



## LA IMAGEN EN LA HISTORIA

### Aportes desde una perspectiva posfundacional.

Lucas Reydó

Fecha de recepción: 02/09/2013  
Fecha de aprobación: 30/10/2013

#### Resumen:

En este trabajo proponemos analizar los posibles usos de la imagen para la construcción del relato histórico. A partir de los aportes epistemológicos de Didi-Huberman y Rancière se buscará indagar en una concepción de la imagen que se aleje, a la vez del paradigma positivista (la imagen como representación especular de lo real), como de las corrientes posmodernas antifundacionalistas (la imagen como totalidad que anula lo real). De ese modo se buscará presentar cómo los aportes de estos autores contribuyen a construir el relato histórico, ya no usando la imagen como una ilustración que supondría un sustento probatorio a una argumentación sino como una fuente que no habla por sí misma, que se encuentra profundamente sobredeterminada por la retórica exegética de su tiempo. Es de esa manera que las imágenes tienen una potencia particular que nos excede, tanto espacial como temporalmente, pero que a la vez no puede existir sin nosotros. En ese sentido nos parece que urgen las siguientes preguntas: ¿cuáles son los límites de la imagen en sí misma para dar cuenta de sus interpretaciones? ¿Es posible construir un relato histórico a partir de la imagen? Estas dos preguntas convergen en una última: ¿es posible concebir una historia producida como imagen?

**Palabras clave:** imagen – posfundacionalismo – historia – anacronismo – síntoma.



The purpose of this paper is to analyse the possible uses of the image for the construction of historical account. Working from epistemological contributions of Didi-Huberman and Rancière, we will look into a conception of the image that distances itself both from the positivist paradigm (the image as a specular representation) and also from the postmodern currents (the image as a whole that overrides reality). We will explore how the authors' contributions help to understand the construction of historical account not by using the image as an illustration that provides supporting evidence to an argument, but instead as a source that does not speak for itself, that is profoundly overdetermined by the exegetical rhetoric of its own time. In this respect images have a particular power that exceeds us but yet cannot exist without us. Consequently, the following questions come up: what are the limits of the image itself to account for its various interpretations? Is it possible to construct a historical account from the image? These two questions converge in a third one: Is it possible to conceive a history produced as an image?

**Key words:** image – post-foundationalism – history – anachronism – symptom.



## Introducción

En un mundo trazado a partir de imágenes, la pregunta por la imagen *en sí* se vuelve imperante en el debate de las ciencias sociales. Asimismo, interrogar el rol de la misma en la construcción del relato histórico cobra una gran importancia, en tanto ha de darse cuenta de las diversas complicaciones epistemológicas que implica pensar la producción de conocimiento historiográfico a partir de las imágenes. Es así que en este ensayo sobrevolará una pregunta dualista sobre aquel rol: ¿es la imagen una fuente o una mera ilustración de la historia? Responder a este interrogante implica un retorno a la conceptualización misma de la imagen, lo cual supone entender a la “imagen” como un concepto sujeto a las diferentes corrientes de pensamiento que han variado su sentido (Deleuze, 2005), aquello que se quiere expresar con la enunciación de la palabra imagen.

No se pretende aquí desentrañar una supuesta “esencia” de la imagen, por lo menos no en el sentido del *eidos* platónico, sino dar cuenta de los posibles usos de la misma con respecto a las perspectivas llamadas posfundacionalistas (Marchart, 2009) en las que consideramos es pertinente enmarcar los trabajos de los filósofos franceses Georges Didi-Huberman y Jaques Ranciere. Insistimos: no es nuestra pretensión conferirle al concepto de imagen valorizaciones de carácter universal, en todo caso analizar a la imagen bajo la potencialidad de una radicalización hermenéutica, en base a las herramientas epistémicas que proponen los autores mencionados.

