

La representación estética del horror: una lectura desde Jacques Rancière

Ana Lucía Centeno¹ y Mariela Cecilia Genovesi²

Resumen

Cuáles son las formas y delineamientos de la memoria sensible por medio de las cuales nos representamos los hechos del pasado reciente. Nos cuestionamos sobre el recorrido de las imágenes que exponen el horror de los fenómenos sociales. Hay una dimensión de la realidad y de la historia que se presenta implacable, atroz e intolerable como para ser mostrada. Es por esto que se ponen en funcionamiento determinados mecanismos que ordenan y organizan las condiciones de posibilidad de las imágenes crueles de nuestra sociedad en el actual contexto democrático. En este sentido el filósofo Jacques Rancière sostiene que hay un “dispositivo de imágenes” que establece los límites de lo representable, lo decible y lo mostrable. Al respecto, retomaremos algunas referencias conceptuales desarrolladas en “El espectador emancipado” y “La división de lo sensible” para sostener que las imágenes del arte político son un elemento más dentro de ese dispositivo que imprime en ellas una base estética y un cierto orden de lo sensible. A partir de esta hipótesis se indagará sobre las categorías y operaciones estéticas que acompañan a ese dispositivo espacio-temporal que define un régimen de visibilidad/invisibilidad y que permite la emergencia de determinados mensajes y formas a la vez que produce el velamiento de otras. Desde ese lugar, amerita preguntarse por el sujeto, por el tipo de subjetividad y emancipación que estas obras proponen y producen.

¹ Ana Lucía Centeno es tesista de la licenciatura en Ciencias de la Comunicación (UBA). Participa en el Ubacyt “Estética y memoria: los problemas de la representación social de los fenómenos políticos”. Contacto: anacenteno1@gmail.com.

² Mariela Cecilia Genovesi es Profesora en Ciencias de la Comunicación y tesista de la licenciatura (UBA). Participa en los Ubacyt “Imagen: comunidad de sentido” y “Estética y memoria: los problemas de la representación social de los fenómenos políticos”. Contacto: mariela.genovesi@gmail.com.

Arte y política: la pregunta por las formas

El horror consiste en esto: no tengo nada que decir de la muerte de quien más amo, nada de su foto, que contemplo sin jamás poder profundizarla, transformarla.

Roland Barthes

En el capítulo “Las paradojas del arte político” de su obra *El espectador emancipado*, Jacques Rancière se pregunta sobre del *modelo de eficacia* al cual obedecen las expectativas y los juicios en materia de política del arte. Pero más precisamente, se pregunta por la relación de continuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles según las cuales los sentimientos y pensamientos de aquellos que las reciben resultan afectados. Así, el *modelo de eficacia* deriva en la constitución de un *modelo pedagógico* que engendra sentimientos de proximidad o de distancia que empujan al espectador a intervenir en la “situación significada” por el autor de acuerdo con la forma anhelada y el régimen expuesto en las condiciones de producción. De esta manera, se genera un *continuum sensible* “entre la producción de las imágenes, gestos o palabras y la percepción de una situación que involucra los sentimientos, los pensamientos y acciones de los espectadores” (Rancière, 2011: 56). Se espera que el espectador se involucre, se movilice, tome conciencia y accione en consecuencia. Es decir, que obre de acuerdo al régimen de sensibilidad que la obra propone y suscita. No obstante, este “modelo de eficacia” supone que para poner en funcionamiento el modelo pedagógico, para que el continuum sensible se desarrolle, debe existir entre el autor y el espectador un punto de partida común, un presupuesto sensible compartido que provoque el acercamiento del segundo hacia la obra del primero. Bajo este supuesto, se engendraría un orden de circularidad que excluye a aquel espectador no esperable, y por lo tanto, no interpelado. Por consiguiente, el modelo pedagógico del arte político estaría supeditado a ese régimen de constitución que limita su poder y su acción propiamente política, esa tarea de sensibilización y concientización social.

En consecuencia, esta base problemática -en tanto marco teórico- es la que nos permite pensar las siguientes cuestiones: ¿cómo funciona el *modelo pedagógico* en el arte político de las imágenes que se propone tematizar escenas del pasado reciente apelando a la figura del desaparecido? ¿Cómo se constituye ese *continuum sensible*? ¿Cuál es la limitación del mismo?

