

## **Abyección e imagen intolerable: aproximaciones a la narrativa plástica de la memoria**

**Natalia Taccetta\***

En *El espectador emancipado*, Jacques Rancière propone evitar las miradas tradicionales sobre la relación entre modernidad y posmodernidad y la oposición entre la autonomía del arte y el arte político. Intenta pensar la historia del arte a partir de diversos regímenes de identificación, que le permiten abordar la cuestión de la comunidad. Utiliza la expresión “imagen intolerable” para referirse a las imágenes que representan el horror y pone en cuestión su efecto político a partir de los modos de implicación/emancipación del espectador. A partir de este problema, Rancière analiza el pasaje de lo intolerable *en* la imagen a lo intolerable *de* la imagen, al tiempo que reenvía la relación arte/política a la crítica de la imagen en nombre de lo irrepresentable. Es en este marco que vuelve a poner en el centro de su argumentación la cuestión política de la reconfiguración de los lugares y la cuenta de los cuerpos, habilitando el vínculo entre imagen y emancipación. Para volver sobre la relación entre arte y política a partir de estas premisas, se tomarán una serie de obras de artistas argentinos que proponen narrativas de la dictadura a partir de imágenes jugadas en el límite de la abyección.

### **¿Qué espectador emancipado?**

El arte comprometido, crítico de las formas de dominación económica, estatal e ideológica, reafirma su vocación política mediante formas divergentes e incluso contradictorias en la escena artística contemporánea. Para Rancière, la relación arte/política queda plasmada bajo la noción compleja y paradójica de “una política del arte” que, en sus efectos, no se presta a ningún cálculo garantizado o determinable. Esta noción le permite conceptualizar ambas actividades sosteniéndose una en la otra en la reconfiguración de lo que llama “lo sensible” y sus marcos de intelección, al interior de los cuales se definen los objetos constitutivos de “lo dado”: “Esta lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo común y de lo privado, que es también una distribución de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido, es lo que he propuesto llamar con el término “policía”. La política es la práctica que rompe ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los datos sensibles” (Rancière, 2010: 62). Pensar la estética y la política como dos dimensiones de lo sensible, implica asumir que el arte participa de la configuración de lo político y que la política es también el arte. En este sentido, Rancière parece cuestionar la oposición entre mirar y actuar sugiriendo que el vínculo entre ambas actividades obedece a la estructura de la dominación y la sujeción: mirar y actuar se disputan su capacidad emancipatoria.

A la dominación, Rancière opone una lógica de la disociación entre la idea del artista y la sensación o comprensión del espectador a partir de lo que podría denominarse el sentido de

---

\* Natalia Taccetta es profesora de filosofía por la Universidad de Buenos Aires (UBA), maestranda en Sociología de la Cultura (IDAES) y doctoranda en Ciencias Sociales (UBA – París 8). Sus temas de investigación son, fundamentalmente, cuestiones vinculadas a la filosofía de la historia y la estética. Desde el 2003 se desempeña como docente en diversas instituciones y desde 2006 participa activamente de reuniones científicas.

la obra de arte, que escapa a estas formas de normalización. A la dominación responde con el intento también desde el arte de repolitizar el orden policial a partir de prácticas que reconfiguren lo sensible/visible. Estas posibilidades emancipatorias adjudicadas al arte también se ligan al vínculo establecido entre el artista y el espectador. Rancière ve surgir el sentido de la obra entre ambos y piensa una comunidad emancipada donde, podría argüirse, la participación de alguna repolitización del arte provenga tanto del que crea una obra como de quien se deja interpelar por ella. Con Rancière, podría especularse con una comunidad en la que el autor y el intérprete se vuelven indistinguibles, participando ambos del reparto y configuración de lo posible y lo decible.

Al desplazar el sentido de la obra al ámbito de esta suerte de tercera dimensión que contempla cierta indistinguibilidad en relación con la circulación de las obras, Rancière propone la aventura intelectual de repensar la relación entre las imágenes y su potencial para cambiar la vida, lo que insta a pensar al arte como una auténtica dimensión poética del hombre, a partir de la cual puede prefigurar su emancipación en la medida en que desafíe o irrumpa en el orden dado, señalando la contingencia del acontecer político del hombre y la discontinuidad de ciertas experiencias del pasado reciente que lo constituye.