Es así que mientras Huberman (2008) enmarca su trabajo principalmente en el campo de la historia del arte, refiriéndose específicamente a la pintura renacentista. Ranciere (2010/ 2011) hace lo suyo con respecto a los diferentes entrecruzamientos que se dan entre la estética y lo social, situando a la obra de arte como expresión de aquella relación. Si bien estos trabajos no centran



específicamente su estudio en los usos de la imagen para la construcción del relato histórico, consideramos que sus aportes teórico-epistemológicos en relación a la imagen constituyen un punto de partida para un análisis en estos términos. De este modo, comenzaremos por explayar los principales lineamientos de las corrientes que consideramos hegemónicas<sup>1</sup> (Angenot, 2010) en el estudio de la imagen: el positivismo y el antifundacionalismo.

### **La disputa por la imagen**

Afirma Martin Seel (2011:244) en su “*Estética del aparecer*”:

“[...] las imágenes no son únicamente patrones visuales más o menos complejos; no son simplemente lo que son. *Se refieren* a algo que son, o que no son [...] Las imágenes son, en una palabra un tipo particular de signo.”<sup>2</sup>

Seel aparece como un ejemplo claro de la corriente positivista iconológica en su estudio de la imagen, considerando a esta como un tipo de signo. Queremos aclarar que se entiende aquí signo en su sentido clásico, como unidad significante-significado, lo que en la imagen puede traducirse en términos de representación. Es así como este signo -la imagen- tendría la función de *re-presentar* un objeto de la realidad. A su vez, la representación no implicaría *traer* la cosa misma a la presencia, sino la posibilidad de *ver* la cosa a través de su mediación sígnica.

En tanto representativa la imagen se presenta como un *espejo* de lo real, que no puede reemplazar a lo real en tanto se limita a captar solo uno de sus escorzos. La imagen sería entonces, un mero medio a través del cual la realidad es representada. A los fines de

---

<sup>1</sup> Comprendo a aquellas corrientes como hegemónicas con respecto a la interpretación angenotiana del término, a saber: “La hegemonía es, fundamentalmente, un conjunto de mecanismos unificadores y reguladores que aseguran a la vez la división del trabajo discursivo y un grado de homogeneización de retóricas, tópicos y doxas discursivas” (Angenot, 2010: 31). Escapa a los límites de este trabajo la exposición de las diferentes variantes de los paradigmas que se expondrán en el siguiente apartado, por lo que la decisión de ilustrar al paradigma positivista con Martin Seel y al antifundacionalismo con Jean Baudrillard se debe al supuesto de que ambos comparten ciertos rasgos comunes a cada corriente.

<sup>2</sup> Las cursivas pertenecen al autor.



esclarecer la diferencia entre cosa representada e imagen representante sería necesario, según Seel, aclarar “las conexiones involucradas –entre la cosa y la imagen, entre la imagen y el lenguaje, entre las cosas externas a las imágenes y las que están en las imágenes-” (Seel, 2011: 247). En estas líneas se esbozarían los principios metodológicos para un estudio de la imagen. Bajo esta perspectiva bastaría encontrar la conexión “necesaria” que existe entre la imagen y la cosa, la imagen representaría siempre una *única* cosa.

Resulta interesante pensar el modo en que esta concepción de la imagen, en calidad de signo, es propia tanto del discurso académico como del cotidiano. Se ha tornado usual escuchar cómo se le otorga a la imagen un estatus superior al lenguaje mismo, en términos de orden más cuantitativo que cualitativo “una imagen vale más que mil palabras” o, lo que también podría leerse desde el propio Seel:

“En muchas imágenes, cualquier *fragmento* suele brindar una rica caracterización de los objetos visibles en ellas. En su calidad de signo, la imagen presenta algo con mucha mayor abundancia de detalles que una frase”<sup>3</sup> (Seel, 2011: 249).

La imagen cobraría así un carácter ilustrativo, *hablaría por sí misma*, sin necesidad de prestarse a una interpretación que la interpele, pues esta no haría más que redundar en lo que la imagen ya está diciendo *en la potencia de su representación*. En tanto el principio de representación de la imagen se presenta como inmune a todo tipo de revisión pues reviste un carácter ontológico *fundamental*, podemos decir que esta concepción de la imagen es *fundacionalista* (Marchart 2009).