Para analizar estas cuestiones partimos del concepto de “dispositivo” en tanto “máquina para hacer ver y para hacer hablar”, cuya inteligibilidad se encuentra inscrita en un determinado régimen u orden histórico de “curvas de enunciación y visibilidad” (Deleuze, 1999: 155). Dispositivo que establece los límites y las condiciones de posibilidad de todo lo representable, lo decible y lo mostrable. Dispositivo, por otra parte, sobre el cual se constituye el continuum sensible y pedagógico. ¿Sobre qué lógica se asientan esas “curvas de enunciación y visibilidad” que conforman el dispositivo capaz de representar el horror de la dictadura cívico-militar? ¿Cómo se muestra el horror? ¿Por qué adopta ciertas formas y no otras? Frente a esto, trataremos de pensar las dos lógicas a las cuales podría responder: la que emana del patrón afectivo y moral establecido por la filiación de los artistas –en tanto familiares o allegados desaparecidos- y la que proviene de las condiciones socio-históricas, del contexto político-cultural dentro del cual se origina y se desarrolla la temática.

Es por eso, que para el análisis se escogieron tres exposiciones fotográficas que buscan representar las consecuencias de la dictadura cívico-militar argentina de los años ‘70 en tanto fenómeno político y social. Las obras que acompañan este recorrido son: “Arqueología de la ausencia” de Lucila Quieto, “Ausencias” de Gustavo Germano y “El Siluetazo” de Eduardo Gil. Las imágenes de estas exposiciones son representativas de una de las formas de recordar el pasado reciente que emerge con fuerza en el campo del arte visual. Sobre este material intentaremos pensar las preguntas y problemáticas citadas, haciendo un análisis puntual en la segunda parte del trabajo.

La base estética de la política

En el acertijo de la imagen, la ausencia y la presencia están entrelazadas de manera indisoluble.

Hans Belting

Al intentar dar una definición del arte político, Rancière afirma “se supone que el arte es político porque muestra los estigmas de la dominación, o bien porque pone en ridículo los íconos reinantes, o incluso porque sale de los lugares que le son propios para transformarse en práctica social” (Rancière, 2011: 54). Es decir, se presumiría y pretendería político aquel arte que promueve nuevas *formas* de ruptura al orden establecido. Este es un supuesto sobre el cual se edifica, a su vez, un determinado “modelo de eficacia” puesto que el objetivo es bien concreto: concientizar y promover aptitudes críticas de acuerdo a lo que postula el paradigma o la tradición del pensamiento crítico. Sin embargo, el sentido realmente político del arte descansaría en la eficacia del “modelo pedagógico” que apunta a la conversión de esquemas sensibles y a la promoción de determinados actos. Rancière afirma que “la eficacia del arte no consiste en transmitir mensajes, ofrecer modelos o contramodelos de comportamiento o enseñar a descifrar las representaciones” (Rancière, 2011: 53) sino que consiste en “disposiciones de los cuerpos”, en suscitar nuevos esquemas de percepción que promuevan otras modalidades de pensamiento y acción. Es decir, la eficacia del arte consistiría en sustraer al sujeto de los esquemas de subjetivación dados, establecidos, instituidos por él mismo y por el entorno social de su tiempo; en provocar un corte, una disrupción en esas maneras de ver, sentir e interpretar el mundo.

En estos términos, el “disenso” sería para Rancière aquella instancia que permitiría lograr este tipo de eficacia: “Disenso significa una organización de lo sensible en la que no hay ni realidad oculta bajo las apariencias, ni régimen único de presentación y de interpretación de lo dado que imponga a todos su evidencia. Por eso, toda situación es susceptible de ser hendida en su interior, reconfigurada bajo otro régimen de percepción y de significación” (Idem). Esta reconfiguración “del paisaje de lo perceptible y de lo pensable” implicaría entonces una modificación “del territorio de lo posible” porque la actividad política a través

del disenso lograría romper “la evidencia sensible del orden “natural” que destina a los individuos y los grupos al comando o la obediencia, a la vida pública o la vida privada, asignándolos desde el principio a tal o cual tipo de espacio o de tiempo, a tal manera de ser, de ver, de decir” (Rancière, 2011: 62). Por otra parte, esto supondría llevar a la práctica un “proceso de subjetivación política” puesto que se trataría de generar acciones y capacidades no desarrolladas con la finalidad de escindir la unidad de lo dado -ese régimen de lo sensible y lo pensable- poniéndolo en evidencia y creando otra lógica de enunciación.

