



Cristales del tiempo

Entrevista a
Natalia Tacceta



“

Cristales del tiempo. Imágenes y anacronismo. Conversación entre Natalia Taccetta y Gabriel D'lorio

En la conversación que mantuvimos con Natalia Taccetta nos adentramos en el problema del *anacronismo*, su relación con la historia, el tiempo y las imágenes, y también con las clases que preparamos.



Cristales del tiempo. Imágenes y anacronismo. Conversación entre Natalia Taccetta y Gabriel D'lorio

El tiempo presente puede leerse de muchas maneras: la historia, la filosofía, la pedagogía ofrecen lentes especializados, máquinas ópticas, que, con mayor o menor grado de sofisticación, nos permiten aproximarnos a lo real. También los más diversos pasados de nuestra cultura son revisitados una y otra vez para comprenderlos mejor, para protegerlos del olvido o para compartirlos con otros. En cada uno de estos movimientos hay un gesto, una relación, un modo de entender el mundo, en los que juegan las cuestiones de método, entendidas no tanto como la búsqueda de un conjunto de reglas o prescripciones a seguir sino como problemas a abordar con cierta sistematicidad. En la conversación que mantuvimos con Natalia Taccetta nos adentramos en el problema del anacronismo, su relación con la historia, el tiempo y las imágenes, y también con las clases que preparamos. Desde la filosofía y el arte, Natalia nos propuso un breve recorrido por algunos autores fundamentales – Walter Benjamin, Aby Warburg, Giorgio Agamben, Sylvie Lindeperg y Georges Didi-Huberman – con el objeto de adentrarnos mejor por ese suelo tan incierto que se abre toda vez que abandonamos las cronologías firmes o tranquilizadoras. Un viaje hecho de citas y preguntas que nos hace repensar algunas de las formas de vincularnos con los documentos y las huellas de nuestro pasado social y cultural.

Presentación – Bloque 1. Anacronismo, imagen y tiempo

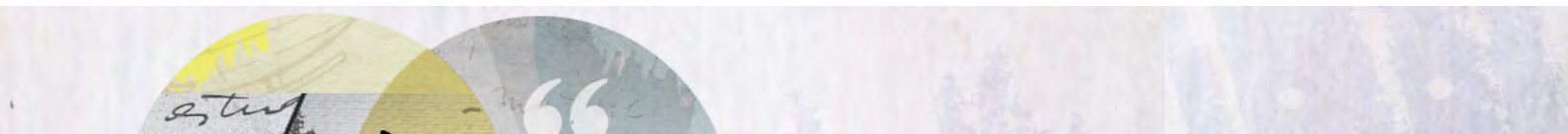
GDI: Bueno, estamos aquí desde la revista Scholé, desde el ISEP, para conversar con Natalia Taccetta. Natalia es doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, doctora en Filosofía por la Universidad de París VIII. Es docente, investigadora, editora. Queríamos conversar con ella a propósito de su trabajo en torno de la cuestión del anacronismo y su relación con la historia, la pedagogía, la filosofía. Nos interesa, para este número de la revista, abordar esta cuestión porque nos parece central para pensar la cultura contemporánea. En el caso de Natalia, nos interesaba conversar con ella porque viene realizando un persistente trabajo teórico sobre las obras de Benjamin, Warburg, Agamben; y además porque como editora, codirige con Mariano Veliz una colección para la editorial Prometeo, “Imagen e Historia”, que de alguna manera está revisitando estas cuestiones, pensándolas, jalonando una serie de títulos que para nosotros son de primer orden. Comencemos, Natalia. Figura incómoda la del anacronismo. Durante mucho tiempo, su atribución funcionó como una forma de descalificación epistemológica en el campo historiográfico, en la historia social, en la historia del arte, pero también en la historia de la filosofía.





Sin embargo, hace algunas décadas, aparece, si no reivindicada, al menos reelaborada. Sobre todo a partir de la relación que han trazado algunos autores con la cuestión de la imagen y del archivo; también con la cuestión de la memoria. Entonces, nos interesa para comenzar esta conversación preguntarte por la cuestión del anacronismo en las obras de Benjamin y Warburg.