La voluntad política del arte se manifiesta en estrategias y prácticas muy diversas, que “testimonia[n] una incertidumbre más fundamental sobre el fin perseguido y sobre la configuración misma del terreno, sobre lo que la política es y sobre lo que hace el arte” (Rancière, 2010: 54).

Desde la perspectiva de Rancière, hay que decir que la relación entre arte y política es una manera de evidenciar dos modos de producir narrativas que permitan inteligir el vínculo con lo policial-político. Contra la ficción de lo real, la ficción del orden consensual dominante, Rancière exige para el arte y la política la producción del disenso y la resistencia que testimonie el intento de escapar a toda naturalización. La imagen artística es verdaderamente de disenso cuando logra establecer un tejido sensible, un régimen de sensibilidad, que haga aparecer una potencia de inscripción que, instalándose en la experiencia, se vuelva una torsión respecto de la dominación.

Si el reparto de lo sensible es una reconfiguración del espacio-tiempo, de lo visible y de lo invisible, del mutismo y la voz, el arte puede convertirse en el soporte de una narrativa que se inserte en la dupla emancipadora visible-voz. No se trata de insertarse en la escena cultural con una imagen “política” –dado que Rancière encuentra, paradójicamente, en el arte denominado “político” una recurrencia legitimadora a ciertos principios de representación y hasta cierta obediencia a la mimesis más convencional-, sino de volver imagen a la política que irrumpa la lógica del reparto de lo sensible. Si a este planteo se suma la cuestión de la memoria y se agrega la pregunta por lo que el arte es capaz de hacer en relación con sus narrativas, la conceptualización de Rancière podría ser funcional a una experiencia estético-política y, en tanto tal y como parte del proceso, ubicar la cuestión de la memoria en el centro de la problemática de la emancipación política a través del arte o de la política artística de la emancipación. Es en la experiencia artística de la memoria donde se vuelven visibles las rupturas del entramado sensible de las percepciones y los intentos artísticos de rememoración.

Siguiendo la conceptualización rancièreana, si se acepta que la política es el ámbito de conflicto en torno a la experiencia de habitar lo común -en tanto práctica cultural fundamental en el contexto contemporáneo-, el arte puede instituirse en el campo de batalla discursivo donde se enfrentan sus actores. La estética se convierte en el sistema de divisiones de lo sensible y la política se instaure como estructura de esta distribución, que

imagina y (re)asigna tiempos y espacios, sujetos y objetos, dándoles visibilidad o invisibilidad, permitiéndoles ingresar o no en el ámbito de la memoria, de las políticas de la memoria, permitiéndoles socavar las representaciones sociales y culturales más legitimadas de la escena artística posdictatorial, incluso combatiendo su “épica del metasignificado” (Pueblo, Memoria, Identidad, Resistencia, etc.) como propondría Nelly Richard. Interrogar la relación entre arte y política supone, entonces, atender a nuevas formas de presentación, aceptando que las prácticas estéticas intervienen en “lo que se da a ver”, en quiénes disponen del tiempo, el espacio y los cuerpos, y el modo en que hacen oír su voz.

A la luz de estas consideraciones, politizar el arte no implica crear una obra que pretenda determinados efectos de consciencia en el lector/espectador, sino, como proponen las obras a las que se hará referencia en esta comunicación, se vincula más al intento de suspender toda parálisis y obligar a un ejercicio activo de instauración del sentido a través de la disposición de las imágenes, de los distintos estratos significantes, de las tramas construidas por los flujos de forma y color, de las ideas sugeridas por los nombres de las obras, entre muchos otros procedimientos.

A partir de la destrucción de los mecanismos de identificación y el intento deliberado en muchos casos de no descansar en lo figurativo, las obras configuran un espectador que no se arroja al consolatorio reconocimiento de la imagen, sino que asume su lugar de espectador emancipado que se deja atravesar por la interrupción de todo anestesiamiento y la institución de una legibilidad propia de la imagen no-mimética, problemática, que exige una lectura de significantes que refieren a la desaparición, la muerte, la tortura y la configuración problemática de la subjetividad en el ámbito posdictatorial.