Debe hacerse hincapié en que se trata del principio de representación y no de la imagen el que reviste, aquel carácter ontológico fundamental, bajo la corriente positivista. La imagen en esta corriente se trataría de un mero dispositivo a través de la cual la realidad se representa a sí misma (Rancierè, 2009). En respuesta a la postura positivista

---

<sup>3</sup> Ídem.



fundacional se erige la crítica antifundacional, que niega la posibilidad de todo fundamento trascendente en el conocimiento. Para dar cuenta de aquella postura con respecto al estudio de la imagen decidimos citar al filósofo francés Jean Baudrillard, quien en *Cultura y Simulacro* trabaja una radical negación del principio de representación de la imagen:

“El aspecto imaginario de la representación [...] es barrido por la simulación —cuya operación es nuclear y genética, en modo alguno especular y discursiva. La metafísica entera desaparece. No más espejo del ser y de las apariencias, de lo real y de su concepto.” (Baudrillard, 1978: 10)

Según Baudrillard, no habría motivo alguno para pensar la existencia de un fundamento último que legitime el principio de representación. *Nada* trasciende a la imagen, no existe ningún velo en la imagen que al ser atravesado nos lleve a la *Realidad*, pues ésta ha sido anulada por la imagen misma. La potencia de la imagen ya no radicaría entonces en su capacidad de representar lo real, sino en su capacidad de anular lo real. La imagen expresaría su capacidad de anular lo real a partir de la figura del *simulacro*. No debe confundirse el concepto de simulacro con el de copia de lo real, a riesgo de volver a caer en la lógica de la imagen representativa. La imagen en tanto simulacro cumpliría la *función* que otrora tenía la realidad. Es así que podemos pensar que la divinidad no existe sino en la imagen que la produce como simulacro:

“«Prohibí que hubiera imágenes en los templos porque la divinidad que anima la naturaleza no puede ser representada.» [...] ¿qué va a ser de ella si se la divulga en iconos, si se la disgrega en simulacros? [...] Debido en gran parte a que presentarían la todopoderosidad de los simulacros, la facultad que poseen de borrar a Dios de la conciencia de los hombres; la verdad que permiten entrever, destructora y anonadante, de que en el fondo Dios no ha sido nunca, que sólo ha existido su simulacro, en definitiva, que el mismo Dios nunca ha sido otra cosa que su propio simulacro, ahí estaba el germen de su furia destructora de imágenes” (Baudrillard, 1978: 15).



Vemos así cómo puede pensarse un estudio antifundacional de la imagen. Bastaría dejarse llevar por la fuerza expresiva de la imagen, sin buscar nada real que lo trascienda, pues *ya no es posible decir que exista tal cosa como lo real*. La imagen como simulacro nos dice que no hay algo así como un “otro de la imagen” que la exceda (Ranciere, 2009) y es por eso que no nos restaría más que encandilarnos ante su poderoso esplendor.

### **La crítica posfundacional**

Oliver Marchart (2009:14) define al posfundacionalismo como “una constante interrogación por las figuras metafísicas fundacionales, tales como la totalidad, la universalidad, la esencia y el fundamento”. Esta corriente “no debe confundirse con el antifundacionalismo o con el vulgar posmodernismo del todo vale [...] un enfoque posfundacional no intenta borrar por completo esas figuras del fundamento, sino debilitar su estatus ontológico”. Esto implicaría reconocer *ciertos* fundamentos como válidos para el análisis pero que no remiten a un fundamento último, a una verdad necesaria que los legitime, sino que reposan en su propia contingencia, en la imposibilidad misma del fundamento último. ¿Cómo pensar, entonces, un análisis posfundacional de la imagen?

