



Universidad  
Zaragoza

## Trabajo Fin de Máster

**Montaje y saber visual:**  
de la voluntad de transparencia al recurso del fragmento.  
*Montage and visual knowledge:*  
*from the intention of transparency to the resource of fragment.*

Autora

Mónica Machín Peris

Director

José Díaz Cuyas

Facultad de Filosofía y Letras / Filosofía  
2019



## Índice:

<b>1. Introducción y puntos principales del trabajo.</b>	<b>2</b>
<b>2. La exaltación de la transparencia de la imagen.</b>	<b>3</b>
2.1. El problema de la “imagen-verdad”.	6
<b>3. El saber visual.</b>	<b>9</b>
3.1. Cómo concebir las imágenes.	9
3.2. Pensar con las imágenes.	14
3.3. La organización de lo sensible.	16
<b>4. Montaje y otras formas de ordenación de lo sensible.</b>	<b>19</b>
	<b>23</b>
<b>5. Síntoma y conocimiento en el montaje.</b>	<b>23</b>
5.1. La imagen extraña.	23
5.2. Conocimiento histórico.	27
5.3. Un recorrido por el montaje histórico.	34
<b>6. <i>No-saber.</i></b>	<b>39</b>
<b>7. El recurso extremado del fragmento. Reflexiones finales</b>	<b>43</b>
<b>Bibliografía.</b>	<b>48</b>

# 1. Introducción y puntos principales del trabajo.

No nos será difícil identificar la gran cantidad de imágenes generadas hasta el exceso -películas, imágenes de la prensa, imágenes de publicidad, ...- así como los dispositivos a favor de la creación y circulación de imágenes -medios- que inundan nuestro día a día. Todas las pantallas de las que nos rodeamos, todas las lentes para la captación de imágenes, todas las imágenes estudiadas al milímetro para los programas políticos o publicitarios e incluso todas las gráficas que ordenan los datos singulares del mundo; todas ellas imágenes organizadoras de cifras y nombres sobre los que enmarcar, definir y delimitar nuestra realidad, todas ellas constructoras del mundo que compartimos.

Dentro de éstas, encontramos algunas que tratan de representar la realidad de la manera más fiel posible pareciendo “copias” de la misma realidad, actualmente forman parte de nuestro día a día -fotografía de moda, reportajes periodísticos de conflictos, anuncios televisivos, etc.-. Éstas tratan de ser miméticas con la realidad, de plasmar la realidad subjetiva en el “aquí y ahora” de la superficie visual y, por ende, producen un efecto de verosimilitud<sup>1</sup> en el espectador.

Sin embargo, tal verosimilitud puede generar la ilusión de que lo que estamos viendo es la misma realidad, éstas imágenes parecen proclamar el lema con el que se cerraban aquellos telediarios de los años 90: “así son las cosas y así se las hemos contado”<sup>2</sup>. Suscitan en el espectador una confianza plena en lo que la imagen les cuenta, lo cual supone un problema que denunciarán filósofos como Marina Garcés o Miguel Ángel Villamil. Partiendo de éste problema que se desarrollará a continuación, el trabajo propone ahondar en un saber visual que no sólo quiebre tal “confianza” en la imagen,

---

<sup>1</sup> El término *verosimilitud* se define como similitud que se pretende verdadera.

<sup>2</sup> Palabras del presentador Ernesto Sáenz de Buruaga en los años 90 al terminar el telediario de *Antena 3 noticias*.

sino que también procure un conocimiento contingente acerca de nuestra realidad sociohistórica. Para ello, nos centraremos en las reflexiones del pensador sobre el que se estructura el grueso del trabajo, el historiador del arte y filósofo George Didi-Huberman, quien sitúa al montaje en el centro de tales reflexiones.

Bajo esta problemática y sus posibles soluciones, el trabajo se organiza en cuatro bloques principales: el desarrollo de la problemática de la “confianza” en la imagen a la que denominaremos “voluntad de transparencia”; las posibilidades cognitivas que puede poseer la imagen; qué tipo de imágenes proponemos que produzcan dicho conocimiento y de qué manera lo producen. Finalmente, dedicamos un último apartado al recurso del fragmento, tan utilizado en nuestra época contemporánea, y una reflexión acerca de éste en relación al grueso del trabajo y al momento sociohistórico en el que nos encontramos.

## **2. La exaltación de la transparencia de la imagen.**

La producción exacerbada de lo visual ha sido producto de una sociedad *ocularcentrista*<sup>3</sup> que ha tratado de encontrar “la verdad” del mundo a través del sentido de la vista y de lo visual. En *Fenomenología de la mirada* (2009), el filósofo colombiano Miguel Ángel Villamil escribe que desde prácticamente el inicio de la cultura occidental la visión se alza como modelo sensorial superior a cualquier otro<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Garcés (2013), p. 103.

<sup>4</sup> El filósofo escribe: “existe una jerarquía sensorial de las razas humanas en la que el europeo (el hombre-ojo) ocupa el peldaño superior, seguido del asiático (el hombre-oído), el amerindio (el hombre-nariz), el australiano (el hombre-lengua) y el africano (el hombre-piel). Occidente decretó el sentido de la vista como “sentido de la civilización” y otros sentidos -olfato, gusto y tacto- fueron tachados de inferiores. Así es escrito por Gould en 1985 y parafraseado por Miguel Ángel Villamil. Villamil (2009), p. 99.

debido a que el sentido de la vista se ha vinculado tradicionalmente con la razón<sup>5</sup>, convirtiéndose la visión en un instrumento para la captación de la verdad. El filósofo escribe: “siendo visión, el hombre occidental ha podido traducir y organiza la vastedad de sensaciones en: múltiples preguntas, distintas respuestas creadoras, diversas construcciones culturales y variadas representaciones o visiones del mundo (cosmovisiones)”<sup>6</sup>. También la filósofa zaragozana Marina Garcés, en su libro *Un mundo común* (2013), escribe que frecuentemente se identifica la “agudeza de la visión” y de la imagen con la obtención de un conocimiento incuestionable<sup>7</sup>.

Podemos encontrar que esta relación entre imagen y verdad ha hecho que lo visual se acentúe tanto a nivel técnico, como a nivel cultural. En los momentos de florecimiento científico, han surgido extensiones ópticas como el microscopio y el telescopio -ambos descubiertos entre los siglos XVII y XVIII-, éstos que se conciben como instrumentos o “metáforas de la adquisición de conocimiento” que complementan “la mirada inquisitiva y penetrante del científico”, explica Villamil. También el filósofo de la imagen alemán Gottfried Boehm nombra la relación entre ciencia -búsqueda de la verdad- e imagen cuando cita la gráfica<sup>8</sup>. Así, tanto la gráfica, como la fotografía -nacida en el siglo XIX-, como las ilustraciones pictóricas comienzan a darse como “muestras” de la realidad.

---

<sup>5</sup> En los orígenes de occidente se puede observar la primacía del sentido de la vista. Por ejemplo, Platón definió la razón como “*los ojos del alma* y la *idea* como *lo visto por el alma*”. Además, escribe Villamil: “no es gratuito que la verdad, meta de muchas doctrinas filosóficas, sea definida en términos de *recto mirar*”. Y añadía más adelante: “las mujeres fueron consideradas sólo como aptas para desarrollar sentidos inferiores”, mientras que los hombres “labores superiores como la erudición, la aventura y el gobierno” pues sólo ellos poseían una *vista amplia*, una *larga mira*. Villamil (2009), p. 98.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 98

<sup>7</sup> “Esta relación entre la visión y la verdad perdió su carácter de nobleza pero no su legitimidad con la ampliación de los métodos de observación a todas las prácticas científicas en la época moderna.” Garcés (2013), p. 104.

<sup>8</sup> Surgida en el siglo XVIII, ésta se concibe como un dispositivo que permite abstraer múltiples aspectos pasajeros a favor de una esencia general, herramienta que permite percibir de un vistazo una realidad compleja. La gráfica traslada lo más abstracto “a una configuración visual que muestra lo que nunca podría verse sin mas en columnas de números”. Boehm (2004), p. 104-105.

Continuando el hilo cronológico de la historia, encontramos la gran ampliación de la visión en el siglo XX: la invención de tecnologías visuales como el cine, la televisión y la informática. Lo que fomentó de manera estrepitosa la generación de imágenes a todos los niveles -cultural, científico, político, etc-; anuncios de televisión, mítines políticos, reportajes de conflictos internacionales, fotografía de moda, etc.

Encontramos que nunca antes se había alcanzado tal producción hasta el momento actual, nunca antes se había generalizado tanto la imagen que “se cree” capaz de reflejar el mundo real en su unidad. Es sin duda en el período contemporáneo actual en el que se exalta lo visual y, en concreto, aquella aquella imagen “captada”, fotografiada, filmada, etc., producida ya no sólo por los medios sino por cualquier ciudadano que posea en sus manos una cámara, generando indefectiblemente una visión -e intención- positivista -confiada- acerca de la captación de la realidad del mundo.

La filósofa zaragozana Ana García Varas explica que este modo de mirar ha hecho que la imagen se vuelva “una ventana transparente [e inocente] a su objeto”<sup>9</sup>, es decir que la imagen como “cosa” se vuelva un objeto inocuo e inocente en la que el espectador confía deliberadamente. La transparencia del medio y de lo icónico genera la ilusión en el espectador de que se encuentra “de inmediato” con la realidad misma, de que lo que está mirando es la realidad, de que puede alcanzarla por medio de la representación. Y, por otra parte, produce que el espectador no se cuestione ni la condición de representación de lo visual, ni por el sentido cultural o histórico que posee toda imagen como documento histórico.

En este sentido, la exaltación del mimetismo de la imagen propiciada por los avances técnicos-como la nitidez y calidad de la imagen; cantidad de producción y alcance-, puede generar que éste efecto ilusorio se agrave y se generalice. Y, a pesar de que

---

<sup>9</sup> G. Varas (2016), p. 1.

siempre ha existido el efecto de verosimilitud a lo largo de la historia, piénsese en los sucesivas obras pictóricas, en la actualidad, podemos encontrar que esta copertenencia entre imagen y realidad se ha enaltecido y, este hecho, puede desembocar en diversos problemas que han denunciado filósofos como Marina Garcés, Ana García Varas y Miguel Ángel Villamil.

## 2.1. El problema de la “imagen-verdad”.

“Nunca la imagen se ha impuesto con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentado tanto solicitando nuestra credulidad”<sup>10</sup>. (Didi-Huberman, 2013)

El primer problema que encontramos lo denuncia la filósofa Marina Garcés en su capítulo “Espectadores del mundo” (2013). Ella critica que mediante dicha sobreproducción visual *se agota la totalidad de lo visible*; la imagen que hemos “sobreproducido” y “sobre-tecnificado” proclama “que no hay nada más que ver, que no hay nada escondido, que no hay otra imagen posible. Esto es lo que hay, nos dice”<sup>11</sup>. Ella escribe: “con los nuevos dispositivos de captación de imágenes del planeta Tierra desde el exterior, esta idea se ha vuelto literal. Todos nacemos ya con la imagen de nuestro planeta implantada en nuestras retinas y en el sentido de la situación que ocupamos en el mundo. Éste ya no necesita ser imaginado”<sup>12</sup>.

Es decir, la “imagen-verdad” ha suplantado a la realidad misma o, en otras palabras, el *mundo-verdad* se ha convertido en únicamente “la imagen de sí mismo”. También podríamos llamar a este fenómeno “monopolización de lo visible” el cual, en realidad, al mismo tiempo, logra *gestionar lo invisible*: “si en otras épocas lo invisible era

---

<sup>10</sup> Didi-Huberman (2013).

<sup>11</sup> Garcés (2013), p. 105.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 105.



patrimonio de las religiones, cuyos dogmas establecían de qué estaba ‘hecho’ y quién establecía la ley, hoy el capitalismo global cancela toda invisibilidad, todo no-saber, en favor de su única verdad presente”<sup>13</sup>.

De esta manera se anulan otras visibilidades sociohistóricas, otras figuraciones u otras ideologías, puesto que la realidad únicamente corresponde a las imágenes que la crean, a las imágenes predominantes, a las imágenes procedentes de los medios; éstas pasarían a formar parte del gran grueso de la “historia principal”, tal como explicaba Benjamin.

Bajo tal gestión, la realidad deja de ser algo que formamos -y que cambia constantemente- para ser algo en la distancia inamovible, algo que nos viene dado; ni la realidad ni la imagen puede ser cuestionada ni transformada. Lo que produce que otras realidades queden reducidas a inexistentes y que lo sensible quede limitado a lo visual. En cualquier caso, observamos que el actual *ocularcentrismo* termina causando una “gestión de lo visible”, que es ejercida no sólo por los medios sino que es exaltada por nuestra sociedad, fundada en el consumo, el entretenimiento y el ocio.

A esto se le añade la tesis de un gran número de filósofos que defienden que, paradójicamente, ni siquiera dicha “búsqueda de la verdad” ha conducido a un mejor reparto de la verdad sino todo lo contrario contrario: “a una entrega masiva al imperio de la mentira”<sup>14</sup>, así lo expresa Marina Garcés. De hecho, un gran grueso de pensadores ya desde la modernidad denuncian precisamente que la imagen mediática genera un engaño en los ciudadanos. Martin Jay, quien estudia la desconfianza de los pensadores contemporáneos hacia las imágenes, escribe éstos pensadores critican que las imágenes mediáticas “mienten e ilusionan al espectador”<sup>15</sup> o, lo que es todavía peor: tratan de manipular la ideología de las masas. En este sentido, la imagen se transforma en un instrumento de los medios que refleja sus demandas propagandísticas y publicitarias así

---

<sup>13</sup> *Íbid.*, p. 105.

<sup>14</sup> *Íbid.*, p. 104.

<sup>15</sup> Jay (2007).

como la ideología capitalista -también colonialistas y patriarcales-. Toda imagen es siempre falsa, pues ésta siempre obedece al poder político y de consumo<sup>16</sup>.

Hubo un gran grueso de académicos que continuaron por esta corriente iconoclasta hasta llegar a un extremo de tomar toda imagen como “simulacro”. Esta es la posición de Jean Baudrillard, quien sostiene la tesis de que la imagen es un reflejo de los condicionantes ideológicos y culturales de la sociedad que las crea<sup>17</sup>, por lo tanto ésta no puede acceder a la realidad de ninguna manera, sino que nos enjaula en un espejo de condicionantes e ilusiones. Mirar la imagen como simulacro conlleva que el espectador “mire sospechando” y que sea consciente de que cuando mira una imagen no lo está haciendo de manera inocente, sino de que en ese mirar está siendo “manipulado” en mayor o menor medida<sup>18</sup>. En este sentido, entender la imagen como simulacro conlleva no sólo sospechar de la imagen sino presuponer que ésta nunca podrá acceder a la realidad y esto, es algo que no compartimos.

En ambos casos tratados anteriormente -el problema del agotamiento de lo visible y el problema de la manipulación de las imágenes por los medios-, encontramos que el punto donde convergen es en la actitud de la mirada, en ambos casos se posee “demasiada confianza en la imagen”, en ambos se produce lo que podemos llamar *voluntad de transparencia* para con la imagen. Es ésta la que que, según García Varas, ha causado una “crisis de la ilusión” generalizada, de hecho, escribe que “la crisis de la ilusión pone de relieve que la imagen simple [“imagen-verdad”], o la imagen vista simplemente [voluntad de transparencia], ya no muestra o hace ver”<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Íbid.

<sup>17</sup> Las siguientes reflexiones las podemos encontrar en su libro *Cultura y simulacro* (1978).

<sup>18</sup> Esta posición de Baudrillard fue ampliamente extendida en los estudios culturales de la imagen estadounidenses (*Cultural Studies*) quienes se centraron en “descifrar” al detalle toda imagen mediática y en descubrir sus engaños.

<sup>19</sup> G. Varas (2016), p. 4.

Pero sin embargo Didi-Huberman no cree que debamos desconfiar completamente. Él se posiciona en un punto intermedio, cree que la imagen no hay que leerla ni de manera “transparente”, ni como simulacro. Él identifica que el mal que le pesa a la imagen, la razón por la que no se le deja ser, es que se le pide “o bien demasiado o bien demasiado poco”<sup>20</sup>, pensamos que puede reflejar la realidad sin cuestionarse a ella misma -bajo la voluntad de transparencia- o bien nunca podrá hacernos acceder a ninguna realidad contingente -bajo una intención de sospecha-, lo que nos hace interrogarla en todo momento. Pero entonces, ¿cómo debemos “leer las imágenes”? ¿Cómo debemos orientarnos en ellas?

### 3. Saber visual.

#### 3.1. Cómo concebir las imágenes.

En primer lugar, debemos saber la condición en que se nos presenta toda imagen, ¿por qué las anteriores formas de ver la imagen no eran correctas? ¿Cómo hemos de enfrentarnos, antes incluso del primer golpe de vista, a la imagen? Didi-Huberman escribía que lo primero que debemos saber es que toda imagen es *no-toda*: lacunar, parcial y múltiple -se puede obtener varias lecturas de ella-. Lo que quiere decir que una imagen representativa nunca podrá ser “imagen-verdad”, nunca podrá ser la copia misma de lo real.

Goettfried Boehm, continuando las palabras de Husserl entre otros, escribe en los años noventa uno de los capítulos que recogen la lógica y naturaleza de la imagen según las Ciencias de la Imagen Alemanas. Titulado *¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes* el texto explica que la imagen se encuentra siempre en condición

---

<sup>20</sup> Luis Ignacio García García parafraseando a Didi-Huberman en su libro *Imágenes pese a todo* (2005). En éste libro escribe Didi-Huberman: "no es *ni todo* (como teme secretamente Wajcman), *ni nada* (como afirma anteriormente)". G. García (2017), p. 6.

de “escorzo”<sup>21</sup>, condición indeterminada, difuminada. Toda cosa “se escorza”, ningún objeto de la realidad contingente puede ser representado en su totalidad pues toda representación es la percepción de algo, fachada de una cosa, limitada por ser un punto de vista. Boehm afirma que las imágenes no se “limitan a sustituir visualmente lo real, sino que crean un mostrar propio” siendo ésta incapaz de reflejar la “verdad” por sí misma.

La segunda razón por la que la imagen vista bajo la voluntad de transparencia resulta problemática es que la imagen se encuentra en todo momento filtrada y construida. Desde un punto de vista “biológico”, el ojo -como visión- en ningún momento es pasivo, ni absorbe una realidad inocua y transparente, sino que construye la realidad activamente en todo momento. Desde un sentido cultural, la mirada se encuentra atravesada por condicionantes ideológicos que se encuentran ahí de manera más o menos conscientes, tal como hemos visto que estudian algunos filósofos modernos. Nuestro “filtro cultural” construye lo que consideramos realidad, le da un significado y un sentido incluso en el momento presente, selecciona en todo momento lo que vemos y cómo lo vemos -desechando algunas cosas y seleccionando otras-.

Nuestro ojo, siempre activo, lee la imagen desde nuestra percepción hacia fuera. Lo que quiere decir que bajo la voluntad de transparencia el espectador no está siendo consciente de que “el ojo no es inocente”<sup>22</sup>. Y, si cada lugar o cada persona que observamos en el presente se encuentra mediada por la cultura compartida<sup>23</sup>, la imagen

---

<sup>21</sup> Esta idea la recoge -parcialmente- de Edmund Husserl, él pensaba que toda cosa “se escorza” [*schattet sich ab*], lo que significa que se inserta en “un contexto intuitivo que nos permite reconocerla como la percepción de algo dado, de otra cosa”. Sin embargo señala que “en toda percepción las cosas rozan un horizonte, aunque ambos elementos pertenecen a dos clasificaciones totalmente diferentes, pues una cosa es dada y única, y el horizonte fluctuante, discontinuo y potencial: dicho horizonte es el espacio de posibilidad de lo que en él aparece de modo concreto”, es decir, el lugar donde suceden las formas y conocimientos concretos, el lugar donde imaginamos. Boehm (2004), p. 98.

<sup>22</sup> Gombrich (2008).

<sup>23</sup> Por ejemplo, no es lo mismo una mirada de una persona que vive en la urbe a una persona que vive sin comunicación mediática, o una persona que ha nacido en una cultura tradicional asiática a una cultura tradicional chilena.

mediática -que se encuentra por naturaleza limitada y fijada en unos marcos, en medios concretos, en espacios precisos y en unos tamaños o en una resolución determinada- deberá considerarse un medio mucho menos inocuo.

Deberíamos entonces ser conscientes del funcionamiento de nuestra mirada, y tratar de convertir esa mirada transparente, en algo más traslúcido. De tal forma que seamos conscientes de que estamos mirando y de que, al hacerlo, estamos construyendo. Ana García Varas advierte que todo pensador, artista y, en definitiva, espectador del mundo debería: “no mentir (...) sobre el estatuto epistémico de la representación, no presentarlo como transparente, sino como reflexión (icónica) sobre lo presentado”<sup>24</sup> - como algo que ha sido construido y está siendo presentado-.

Ahora bien, deberíamos del mismo modo tener cuidado de no caer en una posición de desconfianza total en la imagen tal como advierten Didi-Huberman, Luis Ignacio G. García, Ana G. Varas y Miguel Ángel Villamil. Ante la tesis de Baudrillard, Ana G. Varas sostiene que las imágenes-simulacro no serían “ventanas que abran camino a su referente, sino todo lo contrario, serían espejos de la sociedad o la cultura que las crea”<sup>25</sup>. Se convertirían en objetos de estudio y en imágenes que nunca nos conducirían a una realidad, sino que nos enjaularían en un laberinto de posibilidades cuya asfixia no sería producida por la reducción de sus posibles, sino por su abertura hacia todas las direcciones.

También, el filósofo colombiano Villamil en su texto *Fenomenología de la mirada* (2009) nos advierte acerca de este “mirar sospechando”. Él enumera diversos modos de ver el mundo o como lo denomina: diferentes *miradas*, bajo esta clasificación

---

<sup>24</sup> G. Varas (2016), p. 4.

<sup>25</sup> El simulacro de la imagen ha llevado a entender la imagen representativa mediática como un mapa taxonómico que descifrar, de tal manera que podamos extraer de ella los mecanismos de dominación por parte de los medios o de que podamos leer “la travesera” de la historia. Bajo la imagen simulacro damos rienda suelta a la imaginación divagando sobre posibles relaciones “ideológicas” o “políticas” que aparecen en la imagen mediática y “catalogamos” aspectos de la sociedad pero éstos nunca sirven para “desvelar” algo “nuevo” sino, por así decirlo, para demostrar lo que ya sabemos. *Ibid.*, p. 2.

encontramos la “mirada crítica”, mirar en continua sospecha. Ésta es una mirada en continua construcción pues no sólo cuestiona el objeto que mira, sino también a sí misma; “en un primer momento, no afirma ni niega la tesis general ingenua; la interroga”<sup>26</sup>. Advierte que “la mirada crítica” rompe con “la unidad hombre-mundo”, interrogando los dos polos de dicha unidad: el hombre y el mundo. Terminamos desconfiando de nuestra mirada, pero también de la de los otros. Cabe preguntarnos entonces si realmente los filósofos iconoclastas niegan de alguna forma el desarrollo de una imagen que va más allá.

Este sospechar de la imagen ha producido una iconoclastia que termina entendiendo la imagen como un arma de dominación entretenimiento, adormecimiento y totalización, como critica el filósofo Luis Ignacio García García<sup>27</sup>. Lo cual le resta posibilidades a la imagen, de hecho sostiene que “entre la iconoclastia modernista y la icono-filia posmoderna, le hemos perdido la pista a la imagen y su potencia”<sup>28</sup>. Didi-Huberman se opone a la posición iconoclasta expuesta en *La sociedad del espectáculo* por Debord por poseer “un estrecho concepto de imagen” y explica que cuando la imagen se mira como simulacro -como falsedad- se excluye toda posibilidad de que ésta opere como documento sociohistórico capaz de “acceder a lo real” y, si no puede acceder de ninguna manera lo real, no puede producir ningún tipo de saber. Y es esto con lo que Didi-Huberman diverge.

---

<sup>26</sup> Y escribe: “nos eleva al status de videntes re-flexivos”. Citando a Jenks, escribe que esta mirada entiende que “las imágenes reproducidas re-presentan un estado de cosas, no asumen el status de representaciones literales. Ellas son metafóricas. En la actitud natural, el simbolismo visual está despojado de su rol metafórico y comúnmente se lo reconoce como correspondencia. Los mismos de la cultura cotidiana se ven descalificados en cuanto a sus capacidades como seres interpretativos”. Villamil (2009), p. 110.

<sup>27</sup> El filósofo Luis Ignacio García García, continuando las palabras de Didi-Huberman escribe que “esta tradición de la izquierda iconoclasta [continuada por Agamben] habría diseñado una teoría de la imagen como dispositivo general de captura, separación, dominación y despolitización”. G. García (2017), p. 9.

<sup>28</sup> *Íbid.*, p. 7.

Recientemente Pedro G. Romero le realiza una entrevista a Didi-Huberman en la que le preguntan precisamente acerca de su propuesta de lectura de las imágenes, concretamente en relación a dos pensadores: Roland Barthes -quien se podría decir que confía en la imagen<sup>29</sup>- y Baudrillard -que como hemos visto defiende una sospecha continua de ella-, y cómo encuentra el filósofo francés un punto medio entre estas posiciones antagónicas. Para su respuesta, Didi-Huberman acude a otros pensadores de la imagen que han tratado tal dicotomía. Encuentra por ejemplo a Walter Benjamin, quien no ha tratado de “elegir” entre confiar o no confiar en la imagen, sino que han tenido en cuenta ambos polos<sup>30</sup>. El historiador francés escribe que, precisamente, hay que tratar de “dialectizar ambas posiciones” y que para hacerlo no se trata de “encontrar la calle de en medio” sino de “reconocer que hay imágenes repugnantes que hay que criticar violentamente” pero otras “que nos pueden ayudar a pensar”.

Por lo tanto, es conveniente insistir en que se debe señalar aquellas imágenes mediáticas de la misma forma que se debe hacer con aquellos *modos* de ver que no aportan apenas nada al conocimiento de la imagen, pero hay que ir más allá y, como defiende Didi-Huberman, confiar en que existen imágenes que defienden otros *modos* y lógicas bajo las que opera la imagen. Como practica Debord<sup>31</sup> y teoriza Benjamin con su conocida imagen dialéctica la cual trataremos más adelante, cabe señalar, que Garcés

---

<sup>29</sup> Explica que en R. Barthes “conviven una especie de ontología de la fotografía -la fotografía sería el lugar donde se capta, bajo la forma de un fantasma, la verdad del ser- y una retórica”. Posición doble que resulta “a la vez crítica -cuando se afirma que hay ahí una retórica- y de confianza -pues confianza es lo que implica una ontología de la imagen-“. G. Romero (2007), p. 18.

<sup>30</sup> Didi-Huberman escribe sobre Benjamin: “por mucho que, en un artículo sobre la fotografía, haya dicho que el aura está decayendo y que él ya no la busca, lo cierto es que la sigue buscando, que persigue lo que él llama el salto de la autenticidad, el *Ursprung*, es decir, el origen. Ahora bien, esto no quiere decir que en Benjamin haya una ontología de la imagen, lo que quiere decir es que mantiene una cierta confianza en la relación entre la imagen y lo real.” *Íbid.*, p. 18.

<sup>31</sup> Él, a pesar de denunciar la imagen mediática, la utiliza y, como escribe Didi-Huberman, “utiliza la imagen, la desplaza”. *Íbid.*, p. 18.

propone también encontrar “modos de intervención” emancipatorios<sup>32</sup> que precisamente logren “hacer la imagen una cuestión de conocimiento”<sup>33</sup> .

### 3.2. Pensar con las imágenes.

Al contrario que los pensadores iconoclastas, Didi-Huberman confía en las posibilidades cognitivas de la imagen; confía en un saber visual que produzca un conocimiento cultural e histórico capaz de realizar una *arqueología crítica y dialéctica de la cultura*. Este género del saber, para muchos *no-saber*, sería en parte contrapuesto a la imagen transparente, en parte opuesto a la “imagen-simulacro”, sobretodo y principalmente porque se funda en la acción de la imaginación, pues ésta es quien funda tal conocimiento. Así lo desarrolla Didi-Huberman en su texto *Cuando las imágenes tocan lo real*.

Para Didi-Huberman es esta posibilidad de conocimiento la que permite a la imagen “tocar lo real”, tal como lo designa. Aunque podríamos expresarlo también del siguiente modo: puesto que “toca lo real” es capaz de generar un conocimiento. En primer lugar debemos advertir que este tipo de forma de “acceder a lo real” no se refiere a un “desvelo” de la realidad tal cual es, ni accede a lo real de manera permanente, pues recordemos que la imagen no puede re-presentar -volver a presentar- literalmente lo real. Mas bien se refiere a un tocar fugaz, pero un tocar al mismo tiempo reflexivo lo suficientemente ardiente para procurar un conocimiento histórico.

Didi-Huberman confía en que una chispa -bajo formas diversas- haga “arder la imagen”, “arder” en contacto con lo real en tanto que “desarme” y destine a cenizas la

---

<sup>32</sup> Aunque Didi-Huberman desarrollará toda una teoría acerca de la imagen de manera más profunda. No se debe obviar la tesis de Garcés. Ella más que hablar de qué imagen o cómo ha de presentarse la imagen apunta más bien a una “re-configuración” de nuestra mirada y actitud hacia el mundo. Garcés, en su capítulo “Mirar un mundo común” posee del mismo modo cierta confianza hacia la imagen al escribir que deberían existir dispositivos capaces de dislocar aquella “imagen-verdad”: “necesitamos encontrar modos de intervención que apunten a que nuestros ojos puedan escapar al foco que dirige y controla su mirada y aprendan a percibir todo aquello que cuestiona y escapa a las visibilidades consentidas”. Garcés (2013), p. 111.

<sup>33</sup> Didi-Huberman (2008), p. 61.



realidad presente y la destruya, que deshaga sus más sólidos muros. De tal forma que ese arder permita iluminar una sombra, cierta mecánica o espacio de la realidad que antes no había sido alumbrada, mostrar ese aspecto de nuestra realidad sociohistórica que ha sido obviado; construir relatos laterales y perpendiculares a nuestra “historia principal. Arde porque este conocimiento logra re-construir nuestra realidad sensible, y para ello ha tenido que destruirlo en un primer momento de algún modo. Lo que Didi-Huberman entendía es que al concebir una nueva “versión” de la realidad, sucedía un quiebre de la historia “presente” pues se reconfigura así nuestra memoria y concepción de la realidad, pero un quiebre que incorpora .

El tipo de conocimiento del que hablamos se obtiene de una interpretación cultural o histórica de la imagen que refleja el pensador o artista y en la que participa el espectador. Es en esta interpretación en la que encontramos una posibilidad de conocimiento, una posibilidad de orientarnos en el pensamiento histórico, de “desmantelar el orden de la historia”. De tal forma que realicemos nuevas lecturas de lo real o, mas bien, relatos laterales, tal como desarrollaremos más adelante.

Cuando Didi-Huberman afirma “la imagen arde en contacto con lo real” arde con el fin de que, a pesar de que la imagen se convierta en cenizas y vestigios, produzca un conocimiento, por ello la designa: “verdad valiosa pero pasajera”. Esta re-construcción es cuestión de un momento, la imagen no captura esa realidad, ni captura ese momento, sino que es la misma imagen la que produce una experiencia de ruptura, un arder de la imagen en sentido metafórico; por ello esa “verdad” no aparece en el desvelo -como si atravesásemos la imagen y permaneciésemos ahí- sino más bien “en un proceso que podríamos designar analógicamente como incendio del velo”<sup>34</sup>.

Es desempeñando esta tarea, por la que la imagen no sería ni completamente opaca ni completamente transparente, pues por una parte se ha fragmentado la confianza plena pero, al mismo tiempo, se confía en ella en cierto modo. Además, no se negaría y señalaría un “mal funcionar” de las imágenes -procedente de una inconoclastia- sino que

---

<sup>34</sup> Didi-Huberman (2013).

la misma imagen demostraría con su propia mecánica que ella misma puede “hacer ver” otra realidad que no es la dada.

### 3.3. La organización de lo sensible.

Didi-Huberman acepta toda imagen como documento histórico, pese que éste se encuentre en condición de vestigio y en posición inestable -incompleta, fragmentada, lacunar y múltiple-<sup>35</sup>. Es ahí, en fragmentos visuales -imágenes, pinturas, recortes, etc.-, a través de la organización de lo sensible donde se configura las diferentes figuraciones de los pueblos y, al mismo tiempo, es ahí donde se forja también nuestra mirada -construida- sobre lo social y lo histórico.

Es la organización de lo sensible lo que da forma a la experiencia singular que poseemos del mundo, lo que da forma a nuestra percepción. Por ello para el pensador francés lo político comienza desde la materia sensible registrada o, mejor dicho, organizada, acumulada, amontonada y heterogénea, es en sus diferentes relaciones -tejidas por la imaginación- las que configurarán nuestra posición política. Por ello imaginación y política funcionan como “dos caras de la misma moneda”, ambas dos generan la experiencia de lo singular. Esta “copertenencia”, escribe el filósofo argentino Luis Ignacio García García, es sostenida como *teoría de lo sensible* por Didi-Huberman, Jacques Rancière, Aby Warburg, entre otros.

La *teoría de lo sensible* entiende que a través de la configuración de lo sensible los medios que utilizamos -y el modo en el que lo hacen-, se configura nuestro modo de ver -y de estar- en el mundo. Así las imágenes pero también la poesía, la música y todo tipo de representación que refleje nuestras pasiones y pensamientos, ahondan y procuran un conocimiento más o menos audaz para ello. Como escribe Didi-Huberman: “la historia no se cuenta solamente a través de una sucesión de acciones humanas, sino también a través de toda la constelación de las pasiones y de las emociones experimentadas por los pueblos”<sup>36</sup>. Este modo de entender las cosas tornan las nociones de arte y política

---

<sup>35</sup> Tales reflexiones las expone Didi-Huberman en su libro *Imágenes pese a todo* (2004).

<sup>36</sup> Didi-Huberman (2014).

indisociables. Sin embargo, no se trata de “una teoría del arte o de la belleza, sino de una teoría de ‘los acontecimiento sensibles, poco importa que sean artísticos o no’<sup>37</sup>.

Bajo estas afirmaciones, un mundo carente de la acción de la imaginación o de otras formas de organización de lo sensible facilita el triunfo de una totalización de lo visible. Hannah Arendt sostiene que la pérdida de la facultad para juzgar -producida en los totalitarismos, aunque también en cualquier ámbito de la experiencia/política- está implícitamente relacionada con la pérdida de la imaginación. Y escribe que en la escisión de la capacidad de juzgar y de imaginar “está el origen de la banalidad del mal”<sup>38</sup>. En el libro de Didi-Huberman titulado *Imágenes pese a todo*, Luis Ignacio García encuentra las pistas que le hacen sostener que “la atrofia de la imaginación coincide con la atrofia política, y su degradación en aplicación burocrática de reglas de entendimiento, (...)”<sup>39</sup>.

Sin embargo, continuando el razonamiento de la *teoría de lo sensible*, desviarse la imagen que ha sido “impuesta por una condición”, es decir, de las representaciones de la “historia principal”, como por ejemplo las imágenes mediáticas impregnadas de connotaciones ideológicas, configuraría un acto emancipatorio político y estético en sentido amplio. De hecho Didi-Huberman sostiene que “la emancipación obrera era primero una revolución estética”<sup>40</sup>, ya que las imágenes apuntaron hacia los puntos ciegos o indecibles y apostaron por figuraciones del “pueblo no-todo, y por su representación más-allá-del-todo”<sup>41</sup>. Estos dispositivos emancipatorios supondrían un enfrentamiento y crítica a toda “historia principal” la cual generaba aquel “agotamiento de lo visible” denunciado por Garcés, también mostrarían que las imágenes mediáticas pueden ser utilizadas no sólo para criticarse a sí mismas, sino para visibilizar ellas

---

<sup>37</sup> G. García (2017), p. 5.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 4.

<sup>40</sup> Extraído por Luis Ignacio G. García del libro de Didi-Huberman titulado *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial, 2014. *Ibid.*, p. 5.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 11.

mismas aquello eclipsando por la “historia principal”. Cuando lo sensible se encuentra en movimiento y posee otras formas de mostrarse, surgen posibilidades emancipatorias.

Existen diversas manifestaciones a lo largo de la historia del arte que han tratado de encontrar “el relato que difiere a la “historia principal”, que han intentado representar “lo oculto” o “lo irrepresentable”, sin embargo, en este caso, no nos hemos propuesto “crear de cero” esas imágenes, sino que debemos desempeñar la tarea de encontrar la posibilidad de conocimiento en las imágenes que ya conocemos. Por lo tanto trabajar con ellas, analizarlas, descomponerlas.

Por esta razón, apostamos por una formación visual que propone una re-ordenación de estos mismos documentos de la historia: el montaje y sus formas derivadas; superficies visuales que demuestren que por ellas mismas son capaces de re-organizar lo sensible, de hacernos ver la realidad de otra manera y que indefectiblemente en su proceso la reflexión sea un común múltiplo imprescindible así como la imaginación inevitable, siendo la imaginación la que permita que la imagen “arda en contacto con lo real”; imágenes que además produzcan una alteración en la intención de transparencia pero que, sin embargo, permitan acceder a una realidad histórica.

Para Didi-Huberman, nos encontramos enfrentados a un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas difícil de dominar, de organizar y de entender, precisamente porque su laberinto está hecho “de intervalos y lagunas tanto como de cosas observables”<sup>42</sup>, sin embargo, con la posibilidad de ser re-organizado bajo órdenes heterogéneos de tal forma que se generasen nuevas ordenaciones del archivo visual que ya existe y de que, de alguna forma, volviésemos a recorrer las imágenes cotidianas pero esta vez bajo un significado diferente.

---

<sup>42</sup> Didi-Huberman (2013).

Encontramos que desde una metodología más tradicional o academicista, la historia se registra en archivos homogéneos, es decir, se ordena cada imagen junto a otras en base a órdenes o sentidos como pueden ser contexto temporal, contexto espacial, por clase, por tamaño, etc. Pero, ¿qué pasaría si se reconfigurasen bajo órdenes diferentes a los tradicionales que pretenden mostrar aquellos acontecimientos que permanecen conectados en la historia? Surgirían nuevas formaciones, “escenas” que constituyen nuevas constelaciones pero, ante todo, nuevas organizaciones de lo sensible, nuevas figuraciones de los pueblos.

Siguiendo la concepción de montaje de Didi-Huberman nos centraremos no sólo en composiciones visuales de la historia del arte, sino también aquellas que exceden a la misma, trataremos imágenes que re-organicen “los acontecimientos sensibles, poco importa que sean artísticos o no”<sup>43</sup>. Lo que tratamos de hacer es buscar imágenes que ofrezcan una experiencia y una enseñanza para el espectador, de tal manera que se complete con ellas la tarea de Didi-Huberman que nos encomendamos: encontrar imágenes que nos hagan pensar.

## **4. Montaje y otras formas de ordenación de lo sensible.**

*“El método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” [N 1 A, 8]*

(Walter Benjamin, 1982, p. 462)

---

<sup>43</sup> Extraído por Luis Ignacio García García del libro de Didi-Huberman *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014). G. García (2017), p. 5.

La noción de montaje es utilizada bien temprano por Benjamin en su obra textual en su conocida obra *El proyecto de los pasajes*<sup>44</sup> en la cual recupera fragmentos textuales de la vida cotidiana: fragmentos de periódico, impresiones publicitarias, carteles arrancados de la pared en la que se colgaron, etc. Por primera vez la trata en su obra temprana publicada en 1928: *Calle de dirección única* en la que escribe que “el montaje acompaña el caos de la experiencia de las grandes metrópolis”<sup>45</sup> por su disposición dispar -del mismo modo que apunta que el hecho de que sea específicamente visual tiene que ver con “el procesamiento instantáneo de la información”<sup>46</sup>-.

Pero si hablamos del montaje visual éste comienza a tener su lugar propio durante vanguardia histórica, es decir, a comienzos de siglo XX, momento en el que diferentes movimientos como el cubismo, futurismo, surrealismo y constructivismo -entre otros- comenzaron a forjarse. En este momento pensadores y artistas fomentaron la creación y divagación sobre estas “nuevas superficies visuales”<sup>47</sup>. Tanto el collage como diferentes dispositivos que trabajan con el fragmento tomaron protagonismo entre las manifestaciones artísticas de la época.

Como sabemos la naturaleza de la técnica collage consiste en una superficie -área- sobre la que se disponen diferentes imágenes bajo una linealidad “desordenada” u orden heterogéneo<sup>48</sup>. Éste es esencialmente fragmentado, en su “unidad” coexisten fragmentos visuales de diversa índole así como de procedencia temporal y espacial dispares. El collage y el fotocollage, herederos del cubismo, insertan materiales tomados de la realidad e imágenes en el área espacial de la obra, como trozos de periódico, papeles pintados, etc. Estas manifestaciones suponen así un encuentro singular de diferentes

---

<sup>44</sup> Benjamin (1982).

<sup>45</sup> Extraído por Luis I. G. García del libro de Walter Benjamin *Calle de dirección única* (1928). G. García (2010), p. 173.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>47</sup> Goettfried Boehm escribe que durante “el laboratorio de la modernidad han surgido imágenes hasta el momento desconocidas. El gran público recibió los cambios fundamentales de la imagen en el arte primeramente con asombro y extrañeza, (...)”. Boehm (2004), p. 88.

<sup>48</sup> En la Real Academia se define como: “Técnica pictórica que consiste en componer una obra plástica uniendo imágenes, fragmentos, objetos y materiales de procedencias diversas”.

imágenes o fragmentos gráficos a través de un gesto de apropiación y re-ordenación de lo sensible.

Entre 1912 y 1924 se establecieron las bases y fraguaron las técnicas utilizadas en el nuevo recurso pictórico vigentes todavía hoy en las manifestaciones actuales. Por ejemplo en el *Handatlas* dadísta, los *Arbeitscollagen* de Karl Blossfeldt o la *Boîte-en-valise* de Marcel Duchamp (figura 3), hasta los *Atlas* de Marcel Broodthaers y de Gerard Richter, los *Inventaires* de Christian Boltanski, los montajes fotográficos de Sol LeWitt o bien el *Album* de Hans-Peter Feldman (figura 11). Todas estas expresiones artísticas contemporáneas trabajan en la ordenación -o desordenación- de los documentos que nos vinculan con el mundo. Especialmente, nos interesará el trabajo del pensador Aby Warburg *Atlas Mnemosyne* (“Atlas de la Memoria”) que, sin ser artista, inaugura un conocimiento visual a través de los vestigios de la historia. En cualquier caso, él es pensador a través de su propia construcción o, como también podría decirse, constructor de su pensamiento.

El montaje audiovisual puede derivar en dispositivos que efectivamente utilizan las imágenes mediáticas o de uso común, como la obra contemporánea de Harum Farocki. O instalaciones transmedia audiovisuales que “moldean” la imagen corriente, como por ejemplo la instalación de Eugènia Balcells titulada *Boy Meets Girl* (“Chico conoce a chica”; véase figura 6). De cualquier modo, no podemos negar que el cine o montaje audiovisual ha producido una reflexión sobre nuestra realidad cotidiana.

Es complicado limitar cierto dispositivo o recurso visual bajo un sólo nombre. Pues si bien *Album* de Hannah Höch posee la tipología de un “album” de la vida cotidiana, éste funciona bajo la lógica del atlas en el sentido de que aporta un conocimiento que sobrevuela la superficie rasgada fragmentada y compuesta. Sin embargo en todos ellos se encuentran los principios del montaje -como los denomina Didi-Huberman- en los que convergen dos características formales: el carácter compuesto y la construcción desde el fragmento.

Didi-Huberman -influenciado por Warburg y especialmente por Benjamin, así como muchos otros- en el año 2010 publica “Atlas, ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?” con motivo de la exposición que realiza en el Museo Nacional de Arte Reina Sofía. En dicho libro y catálogo embarca al lector -y visitante de la exposición- en diversas posibilidades de conocimiento que posee esta imagen compuesta -fragmentada, rota-. Va más allá del archivo y atlas corriente para adentrarse en el montaje y el fragmento. Parte del atlas de Aby Warburg para llevarnos a múltiples obras artísticas -o no artísticas- de cualquier tiempo histórico que funcionan bajo ésta lógica: obras de John Baldessari (1931), de Hans Arp (1887-1966), Gerhard Richter (1932), Goya (1746-1828), Pedro G. Romero (1964), Guy Debord (1931-1994) e incluso composiciones que Didi-Huberman realiza, entre otros muchos. Encontramos así obras desde el año 49 d.C. hasta nuestros días. Esto resulta altamente enriquecedor pues no sólo se centra en un género concreto sino que va más allá de éste y se embarca en una exploración de la que forma parte toda persona que lea el libro y vea la exposición.

Sin embargo es necesario subrayar que nos centraremos ante todo en aquellos montajes que generen una interpretación cultural e histórica en base a la re-organización de los fragmentos visuales de nuestra cotidianidad -el documento mediático o cotidiano-. El trabajar con éstos desechos, apunta Luis Ignacio García, supone “la salvación de los desechos de la historia”<sup>49</sup>. Pero no sólo esto pues lo que veremos a continuación es que estas imágenes de carácter fragmentario cumplirán diversas funciones. Por una parte, procuran una ruptura de la voluntad de transparencia de la que partíamos, de hecho, muestran aquella articulación de la imagen, es decir, su naturaleza siempre construida, siempre mediada. Por otra parte, consiguen un doble propósito. Dado que exigen una acción de la imaginación y reflexión, consiguen que la imagen produzca un conocimiento contingente capaz de reconfigurar nuestra visión de lo sensible presente, lo que lleva consigo que la imagen arda “en contacto con lo real”. Este acto organizativo opera además bajo las concepciones de la teoría de lo sensible: organiza lo sensible y funciona como acto político emancipatorio. En resumidas

---

<sup>49</sup> G. García (2010), p. 162.



cuentas, estas imágenes llevan a cabo un doble propósito: negar la transparencia en la imagen y producir un conocimiento.

## 5. Síntoma y conocimiento en el montaje.

### 5.1. La imagen extraña.

“Una imagen auténtica debería darse como una imagen crítica: una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen -capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica- y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla”. (Didi-Huberman, 1992, p. 113)

Observamos que, al contrario que la imagen mediática, el montaje se encuentra formalmente fragmentado; rasgado y roto, inmerso en formas y significados lacunares. Su propia superficie consta de celdas más o menos desordenadas, así como de espacios en blanco donde se suspenden las imágenes extraídas de su contexto; en ella se encuentran muchos “desordenados”. ¿Qué sucede en este momento? Lo que posee la imagen de conocido y de evidente se escinde de ella y se genera entonces una distancia que nos aleja de la cercanía e inmediatez que suscitaba la confianza plena en la imagen que trataba de representar “de manera mimética” lo real. La imagen en el collage sigue siendo representativa pero ahora la manera en la que se mira, la experiencia que se tiene de ella difiere a la anterior nombrada. En este caso, veremos

Desde un primer golpe de vista su significado se presenta ambiguo y múltiple, como si un camino a un significado concreto disolviese su significado “evidente”, volviéndose borroso el sendero y dando lugar a una red de entendimientos no conectados. Esto se debe a que se incorporan elementos formales -como su forma ambigua y fragmentada- que nos distancian de una imagen ilusoria e inmediata “obligándonos a detenernos en la superficie de la imagen, [en la diferencia], a reexaminar lo visto”<sup>50</sup>. En este momento la

---

<sup>50</sup> G. Varas (2016), p. 7.

imagen ha conseguido desarticular “nuestra percepción habitual de las relaciones entre las cosas o las situaciones” y nos encontramos mudos ante ella, “desposeídos” de nuestra capacidad para darle sentido.

Ana G. Varas coincide en que es por esto por lo que en las *imágenes rotas* -como ella las llama- la transparencia hacia el objeto se fractura, es decir, se rompe aquella voluntad de transparencia pues se nos obliga a detenernos y cuestionarnos lo que realmente estamos viendo, a elucubrar sobre su significado y sobre el sentido, lógica y condición de lo que estamos mirando; tornándose así la superficie transparente en lo que sería un cristal opaco. Se cumple así lo que escribe Didi-Huberman cuando cita a Brecht: “la finalidad del efecto distanciador consistía en procurar al espectador una actitud analítica y crítica frente al proceso representado. Los medios eran artísticos”<sup>51</sup>.

En el momento en el que uno se “sabe mirando”, implicado con la imagen, inmerso en ella por una distancia; se despliegan formas y “se hace de esa experiencia una forma”, es en este momento en el que la obra se torna *acontecimiento visible*<sup>52</sup> en el que se construye lo que la imagen nos dice. El montaje conlleva así una *praxis constructiva*<sup>53</sup> en el momento en el que comenzamos a mirar “reflexivamente”, cumpliéndose así la sentencia de Ana García Varas por la cual “la ruptura es el comienzo mismo de su significado”<sup>54</sup>. La ruptura de la superficie de la imagen empuja a elaborar sentido desde sus mismos fragmentos: de su ruptura de la lógica conocida se abre a una nueva lógica; de su imposibilidad de formación de sentido, se abre a otras posibilidades de significado, abriendo paso en un primer momento a la multiplicidad para dar lugar a una lectura lateral. Lo que implica que en esa distancia o extrañamiento ante la imagen comienza un proceso de aprendizaje, de traducción inédito, como afirma

---

<sup>51</sup> Didi-Huberman (2008), p. 79.

<sup>52</sup> “Los órdenes de la imagen, que hasta entonces eran dominados por la cosificación, adquieren carácter de proceso”. Fink en 1998 escribe que cuando sucede un extrañamiento se introducen categorías temporales en la obra. En estas obras la experiencia de la imagen no sucede en un tiempo ajeno al espectador o no sucede para sí mismo sino que pasa a formar parte del tiempo real, tiempo en el que el espectador elucubra sobre ésta. G. Varas (2012), p. 109.

<sup>53</sup> G. García (2017).

<sup>54</sup> G. Varas (2016), p. 7.

Didi-Huberman “este conocimiento por el montaje también será *conocimiento por la extrañeza*”<sup>55</sup>.

En otro de sus escritos, Didi-Huberman parafraseando a V. Chklovski sostiene que el objeto de arte debe “dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento”<sup>56</sup>, es decir, de algo que todavía ha de ser construido, de algo que no se nos presenta de manera inmediata, sino que es la mirada la que ha de darle sentido. Dado que se produce un conocimiento, Didi-Huberman advierte que en ningún momento hemos de confundir “extraño” con “raro” pues “el arte no ha de presentar las cosas ni como evidentes -hallando aprobación sentimental-, ni como incomprensibles, sino como comprensibles, pero todavía no comprendidas”<sup>57</sup>, como propuestas imaginativas. Tal como escribe Simón Marchán Fiz, estas manifestaciones se interesan por las “metamorfosis posibles” que se produce en el paso de las lógicas de cada objeto singular a su conjunto inesperado. Y escribe también que todo dispositivo que incorpora la técnica del collage “está compuesto de partes heterogéneas, apropiadas para estimular una significación singular en el artista o el espectador con independencia de su papel funcional respecto al todo”<sup>58</sup>.

---

<sup>55</sup> Didi-Huberman (2008), p. 81.

<sup>56</sup> Extraído por Didi-Huberman de *L’art comme procédé* (1917) escrita por V. Chklovski. En Didi-Huberman (2008), p. 83.

<sup>57</sup> Extraído por Didi-Huberman de *Sur la distanciation* (1936) de Bertolt Brecht. *Íbid.*, p. 81.

<sup>58</sup> Escribía también que en el collage “los materiales reales cambian progresivamente de sentido, no subordinándose a la composición pictórica o escultórica tradicionales sino gracias a su agrupación”. Marchán Fiz (1987), p. 160-164.

Para Walter Benjamin se trata de imágenes que precisamente rompen la condición de “cliché visual”<sup>59</sup>. Aquellas imágenes “extrañas” son capaces de realizar una “construcción de ese silencio en un trabajo del lenguaje capaz de operar una crítica de sus propios clichés”<sup>60</sup>, es decir, rompen los clichés lingüísticos ya que, tras hacernos “desconectar”, ha sabido renovar nuestro lenguaje, por tanto, nuestro pensamiento. Por ello Benjamin admira toda imagen que posea una capacidad fenomenológica “de ofrecer una experiencia y una enseñanza en la medida que desmaquilla lo real”<sup>61</sup>. De nuevo aquí “desmaquilla lo real” en tanto que nos otorga un conocimiento acerca de la historia y de lo que pensamos sobre la realidad.

Pero una enseñanza también en la medida en que se genere aquello que podríamos llamar “fractura del medio”. Si definimos *medio* como “aquello que posee carácter de lenguaje, que constituye un sistema autónomo de presentación de sentido con posibilidades propias de explicación de conocimiento”<sup>62</sup>; encontramos que en las imágenes mediáticas el *medio* funciona como “ventana transparente a su objeto”, pues diríamos que éste está “compuesto de clichés”. Es decir, resulta claro e inocuo, no se cuestiona pues éste lenguaje es evidente, en otras palabras, supone un “transporte neutro de significado”. Sin embargo, en el montaje o imágenes rotas el *medio* sufre una avería y el proceso comunicativo se ve interrumpido por un “mal funcionamiento”. Por ello algunos pensadores señalarán que dicho extrañamiento o distancia produce una “ruptura

---

<sup>59</sup> Benjamin concebía que gran parte del grueso de las imágenes modernas, como las imágenes mediáticas, eran “clichés visuales”, lo que significa que eran meros estereotipos televisivos; escenas, personajes o situaciones a las que el espectador está más que acostumbrado y que apenas se percata de ellas, por lo que terminan produciendo un “efecto de transparencia” [palabras mías] en el espectador o, como explica él mismo causan un “analfabetismo de la imagen”. Por ejemplo, el personaje de una mujer que desempeña un papel secundario de ama de casa o el de un superhéroe que lucha contra el mal. Son situaciones que corresponden a “clichés lingüísticos”, a formas predicativas. Pero también Benjamin identifica “cliché visual” con un “simple reportaje”, explica Didi-Huberman, el cual leemos en un sólo sentido porque su legibilidad ya está dada de antemano. Didi-Huberman (2013).

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> En esta reflexión Didi-Huberman utiliza como ejemplo el trabajo fotográfico de Eugène Atget. *Ibid.*

<sup>62</sup> Extraído por G. Varas de la definición de *medio* que presenta también Gottfried Boehm en “Bild und Zeit” (Boehm, G., “Bild und Zeit”, en Paflik, H., *Das Phänomen Zeit in der Kunst und Wissenschaft*, Weinheim, Acta Humaniora, 1987, pp. 1-27 . G. Varas (2012), p. 99.

del *medio*”, el medio deja de cumplir su función “principal” para entrar en otras lógicas de funcionamiento<sup>63</sup>.

Didi-Huberman encuentra que el extrañamiento que produce el montaje se genera una ruptura de lo conocido, un “arder de la historia”, como ya hemos comentado anteriormente. Esta ruptura es lo que Didi-Huberman denominará *síntoma* -interrupción del saber-. Sin embargo, esta fractura da paso a un *conocimiento* -interrupción del caos-<sup>64</sup>. Es decir, que destruya para que construya o que, mejor dicho, en un sólo acto reconfigure el mundo sensible sociohistórico. Pero veamos en profundidad cómo sucede éste acto de traducción.

## 5.2. Conocimiento histórico.

Para generar un nuevo sentido, este saber visual requiere de la imaginación indispensablemente, sin ella no existiría tal conocimiento. En la superficie del montaje se encuentran fragmentos suspendidos y enlaces flotantes, documentos históricos - fotografías o imágenes- lejanos entre sí que de otra manera no podríamos haber visto juntos en nuestra realidad fáctica y cotidiana. Es gracias a esta disposición por la que la imaginación comienza a formular “relaciones íntimas” centelleantes que se oponen y se vinculan en la superficie visual, dando lugar a nuevos discursos. Por ello Didi-Huberman escribe que propone “para ser pensado”, para ser construido. Baudelaire escribió este pasaje conocido:

*“La imaginación no es la fantasía; tampoco la sensibilidad, aunque resulte difícil concebir a un hombre imaginativo que no sea sensible. La imaginación es una facultad cuasi divina que percibe ante todo, fuera de los métodos filosóficos, las relaciones íntimas de las cosas, las correspondencias y analogías. Los honores y funciones que*

---

<sup>63</sup> Para muchos historiadores del arte como Hans Dieter Huber, la función propia de las obras de arte frente a las imágenes de la vida diaria es que nos detengamos frente a la imagen y nos extrañemos sobre ella. Más precisamente, sostiene que las obras artísticas deben tematizar “la perturbación o interferencia del medio”. G. Varas (2012), p. 104.

<sup>64</sup> Didi-Huberman (2013).

*confiere [E. A. Poe] a esa facultad le dan tal valor [...] que un sabio sin imaginación no puede aparecer ya sino como un falso sabio o cuando menos un sabio incompleto”*.<sup>65</sup>

De esta manera, el montaje facilita que se pongan “en relación imágenes y discursos intelectuales sin adoctrinar”<sup>66</sup>. La imaginación descubre allí donde rechaza los vínculos suscitados por las semejanzas obvias, “vínculos que la observación directa es incapaz de discernir”<sup>67</sup>. Pero veamos antes que nada un ejemplo claro de montaje, uno de los paneles de Aby Warburg, para poder visualizar dicho conocimiento sociohistórico.

Warburg, pensador magistral de la imagen, se propone en su obra *Atlas Mnemosyne* (1924-1940) (“Atlas de la memoria”) trabajar con los documentos históricos -vestigios y fragmentos de la historia-. Específicamente, se encomendó la tarea de explorar los “problemas formales, históricos y antropológicos” a través de la organización en diferentes paneles de muy diversos documentos históricos visuales<sup>68</sup>. Pero lo que le interesaba por encima de ello era “el reverso”, el contenido inconsciente de la imagen que pervive a través del tiempo, épocas y estilos. Por esta misma razón lo titula “Atlas de la memoria”. Esta obra, la cual comienza a desarrollar a partir de 1924, será de crucial importancia para los estudios de George Didi-Huberman. Durante toda su carrera acudirá a ella para pensar sobre los principios de esta forma visual del saber presente en el montaje.

---

<sup>65</sup> Extraído por Didi-Huberman de “Notes nouvelles sur Edgar Poe” Ch. Baudelaire, 1857, p. 329. *Íbid.*, p. 16.

<sup>66</sup> Didi-Huberman (2010), p. 8.

<sup>67</sup> Debemos tener cuidado de no confundir imaginación con fantasía, así lo pronuncia tanto Didi-Huberman apoyándose en Goethe, Baudelaire y Walter Benjamin. La fantasía permite “crear otras realidades” a través de aquellos “cuadros ilusorios” que nos remiten a otros mundos pero no es éste su único “poder”. *Íbid.*, p. 16.

<sup>68</sup> El libro y exposición tratan de volver a relacionar a Warburg esta vez con filósofos como Derrida o Nietzsche. En relacionar el archivo de Warburg y sus conocimientos respecto a lo visual de nuevo, tratando el archivo como pulsiones -relacionadas con el deseo-. En este sentido el museo “se convierte así en un dispositivo capaz de recoger estas pulsiones sin neutralizarlas, de poner en relación imágenes y discursos intelectuales sin adoctrinar, y encuentra en Warburg la base teórica sobre la que fundamentar nuevas maneras de hacer dialogar e interactuar a los sujetos históricos, más desde una perspectiva transversal y dialógica que lineal y pragmática”. *Íbid.*, p. 8.

Warburg llegó a generar un número de 79 paneles que confirmaban un atlas nunca visto, organizado a través de una inédita lógica archivística. En este tipo de atlas que el formuló reúne fotografías, ilustraciones, esquemas y en definitiva todo documento histórico que encontraba interesante y lo disponía junto a otros en un panel. Didi-Huberman desarrolla el panel número 79 de Warburg que se encuentra bajo el subtítulo de *Misa. Comer a Dios. Bolsena. Botticelli. Paganismo en la Iglesia. Milagro de la hostia sangrante. Transustanciación. Criminales italianos recibiendo la extremaunción*. En este panel se disponen catorce documentos históricos de tiempos diversos entre ellos: fotografías del concordado establecido en julio de 1929 por Mussolini con el papa Pío XI, xilografías antisemitas contemporáneas de los grandes pogromos europeos de finales del siglo XV, una obra de arte renacentista -La Misa de Bolsena de Rafael-, etc. Todos ellos, extraídos de su contexto concreto.

Sin embargo de este encuentro de imágenes, en el panel 79 de Warburg (figura 1), escribe Didi-Huberman se genera un nuevo significado para esas fotografías, un “destello magistral” que deviene en “una interpretación cultural e histórica, retrospectiva -esencialmente imaginativa-, de todo antisemitismo europeo”<sup>69</sup>. Este montaje desvela mucho antes del horror del descubrimiento de los campos de concentración el terrorífico pacto que relaciona a un dictador fascista con el “inofensivo pastor de los católicos”, explica el pensador, y añade que esta reunión “produce la anamnesia figurativa del lazo entre un acontecimiento político-religioso de la modernidad (el concordado) y un dogma teológico-político de larga duración (eucaristía); pero también entre un documento de la cultura y un documento de la barbarie -el Vaticano entrando complacientemente en relación con una dictadura fascista-”<sup>70</sup>.

Lo que se está produciendo aquí es en realidad una ruptura y una reconfiguración, en este caso de nuestra historia, de nuestro mundo sensible, pues la visión que podríamos poseer del máximo exponente de la Iglesia se diluye junto a nuestra concepción de los

---

<sup>69</sup> Didi-Huberman (2013).

<sup>70</sup> *Íbid.*

sucesos históricos que se nos muestran. De esta manera, hemos conseguido “rehacer” de un golpe de vista la historia y, al fin y al cabo, nuestra memoria. Ha sucedido en este momento un *síntoma* capaz de quebrar lo que ya sabíamos -la historia tal cual la conocíamos- y reconfigurar un nuevo hecho histórico o, mejor dicho, una nueva lectura del tiempo. Es en este segundo momento en el que se ha forjado el conocimiento, un conocimiento capaz de realizar una *arqueología crítica y dialéctica*<sup>71</sup> de nuestra cultura.

Este conocimiento es posible porque, como escribe en *Cuando las imágenes toman posición* (2008), un documento encierra al menos dos verdades “la primera de las cuales resulta siempre insuficiente”. Y escribe más adelante: “las imágenes no nos dicen nada, nos mienten o son oscuras como jeroglíficos mientras uno no se tome la molestia de leerlas, es decir de analizarlas, descomponerlas, remontarlas, interpretarlas, distanciarlas fuera de los “clichés lingüísticos” que suscitan en tanto que “clichés visuales”<sup>72</sup>. Así, saber mirar una imagen es, para Didi-Huberman, “volverse capaz de discernir el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una ‘señal secreta’<sup>73</sup>.”

En el caso del panel de Warburg, el pensador consigue transformar las noticias mediáticas en un desvelo de las relaciones de poder secretas y propias de la barbarie. En otro de sus libros Didi-Huberman en el que nombra la placa 47 del trabajo *Kriegsfibel*<sup>74</sup>, (figura 4), vemos cómo ésta de nuevo revela mecanismos de poder entre las potencias coloniales, asunto que se ha sucedido desde toda la historia, como explica en su libro *Cuando las imágenes toman posición*.

En la placa 47 de este trabajo está escrito “un soldado americano está ante el cadáver del soldado japonés”, bajo esta lectura el espectador ve el triunfo sobre el Japón aliado de Hilter. Sin embargo, “la foto contiene otra verdad más profunda: el soldado

---

<sup>71</sup> Íbid.

<sup>72</sup> Didi-Huberman (2008), p. 44.

<sup>73</sup> Íbid.

<sup>74</sup> El trabajo que desarrolla titulado *Kriegsfibel* y creado por Brecht consiste en realidad en sus “diarios epigramáticos”, como él los llamaba. Éstos estaban compuestos por imágenes que él tomaba de la prensa y de los media en general, los cuales recorta, reagrupa y les otorga un nuevo texto.



americano es el instrumento de una potencia colonial en lucha contra otra potencia colonial”<sup>75</sup>. Es decir, en un primer momento la fotografía documenta un evento histórico pero, una vez dispuesta con su correspondiente texto, induce una lectura más profunda, “una reflexión más avanzada sobre los envites profundos de la entrada americana en la guerra contra el eje Berlín-Roma-Tokio”<sup>76</sup>. Se consigue así fomentar una segunda lectura que desata a la imagen del muro estático de su primer significado.

Como la imagen dialéctica benjaminiana<sup>77</sup>, logra crear una reflexión que saca a la luz el trauma histórico y cultural, que reconociendo “la barbarie en la historia”<sup>78</sup> consigue sacar de la imagen un conocimiento capaz de alumbrar ciertos puntos de la sociedad. Que logra quebrar la historia presente, romper la naturalidad con la que se toma la historia-narración y mostrar no sólo sus “relaciones secretas” sino también su mediación ideológica. Esta “arqueología” consiste en traslucir nuevas “facetas” de diferentes realidades o de agrupar documentos históricos que revelan otra realidad que ha transcurrido latente a lo largo del tiempo -organizar el material sensible, organizar el *modo* en el que se presenta, y, sobretodo rehacer nuestro “ver el mundo”-<sup>79</sup>.

Ya Walter Benjamin expresó que es tarea de tanto del historiador como del artista dismantelar el sentido único de la historia-narración principal en su tarea de “peinar la

---

<sup>75</sup> Extraído por Didi-Huberman de *Epílogo* de R. Berleau. Didi-Huberman (2008), p. 41.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>77</sup> La imagen dialéctica del montaje establece una relación entre acontecimientos aparentemente ajenos para revelar los mecanismos dominantes de la modernidad o “la historia no principal”. La intención de la imagen dialéctica es despertar el conocimiento histórico del hombre y sacarlo de su “ensoñación”. Susan Buck-Morris en *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes* (1995) desarrolla en profundidad dicho concepto.

<sup>78</sup> “Hay tantos obstáculos. Se han quemado tantos libros y tantas bibliotecas. Y, así mismo, cada vez que posamos nuestra mirada sobre una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que han impedido su destrucción, su desaparición. Es tal fácil, ha sido siempre tan habitual el destruir imágenes”, por ello explica que en todo documento de la cultura está implícito la barbarie o como escribe Benjamin “la barbarie está escondida en el concepto mismo de cultura”. Didi-Huberman (2013).

<sup>79</sup> “Intentar hacer una arqueología siempre es arriesgarse a poner, los unos junto a los otros, trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas”. *Ibid.*

historia a contrapelo” o “a contrasentido del pelo demasiado lustroso”<sup>80</sup>. Todo historiador o artista con el propósito de dismantelar la “primera verdad” “renuncia a ‘contar una historia’ en tanto que positivista e historicista; propone nuevas lecturas que no aparecen en un primer momento, intentando apuntar hacia aquellos aspectos de la historia que han sido eclipsados por una preeminencia de “la historia principal”.

Éste dispositivo posee una actitud de ingeniero y de constructor, aunque parta del pesimismo y de la alegoría<sup>81</sup> y los reconozca en el mundo. De ahí que esta disposición se convierta en un acto que “organiza el pesimismo”<sup>82</sup> -idea Benjaminiana que enfatiza Didi-Huberman-, pues trabaja con las partes de la vida cotidiana y las reconstruye sin olvidar sus quiebres y roturas. El filósofo Luis Ignacio G. García, en su texto sobre Didi-Huberman, identifica “el montaje como praxis de articulación contingente de lo dispar implica la asunción de la contingencia y el conflicto del desgarramiento y del desastre, no para paralizar, sino justamente como condición ineludible para activar construcciones positivas de sentido”. Y advierte que, sin esta praxis constructiva el desgarramiento que produjese el dispositivo visual sería una cicatriz fija, “como astro melancólico epocal”<sup>83</sup>.

Por último, observamos que este tipo de conocimiento no se trata de que la imagen genere otro mundo-paisaje aparte o una “imagen-verdad” o significado concreto traducido a la dimensión textual, sino de que visibilice estas relaciones secretas de tal manera que nos otorguen un “conocimiento travesero” a las lecturas corrientes de la

---

<sup>80</sup> *Íbid.*

<sup>81</sup> La noción de alegoría surge paralela a Benjamin en el año 1928 en el que publica dos obras de vital importancia: *El origen del drama Barroco alemán* -en el que trata la alegoría- y *Calle de dirección única* -en el que trata el montaje-; ambos intentan hacer pensar sobre la “irrepensabilidad” del horror en el momento de la posguerra y el sinsentido de la época Moderna. Luis Ignacio G. García explica así que mientras la alegoría tiende a la melancolía y hace concebir al mundo como catástrofe teológica y de sentido, el montaje moderno apunta hacia el mundo de la técnica industrial. No se reconoce en ningún momento como su opuesto sino que incorpora lo uno en lo otro. Es decir, si la alegoría era una pieza de carácter enigmática y críptica, perdida y desalojada del mundo, el montaje sería el puzzle que recoge esas piezas y les da sentido y las comprende. G. García (2010).

<sup>82</sup> G. García (2017), p. 8.

<sup>83</sup> *Íbid.*, p. 11.

realidad histórica o social. Además, este tipo de saber visual se produce una simbiosis entre *conocimiento histórico* y entre *conocimiento imaginativo*, la cual sucede en ambos sentidos. Por una parte es el *conocimiento imaginativo* el que requiere de “los vestigios históricos” -documentos históricos- para producir un saber contingente -no fantasioso- que construya sobre la realidad compartida. Por otra, es el pensamiento imaginativo el que encuentra relaciones de entre los fragmentos de la historia y el que desvelará nuevas nociones políticas, sociales o psicológicas que procurarán un *conocimiento histórico* basado en lo real. Además, este proceso imaginativo resultaría más valioso que la fantasía -en el sentido político y social- por lograr conectarnos con el mundo, representarlo y reorganizar nuestro modo de verlo.

Pero esta re-lectura de la historia no sólo “muestra” imágenes como tal, no implica únicamente “encontrar imágenes ocultas” o formar parte de aquel “mal planteado tópico de lo irrepresentable”<sup>84</sup>; no sólo rompe la narración “natural” -muestra la mediación- de la historia-narración. Sino que enseña a mirar, a poseer una mirada crítica que capaz de orientarnos en lo histórico pues, como hemos visto, el montaje “hace visibles las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto” y “vuelven sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreducibles al presente”<sup>85</sup>. Dicha lectura “movediza” cuando funciona en pos de un conocimiento imaginativo e histórico dota al hombre como “eminente histórico” pero también como ser esquizofrénico “capaz de vivir varias capas de la realidad”<sup>86</sup>.

Lo cual además genera indefectiblemente una reflexión acerca de la función de la imagen como documento histórico y del papel de la imagen en la historia<sup>87</sup>, de la

---

<sup>84</sup> *Íbid.*, p. 8.

<sup>85</sup> Extraído por Didi-Huberman de *Le cerveau, c'est l'écran* (1986) de Gilles Deleuze. Didi-Huberman (2013).

<sup>86</sup> Didi-Huberman (2010), p. 9.

<sup>87</sup> Estas reflexiones son bien conocidas a través de Walter Benjamin quien expresaba que la historia no es lineal y que, por mucho que el sentido historicista lo organice, encasille y ordene en archivos historicistas; existen acontecimientos que se mantienen conectados por los hilos invisibles del tiempo.

necesidad de que volvamos a observar los documentos históricos y los coloquemos entre interrogantes, de la necesidad de analizar y relacionar el material sensible. Gracias a esta disposición, el espectador es consciente de que existen aspectos históricos relacionados entre sí y que quizás no sólo le corresponda a una metodología clásica historicista encontrar dichas relaciones, sino que le corresponde también -y fundamentalmente- a la imaginación.

En definitiva enseña a *mirar*; a estar en el mundo. Incorpora la imaginación en el *mirar*; enseña a mirar imaginando. Enseña que el mundo posee aspectos que se mantienen alejados en el tiempo y en el espacio y que, sin embargo, se mantienen relacionados en secreto -no sólo en la imagen sino en nuestra realidad cotidiana-; enseña que nuestro ojo, siempre activo, puede encontrarlas y tejerlas, obteniendo así el doble propósito de *leer el tiempo y leer las imágenes*.

### **5.3. Un recorrido por el montaje histórico.**

Fueron numerosos pensadores y artistas los que desde el nacimiento del collage y el montaje trabajaron con las imágenes de la vida cotidiana, casi como objetos, las coleccionaban, apilaban y ordenaban bajo nociones que ellos consideraban para observar desde otro punto de vista esta realidad representada, para crear nuevas ordenaciones, nuevos conceptos que aparecían de la realidad ya establecida. Al comienzo del trabajo ya introdujimos algunos ejemplos, pero profundicemos en algunos de ellos.

Como hemos insinuado antes, encontramos montajes visuales que a modo de archivo recogen numerosos tipos de imágenes cotidianas de diversa procedencia. En 1933 Hannah Höch termina su *Album* en el que dispone al rededor de 400 ilustraciones fotográficas en 114 páginas (figura 2); figuras de mujeres bailando, polluelos recién nacidos, así como fotografías aéreas en las que parece insinuar cierto tipo de geometría en su encuentro. La lógica editorial en forma album corriente la encontramos de nuevo en el trabajo acumulativo *Album* de Hans Peter-Feldman

(véase figura 11), publicado en 2008, en sus páginas se encuentra una mayor simetría y orden que en el trabajo de Höch, lo que se puede observar en la elección de estampas de la misma dimensión y clasificación por temática -como niños soplando velas de cumpleaños. Ésta lógica del álbum doméstico la utiliza de nuevo el artista Sol LeWitt en su obra *Autobiography* (figura 8), al colocar nueve fotografías propias por página en esta edición gráfica. Así podemos seguir con las composiciones visuales de Gerard Richter o los *Arbeitscollagen*<sup>88</sup> de Karl Blossfeldt, hasta Corrine Wasmuht más actual. Encontramos incluso el minucioso trabajo en miniatura de Marcel Broodthaers titulado *Atlas* (figura 5), edición editorial que supone una renovación de éste medio por su tipo de catalogación de sucesos y objetos de la historia.

Saliendo del género editorial, encontramos instalaciones artísticas contemporáneas sobre las que disponen cientos de imágenes impresas o encontradas. Desde la serie de Taryn Simons en la que acumula diferentes fotografías, por ejemplo su serie *Picture Collection: Freeway* (“Colección de imágenes: autopista”, figura 14). O *The Prettiest Woman* (“La mujer más bonita”, 2016) de Peter-Feldman o la obra reciente de Oriol Vilanova en la Fundación Tapies de Barcelona titulada *Domingo* (2017; figura 21). En esta en concreto colocó de manera totalmente ortogonal 34.000 postales por las paredes de la fundación.

Todas estas acumulaciones y re-ordenaciones funcionan como “definiciones” abiertas y cambiantes, archivos heterogéneos, algunos más ordenados o simétricos que otros y con la cualidad común del fragmento y lo compuesto. Siempre proclives a la incorporación de otras nuevas imágenes o de que incluso el lector se nutra de ellas para “traer otras presentes” -imaginarlas- en la superficie visual, de su propia memoria. De tal manera que configuren la dimensión de lo representativo en el

---

<sup>88</sup> Bossfeldt (1865-1932) se dedicó a fotografiar plantas a lo largo de su vida y a acumular el material fotográfico en libros que publicó años después. Él veía sus fotografías como material de aprendizaje, no como obras de arte autónomas. Incluso utilizaba sus composiciones para clases de dibujo y para que sus alumnos observasen las plantas y sus detalles.

mundo, es decir, re-ordena el material sensible que al fin y al cabo compartimos y construye nuestra realidad.

Como hemos dicho antes, estas nuevas acumulaciones o perspectivas del mundo revelan los juegos de poder y aspectos más escondidos de la realidad. ¿No es la obra de Peter-Feldman una denuncia irónica a la belleza impuesta de la mujer? Una denuncia a la belleza canónica, de cómo ésta ha arrasado con las diferencias de los “otros” cuerpos. ¿No supone esta imposición de “una belleza única posible” la eliminación de aquellos otros cuerpos? Quizás a conciencia, este archivo esté formado de pequeñas fotografías que funcionan como singularidades propias de cada caso singular, demostrando que un canon como unidad pierde totalmente el sentido cuando se aprecian los casos singulares, cuando se visibilizan.

Eugènia Balcells bajo una mirada estrictamente crítica selecciona numerosas escenas de películas o de las revistas del corazón en las que los amantes o enamorados aparecen felizmente abrazados y coloca sobre cada imagen impresa la palabra *Fin* -título de la obra- denunciando la manera en la que se muestra el amor mediático, su carácter fantasioso, absurdo y, quizás también inalcanzable (véase figura 7). Podremos habernos dado cuenta que en éste y en *The Prettiest Woman* de Peter Feldman se encuentra un grado de crítica social y política más marcado dado que muchos artistas conceptuales y políticos recurrieron a esta manera de mostrar singular de lo sensible como crítica cultural de la imagen mediática mientras.

También encontramos al español Antoni Muntadas, con un marcado carácter crítico político, quien trabaja desde el comienzo de su carrera con imágenes del mundo mediático y político siendo la noción de archivo recurrente en sus obras. En *Political Advertisement* (2008) recoge anuncios televisivos de las campañas por la presidencia norteamericana con el propósito de visualizar los gestos, técnicas y tácticas de persuasión repetidos en todos ellos (véase figura 12) con el fin de que éstos sean reconstruidos y “des-mitificados”. Muntadas planta el germen para que podamos generar una reformulación de la imagen mediática utilizada y manipulada

para la política, un mostrar sutil y crítico capaz de operar a otro nivel enunciativo. Con suerte, logra que el espectador quede advertido de tales gestos manipulativos en pos de un discurso mediático e ilusorio.

Ignassi Aballí es consciente de tal sutileza enunciativa, él sostiene repetidas veces que su trabajo se limita a “mostrar”, pero tras dicha sutileza genera un “aparecer” que habla por sí sólo. Podemos observarlo en uno sus montajes titulados *Calendari 2004* (figura 9), en dicha serie ordena siguiendo la “cuadrícula” de un calendario corriente las fotografías que han sido portada de periódico cada día. De este modo muestra aquello que los medios colocan en sus portadas, lo que en principio sería “noticia de relevancia” del mundo actual. Como escribe el filósofo Bartolomeu Marí: “acumulamos los rastros de la realidad cuando hemos tenido un periódico entre las manos. El presenta dura la distancia de una ojeada para reconstruirse al día siguiente con una nueva edición.”<sup>89</sup> El espectador tras apreciarlos podría cuestionarse la relevancia que se le da a según qué tema o imagen y qué tipo de realidad se pretende construir con ella.

La comisaria de arte explica que “el ejercicio rutinario y mecánico da lugar a una representación de la actualidad o del pasado inmediato reveladora: imágenes, situaciones y personajes se repiten y se hacen eco al grado de que parece que sólo suceden un número limitado de cosas (...). Se trata así de una especie de rectificación sobre la idea de que el periódico representa la transformación constante de la realidad, o la novedad diaria.”<sup>90</sup>

En el formato de montaje audiovisual encontramos diferentes obras como pueden ser *Chico conoce chica* de 1978 de Eugènia Balcells hace alusión al “amor mediático” o “amor cliché”. Por otra parte, un artista en el que nos detendremos un poco más: Harun Farocki. Este videoartista analiza todo tipo de imágenes, sean mediáticas, sean grabadas por él mismo o sean procedentes incluso de cámaras de

---

<sup>89</sup> Marí (2005).

<sup>90</sup> Benítez (2008).

videovigilancia. En su instalación audiovisual *Gegen-Musik* (figura 10) genera un diálogo entre secuencias extraídas de Dzigas Vertov, imágenes industriales y de cámaras de video-vigilancia. “Yo también quiero rehacer los films de la ciudad, pero con imágenes diferentes” imágenes de video-vigilancia que regulan, controlan y estipulan el funcionamiento de la ciudad:

*“Hoy en día, la ciudad es como un proceso de producción racionalizado y regulado. Las imágenes que hoy determinan el día de la ciudad son imágenes operativas, imágenes de control. Representaciones de la regulación del tráfico, con coche, tren o metro; representaciones que determinan la altura a la que los transmisores de la red de telefonía móvil se fijan, y las que indican dónde están los agujeros en la red. Imágenes de las cámaras térmicas para descubrir los escapes caloríficos de los edificios. Y modelos digitales de la ciudad, que la retratan con menor número de formas edificadas, con menos tejados, que los que solían haber en el siglo diecinueve, en los planos de las ciudades industriales que surgieron entonces-entre ellos el de la aglomeración de ‘Lille’. A pesar de los bulevares, de los paseos, de las plazas de los mercados, monumentos e iglesias, estas ciudades son máquinas para vivir y trabajar<sup>91</sup>.”*

Desde un atisbo intuitivo estas imágenes logran, en la medida de lo posible, hacer de la imagen “una cuestión de conocimiento”, de enseñarnos a volver a recorrer los caminos que creíamos conocidos. De ahí que política y estética se mantengan imbricadas entre ellas, sean dos caras de la misma moneda”, pues presentan modos de ver singulares y concretos. El montaje, como escribe Luis Ignacio García García, es una forma alternativa de articulación política<sup>92</sup> que además permite que el espectador se abra a una exploración estético-política singular.

---

<sup>91</sup> Farocki (2005).

<sup>92</sup> G. García (2017), p. 11.



## 6. *No-saber.*

Didi-Huberman, basándose en sus reflexiones sobre el Atlas<sup>93</sup>, escribe que este género visual del saber rehuye del pensamiento platónico y canónico por conceptos o “preeminencia de la Idea”. El cual tradicionalmente entiende que el conocimiento verdadero se obtiene de una esfera inteligible previamente “extraída -o purificada-“ del medio sensible cambiante. Como sabemos, Platón criticaba que “con las imágenes no se puede construir ningún Estado ni ninguna ciencia, pues la identidad está garantizada solo en el logos de las ideas (...)”<sup>94</sup>. Aunque no es el único que ha rehusado de la imagen ni de muchos discursos icónicos, él infunde una desconfianza incluso a los artistas por ser “manipuladores de la apariencia”, por ser “hacedores de imágenes”.

Para Didi-Huberman, esta es la “forma estándar de conocimiento racional, de toda ciencia”<sup>95</sup> que ha tenido a lo largo de la historia. Sin embargo, en el montaje se “extrae” el conocimiento de una manera diferente, se realiza una lectura que difiere a la mecánica más tradicional, nuestros ojos apuntan hacia direcciones aleatorias pero voluntarias. No recorreremos el montaje como leemos una novela, un libro de historia o un argumento filosófico, no vamos de un principio a un final, pasando por cada palabra según el orden que nos marca. Merodeamos de manera sinuosa entre sus partes, tantas veces como nuestra “voluntad del saber nos marque”; no está ni el

---

<sup>93</sup> George Didi-Huberman en su libro *Atlas, ¿Cómo llevar le mundo a cuevas?* (2010) desarrolla el trabajo de Aby Warburg por todo su conocimiento acerca de los documentos históricos. Pero además del *Atlas Mnemosyne* incluye cualquier obra -artística o no- que recurre al recurso del fragmento y que apuntan hacia una naturaleza de re-composición. Reagrupa todos estos dispositivos visuales de procedencia y formación heterogénea en pos de reflexionar sobre el conocimiento que se desarrolla en todos ellos y los enmarca bajo la definición de *atlas*, con el fin de hablar de ellos de manera más sencilla. Como sabemos *atlas* se puede entender bajo diferentes sentidos, en un sentido mitológico es un titán que soportaba el mundo él. Pero *atlas* también se domina a la colección sistemática de mapas de diversa índole, por ejemplo de geografía física, situación económica, religiosa o socioeconómica, etc. No nos será difícil relacionar aquel “soportar” cada dato concreto del mundo con el abstraer -soportar, agrupar- los datos concretos de diferentes formas.

<sup>94</sup> Boehm (2004), p. 93.

<sup>95</sup> Didi-Huberman (2010), p. 15.

recorrido ni el tiempo de atención estipulado. Como escribe Marchán Fiz acerca del arte objetual, éste “alcanza su plenitud en sus posibilidades imaginativas y asociativas, libres de imposiciones, en el preciso momento en que el fragmento, objeto u objetos desencadenan toda una gama de procesos de acción de nuevos significados y sentidos en el marco de su banalidad aparente”<sup>96</sup>.

Principalmente por su disposición: “no puede decirse que un atlas está hecho de ‘páginas’ en el sentido habitual de la palabra” -precisa Didi-Huberman-, se trata de partes tablas, láminas, sectores que corresponden a imágenes concretas, imágenes arrancadas, rasgadas, enteras o cortadas, que a su vez forman un archivo compuesto, desordenado, limpio o sucio, ortogonal o asimétrico. George Didi-Huberman en su libro sobre el atlas recoge una metáfora muy acertada acerca de las imágenes bajo la condición de montaje: abandonando la noción de “inscripción” del cuadro<sup>97</sup>, el montaje se vuelve “mesa de trabajo” superficie en constante movimiento la cual puede siempre corregirse, modificarse, empezar de nuevo. “Una superficie de encuentros y de posiciones pasajeras (...). A la unicidad del cuadro sucede, en una mesa, la apertura continua a nuevas posibilidades, nuevos encuentros, nuevas multiplicidades, nuevas configuraciones”<sup>98</sup>. Una vez contemplado, no tenemos por qué abandonarlo, podemos recorrer tantas veces como queramos sus pasajes, caminos, “bifurcaciones”, cruces de caminos y atropellos. Sin poder cerrar la colección de láminas antes de haber deambulado cierto tiempo, erráticos, sin intención precisa, a través de su bosque, su dédalo, su tesoro “hasta la próxima vez, igual de inútil o de fecunda” de su *mesa de trabajo*.

En algunas ocasiones, podemos encontrar que la condición fragmentada y compuesta del montaje desfigure completamente el significado histórico concreto que traducimos de la imagen, volviéndose ésta indeterminada en mayor o menor

---

<sup>96</sup> Marchán Fiz (1986), p. 168.

<sup>97</sup> Explica el pensador francés que en la época estructuralismo se entendía el cuadro como “superficie de inscripción”, inscripción duradera, cierre espacial, bajo una verticalidad “que nos domina desde el muro que cuelga, una permanencia temporal del objeto cultural”. Didi-Huberman (2010), p. 18.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 18.

grado. En este caso, el significado claro sociopolítico quizás se desvanezca y podamos obtener de él dobles sentidos, o ninguno, un sinfín de terminaciones -nerviosas o plácidas- o puede ser para nosotros algo atónito, que no diga nada por sí mismo. Por ello el filósofo francés denomina “objeto duplicado, peligroso, cuando no explosivo, aunque inagotablemente generoso”<sup>99</sup>. Su lectura ignora así los “axiomas definitivos” porque se abre a los posibles que todavía no se han planteado, concepción que se opone a los métodos tradicionales del saber.

Marchán Fiz acerca de la técnica del collage escribe: “no interesa para nada el objeto elegido aislado, encerrado en sí mismo, a no ser en sus transformaciones irónicas, satíricas, críticas o puramente estéticas, en una operación bastante alejada de las normas de arte establecido”<sup>100</sup>. Es decir, fuera del conocimiento que podamos obtener, en la mayoría de montajes en los que igual resulta menos claro el conocimiento histórico concreto, interesa la asociación mental, como escribe de Marchán Fiz: “El ready-made y cualquier otro tipo de montaje objetual se ha convertido en un estímulo perceptivo y mental”<sup>101</sup>.

Si echamos un vistazo atrás a la manera tradicional en la que se ha estudiado y leído la imagen, por parte de los historiadores del arte se funda en una extracción de Ideas a partir del cuadro -como hemos visto que sucedía con el conocimiento científico tradicional-. Erwin Panofski o Leon Battista Alberti entendían el cuadro como “una ‘frase correcta’ donde cada elemento superior se dedujese lógicamente -idealmente- de los elementos de rango inferior: las superficies engendran a los miembros que engendran a los cuerpos representados, como en un período retórico las palabras engendran las proposiciones que engendran a las ‘cláusulas’ o ‘grupos’ de proposiciones”<sup>102</sup>. Y, añade Didi-Huberman, que más recientemente encontramos a historiadores y críticos del arte como Clement Greensberg o Michael Fried que

---

<sup>99</sup> *Íbid.*, p. 14.

<sup>100</sup> Marchán Fiz (1986), p. 168.

<sup>101</sup> *Íbid.*, p. 169.

<sup>102</sup> Didi-Huberman (2010), p. 15.

encuentran “la razón superior” en el cierre de sus marcos espaciales, temporales y semióticos; enmarcan a la obra en un contexto determinado del que obtener aquel significado que trasciende a todo lo sensible y cambiante.

El Atlas trastoca todos estos marcos de inteligibilidad. Esta “forma visual del saber” o *no-saber* rompe las certezas de la ciencia segura de sus verdades, así como las del arte y encuentra el conocimiento en lugares que otros desecharon, pues la hibridez de todo montaje fragmenta los ideales de pureza y conocimiento integral. “El arte objetual reconoce la realidad sociológica concreta de los objetos, pero al mismo tiempo rechaza las connotaciones optimistas y conformistas implícitas, así como los valores simbólicos del sistema establecido.”<sup>103</sup>. Y, desde un punto de vista artístico-académico, éste permite “pensar el fin de la historia del arte historicista” y da fin a “toda iconología formalista para dar paso a la asunción de la ‘sobredeterminación de las imágenes’ que se abren a su propia impureza”<sup>104</sup>, teniendo en cuenta “la fragilidad de la representación”.

El montaje diluye el sentido positivista y presenta al mundo como “una comunidad no-toda”, un mundo que asume el “fin de la totalidad” en su método de conocimiento y en su representación. Del mismo modo, en su literalidad histórica descompuesta, por la cualidad anacrónica del montaje, presenta la ficción de la historia, su construcción: “compone una historicidad en imágenes, sin progreso ni teología. La comunidad del montaje es comunidad sin fusión, (...) sabe resguardar y cuidar de las costuras visibles que testimonian la no naturalidad del lastro, esto es, ‘muestra que muestra’, deja ver el dispositivo, la contingencia de las puntadas que le dan consistencia”<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> Marchán Fiz (1986), p. 169.

<sup>104</sup> G. García (2017), p. 11.

<sup>105</sup> *Íbid.*, p. 12.

## 7. El recurso extremado del fragmento. Reflexiones finales.

Actualmente, tanto la “pureza epistémica” como aquella “transparencia visual” se encuentra más trastocada y menos respetada que nunca en la obra artística. Los montajes, dentro del contexto del arte contemporáneo más experimental, han transmutado en lo que podríamos llamar “dispositivos fragmentados”, más indeterminados y ambiguos que el tipo de montaje que recién exponíamos. Encontramos obras artísticas cuya fragmentación es tan extrema que se hace complicada una reflexión de la realidad sociohistórica, pues en su superficie apenas se aprecia una imagen concreta con un significado coherente. Este estilo recuerda a una parte de un montaje que ha salido de su propia superficie para colocarse, de manera disgregada, a lo largo de la sala expositiva: romper un jarrón y colocar los pedazos a través del espacio.

Dentro del territorio español dos de las galerías más emergentes optan por artistas cuyos principios son composiciones fragmentadas u objetos aislados completamente de contexto y trasladados al área expositiva. La galería *L21* en Mallorca (fundada en 2012) o *EtHall* en Barcelona (abierta en 2011), en las que encontramos numerosos artistas como Jan Monclús, Ian Waelder, Valerie Krause o Alejandro Leonhardt. En todas ellas se cumple esta condición de fractura evidente y literal de la imagen o soporte, esta especie de “estética de la dispersión”. Podemos encontrar así obras clave que retratan lo que tratamos de contar a la perfección, como las del artista Nicolás Lamas: *Ways to organize the world* (figura 18), *Loss of symmetry* (figura 17) y *Anarqueología*, (figura 13). U obras en las que se han recogido fragmentos de pintura de una urbe y se han reunido sobre un solo muro, como podemos ver en la obra de Alejandro Leonhardt titulada *Junta de Vecinos* (véase figura 19).

Encontramos en estas obras un estilo que parece casi una oda al sinsentido, una voluntad de ruptura de la misma superficie; ellas rehuyen rotundamente de todo sentido, transparencia o literalidad que podemos encontrar en la fotografía mediática -una

portada de periódico, por ejemplo-. Incluso esta condición fragmentada se ha convertido prácticamente en un requisito indispensable de muchas instalaciones artísticas en las que se colocan las obras en una disposición “disgregada”; podemos encontrar una parte de una obra aislada de su referente, en la parte opuesta de la sala, o que la misma obra parezca que se complete con el resto de elementos que la rodean, de manera que la misma unidad de la pieza se abre a semejantes u opuestos que tiene cerca. Esto sucede en algunas instalaciones o exposiciones, como por ejemplo en el modo en el que expone las obras la artista canadiense Tau Lewis en su instalación *cyphers, tissue, blizzards, exile*, que traducida significaría “cifras, pañuelos, ventisca, exilio” (véase figura 20) y en la instalación del español Jan Monclús titulada *The future* (véase figura 15).