Al respecto, y para avanzar en el análisis del tipo de representación que las obras visuales en cuestión ponen en evidencia, resulta necesario problematizar la noción de “dispositivo”. Por dispositivo, entendemos lo expuesto por Foucault en una entrevista concedida en 1977: “lo que trato de reparar con este nombre es [...] un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos” (Foucault: 2010: 229). El dispositivo, entonces, es una especie de mediación representativa que conforma el “suelo positivo” sobre el cual se asientan los enlaces y las formas que definen el ordenamiento de las condiciones de posibilidad de todo preguntar, de todo saber, de todo decir, de todo sentir; es decir, de todo objeto de conocimiento y tipo de subjetividad. Por consiguiente, el dispositivo -agregará Foucault- “se halla pues siempre inscripto en un juego de poder, pero también siempre ligado a uno de los bornes del saber, que nacen de él pero, asimismo lo condicionan” (Foucault, 2010: 229). Dentro de esta perspectiva, el saber resulta ser producto de un orden puntual entre las representaciones y las cosas que estas re-presentan, atravesado por relaciones de continuidad y discontinuidad con lo histórico-social. Bajo estos términos, el saber no es entendido como un conocimiento o teoría sobre un objeto, sino como resultado de ese suelo positivo de enlaces entre determinados elementos, “elementos de positividad” sobre los cuales han aparecido ciertas ideas, ciencias, reflexiones y no otras. Por ese motivo, el saber se comprende, además, en términos de poder en la medida en que abre todo un campo de positivities para producir y legitimar esos enlaces, esos dispositivos que procuran rivalizar o superar a otros. Esto

supone entender al dispositivo como una “máquina para hacer ver y para hacer hablar” – dirá Deleuze- cuya inteligibilidad se encuentra inscrita en un determinado régimen u orden histórico de “curvas de enunciación y visibilidad” puesto que “si hay una historicidad de los dispositivos, ella es la historicidad de los regímenes de luz, pero es también la de los regímenes de enunciación” (Deleuze, 1999: 155). En esas curvas, en esos trazos que unen o separan elementos, que visibilizan o invisibilizan vínculos o significaciones; aparecen y se definen esos regímenes de enunciación que caracterizan a una ciencia como tal ciencia o a un movimiento social como tal movimiento social para un tiempo y un espacio determinado. En consecuencia, es sobre estos mismos regímenes que se constituirá el continuum sensible, los esquemas de percepción, de pensamiento y acción que definan las prácticas y las formas de ver, entender y sentir el mundo de los sujetos. El “modelo de eficacia” del arte político no está exento, motivo por el cual, éste también se encontrará atravesado por las condiciones socio-históricas en las que se halle inscripto el dispositivo representativo al cual responde. Dispositivo, que, tratándose del arte, estará compuesto - según la mirada de Rancière- por “lógicas éticas” y “lógicas estéticas”. ¿Qué se puede decir, mostrar y cómo? Y más precisamente, hablando sobre la representación del “pasado reciente” ¿Cuál es el límite ético de lo que una obra puede mostrar y decir sobre el tiempo histórico que está representado en el tiempo y espacio histórico en el que efectivamente lo está representando? ¿Cuáles podrán ser las estrategias estéticas que pueda desarrollar, inventar para no suscitar debates o problemas éticos? ¿Qué sucede cuando “el representado” es alguien afectivamente cercano? Todas estas cuestiones, además, son las que le imprimen a la mediación representativa una forma concreta atada y supeditada a estas problemáticas que se transforman en un escollo para el modelo de eficacia y el modelo pedagógico. Si el objetivo del arte político es generar disenso para “pedagogizar” y cambiar las formas de ver, percibir y pensar de sus espectadores, ¿cómo lograr ese cambio si no pone en cuestión ese continuum sensible, si respeta el orden y la continuidad de la lógica histórica, si no provoca discusión?

Es dentro de este entramado donde cobra sentido pensar cómo la política se reconfigura con el arte a través de la estética, donde el modelo pedagógico del arte político se pierde ante la “estetización” del mismo. Al respecto sostiene Rancière “la eficacia estética es la eficacia

de una distancia y de una neutralización” (Rancière, 2011: 58). Una distancia y una neutralización del disenso, de ese espacio de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Puesto que, si la lógica ética y la lógica política actúan en conjunto, si el dispositivo representativo que se origine define qué es lo que va a ser visible, qué se puede decir y mostrar sobre eso y qué sujetos son capaces de hacerlo; ya hay un límite para la producción de prácticas dispuestas a discrepar con ese orden histórico. De esta manera, si el dispositivo representativo se reproduce sobre las mismas lógicas de producción y de reconocimiento, no surgen nuevas formas de exposición, de interpelación ni de circulación, lo cual limita el efecto pedagógico de las obras. Así, no surgen ni nuevas capacidades ni un nuevo continuum sensible en las formas de ver, sentir e interpretar el pasado. No hay una ruptura con “la antigua configuración de lo posible” (Rancière, 2011: 65). En consecuencia, afirma Rancière “hay así una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de la experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los anhelos que puedan tener los artistas de servir a tal o cual causa” (Idem) Política del arte que remite a esos regímenes de luz y de enunciación que se encuentran más acá y más allá de los sujetos, puesto que las subjetividades se producen al interior de estos mismos dispositivos. En consecuencia, la pregunta debida sería, ¿Cómo emancipar así al espectador? ¿Qué supondría además “emanciparlo”?

