

La noción de “anacronismo” como fundamento de la historia del arte,
según Didi-Huberman

Silvia Solas
(CiEFi-IdIHCS-FaHCE)

Resumen: La ruptura epistemológica de Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein contra la perspectiva de la historia del arte como disciplina humanista (de Vasari a Kant y a Panovsky) es retomada por Didi-Huberman para dar cuenta de una concepción del tiempo –una historicidad- sustentada en la noción de *anacronismo*. La cientificidad de la historia del arte se fundamenta en la paradoja propia de la imagen (objeto de la historia del arte) que a diferencia de lo que los paradigmas tradicionales nos han mostrado, se constituye con tiempos “heterogéneos” y “superpuestos”, más cerca del montaje cinematográfico que de la linealidad propia de la visión racionalista.

La tragedia, decía Aristóteles en la *Poética*, es más filosófica que la historia, pues mientras ésta consiste en una enumeración de sucesos ya ocurridos, es decir, de hechos singulares (Aristóteles pensaba en la crónica histórica), la tragedia nos presenta universales, arquetipos sino reales, al menos verosímiles. La mera enunciación de acontecimientos carece de la potencia filosófica que sí posee el arte de la acción, en tanto nos hace ver, no lo que ha sucedido, sino lo que puede llegar a suceder. Es decir, aunque pueda sonar paradójico, representar ficcionalmente, no siendo verdad, nos acerca más a la verdad, que la mera mención descriptiva de lo singular ocurrido.

Resulta sugerente que este concepto aristotélico, bien que en su contexto sometido a los parámetros metafísicos, gnoseológicos y hasta éticos del gran filósofo de la antigüedad, se preste para asociarlo a perspectivas contemporáneas que ponen en discusión una visión canónicamente dominante en el ámbito de la historia del arte, según la cual la producción artística e, incluso su recepción, pueden analizarse en términos de progresividad o, al menos, de continuidad, enumerando las paulatinas apariciones de obras y artistas. Todas las clasificaciones de los períodos de la historia del arte, de los estilos artísticos y de los artistas representativos de los mismos, se inscriben en esta perspectiva canónica y discutida.

Podemos tomar un ejemplo relativamente reciente que, a pesar de no asociarse a una línea tradicional, parece caer de todos modos en una concepción serial de la historia del arte, resignificando el legado hegeliano sobre el arte “como cosa del pasado”: el teórico del arte contemporáneo, perteneciente a una línea filosófica analítica, Arthur Danto, presenta su apreciación de lo contemporáneo desde una posición antiesencialista. Postula que nuestra contemporaneidad artística ya no establece determinaciones de lo que el arte debe ser, a diferencia de la modernidad artística en la que la práctica del arte se veía sujeta a las “narrativas” que especulaban con el establecimiento de las posibles definiciones del arte. Es que más allá de que utilicemos el término “arte” en un sentido tan general con el que nos permitimos hablar, por ejemplo, del arte egipcio, el término “arte” en el sentido actual es el que surge a partir del Renacimiento bajo la denominación de “bellas artes” y se afianza a lo largo de toda la modernidad. Así como hay un período anterior a la emergencia del arte (en este sentido específico), reflexiona Danto, es decir un período pre-histórico del arte, así también podemos concebir que el período del arte propiamente dicho ha llegado a su fin, y ha comenzado el período de la post-historia del arte. ¿Cuál es el acontecimiento que ha producido ese punto de inflexión a través del cual podemos concebir este comienzo del fin? La producción del arte-pop, especialmente la de Andy Warhol, que ha demostrado que cualquier cosa puede ser arte y que, por tanto, la pregunta por el qué sea el arte ha perdido sentido; en todo caso, la pregunta podría ser cuándo hay arte, es decir, cuándo están dadas las condiciones para que un espectador admita o advierta que lo que tiene frente a sí es una obra artística: si recorre las góndolas de un supermercado, las latas de sopa o las cajas de jabón en polvo, no significarán para él más que objetos de consumo. Pero si las encuentra en las salas de una galería de arte, bien puede considerarse que su contemplación implica algo así como una experiencia artística, por más que sea negativa.