En su crítica a las posturas fundacionalistas y antifundacionalistas, Jaques Rancière comienza a darnos los primeros indicios:

“¿De qué se habla [...] cuando se afirma que a partir de ahora ya no hay realidad sino solo imágenes o, a la inversa, que a partir de ahora ya no hay imágenes sino sólo una realidad que permanentemente se representa a sí misma? Estos dos discursos parecen ser opuestos. Sin embargo, sabemos que no dejan de convertirse el uno en el otro en nombre de un razonamiento elemental: si ya sólo hay imágenes, no hay otro de la imagen. Y si ya no hay otro de la imagen, el propio concepto de la ‘imagen’ pierde su contenido, ya no hay imagen” (Rancière, 2009:23).



En esta definición paradójica, Rancière entiende a la imagen como una operación compleja, que establece relaciones entre lo visible y lo decible de ella misma. No se preocupa por afirmar su existencia en un sentido ontológico. Podríamos decir que en la perspectiva rancieriana la imagen no existe, sino más bien que *insiste* (Deleuze, 2005). Y no es más que en su insistencia que podemos encontrar *lo otro* de la imagen. Para ello es preciso poner en suspenso (Husserl, 1985) la idea de la imagen como representación (o doble no real de la realidad) y la imagen como pura expresividad (o doble más real que lo real) para dar lugar a pensar en una imagen en una tercera función<sup>4</sup> que se inscribe en la tensión de las dos funciones anteriores:

“[...] aquella que define la relación de un ser con su origen y su destino, aquella que descarta al espejo a favor de la relación inmediata del progenitor y lo engendrado. [...] la semejanza originaria que no otorga la réplica de una realidad, sino que da testimonio inmediato de ese lugar otro del que proviene”.

La imagen en su insistencia, provoca así una apertura, un des-ocultamiento de su *otro*. En Heidegger (2003), la figura del desocultamiento implica una apertura a la verdad que a la vez conlleva una cerrazón de sentido, y debe ser así como ha de entenderse la forma insistente de la imagen, a partir de un constante refundar de sentido que la lleva a su *otro*. Lo *otro* de la imagen no es su esencia en términos fundacionales, sino aquello a lo que la imagen produce su apertura constantemente en múltiples flujos. Sin embargo, esta apertura de la imagen a su otro no se da por sí misma. Es necesario interpretar a la imagen para fijar la

---

<sup>4</sup> Se entiende así a la imagen en términos funcionalistas, en el sentido que le otorgan Deleuze y Guattari (2006:37-38) “lo que nos interesa es cómo funcionan las cosas, cómo se disponen, cómo maquinan. El significante pertenece aún al dominio de la pregunta: “¿Qué quiere decir esto?” [...] Para nosotros el inconsciente no quiere decir nada, ni tampoco el lenguaje”. Lo mismo es aquí aplicado a la imagen.



medida de relación entre ella y su otro. Es así que llegamos a la pregunta de cómo es que la imagen produce su insistencia, mediante qué proceso se produce esta apertura a lo otro de la imagen. Para comenzar a resolver estos interrogantes revisemos la caracterización que Georges Didi-Huberman le otorga a la imagen:

“Ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración” (Didi-Huberman, 2008:13).

Si la imagen nos sobrevive en el tiempo, interrogarla es interrogar al tiempo. E interrogar al tiempo nos llevará inevitablemente a interrogar al objeto de la historia, a la misma historicidad (Huberman, 2008). Es sólo así que podremos saber cómo se produce esta insistencia de la imagen.

### **La imagen en la historia**

“Partamos, justamente, de lo que parece constituir la evidencia de las evidencias: el rechazo del anacronismo para el historiador. Esta es la regla de oro: sobre todo no “proyectar”, como suele decirse, nuestras propias realidades –nuestros conceptos, nuestros gustos, nuestros valores- sobre las realidades del pasado, objeto de nuestra investigación histórica” (Huberman, 2008: 16).