Y aquí volvemos al modelo pedagógico, a la práctica del disenso, puesto que la noción de emancipación que trabaja Rancière está íntimamente vinculada a ellos. De esta manera, la emancipación del espectador residiría en el poder de asociar y disociar aquello que ve, que percibe con su propio saber, expectativa y creencia. En otros términos, también sería el poder que “tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe” (Rancière, 2011: 23). Traducción, asociaciones y disociaciones que implican un aprendizaje y posibilitan un futuro acto de enseñanza. Puesto que lo que el espectador ve, es ligado con aquello que ha visto, dicho, hecho o soñado. Enlace que puede gestarse de manera armónica con el continuum de lo sensible incorporado o que puede promover cortes, discontinuidades. En estos cortes, se hace explícito el acto de aprendizaje mientras que, en el continuum se hace manifiesto el acto de enseñanza. Lo que el espectador ya sabe, ya

supone y que la obra refuerza y repone, posibilita prácticas de asimilación, promoción y difusión. Por el contrario, si la obra moviliza al espectador y provoca un quiebre en sus esquemas sensibles, el espectador aprende a ver, percibir y sentir otras cosas que hasta ese momento no había visto ni percibido. Situación que aún no lo coloca en el camino del acto, de la intervención, sino que lo coloca en la introspección de su propia mirada. Hacia esta movilización, disrupción tiene que apuntar el arte político, puesto que sino, con la estetización se consolidarían los esquemas comunes ya adquiridos.

Por consiguiente, la base estética de la política se constituye en un terreno propicio para problematizar y abordar, porque es allí donde se definen las formas que a priori determinan lo que se va a experimentar. Esto nos lleva a cuestionarnos sobre el lugar del sujeto, quién se constituye como la voz dominante y la voz habilitada para representar y abordar un determinado tema, hacia qué tipo de espectador se dirigen las obras que delinean la memoria sensible.

Las artes visuales como intancias de re-presentación

Todos los hombres tendrán rostro. Nosotros componemos rostros. El mundo, que no tiene rostro, nos hace responsables por su derrumbamiento.

William Wauner

La *división de lo sensible* es definida por Rancière como un sistema de evidencias sensibles, es “una división de los espacios, los tiempos y las formas de actividad que determina la manera misma en que un común se presta a participación y unos y otros participan en esa división”. Es un mapa que divide y define qué tipo de actividades y participaciones puede realizar el sujeto de acuerdo a la posición que adquiere en el reparto del espacio y tiempo. La forma y los delineamientos que asume ese mapa sensible es lo que el autor considera la *base estética de la política*. De esta forma el punto de partida es preguntarse cuál es la base estética que define el comportamiento del campo del arte que expone y representa a la dictadura argentina en tanto fenómeno social y político. En este

sentido, la conferencia de prensa realizada por Jorge Rafael Videla en el año 1979, funciona como la definición del mecanismo que ordena y organiza las condiciones de representación del fenómeno social.

Frente al desaparecido, en tanto este como tal, es una incógnita el desaparecido. Si reapareciera tendrá un tratamiento “x”; si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento, tendría un tratamiento “z”. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está ni muerto ni vivo, está desaparecido.³

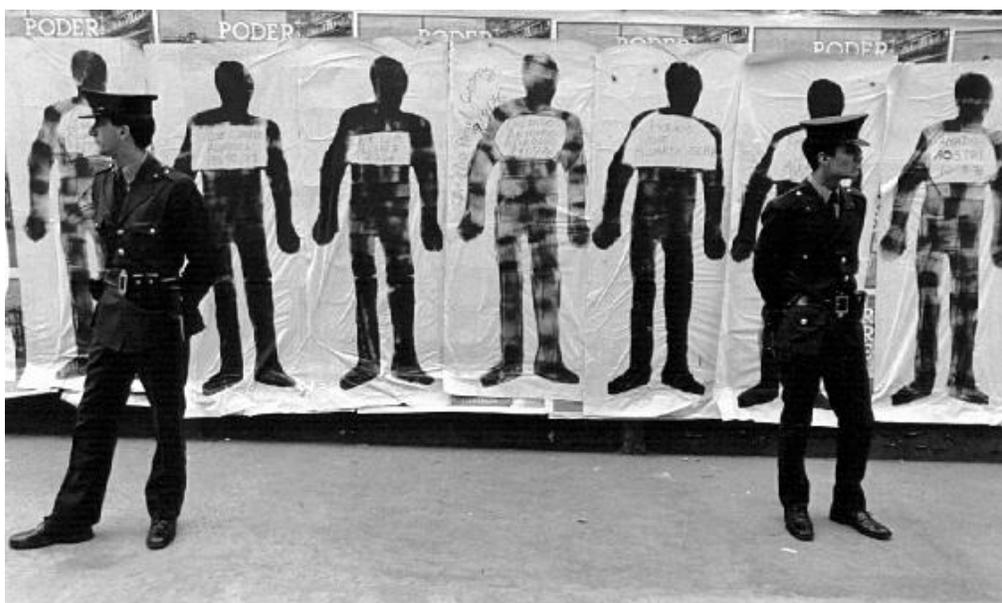
La noción de “desaparecido” asume en ese discurso un significado cargado de sentido que va a definir el régimen de visibilidad e invisibilidad de la historia, va a imprimir en las representaciones históricas y artísticas un espacio vacío, un lugar sin entidad que responde a la noción de desaparecido. Se produce un doble movimiento de ejercicio de la violencia que queda implícito por la falta del cuerpo que materializa el horror. Las exposiciones fotográficas de Lucila Quieto y Gustavo Germano, son formas de hacer y mostrar que se inscriben en una “distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con las maneras de ser y las formas de su visibilidad” (Rancière, 2002: 03). Son imágenes que se construyeron en base a la ausencia, a ese espacio vacío, al horror privado de entidad.