Las obras intervienen en el espacio público del arte contemporáneo para pronunciarse sobre la memoria, escapando por un lado a “la Historia como *continuum* de sentido y linealidad de discurso orientada hacia la culminación de una verdad última [la del recuerdo emblemático de un pasado cortado que aspira a reintegrarse a una continuidad] y, por otro, la concepción multilínea de una temporalidad desintegrada cuyo sujeto –en crisis de fundamento y representación- trataba de rearticular el sentido como pérdida y falla de la totalidad, como diseminación plural de significados escindidos” (Richard, 2007: 27-28).

A partir de estas consideraciones, podría decirse que las prácticas artísticas se componen en prácticas de poder, en maneras discursivas de intervención, en formas de ocupar el tiempo y el espacio. Es decir, se trata de considerar la práctica artística como lugar de enunciación, como lugar de discurso que abre ineludiblemente el arte a la dimensión política que no es otra que su condición de posibilidad.

### **Imágenes intolerables**

En *De inmundo*, el crítico de arte Jean Clair afirma que el arte contemporáneo propone un discurso cuyas implicancias éticas provienen de cierta obscenidad. En este sentido, si bien este teórico se refiere al denominado “arte abyecto” –que sería una suerte de reacción desde los años 1980 a la asepsia del arte conceptual, donde la abyección, el horror y lo deforme ponen en evidencia lo monstruoso que habita las formas de lo humano-, tal vez podrían repensarse una serie de obras pictóricas que intentan plasmar proyecciones sobre la dictadura y la desaparición que, alejándose deliberadamente de lo figurativo, intentan dar cuenta de un acontecimiento irrepresentable –en términos de algunos referentes de la discusión sobre las posibilidades de representación de la experiencia límite- o necesariamente representable –en términos de otras perspectivas. Las imágenes pictóricas

que plantean artistas como María Amaral (1950), Haby Bonomo (1942), Adrián Doura (1958), Helena Gath (1968) y María Saravia (1978) se inscriben en lo que podría denominarse una narrativa plástica de la memoria a través de cuadros que convocan al espectador de múltiples formas: frente a imágenes inclasificables, el espectador no puede arrojar una mirada tranquilizadora; frente a la profusión de imaginarios sobre la temporalidad de la represión y la memoria, el espectador no puede configurar una imagen unificada del tiempo.

En el breve ensayo “La imagen intolerable”, Rancière intenta responder, precisamente, a qué vuelve una imagen imposible de soportar. Los caminos que se le presentan tienen que ver con la incapacidad del espectador para “mirar una imagen sin experimentar dolor o indignación” (Rancière, 2010: 85), o bien, indagar sobre si es tolerable hacer y promover imágenes intolerables a la vista de todos. Ya se trate de una denuncia valiente o de la espectacularización de una verdad bajo la máscara de la indignación, algunas experiencias ofrecen “a la mirada de los que la vieran no solamente la bella apariencia sino también la realidad abyecta” (ibid.: 85). Rancière piensa a estas posibilidades en el contexto de un desplazamiento de lo intolerable *en* la imagen a lo intolerable *de* la imagen y considera, precisamente, a esta tensión como uno de los puntos más relevantes a transitar en la relación arte/política. El autor intenta evitar el discurso de la indignación y propone a “lo intolerable” como lo que hoy constituiría un régimen de exhibición universal, como una suerte de regulador de imágenes. Extrapolando este planteo al caso argentino, podría decirse que la dictadura y la transición democrática serían el telón de fondo ideal para pensar a lo intolerable como un régimen de división e intelección de lo sensible.

Frente a las imágenes del arte abyecto como frente a las imágenes de los horrores de la guerra, Rancière asegura que “la reacción ordinaria a semejantes imágenes es la de cerrar los ojos o apartar la mirada” o bien la de “incriminar los horrores de la guerra y la locura asesina de los hombres” (ibid.: 87). El autor parte de una asunción frecuente, el hecho de que, para que la imagen produzca su efecto político, el espectador debe estar convencido de antemano de aquello que se le va a presentar como abyecto a fin de que experimente el sentimiento de culpa por estar “allí sin hacer nada, mirando esas imágenes de dolor y muerte en lugar de luchar contra las potencias responsables de ellas” (ibid.: 87). Rancière encuentra que la respuesta frecuente a este tipo de experiencia está, por ejemplo, en Guy Debord, *La sociedad del espectáculo* y la experiencia del situacionismo. El espectáculo es la inversión de la vida en términos de Debord y esa alienación acontece cuando la imagen devuelve una imagen invertida que se aliena, se fetichiza y deja de cumplir su función política.