Rehuir al anacronismo se ha entendido como una regla básica en la producción historiográfica. Atribuir categorías del presente a los sucesos del pasado constituiría una argumentación falaz en tanto que la construcción del suceso histórico en sí mismo debe ser dada a partir de los elementos de su propio tiempo. Sin embargo cabe preguntarse: el acontecimiento histórico ¿no deviene producto de una ruptura con el darse cotidiano de la historia?:



“La emergencia del *objeto histórico* como tal no habría sido fruto de un *recorrido histórico* standard -factual, contextual, eucrónico-, sino de un momento anacrónico casi aberrante, algo como un síntoma en el saber histórico” (Huberman, 2008: 24).

Huberman rescata el valor heurístico del anacronismo como una herramienta fecunda para el análisis histórico. Es ahí donde entra en escena la apertura de la imagen. Ella produce su apertura en su anacronismo, en la ruptura con el devenir normal de la historia. Ya Rancière (2009) advierte la potencia estética de la imagen en su capacidad de producir una nueva “repartición de lo sensible”, una nueva reconfiguración de los modos de ser de lo social que “fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas” (Rancière, 2009: 9). Así se le atribuye a la imagen una caracterización íntimamente política, a partir de su apertura temporal que la expone a una *sobredeterminación* histórica que la vuelve compleja al análisis.

Huberman adhiere “que a estos objetos sobredeterminados corresponde un saber sobreinterpretativo”. Es aquí donde la radicalización hermenéutica activa la apertura de la imagen. Una imagen ya se encuentra sobredeterminada en su propia producción, pues en ella recaen las múltiples exégesis de su propio tiempo, lo que “implica reconocer el principio funcional [de la imagen] dentro de una cierta *dinámica de la memoria*” (Huberman, 2008: 22). Las imágenes producen memoria, y una historia de las imágenes debería entonces poner en práctica una exégesis sobre ellas a los fines de provocar su apertura.

Así podemos llegar a saber cómo se produce la apertura de lo *otro* de la imagen: aquella tercera función que es producto de la tensión indeterminada entre los regímenes de expresividad y representación en Rancière, y que luego es profundizada con Huberman como la múltiple *sobredeterminación* anacrónica de la imagen, a la cual corresponde para su análisis una *sobreintepretación*. Podemos afirmar de esta manera que la imagen es política e histórica, en tanto no puede escapar de estas determinaciones. ¿Pero como aparece en la historia?:



“Las imágenes, desde luego, *tienen* una historia; pero lo que ellas *son*, su movimiento propio, su poder específico, no aparece en la historia más que como un síntoma -un malestar, una desmentida más o menos violenta, una suspensión” (Huberman 2008: 28).

La imagen insiste como síntoma, interrumpiendo el curso normal de la representación. La imagen-síntoma no puede descomponerse en una cantidad determinada de elementos ni produce su apertura dentro de los márgenes de la cronología historiográfica, en todo caso, es en su virtud anacrónica que: “[...] jamás sobreviene en el momento correcto, aparece siempre a destiempo, como una vieja enfermedad que vuelve a importunar nuestro presente” (Huberman 2008: 29).

Esto *no* implica entender a las imágenes como un elemento atemporal, absoluto y universal en términos fundacionalistas, sino justamente, afirmar la temporalidad de las imágenes en cuanto a su insistencia anacrónica “[...] que toman el tiempo al revés, que hacen circular el sentido de una manera que escapa a toda contemporaneidad, a toda identidad del tiempo consigo mismo [...]” (Huberman 2008: 36).

### **Conclusiones: por una historia en la imagen**

La pregunta que nos invitaba a pensar a la imagen era: cómo usarla a los fines de la producción historiográfica. Hemos visto que bajo las perspectivas posfundacionalistas analizadas la imagen se escapaba de su concepción más clásica, la de la imagen como representación. En *Ante el Tiempo*, Georges Didi-Huberman propone una semiótica no *iconológica* de la imagen histórica. Esto significa no recaer en el relato fundacional que afirma existe una, única y universal, lógica intrínseca a cada imagen en particular.