Sin embargo, lo que seguro podemos sostener es que éstas imágenes, al rehuir de una “respuesta definitiva”, el proceso de formación de sentido de la imagen queda suspendido, como si se quedase flotando, digamos que, el conocimiento por la imaginación se perpetúa. Ana García Varas escribe que, algunas imágenes en las que el medio se encuentra fracturado, posibilitan un estado “de transición” constante en la formación de sentido de la imagen, el cual sería además el fundamento esencial que debe poseer toda imagen<sup>106</sup>. La imagen en este caso es rica en tanto que el valor transformativo es capaz de situarse sobre el valor formativo<sup>107</sup>. Así, se perpetúa la imaginación o libertad de creación: gracias a sus espacios intermedios entre fragmento y fragmento. Es esta disposición la que marca el ritmo de la formación de la imagen, en la que surgen -imaginativa y metafóricamente- imágenes que “hacen palanca” a otras, imágenes que traslucen otras.

---

<sup>106</sup> “Frente al lenguaje, entonces, Boehm va a plantear la lógica de la imagen a través de una red de lo que llama ‘direcciones de sentido’ que caracterizan el significado y el fundamento icónicos como ‘densos’ y no unívocos. Dichas direcciones son las fundadas en los contrastes principales que conforman la imagen, como, por ejemplo, el contraste entre el fondo y la figura de la imagen. La estructura entonces se basa en la idea de la oposición, y como esta, se determina en el constante ir de un extremo al otro; es la tensión de los opuestos y no la suspensión entre ellos, la que dará paso al sentido de la imagen, caracterizado de esta forma como potencia inagotable. En el acercamiento a una imagen no se define inmediatamente un significado como una denotación limpia y precisa, sino que se instaura un juego en el que distintos elementos actúan como focos, puntos de apoyo del movimiento que produce el sentido.” G. Varas (2012), p. 100.

<sup>107</sup> “De esta forma, la potencia de la imagen se da en el transcurso, en la transformación, entendiendo como fundamental la transición antes que la formación de apoyos para esta”. *Íbid.*, 110.

Además, estas obras nos pueden llevar a dos reflexiones con las que cerraremos el trabajo. La primera de ellas es qué podemos encontrar en relación a la época en la que nos encontramos y, la segunda, qué nos quieren “enseñar”, quizás precisamente del momento en el que nos encontramos.

Pensemos en el contexto actual, si bien ya perciben algunos filósofos modernos que la condición fragmentada del montaje es reflejo de nuestro mundo contemporáneo<sup>108</sup>, actualmente, la lógica del fragmento -como pérdida de sentido unitario o simbólico- se alza en nuestros días. Quizás por el momento en el que nos encontramos: desprovistos casi de cualquier verdad<sup>109</sup> y en el que el sentido del mundo se ha diluido todavía más pues ya no existe ninguna totalidad consensuada teológica o política, ningún sistema de creencias que incite al mundo a una voluntad de unicidad y totalidad. Época además en la que muchos filósofos vienen denunciando -ya desde la modernidad- que la misma experiencia -en sentido amplio- se encuentra empobrecida. Tanto Walter Benjamin -ya en 1933<sup>110</sup>-, como Giorgio Agamben, coinciden en que al hombre moderno se le ha arrebatado la capacidad de la experiencia debido a este capitalismo violento. Agamben, en su texto “Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia” de 1978 escribe: “el hombre moderno vuelve a su casa extenuado por un fárrago de acontecimientos sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia”<sup>111</sup>.

---

<sup>108</sup> “Una tal praxis intelectual permite pensar y ejercer la política no solo sin fundamentos trascendentes, sino también sin tabúes ni restricciones con respecto a las *construcciones positivas de sentido*, pues se saben de entrada producto de la fragmentación posmetafísica de nuestro mundo”. G. García (2017), p. 11).

<sup>109</sup> Actualmente encontramos el neologismo “posverdad” a la orden del día. Éste, del inglés “post-truth”, según la RAE se define como: “distorsión deliberada de una realidad, que manipula creencias y emociones con el fin de influir en la opinión pública y en actitudes sociales”. También, el periodista y ensayista en historia y pensamiento político Gregorio Caro, escribe en un artículo: “los académicos se decidieron por este término para definir una era en la que “el que algo aparente ser verdad es más importante que la propia verdad”. Caro Figueroa (2016).

<sup>110</sup> Walter Benjamin, ya en 1933 en su texto “Experiencia y pobreza”, vislumbraba que no es que no existiese experiencia, sino que la experiencia del sujeto moderno se había empobrecido. Explicaba que, no existe relato posible para incorporarla. Así, el sujeto se encuentra atenuado: “al cansancio le sigue el sueño, y no es raro por tanto que el ensueño indemnice de la tristeza (...)”. Benjamin (1933).

<sup>111</sup> Agamben (1978), p. 8.

Observamos que en este tipo de obras el significado llega a ser tan ambiguo que ni siquiera podemos hacer ninguna asociación fáctica con ninguna realidad sociohistórica, como si la representación estuviese destinada a “no tener un sentido único”. Es por eso que las reflexiones acerca del conocimiento sociohistórico del montaje que hemos tratado durante el trabajo se vuelven más resbaladizas. Lo único que obtenemos: el fragmento, sin ningún significado que le pertenezca. El mundo se presenta como inconcluso y desordenado, pero ni siquiera existe conclusión que lo enmarque, que lo cierre. Por ello, estas disposiciones “extremadas” se sitúan en contraposición de “toda pureza epistémica” e introducen en la dimensión del saber lo sensible, lo indeterminado, lo cambiante, los “axiomas no definitivos”. ¿En qué se convierte entonces aquella manera de “tocar lo real”? ¿Hasta qué punto es válido como conocimiento histórico?

Si bien por el momento no podemos completar la respuesta a estas preguntas, podemos relacionar este concepto del “fragmento” y del “desorden que parece afirmarse a sí mismo” con una aceptación de nuestro momento y condición contemporánea, es decir una aceptación de la incompletud del mundo, de una experiencia que no puede “tener certeza”. Y es que, como dijo Agamben, “la experiencia es incompatible con la certeza, y una experiencia convertida en calculable y cierta pierde inmediatamente la autoridad”<sup>112</sup>. Por lo tanto, quizá tendría sentido pensar que éstas representaciones rehuyen de la experiencia “acotada” y manufacturada del mundo capitalista; y proponen una invitación a una manera de mirar que supone una resistencia a la mirada empobrecida, del malestar epocal, dado que proponen “un aprender únicamente y después de un padecer, que excluye toda posibilidad de prever; es decir, de conocer algo con certeza”<sup>113</sup>.

Quizás la misma obra “fragmentada” signifique la asunción de que ya no importa un concepto cerrado, ni los sistemas de creencias, de que todo puede no ser y ser al

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>113</sup> Agamben alude con esta sentencia al coro de la *Orestíada* de Esquilo como modelo de otro tipo de conocimiento o saber humano. Agamben (1978), p. 16.



mismo tiempo, y de que no hace falta ningún dogma tranquilizante. Quizás suponga, al fin y al cabo, el respeto por el desorden del mundo, como bien dijo Didi-Huberman en relación al montaje -no sólo político- “[el desorden] solo es sinrazón para quién se niega a pensar, a respetar, a acompañar, en cierto modo el troceamiento del mundo”<sup>114</sup>.

Con estas manifestaciones se han fracturado todas las nociones de representación tradicionales, así como cualquier creencia unificadora. Sin embargo, no miramos estas obras con lástima, ni por la “pérdida” de sentido de lo real ni de la verdad, tampoco como una puerta sin salida. Los miramos como dispositivos que posibilitan la “libertad de la imaginación”, que se oponen a todo sentido positivista, “contra toda experiencia calculada”, contra toda conclusión y contra toda tesis que intente acotarlas. Quizás es que ya no importa el por qué, ya que todo puede ser o no ser al mismo tiempo -en el sentido de la realidad metafísica-, dado que “todo acontecimiento se encuentra conectado” desde una ordenación u otra, pero esto sólo son divagaciones de la imaginación y sobre-interpretaciones. En definitiva, los miramos como dispositivos que permiten la suspensión

-en el aire-

de todo sentido.

---

<sup>114</sup> Didi-Huberman (2010), p. 43.

## Bibliografía.

AGAMBEN, Giorgio (1978). “Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia”. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

BENJAMIN, Walter (1933). “Experiencia y pobreza”. En de *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982. Recuperado de: <https://semioticaenlamla.files.wordpress.com/2011/09/experienciabenj.pdf> [2018, 6 de Julio]

BOEHM, Goettfried (2004). “¿Más allá del lenguaje? Apunte sobre la lógica de las imágenes”. En A. García Varas, *Filosofía de la imagen*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2011.

BENÍTEZ, Issa M<sup>a</sup> (2008). *La incertidumbre de lo real. Sobre el trabajo de Ignasi Aballí*. En Dardo Magazine n°7. Santiago de Compostela. Recuperado de: [http://www.ignasiaballi.net/pdf/IBenitez\\_Cast.pdf](http://www.ignasiaballi.net/pdf/IBenitez_Cast.pdf) [2019, 21 de Enero]

BENJAMIN, Walter (1982). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.

CARO FIGUEROA, Gregorio (2016, noviembre 22). “Post-verdad, nueva forma de la mentira. Clarín Opinión”. Recuperado de: [https://www.clarin.com/opinion/Post-verdad-nueva-forma-mentira\\_0\\_HyiwGEMMg.html](https://www.clarin.com/opinion/Post-verdad-nueva-forma-mentira_0_HyiwGEMMg.html) [2019, 21 de Enero]

GARCÉS, Marina (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

DIDI-HUBERMAN, George (1992). *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial, 1997.

DIDI-HUBERMAN, George (2004). *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós.

DIDI-HUBERMAN, George (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo acuestas?*. Madrid: Museo Reina Sofía.

DIDI-HUBERMAN, George (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.

DIDI-HUBERMAN, George (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Recuperado de: <https://www.macba.cat/uploads/20080408/>

[Georges Didi Huberman Cuando las imagenes tocan lo real.pdf](#) [2019, 21 de Enero]

DIDI-HUBERMAN, George (2014). "Volver sensible/ hacer sensible". En AAVV, *¿Qué es un pueblo?* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.

FAROCKI, Harum (2005). Texto curatorial para su obra *Gegen-Musik / Counter-Music*. Recuperado de: [http://angelsbarcelona.com/files/129\\_work\\_Gegen.pdf](http://angelsbarcelona.com/files/129_work_Gegen.pdf) [2019, 21 de Enero]

G. ROMERO, Pedro (2007), *Un conocimiento por el montaje. Entrevista con George Didi-Huberman*. Recuperado de: [http://www.circulobellasartes.com/fich\\_minerva\\_articulos/Un\\_conocimiento\\_por\\_el\\_montaje\\_%284833%29.pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/Un_conocimiento_por_el_montaje_%284833%29.pdf) [2019, 3 de Enero]

G. VARAS, Ana María (2016). *Dialéctica de la imaginación: conocimiento y acción en imágenes translúcidas*, en Peyraga, P. y Gautreau, M. (eds): *L'image transluce*. Éditions Orbis Tertius, Collection Universitas, Dijon.

G. VARAS, Ana María (2012). *Sentidos de la imagen: espacio y tiempo en el medio icónico*. En García Varas, Ana (ed.): *Filosofía e(n) imágenes*. Recuperado de: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/63/07garciavaras.pdf> [2018, 5 de Noviembre]

GARCÍA GARCÍA, Luis Ignacio (2010). *Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento en Walter Benjamin*. En *Constelaciones* (revista de teoría crítica) No 2, Pp. 158-185. Recuperado de: <http://constelaciones-rtc.net/article/view/718/771> [2019, 21 de Enero]

GARCÍA GARCÍA, Luis Ignacio (2017). *La comunidad en montaje: George Didi-Huberman y la política en las imágenes*. En *Aisthesis* (Revista Chilena de Investigaciones Estéticas) No 61. Recuperado de: [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812017000100006&lng=es&nrm=iso&tlng=es](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812017000100006&lng=es&nrm=iso&tlng=es) [2019, 21 de Enero]

GOMBRICH, Ernst H. (1960). *Arte e ilusión. Estudios sobre la psicología en la representación pictórica*. Londres: Phaidon, 2007.

JAY, Martin (1993). *Ojos abatidos. De la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal, 2007.

MARCHÁN FIZ, Simón (1974). *Del arte objetual al arte de concepto*. Madrid: Akal, 1986.

MARÍ, Bartolomeu (2005). *Portrait of the Real through Absence* in “0-24 h”. Barcelona: MACBA. Recuperado de: [http://www.ignasiaballi.net/pdf/BMari\\_Cast.pdf](http://www.ignasiaballi.net/pdf/BMari_Cast.pdf) [2019, 21 de Enero]

VILLAMIL, Miguel Ángel (2009). *Fenomenología de la mirada*. En *Discusiones filosóficas* No 14, pp. 97-118. Colombia: Universidad de San Buenaventura.

WARBURG, Aby (2003). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, 2010.