NT: Bueno, gracias Gabriel, primero, por la presentación y por la pregunta, porque me parece que es interesante y me obliga a revisar cosas que vengo trabajando, que abordé en mis trabajos de tesis e investigación, y que, de alguna manera, me parece que uno va, con el tiempo, animándose a incluir esas cuestiones más concretamente en las currículas que trabaja, en los programas que traza, en los seminarios que se imagina –los que se puedan dar y los que no–, de modo que la pregunta por el anacronismo me retrotrae todas esas cuestiones. Y vos me preguntabas concretamente por Benjamin y por Warburg, que son dos autores que, por distintos motivos, están siendo muy revisitados en los últimos 10, 15 años. Benjamin posiblemente hace bastante más. Warburg produce su famoso Atlas Mnemosyne, muy citado, muy revisitado, muy trabajado en la contemporaneidad; ese es un proyecto entre el año 25 y el año 29 del siglo XX. En el caso de Benjamin, estamos hablando de un autor que tiene un momento de producción en torno a la literatura, en relación con algunas cuestiones concretas del lenguaje que, de alguna manera, implica también un trabajo con la noción de experiencia y de temporalidad, pero que va a ser mucho más fuerte y mucho más evidente en los años 30. Y la cuestión concreta del anacronismo, en ambos casos, tiene que ver con desplazarse, con escapar –en algún gesto insumiso, de cierta irreverencia, pero también de mucha conciencia política, como en el caso de Benjamin– a las narrativas hegemónicas, a las teleologías aceptadas, que están afincadas en las disciplinas de la época. Concretamente, Warburg se está enfrentando a los historiadores de la época, cuya disciplina se ha terminado de cristalizar hacia mediados del siglo XIX. Y Benjamin está peleándose con varios frentes en los años 30, cuando empieza a ser muy clara la cuestión del anacronismo. Decía que, en cualquiera de los dos casos, aparece esa necesidad de correrse de las narrativas hegemónicas y pensar a la imagen como un lugar privilegiado. En Warburg, eso es muy evidente porque trabaja desde la historia del arte, entonces, su gesto de insumisión tiene que ver con pensar la imagen de un modo diverso. En Benjamin, podría ser menos obvio, o menos natural, pero también en él la imagen es un lugar privilegiado para analizar el tiempo, la temporalidad, la memoria, la relación entre estas tres cuestiones. En el caso de Benjamin –arranquemos más concretamente por ahí–, tiene que ver con desafiar las normatividades del progreso, una noción de progreso heredada de la tradición decimonónica, que implicaba también un reclamo político, un reclamo ideológico, un tipo de relación con el pasado y con los muertos del pasado



que el progresismo parecía pasar por alto. Y yo mencionaría dos cuestiones. En primer lugar, un texto fundamental como es “Sobre el concepto de historia”, que es un texto testamentario porque es su última gran obra, posiblemente no del todo concluida, donde él aborda específicamente un concepto de historia que sea más responsable en relación con el pasado. Y en ese sentido, se vincula con ser responsable de otro tipo de concepto de tiempo, concepto de historia, relación con los acontecimientos del pasado y sus agentes. En segundo lugar, diría, donde aparece esa herramienta fundamental que para Benjamin es el montaje. El montaje como una herramienta de escritura historiográfica. Y, además, ahí, a partir del año 27, en diversas etapas Benjamin construye su gran proyecto filosófico también que es El libro de los pasajes, donde aparece la cuestión del montaje con frases que han sido muy transitadas por la bibliografía específica como “No tengo nada que decir, solo que mostrar”. Ahora bien, cuando nosotros decimos “imagen” se nos vienen a la cabeza las imágenes artísticas o las estéticas, y el concepto mismo de imagen es complicado en Benjamin. Para decir lo primero que se me ocurre, tiene que ver, por ejemplo, como un texto bisagra, el texto sobre el surrealismo que escribe en el año 29, en un momento en el que está muy fascinado con la producción de las vanguardias, donde propone un tipo de imagen que implique un concepto de experiencia más amplio. Le reclama a la filosofía de su época, al neokantismo de los años 20, un tipo de experiencia reducida, problemática, que deja afuera muchas cuestiones. Entonces, también su fascinación con las vanguardias pretende expandir la noción de experiencia, una noción que suspenda, que problematice el sentido, que implique hacerse cargo del conflicto y no pasarlo por alto, que produzca alguna dislocación y sea también un llamado a la acción. Es el famoso texto en el que él dice que hay que organizar el pesimismo. Por eso si hablamos de anacronismo en Benjamin, después de hacer todo este recorrido, aparece una noción central, que es una noción tardía, a la que no se puede llegar sin tener en cuenta todos estos pasos, que es la noción de imagen dialéctica, que, como bien dice Georges Didi-Huberman –un filósofo, un esteta, al que indudablemente vamos a traer a la mesa en esta conversación–, es una hipótesis sobre el anacronismo porque es el modo en que Benjamin piensa la relación entre imagen –en un sentido, lo hemos dicho, problemático, complejo– y la historia, que es frágil, fugaz, que desarma cualquier idea de continuidad, que problematiza la idea de linealidad heredada, porque desconfía de los relatos historiográficos predominantes y hegemónicos, que son los relatos de la dominación, esa famosa arenga de Benjamin de escribir la historia a contrapelo, de volver a leer la historia, de volver a escribir, en todo caso, la historia desde el punto de vista de los vencidos. Entonces, aparecen esas ideas como imagen dialéctica, constelación, donde el pasado y el presente se transforman, se critican, se evalúan, se ponen a prueba, chocan, y el montaje es la estrategia de escritura para escapar a estas teleologías y hacer



visibles estas temporalidades contradictorias, estas temporalidades en conflicto, para arrancar a las imágenes de los relatos conformistas. En ese sentido, escapar a las crononormatividades hegemónicas implica desmontarla, desmenuzarla, desarmarla.