Hubo un desplazamiento en la forma de representación de las víctimas de la dictadura militar en el campo de las artes visuales. En 1982 y 1983 el “El siluetazo”⁴ consistió en mostrar el contorno de los cuerpos y nombres sin rostros como forma de representar a los cuerpos de las personas detenidas desaparecidas durante la dictadura militar. Pero, con el devenir de la democracia, se fueron creando las condiciones para que esas imágenes sin identidad visual, sin rostros y portadoras solamente de un nombre, se carguen de un

³ Jorge Rafael Videla, conferencia de prensa, 1979. Disponible en: <http://youtu.be/9MPZKG4Prog>

⁴ “El siluetazo” fue una performance artística llevada a cabo por los artistas visuales Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. Tuvo lugar durante la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983. Eduardo Gil es un fotógrafo que participó de la actividad.

significado más profundo. De esta manera, se fue generando un desplazamiento puntual en las formas de representación: de la predominancia del fenómeno social se pasó a la focalización de la vida personal del sujeto en tanto ser afectado por los sucesos políticos. Emergió una nueva forma de representación artística en manos de los familiares de las víctimas, en la cual el vínculo filial se posicionó como condición de existencia; el compromiso del orden moral fue retomado y condujo a los hijos o hermanos de los desaparecidos a volcar el tema en el campo del arte. De esta forma surgieron muestras como las de Lucila Quieto y Gustavo Germano, que a partir del lazo familiar y de la historia vivida⁵ lograron componer imágenes en las que las siluetas de los años '80 se convirtieron en presencias/ausencias con historia.



Siluetas y canas – Eduardo Gil (1983)

Hans Belting sostiene que los medios digitales nos permiten modificar una percepción que sin embargo permanece siempre ligada al cuerpo. A través de las imágenes podemos ver nuestros propios cuerpos a distancia o en un nuevo orden temporal y espacial. Las novedades de los dispositivos técnicos (proyector y cámara fotográfica) que logra articular Lucila Quieto en la obra “Arqueología de la ausencia” nos permiten ver dos cuerpos en un

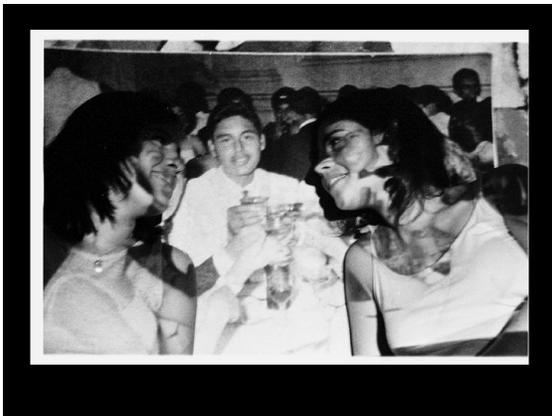
⁵ Lucila Quieto es hija de Carlos Alberto Quieto, quien desapareció cinco meses antes de su nacimiento en 1977. Gustavo Germano es hermano de Eduardo Raúl Germano, secuestrado en Rosario en 1976.

mismo espacio pero pertenecientes a diferentes tiempos, nos permiten entrar en el juego de la ilusión de un encuentro imposible. El campo de juego es el arte y la yuxtaposición de imágenes deviene en la operación artística que genera -a modo de síntesis- un nuevo orden visual que se convierte en objeto artístico de exposición. De esta forma, el espectador puede repensar la distribución de los cuerpos y quebrar un orden simbólico heredado de la década de la dictadura militar. El recorrido que debe hacer el espectador implica atravesar una cadena de interpretaciones y sentidos que encuentran el punto de partida en el significante del “desaparecido”. Por un lado, se establecen las condiciones del fenómeno social y por otro, emerge el fenómeno artístico que ofrece la posibilidad de engendrar un nuevo orden de lo visible, contrapuesto a la *lógica policial* que asigna a los cuerpos un determinado lugar.

