes que se plasma en el carácter sintomático de lo visual y que no se reduzca a una indagación fenomenológica o semiológica.

#### IV. Del sujeto escindido en imágenes

En sus estudios sobre Carl Einstein y Aby Warburg, se puede rastrear cómo Didi-Huberman pone en conexión los aspectos en discusión en este escrito: la escisión de la mirada en la que ver es perder, que impone algo que nos mira, y que tiene como correlato una escisión del sujeto.

La historia del arte no es ajena a estos cuestionamientos, muestra de ello es el vasto proyecto de estudio de las imágenes y de la cultura emprendido por Aby Warburg, pues su travesía intelectual da cuenta del movimiento dialéctico y anacrónico de las imágenes, del correlativo estremecimiento del sujeto que pretende leer o mirar las imágenes en su compleja dinámica (Cfr. Binswanger-Warburg 2007 189,192). No sólo los logros teóricos de Warburg, sino su proyecto de biblioteca y su propia vida, manifiestan síntomas de aquello a lo que se expone quien aborda las paradojas y potencias propias de las imágenes en la cultura y la psique humana.

Ello está puesto en escena en lo que Warburg denomina la dialéctica de los monstruos (Dialektik des Mostrums), en tanto encuentro o choque de fuerzas, temporalidades e imágenes fantasmáticas que evidencian las fuerzas del inconsciente y sus contrastes rítmicos a nivel individual y cultural. Al respecto, comenta Didi-Huberman: “La dialéctica del monstruo cuyos poderes psíquicos (Warburg) no cesará de evocar hasta su muerte [. . .] Todo ello se acompaña de una atención extrema a las relaciones corporales y fantasmáticas del sujeto (artista o espectador) con la imagen” (2009 170).

En esta Dialektik des Mostrums, el historiador de las imágenes y de la cultura desfila por un terreno peligroso y resbaladizo, que exige el desgarramiento de su individualidad; un deslizarse hacia la locura, tal como ocurriría con Nietzsche antes que con Warburg. Ambos asumían el indagar histórico de manera intempestiva o anacrónica, como un ejercicio en el que el sujeto-historiador está implicado y se arriesga,



pues las imágenes se configuran mientras perturban al sujeto de conocimiento, quien no mantiene una posición inmutable ante el objeto de su indagación. Esto los expuso a los poderes de las imágenes, a la experiencia límite en la que extraer del pasado una huella o un resto conlleva rasgar el suelo en el que yacen: “ ‘Sismógrafo del alma en la línea divisoria entre las culturas’ , el historiador de las imágenes registrará este esquizo hasta correr el riesgo de abrirse él mismo, de desgarrarse ante su contacto ” (Didi-Huberman 2009 170).

La experiencia de Warburg hace manifiesta aquella lucha y tensión de diversas fuerzas en las imágenes estudiadas por el historiador, quien se ve expuesto a contradicciones rítmicas y a torbellinos de temporalidades; sin embargo, el ojo del huracán, el sujeto, historiador u observador de imágenes, permanece en una relativa y breve calma durante la tormenta:

Al mismo tiempo, Warburg admite que su trabajo está movido (pero perpetuamente amenazado) por el *intrincamiento* y la pérdida de sí que ello supone. Es consciente de la locura intrínseca de su proyecto inicial: haber querido pensar todas las imágenes juntas con todas sus relaciones posibles. (Didi-Huberman 2009 428)

Por otra parte, en el texto *Ante el tiempo*, Didi-Huberman dedica a Carl Einstein un escrito en el que da cuenta del montaje dialéctico y anacrónico en la historia del arte (como historia de las imágenes) junto a un cuestionamiento de la figura del sujeto que se supone es el soporte de la indagación sobre el arte:

Quien dice escisión del sujeto dice escisión de la representación, síntoma en la representación. Contra la noción Wöllfliniana de los estilos artísticos aprendidos como “reflejos” del “automovimiento de la idea” , Carl Einstein propone la hipótesis de una imagen-síntoma, una imagen que produce sus objetos no como sustancias, sino como “los síntomas lábiles y dependientes de la actividad humana. (Didi-Huberman 2008 286)

Didi-Huberman encuentra estos planteamientos en los escritos de Einstein sobre Georges Braque, el arte africano y sobre el cubismo, en los que se evidencia una tensa relación de contrastes y choques con la historia del arte, ya que los modelos temporales, epistemológicos y antropológicos en los que se soportan son problemáticos; las aproximaciones de Carl Einstein al Níger Plastik y el cubismo se hacen desde parajes teóricos intempestivos y disruptivos con el discurso aceptado y practicado por los académicos (Cfr. Didi-Huberman 2008 284).

Precisamente, el sujeto como soporte epistemológico o de la producción y recepción artística ha de ser cuestionado desde abordaje de la relación de la imagen con el tiempo (anacrónico e intempestivo) y con el cuerpo (sujeto a síntomas); ya que esta relación no se deja reducir o sintetizar por el aparato conceptual de un sujeto, tal y cómo operaría el sujeto historiador del arte desde un enfoque clasificatorio, en tanto que el sujeto está disociado, escindido en encadenamientos de imágenes. “[. . .] una tercera característica de la experiencia visual: la denominó disociación, escisión de la mirada. Ella forma, en el interior del mundo estético, un principio de negatividad psíquica, un principio de inquietud” (Didi-Huberman 2008 285).