GDI: Ahí estaba pensando lo central que es, en el caso de Benjamin, el juego con estos procedimientos para desligar la historia de la idea de progreso. Hay una apuesta epistemológica, pero también filosófica y política.

NT: Concretamente, se está peleando con los socialdemócratas de su época que asumen ese lugar conformista. Incluso se enfrenta con las tradiciones más ligadas al marxismo, lo que él llama "materialismo vulgar", que también confían en cierta idea de progreso y de proceso que, claramente, resultan más conformistas con ese dejar inaudibles las voces frágiles que con pensar acciones más concretas.

GDI: Y en el caso de Warburg, ¿cómo lo ves? Todas estas ideas que fuiste señalando a propósito de Benjamin, la cuestión de cómo se dialectizan las imágenes, cómo funciona el montaje, estos desplazamientos de los que estabas hablando, cómo escapar a las narrativas hegemónicas, ¿cómo funciona en Warburg? Todo el proyecto del Atlas...

NT: En Warburg, en relación con el Atlas, ese es su gran proyecto, pero pensemos también que Warburg viene haciendo un trabajo teórico donde desafía a las historias del arte predominantes: Vasari, pasando por Kant, evidentemente, pero llegando a contemporáneos como Panofsky, donde también hay confianza en ciertas categorías que trazan crononormatividades: la idea de estilo, la idea de autor, la idea de evolución. Hay una idea también evolutiva en relación con la trayectoria del artista y con la conexión entre causa y efecto propia de las narrativas hegemónicas que a Warburg le generan mucha incomodidad. En ese sentido, ese proyecto, que, vale decir, lo articula en una internación psiquiátrica... Lo digo medio en chiste, pero es concreto el dato, que tiene que ver con escapar a la norma. Ahí, la obra de arte para Warburg problematiza toda esa idea de proceso de la tradición y piensa en desordenar la cronología, piensa en ir contra los archivos canonizados, que son los archivos historiográficos en general y del arte en particular, y lograr una historia que se haga cargo o, mejor dicho, que esté construida a partir de la interrupción y atenta a la contingencia. Esa contingencia en Warburg, concretamente, tiene que ver con una dimensión afectiva que la historiografía del arte más tradicional no consideraba. Lo que él llama Pathosformel, las fórmulas del pathos, es el modo en que se entraman los motivos iconográficos, digamos, pero también la forma en que se convocan unas imágenes a otras vinculadas con la afectividad y la temporalidad. Por eso, en una



de las placas de Mnemosyne puede aparecer una publicidad, una mención a un recorte periodístico y una obra del Renacimiento. La palabra clave para Warburg, además de Pathosformel, es la noción de “supervivencia”, pues aparecen los fantasmas que van ligando y que van haciendo avanzar la historia del arte. Por eso, su Atlas Mnemosyne es como una historia del arte, pero una historia del arte sin texto, o con muy poquito texto, más allá de una brevísima introducción. La idea de Warburg es que las imágenes se convoquen unas a las otras. Ese convocarse de las imágenes está relacionado con las huellas engramáticas, las marcas que la cultura va dejando. Eso está tematizado muy bien por Agamben, quien dice que lo que hace Warburg es pasar de una historia del arte a una ciencia de la cultura. En realidad, él le llama “la ciencia sin nombre”. Es de alguna manera construir un dispositivo que haga evidente la problemática de las asunciones disciplinares y esa territorialización de las disciplinas a las que estamos mayormente acostumbrados. En ese sentido, las imágenes estéticas son, para Warburg, anacrónicas en sí mismas, porque llevan el tiempo con ellas. Y ese tiempo también puede convocar en un momento una imagen y en otro momento a otra. Las Pathosformel para Warburg están hechas de tiempo. Son, como dice Agamben, cristales de memoria histórica, huellas mnémicas... son las huellas de los acontecimientos que van quedando entramadas en los distintos artistas y esas imágenes van armando sus propias cronologías. Y, en ese sentido, evita, o escapa, a la idea de totalidad que tienden a tener las historias del arte más convencionales. “Historia del arte del Renacimiento”, “historia del arte de la Edad Media”... escapar a esas grandes nominaciones y poner en evidencia que el atlas es algo que se construye, que es algo incompleto, que constituye una especie de archivo necesariamente horadado y horadable que está todo el tiempo en permanente transformación. Y ese gesto, en el caso de Warburg, sí lo asociaría con una impertinencia muy del orden de lo disciplinar. Tal vez menos vinculado con cuestiones ideológicas... En los dos casos creo que hay un gesto de insumisión o de irreverencia; y en el caso de Benjamin, creo que genuinamente él cree que está pudiendo armar un concepto de historia que sea mejor para vencer al nazismo. Y que el anacronismo, las anacronías que él rastrea y el historiador que imagina, o propone, y que prefigura de alguna manera, es un historiador que hace cargo responsablemente del pasado para enfrentar al nazismo. En ese sentido, la apuesta de Warburg es más disciplinar pero el gesto de impertinencia tal vez sea bastante parecido.

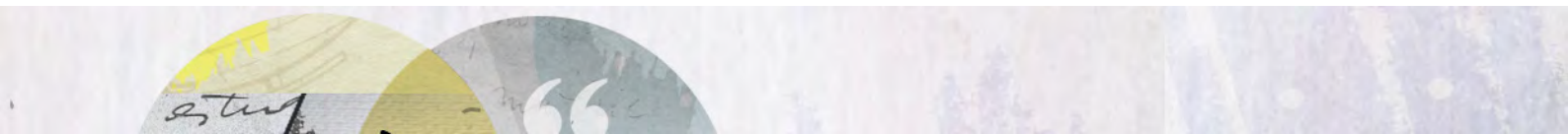
GDI: Está buenísima esta idea que subrayaste respecto de las imágenes, que las imágenes llevan en sí el tiempo, la idea de que son algo así como cristales, cristales de tiempo, uno podría decir. Interesante para pensar estas rupturas con las cronologías, estos saltos que podemos encontrar en la historia, estas relaciones inesperadas. Y mencionabas recién a Agamben a propósito de su





reflexión sobre Benjamin y sobre Warburg en ese texto tan precioso que es Ninfas. ¿Qué matiz agrega Agamben en esta lectura conjunta que hace tanto de Benjamin como de Warburg?

NT: Diría dos cosas. En primer lugar, creo que la manera en la que Benjamin piensa el arte en general tiene que ver con una apuesta por desarmar la tradición, así que, en ese sentido, creo que lo podríamos inscribir tranquilamente en ese trabajo un poco irreverente. Pero es verdad que en Ninfas en particular, que es un librito precioso, Agamben es muy conciliador o tiende, como han hecho otros autores, a hacer confluir el pensamiento de estos dos autores. De hecho, más allá de las anécdotas como que Benjamin intentó meterse en el círculo de los warburgianos y no tuvo suerte... Creo que lo que hace Agamben, como algunos otros, es tratar de ver dónde confluyen. Y en el caso de Ninfas, está muy fascinado con los videos de Bill Viola de una exposición que se hizo en los 2000 donde aparece la serie Passions, que es una serie donde Bill Viola toma imágenes del Renacimiento, de alguna manera las recrea como si fueran cuadros vivientes, y las ralentiza hasta 300 fotogramas por segundo de modo tal que el movimiento es, por momentos, apenas perceptible, el espectador está ahí como siempre expectante de ver “¿se habrá terminado o no se habrá terminado?”. Agamben comienza diciendo que las imágenes se cargan de tiempo, el tiempo se carga de imágenes. Y la apuesta es cómo las imágenes se cargan de tiempo y ese tiempo se transforma en vida, que creo que es un concepto que él toma de Warburg, esta idea de la *Nachleben*, de la supervivencia, del vivir después, de esa vida que sigue viviendo. No es solamente una vida que reaparece, porque no es solamente la figura del fantasma o del aparecido, sino que es una figura que permanece viviendo, que está ahí presente siempre. Lo que el historiador hace para Agamben, me parece, es restituir vida a esos *Pathosformel* que está pensando de Warburg, ubicándolos en una temporalidad. Ahí es donde aparece el anacronismo o esta preferencia que instala Marc Bloch, un historiador profesional. Nosotros estamos, me parece, ubicando, bordeando al problema; lo interesante es bordearlo con las figuras más marginales, pero el problema lo instala Marc Bloch, y lo recogen Didi-Huberman y otros autores. Si queremos ir a los años 60, 70, obviamente tendríamos que hablar de La arqueología del saber, de El queso y los gusanos, Metahistoria de Hayden White, una tradición larga. A Agamben no sé si inscribirlo estrictamente en esa tradición, pero sí en una valoración de estos pensadores que piensan la discontinuidad, la contingencia, la supervivencia. Creo que ahí es donde se entrama Agamben y toda una relación con este pensamiento sobre la imagen, la vida, la memoria, el tiempo, más vinculado con la imagen dialéctica que con la cronología más tradicional. Entonces, sí me parece que en el caso de Ninfas en particular toma esa idea de la vida, que implica esa vida superviviente de Warburg. El texto también hace un trabajo interesante sobre la noción de imagen dialéctica en Benjamin. Es



una dialéctica que nunca confluye en una imagen superadora ni mucho menos, sino que es una dialéctica de volver evidente la tensión que implica, por ejemplo, una imagen artística o una imagen cinematográfica, porque ese es el texto donde Agamben coquetea muy concretamente con la cuestión de lo cinematográfico, de las imágenes audiovisuales. Empieza con Bill Viola y en el medio habla de los juguetes ópticos del siglo XIX previos al cine, después termina hablando del cine... Claramente es el texto donde él toma de Warburg y Benjamin los elementos necesarios para pensar el problema de la imagen y cómo la imagen, decíamos, se carga de tiempo. Entonces, Benjamin le sirve precisamente para pensar esa tensión entre movimiento y detención, movilidad-inmovilidad, aparición-desaparición, y ahí es donde ubica la imagen, que es una reflexión sobre el tiempo y sobre la historia también.

BLOQUE 2. Imagen, historia, tiempo y montaje

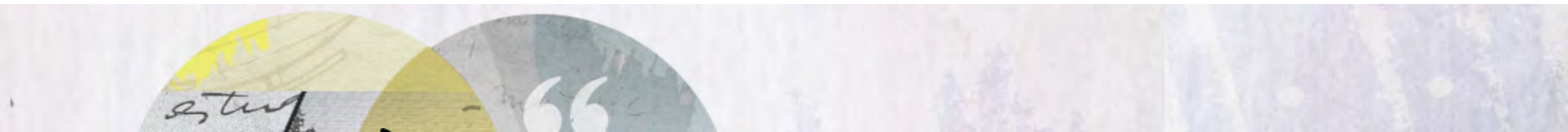
GDI: Con estas referencias fundamentales como telón de fondo, y para seguir pensando la cuestión del anacronismo, nos interesaba traer uno de los libros que publicaron en la colección “Imagen e Historia”. Es el libro de Sylvie Lindeperg Noche y niebla. Un film en la historia. Nos interesa y mucho este libro por varias razones. Una de ellas, por la relación entre anacronismo y archivo. La otra, obviamente, porque se trata de un trabajo extraordinario en términos, también, historiográficos. Dos consultas allí: ¿por qué razón les parecía que este era un libro interesante para publicar en la colección? Y, segundo, ¿cómo pensar la cuestión del anacronismo en relación con el archivo?

NT: Mirá, la decisión de publicarla fue muy sencilla: simplemente yo le venía siguiendo el rastro a Lindeperg porque, en algún momento, al principio del doctorado, estuve muy involucrada con el tema de la representación de los crímenes perpetrados por el nazismo y todas esas cuestiones que las podemos enmarcar en el problema de la representación o la representación del horror o los límites de la representación. Toda una problemática que sigue teniendo mucha vigencia aunque uno después la vaya desplazando a otros lados, pero tenía que ver con eso. Y con Lindeperg tenés el ejemplo de una historiadora profesional, en el sentido más tradicional, y sin embargo es alguien que trabaja eminentemente con los archivos audiovisuales. No existe problema, no existe ningún tipo de prurito en relación a la imagen como tal vez en otros historiadores más ligados a una tradición que siente cierta aprehensión por las imágenes, una tradición un poco más iconoclasta. En ese sentido, el libro hace todo eso de lo que estamos hablando, de algún modo. Lo que hace es, precisamente, trabajar en torno a Noche y niebla que es un corto, podría decirse tal vez el corto, el primero





importante o el primero que circuló mucho internacionalmente, que es del año 55. Un corto de media hora que, por un lado, tiene una factura más o menos convencional en términos del tipo de utilización de imágenes de archivo que produce, pero a su vez tiene algunos recursos que, intuyo, en los años 50 eran mucho más novedosos, que es ese trabajo con las imágenes en blanco y negro, que correspondían claramente a los años del 33 en adelante con el ascenso del nazismo, e imágenes Technicolor, con los colores súper saturadísimos de los años 50, que el mismo Resnais va a filmar a los campos de concentración y exterminio. Entonces, a partir de esto, Lindeperg hace un trabajo muy interesante en torno a la historia, pero desde una especie de desclasificación de los archivos. No porque los archivos estuvieran clasificados en el sentido tradicional, pero sí, va a buscar las fotografías, va a buscar cómo se hizo la producción de la película, cuáles fueron las personas involucradas, las asociaciones involucradas, cómo, por ejemplo, se involucra al músico, a Eisler, cómo se involucra a Jean Cayrol, al poeta –también exdeportado en Mauthausen– que es el que le pone el texto, por qué ese texto no involucra la noción de genocidio –esto es algo que tal vez hoy sería polémico o hasta casi inaceptable–. Es una película donde no se habla centralmente de la cuestión étnica ni racial, no se menciona ni siquiera la palabra “judío” más que una o dos veces. Entonces, hay como un trabajo de... una pregunta historiográfica: ¿qué es lo que pasó en la producción de esa película que aparecen esas cuestiones notables? En ese sentido, Lindeperg va a revisar los archivos para recomponer las narrativas: cómo es que este documento se inscribe en una temporalidad que hay que seguir pensando. No alcanza con decir “Esta foto la puso tal organización, tales fondos los pusieron estos sujetos, tales fondos los pusieron estos otros”. Cómo llegaron a Resnais... Resnais no es el principal promotor del proyecto, sino que Resnais era un joven director promisorio de la época y, entonces, lo van a buscar a él porque era joven y tenía buenas ideas, pero ¿cómo llegan a él? Todo ese trabajo. Además, el libro está entre la historiografía profesional más erudita y un trabajo de divulgación, que involucra incluso un artilugio retórico pero, a su vez, también historiográfico que es mirar todo a través de los ojos de una historiadora que acompañó el proceso de composición del guion y era una de las consultoras historiográficas del equipo de producción, que es Olga Wormser. Mientras te va contando la historia de Noche y niebla, mientras va metiéndose con la cuestión del archivo, mientras va analizando las figuras del anacronismo que se ponen en funcionamiento en la película a través de los recursos audiovisuales, encima construye un agente historiográfico y, a su vez, literario, porque también la convierte en un personaje literario que nos permite a los lectores ir metiéndonos en ese ámbito. Y problematizar en el medio, ¿no? Confiando fuertemente en los aspectos positivos del anacronismo, desafiando a un texto del año 55 con preguntas y problemas de los 2000. Creo que fue el segundo o tercer libro que se nos ocurrió



porque era el que reunía un poco todos los problemas que nos interesaban.

GDI: Estaba pensando si no es posible decir que para pensar la cuestión del anacronismo es absolutamente necesario, por un lado, pensar la cuestión del montaje y, por otro lado, la cuestión de la narración. Además de la discusión sobre las cronologías, la cuestión del montaje y la cuestión de la narración aparecen en primer lugar. Y, a propósito de esto, quería proponerte la lectura de una cita para ponerla en relación con el trabajo de Lindeperg. Una cita de Didi-Huberman, de un libro sobre el cual conversamos alguna vez, que nos gusta a ambos, *Ante el tiempo*. Es un libro precioso, que sirve y mucho para pensar la cuestión del anacronismo. La cita está en un apartado que, justamente, está trabajando la cuestión del montaje. Leo: “La imagen sería pues la malicia en la historia, la malicia visual del tiempo en la historia. Ella aparece, se hace visible. Al mismo tiempo, disgrega, se dispersa a los cuatro vientos. Al mismo tiempo, reconstruye, se cristaliza en obras y en efectos de conocimiento. Extraño ritmo, por cierto: es un régimen siempre desdoblado. Nada lo expresa mejor que el verbo desmontar. Se podría decir que la imagen desmonta la historia como el rayo desmonta al jinete, lo derriba de su montura. En este sentido, el acto de desmontar supone el desconcierto, la caída. La palabra síntoma no está muy lejos. Una imagen que me ‘desmonta’ es una imagen que me detiene, me desorienta, una imagen que me arroja en la confusión, me priva momentáneamente de mis medios, me hace sentir que el suelo se sustrae debajo mío”.

Recién decíamos: pensar la relación del anacronismo con el montaje y la narración. La necesidad de narración no solo ante el montaje, sino ante el desmontaje. Las cronologías más o menos conocidas representan un suelo. El anacronismo supone siempre un desafío, una conmoción respecto de ese suelo firme, seguro. Entonces, quería conversar un poco en torno de esta cita y el comentario que hacías del libro de Lindeperg.

NT: “Siempre ante la imagen estamos ante el tiempo”. Es una especie de dictum que acompaña gran parte de los textos de los últimos años, indudablemente; incluso hasta en sus textos más recientes sobre la cuestión de la sublevación y la desobediencia y el tomar las armas, en el sentido más literal o más figurado, aparece permanentemente esa indagación. En *Ante el tiempo* en particular comienza con una pregunta muy simple: ¿cómo puede ser que en un fresco de Fra Angelico tan estudiado, tan trabajado, tan abordado por la historiografía tradicional, los especialistas no vieron unos trazos que él encuentra? De lo que él habla es de esa voluntad de no ver, de cómo las continuidades se llevan puestos los detalles, las contingencias, esas emergencias que hay que hacer otro esfuerzo para notar, para ver. Y, en ese sentido, aparece a partir de ahí la idea de que la imagen y el anacronismo, lejos de ser esa bestia negra de





los historiadores, es precisamente un dispositivo, una herramienta, un mecanismo, una convicción, de tener que volver y asumir que ese pasado está permanentemente abierto a nuevas construcciones, a nuevas lecturas, a nuevas comprensiones. De hecho, Didi-Huberman es muy claro en torno a que el anacronismo, o lo que él llama la epistemología del anacronismo, es asumir de otra manera la forma de pensar el pasado y la relación entre imagen y pasado para comprender mejor los acontecimientos, para comprender mejor el modo en que las imágenes se inscriben en los relatos, en esas narraciones que, creo, era a lo que vos aludías. Entonces, ese pasado que no deja de configurarse, una imagen que es pensada permanentemente en relación con ese pasado. Y creo que hay otra palabra que podríamos hacer aparecer, que tiene que ver con todo este mapa conceptual que estamos trazando, que es la noción de crítica, que también Didi-Huberman trae a colación en varios textos. De hecho, en Lo que vemos, lo que nos mira hay un capítulo breve que se llama “La imagen crítica” donde propone, precisamente, que revisar el pasado en estos términos, revisar las herramientas con las cuales él revisa ese pasado, criticar los modelos del tiempo, criticar los modos en que las disciplinas se acercan a los acontecimientos, implica necesariamente asumir un lugar de crítica que puede abrir a nuevas formas de conocimientos, habilitar nuevas preguntas, abrir los acontecimientos del pasado, o las imágenes del pasado, para evitar lo que él llama una concordancia ucrónica, esa especie de ucronía que se lleva puesta cualquier contingencia, cualquier detalle. Warburg tenía una frase que era “Dios habita en el detalle”. También eso aparece en Benjamin, esta fascinación con lo mesiánico que, claramente, en el caso de Benjamin, tiene que ver con su herencia hebrea y con su vínculo disruptivo, problemático, con la cuestión religiosa, pero más allá de eso aparece esa voluntad mesiánica de la imagen. Dios habita en el detalle porque en cualquier detalle puede abrirse esa apertura mesiánica, esa apuesta para revisar el pasado para configurar una historia nueva. Entonces, evitar esa concordancia, o escapar a la continuidad, tiene que ver con pensar al anacronismo para expresar la complejidad del pasado, para expresar la complejidad de las imágenes, y, a su vez, es una buena manera de configurar lo que Didi-Huberman llama la sobredeterminación de las imágenes. Las imágenes no están desnudas, no están nunca en abstracto, nunca sueltas, sino que están siempre transidas por un montaje de tiempos heterogéneos. Y ahí dejar de lado una historia abstracta o de las continuidades y de las linealidades implica también pensar una historia a contrapelo, más responsable, donde la posibilidad mesiánica se abra hasta en el detalle, como decía Warburg.

GDI: Está muy bien esta idea, la de trabajar sobre el detalle. En el detalle puede aparecer una signatura inesperada de la historia, una construcción de otra de la relación entre las imágenes. Estamos ante el tiempo, como Kafka nos colocaba ante la ley. Voy con otra cita



para conversar con la anterior que proponíamos de Didi-Huberman. Ahora de Agamben, de Ninfas, que tiene que ver con esto último que decías: la cuestión de la supervivencia. Muy breve: “La supervivencia de las imágenes –dice Agamben– no es, en efecto, un dato, sino que requiere una operación, cuya ejecución corresponde al sujeto histórico (...). Por medio de esta operación, el pasado –las imágenes transmitidas por las generaciones que nos han precedido– que parecía en sí sellado e inaccesible, se pone de nuevo, para nosotros, en movimiento, vuelve a hacerse posible”. Es decir, la supervivencia de las imágenes corresponde al sujeto histórico. Hay algo de ese pasado que vuelve a ponerse en movimiento cada vez que nosotros trabajamos en torno a ciertas imágenes.

NT: Ahí podríamos recuperar la idea de energía que tienen las imágenes para Warburg. Y también la idea de imagen dialéctica tiene que ver con eso. Hay algo en el presente que las activa, pero que esa activación no tiene que ver con el azar del presente, simplemente, sino con un tipo de relación que establece la gente: el historiador, el artista, el intelectual. Y ahí tendríamos que pensar a quién le están hablando estos intelectuales, ¿no?

GDI: Podemos agregar: a los docentes.

NT: Por eso decía: “¿a quién le está hablando?”. También le está hablando a todos. Cuando Benjamin dice “Hay una débil fuerza mesiánica”, nos está hablando a todos. Es débil porque es chiquita y porque está siempre amenazada, pero nos está hablando a todos.

BLOQUE 3. Pensar las clases

GDI: Pensaba en la escuela, ya que vos trabajás como investigadora y editora, pero también como docente; pensaba en esta relación entre imágenes, voces, textos, en la cuestión del montaje y del anacronismo en nuestras clases. ¿Cómo pensás el momento de las clases? Hablábamos recién de la supervivencia de las imágenes, de la necesidad de tomar una decisión a la hora de proponer algo a los nuevos. Y, en ese sentido, hay un movimiento en el cual nosotros ponemos sobre la mesa imágenes, textos, voces. ¿Cómo pensás la cuestión de la construcción de una clase?

NT: Me parece que es la pregunta más difícil que me hiciste, sobre todo porque es la que obliga a pensar efectivamente no en lo que uno dice ni lo que uno dice que hace, sino lo que efectivamente hace. En ese sentido, si nos la pasamos hablando de estos autores que no confían en las totalidades, que no confían en las verdades únicas, que desafían los relatos unificados sobre esas grandes verdades claramente uno no puede pretender que una clase sea eso. Tal vez,



una de las principales herramientas que uno puede tener es preparar una clase, pero abrirla a la contingencia. Y abrirla a la contingencia es también asumir un riesgo. Y ese riesgo me parece que tiene que ver con la posibilidad de recursos, que los recursos... bueno, los recursos más tradicionales, el trabajo con los fragmentos, el trabajo con la lectura de los textos, el trabajo con alguna imagen que no sea una imagen que va a cristalizar ningún tipo de conocimiento, sino una imagen que posiblemente se construya colectivamente. En ese sentido, pensaba esta idea de crítica de Didi-Huberman. Una pregunta que yo me haría es cómo hacer que una imagen sea una herramienta crítica, qué preguntas hacerle a una imagen de modo tal que le habilite a los estudiantes a que sea una imagen que se puedan apropiarse. Eso quiere decir que le puedan hacer preguntas, que la puedan configurar anacrónicamente, que la puedan investigar. Y ahí se me viene a la cabeza la idea del escritor operante de Benjamin... En vez de un escritor operante podríamos pensar en cómo hacer que una imagen sea operante, cómo hacer que una imagen reflexione sobre sus propias condiciones de posibilidad. Y, también, en una pregunta didihubermaniana muy típica: ¿cómo decir algo nuevo sobre algo tan documentado? Cómo habilitar ese gesto de desautorización o irreverencia. Me parece que esa es la principal apuesta, es el principal riesgo también de una clase. Ese es el riesgo que se abre cuando uno piensa que el conocimiento, de algún modo, tiene que construirse colectivamente. De qué manera construir la clase como un dispositivo, también, anacrónico de algún modo.

GDI: Anoté aquí la cuestión de la contingencia, la cuestión de hacer lugar, de la irreverencia. Porque quizás esa novedad no está dada por aquello que tenemos para decir nosotros, sino por aquello que tienen para decir los y las reciénvenidas. Los que leen esas imágenes a partir de su propia experiencia. Empiezan a trazar relaciones que, para nosotros, pueden resultar impensadas.

Bueno, Natalia, muchas gracias por la conversación, por la generosidad en lo que fuiste planteando... la cantidad de citas y cuestiones que propusiste.

NT: Muchas gracias por la hospitalidad, fundamentalmente, por las preguntas y por haberme hecho pensar en todas estas cosas. Insisto: la última de una manera mucho más dificultosa. De hecho, me llevo algunas cosas para seguir pensando. Me parece que eso es lo central de pensar una clase.



Entrevista realizada en el Instituto Superior de Estudios Pedagógicos (ISEP).

Córdoba, 06 de octubre de 2021.

Autores: Natalia Taccetta y Gabriel D'lorio
Diseño e ilustración: Sebastián Carignano
Corrección de estilo: Martín Schuliaquer
Maquetación: Daniel Wolovelsky
Realización audiovisual: Juliana Marcos, Federico Gianotti, Sachas Bonanno

CITA

Taccetta, N. y D'lorio, G. (2021,). . Revista Scholé, (9). Disponible en <http://schole.isep-cba.edu.ar>

EQUIPO DE PRODUCCIÓN Revista Scholé Tiempo libre / Tiempo de estudio. Edición 09

Eduardo Wolovelsky: Dirección

Valeria Chervin: Coordinación de la producción general

Paula Fernández: Coordinación del equipo de maquetación, diseño e ilustración

Ana Gauna: Coordinación de diseño e ilustración

Fabián Iglesias: Coordinador del equipo de corrección literaria

Luciana Dadone: Coordinación Área Producción de contenidos audiovisuales

Ramiro Reyna: Coordinación de Desarrollo web

Comunicación y producción general: María Julieta González Meloni

Corrección literaria: Martín Schuliaquer

Diseño e Ilustración: Facundo Fernández, Renata Malpassi, Guadalupe Serra Abrate, Sebastián Carignano

Maquetación: Daniel Wolovelsky

Realización audiovisual: Juliana Marcos, Federico Gianotti, Sachas Bonanno

Desarrollo web: Javier Ortiz Torres

AUTORIDADES PROVINCIALES

Ministro de Educación: Walter Grahovac

Secretaria de Educación: Delia Provinciali

Directora General de Educación Superior:

Liliana Abrate

Directora ISEP: Adriana Fontana

Secretaría Académica: Silvia Ruth Gotthelf

Secretaría de Organización Institucional: Laura Percaz