Lo que Rancière define como policíaca es la lógica que reparte los cuerpos “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” (Rancière, 2011: 62). El *disenso* en este esquema es el acto de ruptura que nos permite cambiar los modos y las formas de enunciación, que nos permite construir nuevas relaciones y presentaciones, proximidades y distancias. El disenso “hace aparecer otras imágenes, otras subjetividades. Y eso es parte del paisaje del arte, como es parte también del paisaje de la política” (Jaar, 2008: 11), es en estos términos que para Rancière se encuentran la estética y la política. El dispositivo de imágenes generado en torno a la dictadura militar tiene espacios vacíos, hay imágenes que faltan dentro de las coordenadas de lo visible. Este fue el estímulo de Lucila Quieto para lograr la composición de una imagen en la que se encuentran un cuerpo que vive y un cuerpo que no está, un cuerpo desaparecido. Este quiebre se ejecuta cuando Quieto logra articular los dispositivos técnicos para generar una nueva forma de redistribuir el espacio y el tiempo. El campo del arte visual aparece como una instancia en la cual es posible repensar, re-presentar y modificar libremente los cuerpos, permite al artista generar nuevas instancias de producción o encontrar nuevas referencias a los fenómenos ya instituidos. El resultado es la construcción de una imagen en la cual se condensan temporalidades y espacialidades inconmensurables en la realidad. Así se constituye el *modelo de eficacia* en la muestra de Lucila Quieto, al asignar una existencia presente a un vínculo entre dos sujetos

temporalmente distanciados. De esta forma, el significante “desaparecido” encuentra un espacio de resignificación de sentido dentro del orden estético, al arrastrar la imagen de la víctima a un “aquí y ahora” para compartir un espacio en común con el cuerpo del familiar que se expone como parte del cuadro. Una imagen proyectada sobre una pared, un cuerpo que se expone sobre la imagen y una síntesis de ambas que se estructura como obra de arte.

Por otra parte, en “Arqueología de la ausencia” el dispositivo de imágenes permite que el espectador se encuentre con un medio en el cual la presencia emerge invisibilizando al tiempo. El sujeto que contempla la obra ve cómo el paso del tiempo y el dispositivo técnico se vuelven transparentes para dar lugar a la emergencia de un juego de luces y sombras que asumen una determinada forma ante su mirada. La imagen construye un nuevo lugar al cual es conducido el espectador, que es la instancia de encuentro entre dos pasados que se convierten en el presente de la foto. Estos dos pasados que confluyen pueden ser entendidos como un “pasado histórico” -que hace referencia a la dictadura militar en tanto fenómeno social y político- y el “pasado reciente” -en referencia al período de pos dictadura- en la que surge la base democrática de la política.



Arqueología de la ausencia (1999-2001). Lucila Quieto



Arqueología de la ausencia (1999-2001). Lucila Quieto

Para Belting las imágenes son posibles gracias al medio que las permite emerger; el autor retoma las palabras de Paul Klee quien sostiene que a través de las imágenes representamos “lo que no es posible copiar sino que tiene que ser hecho visible por medio de un nuevo tipo de imágenes” (Belting: 2002) Las imágenes de Quieto y de Germano nacen del deseo interior que responde al orden de lo sensible y que encuentra una forma de ser canalizada por medio de la expresión del cuerpo que aún vive. Ambos artistas utilizan los cuerpos como medio para crear un cuadro que representa un anhelo: el de mostrar un acercamiento imposible, ilustrar una ausencia, recordar una experiencia. En ambos casos el cuerpo es el medio que grafica y da forma a una imagen interior, la del sueño vivo del encuentro entre los sujetos. En el caso de Quieto el dispositivo técnico permite la visibilidad simultánea del pasado histórico y del pasado reciente al presentar a dos cuerpos distantes en una sola imagen que se expone como un registro permanente; el sujeto desaparecido y el familiar se funden en un mismo orden visible.

En cambio, la propuesta artística de Gustavo Germano consiste en hacer visible un espacio deshabitado que representa a la persona desaparecida, la ausencia está presente en la imagen que emerge como resultado del medio, que se convierte en la *imagen de la ausencia*. En los cuadros de la obra, el espacio vacío se construye como metonimia ya que es una falta que representa y oculta al mismo tiempo el fenómeno social. La obra ofrece al espectador un recorrido, un antes y un después necesario para lograr el encadenamiento de las modulaciones sensibles que conducen a la exploración del vínculo y el recorrido

emocional que atravesó el sujeto que 30 años después de la dictadura aún puede exponerse. Germano en un intento de no caer en la estetización de la imagen, busca establecer equivalencias entre el recuerdo personal, la memoria y el arte. El arte, así, es el medio que nos permite penetrar en la experiencia personal de los artistas.