Frente a la culpabilidad así instalada por mirar imágenes, la acción se presenta como una respuesta verdaderamente emancipadora de la culpa del espectador. Sin embargo, Rancière es consciente que esto encierra un supuesto que implica que “si no mirara imágenes, el espectador no sería culpable” (ibid.: 89). Lo intolerable no estaría sólo en las imágenes, sino que está en el hecho de mirarlas. Para el autor, esto desvela que en nombre de lo irrepresentable se ha acusado a la imagen en tanto imagen más allá de lo que se vea en ella. En este sentido, recupera una serie de discusiones clásicas como la de Georges Didi-Huberman y Gérard Wajcman, que sostienen los argumentos usuales: las imágenes como las de fotografías de Auschwitz son intolerables porque son demasiado reales, o lo son porque mienten, es decir, son intolerables porque no muestran el exterminio, porque lo real no se agota en lo visible, porque hay algo intrínsecamente irrepresentable en la experiencia extrema (posición que recuerda las discusiones sobre el privilegio epistémico del

sobreviviente y las disputas por el lugar del testimonio en la construcción del conocimiento).

El planteo de Rancière permite volver a la imagen no en términos de una idea de representación como el doble de una cosa, sino recuperarla en tanto “juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho” (ibid.: 94). Lo que hace el fotógrafo o el cineasta es tomar una imagen e inscribirla en una cadena de imágenes con las que construye un sentido. Pensar esto en el ámbito de la plástica no sería necesariamente problemático ni es que escape a esas categorías de análisis, pues se podría pensar en las imágenes de David Olère, pintor y escultor polaco que traza un imaginario explícito de su experiencia como *Sonderkommando* en Auschwitz, a partir de una serie de dibujos y pinturas a las que considera su testimonio.

Puede parecer más inasible el trabajo de artistas que se alejan de lo figurativo, pero no es imposible pensar cómo desde la plástica también se inscriben en una trama de la memoria con la aparición de determinados *topoi* sobre la representación, como es el caso de los artistas argentinos arriba mencionados, quienes tratan de explorar la relación entre arte y memoria. En el caso de “Desaparecidos” de María Amaral, más allá de sus propiedades intrínsecamente artísticas que quedan afuera de esta comunicación, aparecen rostros entrelazados, con contornos difusos, apuntando a todas las direcciones, sobre un fondo celeste mar y con los ojos cerrados sin excepción. Desde el título se introduce en la narrativa de la memoria de la posdictadura con una palabra –“Desaparecidos”- que, lejos de clausurar el sentido y prefigurar la interpretación, vuelve necesaria un reflexivo y político posicionamiento frente a la obra. ¿De quiénes son esos rostros? ¿Por qué miran en todas las direcciones? ¿Por qué tienen sus ojos cerrados? ¿Por qué el fondo es azul?

“Ruido de botas” de Haby Bonomo instala la temática militar con la gorra de la marina apoyada en un mar rojo sangre y custodiado por un desfile de soldados difusos, configurados como una masa indiferenciada que hacen pensar más en los obreros sin voluntad de *Metrópolis* de Fritz Lang (1926) que en sujetos conscientes de su función política, seguros de su lugar en la cadena de mando. Es difícil escapar al significado de la mancha roja que gobierna el cuadro y resulta aún más problemático no trazar una vinculación directa y causal entre ella y la ESMA a través de una metonimia sencilla. Adrián Doura también realiza un proceso de figuración en tanto condensación y desplazamiento con “NN”. Con Rancière, podría decirse que el esqueleto está allí “en el lugar de las palabras que estaban a su vez en el lugar de la representación visual del acontecimiento” (ibid.: 95). La relación entre la desaparición y la muerte se vuelve tan transparente como entre la identidad y el fondo oscuro que da un perturbador tono artificial a la obra. No hace pensar solamente en el Equipo Argentino de Antropología Forense, sino en los miles de muertos desaparecidos y aquellos que siguen sin ser identificados. Finalmente, “Pesadillas” de Helena Gath se aferra a algunas figuras para llevarlas al terreno más fatalmente onírico, el de los sueños horribles poblados por relaciones de semejanza y desemejanza que reconfiguran lo intolerable con cuerpos flácidos, desmayados o muertos, desnudos o vestidos.