Contra toda forma secuencial de ver la historia del arte, se posiciona George Didi-Huberman, uno de los pensadores contemporáneos que más ha trabajado la cuestión de la imagen. Inaugura, desde sus primeros trabajos en la década del ‘80, un espacio inédito de reflexión sobre la imagen, caracterizado por la búsqueda de equilibrio entre la visión filosófica y las interpretaciones de las imágenes del pasado y del presente, sin descuidar la perspectiva antropológica. Es en tal sentido, que se propone interrogar las

condiciones de nuestra mirada, proceso determinante para la conformación de la imagen, sobre la base de la afirmación según la cual, saber y ver son dos aspectos de una misma acción que no pueden ocurrir uno sin el otro.

Así, recurre a lo que establece como una ruptura epistemológica que, frente a la perspectiva de la historia del arte en clave humanista, llevan adelante Aby Warburg, Walter Benjamin y Carl Einstein. Lo que está en juego para Didi-Huberman es una concepción del tiempo –una historicidad- sustentada en la noción de *anacronismo*. La cientificidad de la historia del arte se fundamenta en la paradoja propia de la imagen (objeto de la historia del arte) que a diferencia de lo que los paradigmas tradicionales nos han mostrado, se constituye con tiempos “heterogéneos” y “superpuestos”, más cerca del montaje cinematográfico que de la linealidad propia de la visión racionalista.

Hay, creemos, una convicción que atraviesa todas sus reflexiones: toda imagen implica –se constituye con- su/sus lectura/s, entendiéndolas (a las lecturas) en un sentido dinámico, que descrea de categorizaciones descriptivas o explicativas y en las que se involucra, de modo peculiar, la temporalidad. Así, surge de inmediato la pregunta por la historia del arte, cuya lectura se funda en la de la imagen como portadora de memoria que articula tiempos discontinuos pero conectados.

Las figuras señeras del modelo histórico en el ámbito de lo artístico que pretende discutir Didi-Huberman son, en primer lugar, Giorgio Vasari, el pintor, arquitecto y escritor del siglo XVI, a quien se le atribuye que haya acuñado el término “Renacimiento” para calificar el arte postmedieval, período, según su interpretación, de decadencia del arte. Su célebre obra de biografías de artistas renacentistas italianos¹ inaugura, de algún modo, el género enciclopédico que se proyectó de diversas maneras en épocas subsiguientes. En ella combina descripciones de obras, anécdotas, su propia experiencia como artista y como viajero, pero, singularmente, constituye una suerte de corpus disciplinar.

¹ Se trata de *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*; publicada en 1550, fue ampliada y corregida en 1568. Incluye un prólogo técnico sobre arquitectura, escultura y pintura, con el título de “artes del diseño”, un escrito sobre técnicas que se emplean en las artes y una introducción sobre el origen de las artes desde los pueblos antiguos hasta el medioevo que opone al Renacimiento como la etapa de la renovación.

Más extensamente, Didi-Huberman se opone a Erwin Panofsky, ensayista alemán y discípulo de Aby Warburg, que, ya en la contemporaneidad, presenta a la historia del arte como una ciencia cuyo objetivo es la interpretación de las obras artísticas según tres momentos esenciales: la lectura inmediata de la obra, es decir, su acercamiento – digamos- fenomenológico a través del contacto sensible; su interpretación, en tanto constituye un objeto icónico al que debe atribuírsele un significado; su estimación como expresión de los valores de una época cultural, de una visión del mundo.

Las obras artísticas son para Panofsky, íconos que representan mundos culturales que a través del tiempo se van sucediendo en relaciones de acercamiento, complementariedad o contraposición. Hay que descifrarlas ubicándolas en su contexto, considerando su situación específica, pero sin descuidar las tradiciones que encarnan en ellas.