En consecuencia, las indagaciones sobre el arte realizadas por Carl Einstein suponen una relación con la imagen y con el tiempo que no deja indemne al sujeto; por el contrario se ve acosado por fuerzas que lo escinden, lo disocian o descentran, alejándose de esta forma del humanismo antropocentrista:

Se podría decir, esquematizando, que la imagen religiosa aleja al sujeto, que el arte humanista recentra al sujeto, y que la imagen moderna terminó por disociar al sujeto, descentrándolo sin alejarlo, o bien, alejándolo de su propio interior. Freud llamó a esto el inconsciente, y Carl Einstein – que también leía a Jung, aunque fuese para desestimarlo- lo llama las “energías fatales del alma”, “realidad fatídica” del sujeto (Didi-Huberman 2008a 286).

Didi-Huberman, en sus indagaciones sobre la imagen, encuentra que Carl Einstein conjuga estas problemáticas: en lo que respecta a las imágenes, no todo cae bajo el control racional o consciente, siempre están cargadas de las potencias del inconsciente, de efectos sintomáticos y de retornos intempestivos de la memoria. De manera que, incluso en la historia del arte, el sujeto epistemológico, el sujeto que se enfrenta a las imágenes, es cuestionado; esta contundente afirmación es sintetizada por Didi-Huberman con fórmulas precisas: “Quien dice inconsciente dice escisión del sujeto. Carl Einstein no quería detenerse hasta que fuera extirpado de la estética y de la historia del arte la primacía de un ‘yo’ que calificaba habitualmente de ‘pequeño burgués’ ” (Didi-Huberman 2008a 286).

Las imágenes proliferantes no remiten a unidades sintéticas o sustanciales, imágenes que generan el extrañamiento del “sujeto”; “sujeto” que, paradójicamente, es posible en una cadena de imágenes y su esquicia rítmica. Lo que ese relevante del choque dialéctico y la confrontación de imágenes no es la síntesis o mediación entre sus significados o contenidos, sino los intervalos; lo que supone pensar la falla, los intersticios en que la rítmica de las imágenes toma lugar; por ejemplo, el negro fondo de los tableros sobre los que se monta Mnemosyne.

Ahora bien, es ahí – en el intervalo gris de las cosas, en el ojo de los ciclones- donde Warburg pedía al historiador que se mantuviera o, al menos mantuviera su mirada. Y le pedía que no tuviera miedo, en esta difícil situación, ni de saber, aunque el corpus de una “iconología de los intervalos” sea ilimitado, ni de no saber, puesto que el ojo del ciclón, por definición, es un lugar sin conciencia de sí (Didi-Huberman 2009 458).

Ante las imágenes y sus contrastes, la emoción sobrecogedora y desorientadora invade al espectador, pues “la emoción no dice yo” (Cfr. Didi-Huberman et al. 2008); ya que el sujeto y su racionalidad no son los únicos determinantes de la experiencia estética o del saber en la historia del arte. Por lo tanto, es posible hablar de una tormenta y de un naufragio que no sea registrado racionalmente por el espectador-filósofo; ya que ese violento hundimiento no implica un vidente o historiador a salvo, sino que lo sumerge en las profundidades. El espectador no es más que una de las olas producidas por el naufragio, que al chocar con las olas del tiempo genera los síntomas registrados por el sismógrafo de fuerzas invisibles: el historiador afectado y desgarrado por tensiones subterráneas.

Cuando ver y saber son perder, el ver está escindido, el sujeto dividido, por las relaciones dialécticas con la negatividad, la ausencia, la lejanía aurática de aquello que mira e impone deponer la mirada. En aquello que vemos siempre hay algo que nos mira, nos interpela sin que logremos determinar cómo lo



hace; de allí la pertinencia de la formula quien dice inconsciente dice sujeto escindido; quien dice sujeto escindido, dice imagen escindida.

## Referencias

- Benjamin, Walter. *Obras*. Libro I. Volumen. II. Madrid: Abada Editores, 2008.
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2004.
- Binswanger, Ludwig. Warburg, Aby. *La curación infinita. Historia clínica de Aby Warburg*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx* (trad. J. M. Alarcon, C. Peretti), Madrid: Trotta, 1995.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del tiempo y anacronismo de las imágenes* (trad. O. Oviedo). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada Editores, 2009.
- Didi-Huberman, Georges. *Lo que vemos, lo que nos mira*, trad. H. Pons, Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Didi-Huberman, Georges; Pollock, G. *Alfredo Jaar: La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2008.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*, tomo XVII. Buenos Aires: Amorrortu, 1979.
- Freud, Sigmund. *Obras Completas*, tomo XVIII. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Hagelstein, Maud. *Georges Didi-Huberman: une esthétique du symptôme*. En: *Daimon Revista de filosofía* 34, 81-96, 2005.
- Hoffmann, E.T.A. *Cuentos Fantásticos*. (Trad. Andrea Pagni), Buenos Aires: Corregidor, 2014.
- Merleau-Ponty, Maurice. *El Ojo y el Espíritu* (trad. J. Romero). Barcelona: Paidós, 1986.