Estas obras no están en lugar de ninguna otra cosa, sino que configuran una redistribución de los elementos de (re)presentación. Ni siquiera sustituyen una imagen por otra –como podría ser el caso de un testimonio o una imagen documental-, sino que se instituyen como parte de un relato –arte contemporáneo posdictadura, o como se lo ha querido llamar en este trabajo, narrativa plástica de la memoria- que se vuelve político en la medida en que reasigna lugares y tiempos a cuerpos e imágenes. El problema de lo intolerable de la

imagen se desplaza aquí a una cierta distribución de lo visible, pues las imágenes no van solas, sino que se inscriben en un “dispositivo de visibilidad” que regula lo presentado y configura el tipo de atención que merecen para intervenir en el espacio público de la memoria, a partir del cual se configura un cierto sentido común de la posdictadura y los modos de narrarla.

Como explica Rancière, la crítica al espectáculo y el discurso de lo irrepresentable lograron alimentar –argumento que también sostiene Didi-Huberman en *Imágenes pese a todo* (2004)- “una suspicacia global sobre la capacidad política de la imagen” (ibid.: 103). En contra de este tipo de asunciones, habría que repensar la capacidad política de las imágenes en tanto supongan nuevas configuraciones de lo visible, decible y pensable en torno a la experiencia del secuestro, la desaparición, la tortura, la justicia y la democracia.

### **Narrativas plásticas**

Desocultando nuevas correspondencias entre arte y política, las imágenes de estos artistas se abren a lo social a partir de la inscripción de sus narrativas plásticas en el disputado espacio público de la memoria. Las imágenes no están para clausurar un sentido ni para asumir uno determinado, sino para abrirse a la interpretación activando procesos transformativos y recordando la estrecha relación existente entre “una política de la imagen y la política de la vida que llevan adelante las organizaciones de derechos humanos” (Giunta, 2010: 28).

A partir de estas obras es posible pensar al ámbito de la memoria como el nuevo escenario donde analizar obras y socialidades que mantienen vivo tanto el mundo del arte como la discusión sobre la memoria y su vínculo con la imagen. Entre fricciones y reformulaciones críticas, las obras de arte configuran una trama que actualiza la discusión sobre el pasado reciente y los modos de dar cuenta de él. “Hay en la abyección –dice Kristeva- una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de un afuera o un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (Kristeva, 2004: 7). Esta afirmación encuentra su sentido en parte del arte contemporáneo y en las obras aquí mencionadas y propone, sin quererlo tal vez, pensar la relación entre arte, política y resistencia. En la relación entre arte contemporáneo y memoria, se trata de pensar otro tipo de economía de la abyección, en la que se visibilice el cuerpo resistente, el cuerpo que debe aparecer, la identidad que debe ser restituida, las culpabilidades que deben ser restablecidas. El arte se aparta definitivamente de la función ritual y, perdida el aura, queda abierto a la exhibición del sometimiento del cuerpo y la identidad de las pesadillas diurnas y nocturnas que sólo encuentran salida posible en el terreno de un relato emancipatorio, como el que trazan estas narrativas plásticas de la memoria.

### **Bibliografía**

Giunta, Andrea (2010) *Objetos mutantes. Sobre arte contemporáneo* (Santiago de Chile: Palinodia).

Kristeva, Julia (2004) “De la abyección” en *Poderes de la perversión* (México, Siglo XXI editores).

Rancière, Jacques 2010 (2010) “El espectador emancipado” y “La imagen intolerable” en *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial).

Richard, Nelly (2007) *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (Buenos Aires: Siglo XXI editores).