Así, la historia del arte constituye, fundamentalmente, una disciplina humanista, humanismo que entiende del siguiente modo:

De esta concepción ambivalente de *humanitas* [el hombre que es por su racionalidad más que el animal y el hombre que por finito es menos que Dios] se ha originado el humanismo. Este no es tanto un movimiento como una actitud que se puede definir como la fe en la dignidad del hombre, fundada a la vez en la reafirmación de los valores humanos (racionalidad y libertad) y en la aceptación de los límites del hombre (falibilidad y fragilidad). (1987: 18-19)

El problema para Didi-Huberman es que la historia del arte entendida a la manera panofskiana, finalmente termina interpretando las imágenes bajo parámetros ideales. Con el ejemplo de una experiencia personal –la contemplación del fresco *Virgen de las sombras*, pintado por Fra Angélico en el convento de San Marcos hacia 1440-1450– sustenta que “(...) de golpe nuestro presente puede verse atrapado, y, de una sola vez, expuesto a la experiencia de la mirada.” Esa mirada que le ha hecho detenerse en un fragmento de muro situado bajo la representación figurativa que constituye un conjunto de manchas sin forma, asociable más a una pintura contemporánea no figurativa que a una de su propio tiempo y en la cual la disciplina histórica no ha reparado.

Al respecto, cabe acotar a modo de confirmación de tal experiencia, las posibilidades que nos brinda la fotografía que permite ampliar un segmento de una gran pintura aislándola del todo al que pertenece: recuerdo, por ejemplo la ampliación de un ángulo de una pintura de Leonardo, un fragmento de la cabellera de un ángel –motivo

completamente secundario de la obra- que se asemejaba por el tratamiento de la pincelada y el movimiento de las ondas a una pintura de Van Gogh.

Nada ha dicho la historia del arte de tales posibles experiencias en las que, visiblemente, las temporalidades se superponen en la mirada receptiva. El problema que plantea la reflexión de Didi-Huberman va más allá, incluso: ¿Qué nos asegura la imparcialidad supuesta en los testigos contemporáneos a los que tomamos como referencia para explicar las obras?, ¿cómo no pensar que su interpretación no haya sido fruto de experiencias semejantes?

Todo ello da cuenta del anacronismo propio de la lectura de la imagen.

Didi-Huberman se propone, así, dar cuenta de una temporalidad resignificada que es la que se involucra en la lectura de las imágenes. La historia del arte se identifica con la historia de las imágenes, en tanto la imagen se involucra inexcusablemente con el tiempo: “Siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo”; así comienza su libro cuyo título precisamente es *Ante el tiempo*. Y cuyo subtítulo no deja de ser desconcertante, al poner en conjunción la historia con el anacronismo: *Historia del arte y anacronismo de las imágenes*.

El historiador –en general, pero aquí hablaremos del historiador del arte- no puede desplazarse por el pasado como por una especie de pista que se recorre y se vivencia “tal cual es”; muy por el contrario, anclado en su presente, debe someterse a esta suerte de yuxtaposición temporal y, al hacerlo, pone en perspectiva crítica no solo la interpretación de los sucesos pasados, sino la propia temporalidad, lo que concebimos como la historicidad.

Para sustentar su crítica a la visión de la historia del arte canónica se vale de los conceptos nodales de los pensadores que ya mencionamos –Warburg, Benjamin, Einstein-, los que pretendieron, cada uno a su modo, resignificar esa visión y que a causa de ello se vieron excluidos de la Academia. Así, reconoce a Benjamin como una de las figuras clave en la revisión de lo histórico:

Es Walter Benjamin quien probablemente enunció con mayor agudeza y rigor el concepto de *legibilidad* en el ámbito histórico. (...) Benjamin luchó por que la ‘legibilidad’ (*Lesbarkeit*) de la historia pudiera articularse con su ‘visibilidad’ (*Anschaulichkeit*) concreta, inmanente, singular. Para esto es necesario, dado que

no se trata solamente de *ver* sino de *saber*, ‘retomar para la historia el principio del montaje’ (*París capital del siglo XX*), principio literario adoptado por los surrealistas y por los colaboradores de la revista *Documents* creada –como *Les Annales*– en 1929; y, sobre todo, principio cinematográfico tal como lo desarrollaban, en esa misma época, Serguéi Eisenstein, Dziga Vertov, Abel Gance o Fritz Lang.” (Didi-Huberman, 2015: 17-18)

El pasado se vuelve legible, es decir, cognoscible, cuando las múltiples singularidades se articulan entre sí en una dinámica que Didi-Huberman, tomando el concepto de Benjamin identifica con el montaje: en primer lugar, son imágenes en movimiento. Es que el conocimiento de la historia no ocurre sino desde el ahora, desde nuestra experiencia presente que opera ante la inmensa cantidad de textos, testimonios, imágenes provenientes del pasado y selecciona lo que aparece como un “punto crítico”, lo que Benjamin considera un “síntoma”, la emergencia de la inteligibilidad que necesariamente toma forma desde, y se funde con, el presente. Por eso resulta tan apropiada la metáfora benjaminiana que compara la imagen con una *constelación* y que califica de dialéctica (frente a la imagen arcaica que es estática, esto es, no histórica)

La imagen abre tiempos que deben ser repensados: “¿De qué plasticidades y de qué fracturas, de qué ritmos y de qué golpes de tiempo puede tratarse en esta apertura de la imagen?” (Didi-Huberman, 2006: 11)

Al reconocer que la imagen constituye un elemento del futuro, de la duración, esto es, que la imagen nos sobrevive, no puede desconocerse que ha sido y será interpretada una y otra vez en tiempos, y quizá en formas, diferentes. Así, el pasado es constantemente reconfigurado, la imagen no resulta pensable sino en una construcción de la memoria.

Su propuesta, entonces, es iniciar lo que denomina una *arqueología crítica de la historia del arte*, para lo cual se debe “(...) cuestionar todo un conjunto de certezas en cuanto al objeto ‘arte’ –el objeto mismo de nuestra disciplina histórica-, (...)” pero también “interrogar en la historia del arte, al objeto ‘historia’, a la historicidad misma. (...) empezar una arqueología crítica de los modelos del tiempo, de los valores del uso del tiempo en la disciplina histórica que quiso hacer de las imágenes su objeto de estudio. (...)” (Ídem: 15)

El primer paso de este largo recorrido consiste en poner de manifiesto el error del historiador que asume a modo de evidencia y como principio constitutivo de su hacer, el rechazo del anacronismo: efectivamente, la regla de oro del historiador parece ser asumir frente al pasado que quiere comprender una actitud que evite la “proyección” de la propia época hacia la época estudiada, de sus valores o gustos, sus conceptos incluso, sobre la realidad objeto de su investigación histórica. Tal actitud canónica “no es otra cosa que una búsqueda de la concordancia de tiempos, una búsqueda de la concordancia *eucrónica*.” (Ídem: 16)

Ahora bien, con solo inspeccionar y ahondar en algunos documentos que han servido de fuente para clasificar o explicar las obras artísticas, se advierte que no es más fácil comprender a los contemporáneos que a aquellos que nos han precedido en el tiempo. Tal afirmación, incluso, es particularmente cierta en la producción artística, ya que los artistas suelen romper con lo establecido e inaugurar nuevas formas que no se comprenden en lo inmediato, razón por la cual se ha considerado que un artista cabal es aquél que crea no sólo la obra artística sino las condiciones de un nuevo público capaz de apreciarla.