Al retomar una imagen del pasado para ponerla en un mismo orden visual que una imagen actual se genera ese vínculo dialéctico entre lo que Didi-Huberman denominó *lo memorizado* y su *lugar de emergencia*. Esta relación implica pensar en las condiciones de existencia de las imágenes que presenta Germano de la década del 70, en tanto llevan consigo lo que Walter Benjamin denomina una *marca histórica*. La marca histórica de la imagen es aquello que nos indica a qué época ésta pertenece, es decir, la que da cuenta de su orden de producción y legibilidad histórico-social. Benjamin sostiene que “cada presente es determinado por las imágenes que son sincrónicas con él; cada Ahora es el Ahora de una cognoscibilidad determinada” (Didi-Huberman, 2004: 122). La imagen que es desenterrada en su condición de recuerdo familiar se resignifica al ser puesta en relación con una imagen que pertenece a la actualidad, que fue montada y construida en otro orden de legibilidad, en otra época. Los dos cuadros al ser unificados como obra de arte nos llevan a interrogarnos sobre el lugar del sujeto en esos órdenes de lo visible y sus condiciones de existencia. La primera imagen es un retrato tomado en la década de 1970 -en un determinado contexto social y político- y es retomada como objeto personal, como recuerdo familiar que es desenterrado para ser reinterpretado. La dictadura militar argentina es el lugar de origen, de emergencia del objeto en tiempo pasado, que vuelve a ser puesto en escena en la década del 2000 en un nuevo contexto, el de una democracia consolidada: “el acto de desenterrar (...) modifica la tierra misma, el suelo sedimentado –no neutro, portador en sí mismo de la historia de su propia sedimentación- donde yacían todos los vestigios” (Didi-Huberman, 2004: 116). Esa imagen es articulada con un nuevo retrato que busca reproducir la vivencia y dejar en evidencia una falta, se construye una operación artística y política que es posible gracias a un nuevo orden de lo visible, a una nueva forma de *cognoscibilidad* que surge a más de 30 años de los hechos. El hombre que expone su cuerpo en la imagen actualizada es quien ayuda a construir un lazo con el pasado, es quien materializa la figura del desaparecido. La obra de Germano nos conduce a reflexionar sobre el lugar del sujeto en

cada una de las representaciones; apela no sólo al recuerdo personal de los protagonistas sino también a la memoria histórico-social de aquellos que la contemplan; el espectador se encuentra en una tensión dialéctica producida por dos espacios al mismo tiempo distantes y concomitantes.



1975

Omar Darío Amestoy
Mario Alfredo Amestoy



2006

Mario Alfredo Amestoy

Ausencias (2007) – Gustavo Germano



1969

Gustavo Germano
Guillermo Germano
Diego Germano
Eduardo Germano



2006

Gustavo Germano
Guillermo Germano
Diego Germano

Gustavo Germano. *Ausencias* (2007)

Rancière sostiene que el régimen estético contaba con un régimen de representación en el cual “el sistema de representación definía, con los géneros, las situaciones y las formas de expresión que convenían a la bajeza o a la elevación del tema” (Rancière, 2002: 15). Es

decir, que de acuerdo a la sensibilidad del fenómeno a exponer, se seleccionaba un determinado género, medio y dispositivo de representación. Con el surgimiento del paradigma posmoderno, este régimen sufrió un quiebre que dio lugar al nacimiento de una nueva forma de representación que acompaña a esta última matriz de pensamiento. A diferencia de Walter Benjamin –quien sostiene que el orden estético se adecúa a las posibilidades de los medios técnicos-, Rancière postula que primero se da una revolución estética que es la antesala de la revolución técnica, y que ésta se da en primer lugar en el campo literario y pictórico, para expandirse luego las artes visuales que incluyen la fotográfica y el cine. De esta forma, la lógica narrativa, los relatos, las condiciones de representación se modifican en función de la revolución estética que implica: “pasar de los grandes acontecimientos y personajes a la vida de los seres anónimos, encontrar los síntomas de una época, una sociedad o una civilización en los detalles ínfimos de la vida corriente, explicar la superficie a través de las capas subterráneas y reconstruir mundos a partir de sus vestigios” (Rancière, 2002: 16). En este escenario, la utopía de Lucila Quieto y la experiencia dolorosa de Gustavo Germano encuentran su modo de representación, luego de una revolución estética en la cual la fotografía emerge como medio capaz de focalizar un acontecimiento histórico en un nuevo orden de visibilidad. Estas muestras no exponen el horror, exponen lo que el horror negó en la vida de esos sujetos, lo que sustrajo. El arte y la política comienzan cuando la foto representa un imposible, una no-imagen, un espacio vacío en lugar de un cuerpo, un espacio detrás del cual se construye el sentido político de la obra. Se construye una metonimia que no refleja un momento congelado, no muestra la violencia ejercida sobre el cuerpo, sino el efecto irremediable, histórico y a la vez personal que produjo.

Ninguna de las muestras parte del sufrimiento de un “otro” para constituirse como obra de arte, el punto de partida es el vínculo filial de ambos autores. Quieto y Germano crean cuadros que buscan reflejar un acontecimiento histórico pero desde el lugar del sujeto mismo, ambos se retratan a sí mismos, ambos fotografían su dolor para luego hacerlo expansivo. En este tipo de obras se trastocan el principio del voyeurista que estaría implícito en las imágenes que se producen dentro del dispositivo, porque no se construyen como pruebas irrefutables de un hecho sino que ofrecen al espectador un recorrido visual

que debe ser acompañado también por un encadenamiento de sentidos que nacen en el mismo momento en que se puede dilucidar la base política de la obra. Las imágenes son el medio por el cual se interpela a una determinada dimensión sensible de la memoria, a una determinada subjetividad, al poner en escena una ausencia que sustituye las imágenes del horror.

El dispositivo de imágenes, en tanto instancia que sedimenta el suelo sobre el cual se edifican determinadas formas de representación, se caracteriza por el acelerado ritmo con el cual nos presenta una cadena de imágenes. Rancière sostiene que hubo un desplazamiento desde “lo intolerable en la imagen” a lo “intolerable de la imagen”, ese movimiento se da cuando lo insoportable para el espectador ya no es el objeto mostrado sino la lógica que alimenta la permanente excitación visual, que nos presenta una imagen tras otra. Sin embargo, como sostiene Belting “las imágenes a las que atribuimos un significado simbólico en nuestra memoria corporal son distintas de aquellas que consumimos y olvidamos. El cuerpo permanece como una pieza de resistencia en contra de las mareas de los medios.” (Belting, 2002: 42).

Las palabras de Videla definieron una división de lo sensible al quitar entidad a los cuerpos desaparecidos, establecieron las posiciones de cada sujeto en ese contexto social y político, una distribución a priori de las posiciones y de los “posibles” ligados a esas posiciones, un orden de lo sensible que aún tiene eco en las actuales formas de representación estética. Las muestras fotográficas cuestionan esas posiciones, sin embargo “se puede cambiar el valor de los términos sin cambiar el funcionamiento de la oposición en sí” (Rancière, 2011). Sobre este suelo sedimentado descansan las dos obras analizadas, que representan a los desaparecidos de una determinada forma, que entrelazan con el espectador un continuum sensible que se gesta por medio del patrón afectivo y moral, por el vínculo de filiación de los artistas y por los marcos político-culturales dentro de los cuales se desarrollan. A más de 30 años de democracia, la búsqueda de familiares de desaparecidos sigue siendo condición de la realidad argentina. Por lo tanto nos resta preguntarnos de qué forma se podría quebrar con esa doble distribución, qué formas de representación nos permitirían romper con el esquema heredado de la dictadura militar -en caso de que sea necesario hacerlo-. En términos de Rancière, el problema no reside en la capacidad de mostrar el

horror y el sufrimiento, sino en “cambiar la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo sensible” (Rancière, 2011). Cambiar lo intolerable de la imagen que reside en desarmar el régimen del dispositivo de visibilidad que regula las condiciones de posibilidad de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen. Nos resta reflexionar sobre cuáles serían los próximos modos y órdenes de lo visible que nos conducirán a crear otras formas de sentido común y abordaje de lo sensible.

Bibliografía

- Belting Hans, 2002. *Antropología de la imagen*. Barcelona: Katz Conocimiento.
- Corella Miguel, 2011. “La política de las imágenes en Jacques Rancière”. Valencia, N° 26.
- Deleuze Gilles, 1999. “¿Qué es un dispositivo?”, publicado en *Michel Foucault, filósofo*. Ed. Gedisa, Barcelona.
- Didi-Huberman Georges, 2004. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Foucault Michel, 2010. *Dichos y Escritos, vol III*. Biblioteca de Filosofía. Editora Nacional, Madrid.
- Germano Gustavo, 2007. *Ausencias*. Disponible en: <http://www.gustavogermano.com>
- Gil Eduardo, 1982-1983. *El siluetazo*. Disponible en: <http://www.eduardogil.com>
- Quieto Lucila, 1999-2001. *Arqueología de la ausencia*.
- Rancière Jacques, 2011. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière Jacques, 2002. *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Salamanca.