Consideramos, en este sentido, hablar de exégesis antes que de mera interpretación de la imagen. Una interpretación de la imagen pareciera dar a la hermenéutica el poder absoluto de determinación de la misma, en el sentido de las corrientes relativistas del “todo vale” y “todo es interpretación” (Feyerabend, 2007). La palabra exégesis usualmente remite -valga decirse, por su sobredeterminación lingüística- a la interpretación de los textos sagrados. Pensar la imagen-síntoma nos resulta interesante en esta exégesis, contraponiéndola con una potencial imagen-trauma. Bajo la concepción de esta última -muy presente en el ambiente academicista- la imagen nos resultaría un templo sagrado que en su potencial represión nos impediría simbolizarla, atribuirle sentido, producir una apertura hacia sus múltiples otros.

Si admitimos, en cambio, su insistencia como síntoma podemos decir que, al igual que en la interpretación de los textos religiosos, las diversas exégesis de la imagen corren el riesgo de caer en la *herejía*. En parte, mediante este trabajo, proponemos comenzar a pensar a la imagen heréticamente, entendiendo a la herejía como una herramienta epistemológica que nos ayude a repensar la imagen, y siempre teniendo en cuenta que aún ante nuestra actitud herética, el poder históricamente sobredeterminado de la imagen, como el de los textos bíblicos, nos excederá. Expresados estos argumentos, volvemos a la pregunta que nos convocó en primer lugar: ¿es la imagen posfundacional una ilustración de lo real como representación, o una fuente (en tanto testimonio) a partir de la cual construir el relato?

La imagen presentada aquí ha demostrado rehuir de su función ilustrativa, la idea misma de la imagen como ilustración remite a una imagen que bien podría no estar allí, pues no hace más que acompañar al relato sin aportar nada nuevo a lo que este dice. En este trabajo no pretendemos, por supuesto, deshacernos de una vez y para siempre de la idea de una imagen representativa que funcione como ilustración, creemos haber tenido la prudencia de poner “en suspenso”, en



términos husserlianos, al principio de representación y no descartarlo por completo, se trata en todo caso, de entender a la imagen en otra clave. ¿Es aquella otra clave la del uso de la imagen como fuente? La respuesta sería que sí, pero deben hacerse ciertas salvedades. La imagen pensada como fuente del relato histórico es una clase especial de imagen<sup>5</sup>.

La imagen-síntoma establece puntos de ruptura, siempre anacrónicos, con el curso normal de la historia. Es por esto que si deseamos pensar una historia fundada en las imágenes-síntoma, deberemos atrevernos a pensar a la historia como una disciplina anacrónica, que no tiene como objeto al pasado, sino a la memoria. Este anacronismo, debe advertirse, no debe ser usado de forma anárquica en el relato histórico, sino fundado en la apertura que produce la imagen sobre un campo de sensibilidad en un momento histórico determinado. Para concluir lo expuesto, decidimos recordar el *Atlas Mnemosyne*, una obra inacabada -producida entre 1924 y 1929 por el historiador del arte Aby Warburg- en la que se pretendía narrar la historia de la civilización europea sólo a través de imágenes, con una mínima cantidad de texto. Creemos que ese trabajo se correspondía con esta perspectiva sobre la imagen, pues si bien no había pautas para la interpretación de las imágenes más que las imágenes mismas, se buscaba en el lector la exégesis de la imagen, la exigencia hacia la imagen de abrirse en sus múltiples determinaciones históricas. Esto era así porque ya no se pensaba a la imagen como una herramienta a los fines de la producción histórica, sino a una historia que devenía en sí misma imagen.

---

<sup>5</sup> Así como advertimos que no debe desecharse por completo la idea de la imagen como representación, tampoco afirmamos que toda imagen opere en su insistencia como imagen-síntoma.



## **Bibliografía**

- Angenot, M. (2010). *El discurso social; los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Deleuze, G. (2005). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.
- (2006). *Conversaciones*. Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo; Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Feyerabend, P. (2007). *Tratado contra el método*. Madrid: Tecnos.
- Heidegger, M. (2003). *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza Editorial.
- Husserl, E. (1985). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Marchart, O. (2009). *El pensamiento político posfundacional*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Seel, M. (2011). *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz Editores.