Por ello,

(...) el anacronismo atraviesa todas las contemporaneidades. No existe –casi- la concordancia entre los tiempos. (...) Ahora bien, esta situación no puede ser calificada de ‘fatal’ –negativa, destructiva- sino respecto de una concepción ideal, empobrecida de la misma historia. Es más válido reconocer la *necesidad del anacronismo* como una riqueza: parece interior a los objetos mismos –a las imágenes- cuya historia intentamos hacer. El anacronismo sería así, en una primera aproximación, el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes. (Ídem: 18)

Las imágenes críticas o dialécticas, según Benjamin las que pueden generar comprensión histórica, las que nos “dicen algo” sobre el pasado, son aquellas que aparecen, justamente, como objetos temporales complejos, hechas de tiempo “impuro”; sobrellevan “un extraordinario *montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos*.” (Ídem: 19)

Hay una contradicción en la actitud de ese historiador –contradicción en tanto que su materia es el devenir- que pretende que las cosas permanecen estáticamente en su lugar, en la misma época y para siempre. Ese historiador que Didi-Huberman llama

“historiador fóbico del tiempo” no advierte la plasticidad de las nociones históricas que utiliza, como pueden ser las de estilo o época, que se ven enredadas en el montaje temporal en que consiste la lectura de imágenes: entonces, “Plantear la cuestión del anacronismo, es pues interrogar esta plasticidad fundamental y, con ella, la mezcla, tan difícil de analizar, de los *diferenciales de tiempo* que operan en cada imagen.” (Ídem: 20)

Esta suerte de “epistemología del anacronismo”, es presentada por Didi-Huberman como una especie de Programa que no es nuevo pero que no ha sido debidamente reconocido como tal; tiene sus iniciadores en una “constelación” de pensadores e historiadores alemanes de las primeras décadas del pasado siglo que presentan en común la preocupación no solo de sus objetos de estudio, sino en la reflexión filosófica respecto de la cientificidad de la propia disciplina: “han puesto la *imagen* en el centro de su práctica histórica y de su teoría de la historicidad; han deducido una concepción del *tiempo* animada por la noción operatoria de anacronismo.” (Ídem: 52)

Los autores sobresalientes que conforman esa constelación, como ya ha sido dicho, son Warburg, Benjamin y Einstein, actores de una época propicia para la generación de un campo problemático de relaciones entre el tiempo y la imagen hacia fines de la década del XX del siglo que pasó. Así, reconoce que resultan deudores, en ocasiones críticos, de grandes obras filosóficas como las de Husserl, Heidegger, Simmel, Cassirer, entre otros.

Al primero –al menos al instituto que lleva su nombre– se lo reconoce en la historia del arte, pero es ignorado por historiadores y filósofos. De su “antropología histórica de las imágenes”, se detiene en el concepto de “supervivencia” con el que Warburg intenta dar cuenta de la compleja temporalidad de las imágenes: “largas duraciones y ‘grietas en el tiempo’, latencias y síntomas, memorias y memorias surgidas, anacronismos y umbrales críticos.” (Ídem: 53)

Benjamin es famoso entre los filósofos pero no entre historiadores e historiadores del arte. Será lo que Didi-Huberman llama su “epistemo-crítica del montaje” lo que permitirá poner de manifiesto un “nuevo estilo de saber (...) en el cuadro de una concepción original y, para decirlo claro, perturbadora del tiempo histórico.” (Ídem)

Por último el desconocido en casi todos los ámbitos Carl Einstein, quien fue sin embargo referente para los historiadores del arte africano o los interesados en el cubismo, “inventó, desde 1915, nuevos objetos, nuevos problemas, nuevos dominios históricos y teóricos.” (Ídem)

Todos ellos asumieron un “extraordinario riesgo anacrónico”, dice Huberman, quien hace explícita su intención de restituirles el movimiento heurístico tanto como sea posible.

Referencias bibliográficas

Danto, Arthur, (2003), *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós.

Didi-Huberman, George, (2006) *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, George, (2015) *Remontajes del tiempo padecido*, Buenos Aires, Biblos.

Panofsky, Erwin, (1987) *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza.