

I. Introducción

El pasado mes de junio el Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (MUNTREF) dio apertura a la muestra *Sublevaciones*. Dicha exposición ha sido montada por Georges Didi-Huberman quien además de curador es, asimismo, un reconocido filósofo e historiador del arte. *Sublevaciones* recoge decenas de obras (entre fotografías, videos, pinturas) cuyo montaje permite pensar y mostrar -más que definir- aquello que le brinda el título a la muestra, esto es, las revueltas. El propósito no es, claro está, desplegar un recorrido cronológico por las diversas sublevaciones de los últimos siglos. Didi-Huberman ha sido, desde sus primeros trabajos, un crítico tenaz de la lógica narrativa e interpretativa de la historia del arte tanto en el sentido humanista como científico del término. A esta poética del saber histórico y a su lógica fundamentalmente causalista y positivista, Didi-Huberman ha opuesto crítica y dialécticamente una serie de procedimientos (el montaje, el anacronismo, las supervivencias) que permiten pensar la historia como memoria. Las imágenes tienen, en esta memoria, el papel central.

En consecuencia, realizaré un breve análisis de la muestra tomándola en sí misma como obra -y como montaje de imágenes, claro está- e intentaré dar respuesta a algunos interrogantes tales como ¿qué tipo de relación propone la muestra entre sublevación, imagen y memoria? ¿cuál es el sentido crítico y político de la exposición? ¿Qué tipo de experiencia suscita y que subjetivación hace posible?

Como la muestra se encuentra dividida en cinco salas que ofician, hasta cierto punto, de organización problemática, retórica y enunciativa, y que constituyen diversas entradas a la cuestión, lo seguiremos al curador en dicho orden aunque podamos cometer, eventualmente, algunas transgresiones necesarias.

II. De la Ontología—o *Por Elementos*

La primera sala de la muestra se titula *Por elementos (desencadenados)*. La palabra -elementos- nos remite a una ontología arcaica, presocrática, pero que sobrevive casi popularmente en el enigma ancestral de los elementos que componen la naturaleza. Una ontología informulable, porque no habla del ser sino de la *physis*. Sin embargo, poco de esa naturaleza, sea ésta antigua o moderna, emerge en las imágenes seleccionadas por Didi-Huberman. Un cielo que se recorta tras una bolsa procedente de las caídas Torres Gemelas y que flota sin rumbo; un mar calmo que se despliega a lo ancho de un director de orquesta; una espiga de maíz que reposa entre una hoz y las balas de un fusil; en definitiva, la naturaleza como telón de fondo pero no como superficie.

¹ (UNA-UBA) martinalejandroara@gmail.com

Los elementos desencadenados no son los elementos de la naturaleza (el aire, el fuego, el agua, la tierra), pero no son tampoco cuerpos, en sentido orgánico, sino una multiplicidad heterogénea de materiales puestos en movimiento por una fuerza: banderas, sogas, cintas, plumas, telas, papeles. No obstante, esa fuerza no se aquieta cuando alcanza a dar con una forma. Al contrario, la fuerza pone a la forma en movimiento, la deforma, la vuelve a informar. Como el cubículo de madera, chapa y cartón armado y desarmado por el tironear de las sogas que nos muestra TsubasaKato, o como la montaña movida por decenas de hombres en las imágenes de Francis Alÿs, o ese devenir que Robert Morris hace visible en el “Proyecto perpetuo de modificación cotidiana”.

No hay una ontología explícita en Didi-Huberman, y no solamente porque nuestra época apenas permite ontologías débiles, frágiles, transitorias. Además, su obra es rotundamente antisistemática por convicción. Pero es posible entrever en *Subelevaciones* algo como una *ontología visual* que hace de las fuerzas los desencadenantes vitales de todo un conglomerado de elementos que entran en tensión en cada revuelta. Esas fuerzas buscan una forma pero no se agotan en ella. Imprimen un movimiento y un tiempo que produce un flujo y un reflujo, como un montaje y un desmontaje de las imágenes por esas mismas fuerzas producidas. El elemento desencadenado, su imagen también, no son síntesis de las fuerzas en choque, son mas bien *síntomas*. Un elemento, una imagen, pueden tener un significado, pero sólo resultan sintomáticos si se los coloca en una relación dialéctica con otros elementos, con otras imágenes, formando una constelación.

Hay un último aspecto para señalar aquí: el concepto de *desencadenamiento* estaba presente ya en el primer texto teórico de Didi-Huberman, *La invención de la histeria*. Allí, estudia la histeria como algo más atroz aún que una creación clínica bajo la forma de un teatro de la crueldad: lo estudia como un capítulo de la historia del arte (o de la industria cultural, deberíamos decir), como un *espectáculo del dolor*. Las preguntas de Didi-Huberman, anticipan un tanto a las que formulara Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*, “¿Cómo en nuestra aproximación a las obras y a las imágenes puede aparecer proyectado, desde el primer momento, un vínculo con el dolor? ¿Cómo llega el dolor a la obra? ¿Cuál podría ser la forma, la temporalidad de su llegada, o de su aparición, ante nuestros ojos y en nuestro interior, ante nuestra mirada?”². Los *desencadenamientos* que prenden la chispa de cualquier tipo de sublevación provienen de ese fondo de dolor, o de duelo, que se ha vuelto imagen para un sujeto (individual o colectivo).

Pero claro, nada es simple, porque las imágenes del dolor también provienen, en demasía, de la impune explicitud de un ejercicio del poder que ni siquiera necesita secretos o escondites para propagar los miedos. El espectáculo sádico del dolor del cuerpo femenino con que se nutrió el saber-poder psiquiátrico no solamente en Francia (como ha mostrado el documental *DamianaKryygide* Fernández Mouján, para el caso argentino), vuelve una y otra vez en nuestra escena contemporánea en otras formas y variaciones. Que las expresiones de sublevación más poderosas de hoy provengan de esos mismos cuerpos, supone el ejercicio de una memoria política y esto

²Didi-Huberman, G., *La invención de la histeria. Charcot y a iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, trad. Tania Arias y Rafael Jackson, Madrid, Cátedra, 2015. p. 11

no escapa a *Sublevaciones* donde el predominio del cuerpo femenino sublevado es una constante y predomina particularmente en la última de las salas, tal y como lo desarrollaremos luego.

III. De la Ética – o por Gestos

La segunda sala se titula *Por gestos (intensos)*. Dijimos antes que las fuerzas desencadenadas de la sublevación buscan una forma pero no se agotan en ella, sino que habitan un movimiento similar al de una marea, por flujo y reflujo, por avance y retracción. Ese movimiento sublevado es, precisamente, *el gesto*. Y aquí sí, se trata de un movimiento que se inscribe en los cuerpos: gestos de reflexión -como el de *El quijote de la farola* en la foto de Alberto Korda, que medita inmerso en una muchedumbre que atesta la Plaza de la Revolución en La Habana de enero de 1959-; o gestos de persistencia -como el que puede observarse en el video *Un vaso de leche*, de Jack Goldstein, donde una mano golpea insistentemente una mesa derramando la leche contenida en el vaso hasta lograr derribar al vaso mismo-; gestos de agitación -como el de Rose Zehner, retratada en la fotografía de Willy Ronis, arengando a las obreras de las usinas de Citroën antes de ser despedida por su militancia política y sindical; en fin, gestos de alzamiento -como el revolucionario sobre la barricada dibujado por Courbet durante la revolución parisina de 1848-. Hay gestos de intensidad política casi inmediata, como esos brazos alzados por los tres miembros de las Panteras Negras frente a una ciudad blanca como la nieve que los rodea, o esas contorsiones que permiten incrementar la fuerza para lanzar piedras en las manifestaciones anticatólicas de Irlanda o en el mayo francés del 68.

Ahora bien, las fuerzas que afectan a los cuerpos y los sublevan son, nos dice Didi-Huberman, las emociones. Con ello, pasividad y actividad son conducidos a un umbral de indistinción o de indiscernibilidad, puesto que entre *pathos* y *praxis*, entre el padecer y el hacer, se ubica un indecible: el gesto. Estamos acostumbrados a entender el gesto como una forma suplementaria (no lingüística) de comunicación. Sin embargo, hay una forma más interesante de pensar el concepto. Giorgio Agamben, basándose en Aristóteles y en Varrón, distingue al gesto tanto del actuar (la *praxis*) -donde el fin está en la acción misma- como del hacer o producir (la *poiesis*) -donde el fin está depositado en algo externo a lo que se hace-. El gesto

rompe la falsa alternativa entre fines y medios que paraliza la moral y presenta unos medios que, *como tales*, se sustraen al ámbito de la medialidad, sin convertirse por ello en fines... *El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal*. Hace aparecer el-ser-en-un-medio- del hombre y, de esta forma, le abre la dimensión ética³.

El gesto no se define, entonces, como una acción ni como una producción, pero sobre todo, no es nunca comunicación, ni mucho menos metadiscurso: es el volver sensible la pura comunicabilidad que sostiene y en la que habita todo actuar y todo producir. Por ello, el gesto se vincula de manera primaria con la ética.

Lo notable es que Agamben no solamente vincula el gesto con la ética, sino también con la imagen y la memoria. El filósofo italiano señala que es necesario expandir la noción deleuziana de imagen-movimiento más allá de las fronteras del cine, puesto que

³Agamben, G., *Medios sin fin. Notas sobre la política*, trad. Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-textos, 2001. p. 54

esta noción permitiría comprender, según Agamben, el estatuto mismo de la imagen en la modernidad luego del surgimiento del cine. Claro que esto solamente puede entenderse de este modo si se toma una perspectiva dialéctica:

Pero esto significa que la rigidez mítica de la imagen se ha roto en este caso, y que ya no se debería hablar propiamente de imágenes sino de gestos. De hecho, toda imagen está animada por una polaridad antagónica: por una parte, es la reificación y la anulación de un gesto (es la imagen como máscara de cera del muerto o como símbolo); por otra, conserva intacta su *dynamis*...El primer polo corresponde al recuerdo del que se adueña la memoria voluntaria; el segundo, a la imagen que surge como un relámpago en la epifanía de la memoria involuntaria⁴

Este modo de polarización que toma a la imagen como un elemento decididamente dinámico e histórico, Agamben lo extrae explícitamente de Aby Warburg, el autor de referencia para Didi-Huberman, sin el cual nada de su método y su abordaje de las imágenes resultaría incomprensible.

En *La imagen superviviente*, Didi-Huberman recupera la figura del historiador como “sismógrafo”, que Warburg aplicaba a Burckhardt y a Nietzsche, es decir, aquel que va más allá de cualquier “morfología de la cultura” porque capta las ondas de choque, las fuerzas que mueven el suelo que lo sostiene y que dinamizan las formas, sobrevienen en ellas, en los gestos, como un síntoma, como una memoria involuntaria que no dominamos sino que nos implica. En *Sublevaciones* vemos esa serie de bocas llenas de grito de las obras de Julio González o el Dutschke de Wolf Vostell, o los cuerpos contorsionados y levitando, en las obras de Paulo Abreu o de Agnès Geoffroy, las manos levantadas o los puños bien cerrados, y otros tantos gestos que no son sino *fórmulas de intensidad patética* o *Pathosformeln*, como Warburg los denominaba.

Las imágenes de la muestra, entonces, no deben ser entendidas como una sumatoria de meras representaciones de sublevaciones, aún cuando entendamos a éstas como gestos. Ellas mismas, las imágenes, son gestos, *Pathosformeln*, fórmulas de intensidad emocional que en lugar de fijar la historia en la rigidez estática del mármol, dinamizan la memoria con la plasticidad de formas habitadas por las fuerzas desencadenadas, sublevadas.

IV. De la Poética – o por Palabras

Pasamos a la tercera sala que se titula *Por palabras (exclamadas)*. Allí vemos nuevas series: textos voluntariamente ininteligibles -como la *Carta a un general* de León Ferrari, las manchas de tinta de Henri Michaux o el diagrama de un terremoto de Joseph Beuys; también hay *panfletos* y *manifiestos* políticos y artísticos -desde el volante realizado por Baudelaire y Courbet en 1848 hasta un texto Dadá o surrealista-; o tapas de libros de Rosa Luxemburgo, John Reed o el grupo Tiqqun.

En diversas oportunidades, Didi-Huberman ha retomado la idea de Bergson conforme a la cual, buscar una jerarquía entre las imágenes y las palabras constituye un falso problema. En este sentido, ha perseguido siempre, como Warburg⁵, la posibilidad de articulación entre lo visible y lo decible. Pero sabemos que esto no es nada sencillo: existe un inconsciente de la mirada y todo saber de lo visible se ve interrumpido por la irrupción de sus síntomas. La articulación no es nada sencilla y la pretendida

⁴ Ibidem p. 52

⁵ Arde la imagen p. 12

continuidad entre las imágenes y las palabras, o entre las miradas y las voces, requiere de un esfuerzo de traducción permanente que sólo puede surgir de una experiencia de los síntomas, de una interrupción de nuestro saber que nos ubica en un no-lugar donde solamente puede operar el salto al vacío.

Didi-Huberman entiende que aquí se juega la pregunta contemporánea por las posibilidades de nuestro saber, de manera que es indispensable retomar el problema allí donde la filosofía crítica de Kant encontró su límite histórico. La experiencia, pensaba Kant, brinda un conocimiento por la síntesis de las percepciones en la unidad de las categorías. Lo que en Kant implicaba entender la experiencia como una articulación entre sensibilidad y entendimiento, supone para nosotros comprenderla como la necesaria traducción entre lo visible y lo decible, entre ver y hablar, entre la mirada y la voz. Pero, claro está, Kant partía de la existencia metafísica (puesto que no biológica ni histórica) de un sujeto ya constituido en la unidad de la apercepción trascendental antes de cualquier experiencia, pues de otro modo no podríamos determinar a esas experiencias como siendo exclusivamente mías (y no de otros).

Ya no creemos en esa metafísica del sujeto: no hace falta reconstruir el recorrido de la filosofía desde Marx, Nietzsche y Freud hasta nosotros para explicar porqué. Indudablemente, no hay unidad metafísica de las facultades: el ver y el hablar, lo visible y lo enunciable pueden entrar en una relación legislada por las reglas de la mimesis (y entonces nuestra manía identificatoria y nuestro ansia de reconocer encontrarán la saciedad de la catarsis); o pueden -lo visible y lo enunciable, ver y hablar- entrar en colisión y generar una disonancia, un desacople, una discordancia. Aquí ya no estamos en el terreno de la de la mimesis sino en el de una poiesis y una aithesis que navegan cada una por su cuenta y entran en una especie de no-relación (como decía Foucault siguiendo a Blanchot en su frase “hablar no es ver” **revisar la frase**).

La poesía es, quizás, el terreno privilegiado para realizar esa experiencia discordante del ver y el hablar. La sublevación, entonces, es presentada por Didi-Huberman como esta experiencia misma que se ubica en el lugar de tránsito roto, en la línea quebrada de las miradas y las voces. Por ello, uno de los modelos estéticos indispensables para pensar la resistencia y la sublevación es, para Didi-Huberman, la obra de Bertold Brecht, y especialmente su atlas fotográfico *ABC o Abecedario de la guerra*. Recordemos que allí, Brecht compone un montaje de imágenes fotográficas que muestran las crueldades más aberrantes de la guerra acompañadas por un epigrama de cuatro versos que evita los clichés visuales o los estereotipos a través de una especie de paradoja poética. Las imágenes de la guerra (como las de la sublevación) no se interpretan por sí solas: hay que construir un régimen de legibilidad que las vuelva inteligibles por su relación discordante con otras imágenes y con lo decible de ellas mismas. Solamente la disonancia permite hacer la experiencia de una interrupción de lo ya-sabido en el síntoma de una memoria involuntaria, evitando todo forzamiento mimético entre el ver y el hablar. Dice Didi-Huberman

Por lo tanto, no se puede comprender la *toma de posición* política asumida por Brecht sobre la guerra sin analizar el montaje o la *recomposición formal* que efectúa a partir de su masa documental...Así es

como el *Abecedario de la guerra* se convierte también en ese “lenguaje en imágenes del acontecimiento” que procede por montaje y “re-toma de imágenes”⁶

Lo mismo podría decirse de la propia muestra *Sublevaciones*: construyen un régimen de legibilidad para las imágenes que abre una experiencia muy particular, puesto que en la disonancia misma del ver y el hablar, de la mirada y la voz, de lo visible y lo enunciable, construye una especie de *poema visual de la sublevación*.

V. De la Política – o por Conflictos

La sala V se titula *Por conflictos (encendidos)*. Allí veremos una articulación posible, aunque contradictoria, de las fuerzas que atraviesan los cuerpos y las palabras: esa articulación es la de la *manifestación de lucha popular*. La sublevación pensada como manifestación no tiene que ver con el paso del ámbito privado al público por parte de individuos de diversos intereses. Esta posición, liberal, no es la que se despliega en *Sublevaciones*. Allí vemos las patas en la fuente del 17 de octubre, adivinamos una movilización en Turquía del 2012 en una película de Ismaïl Bahri que tapa casi totalmente la cámara con un papel en blanco que a veces vuela y nos deja observar la protesta, o vemos también las sentadas contra la tortura en la Alameda de Santiago en 1987, en el declinar del gobierno de Pinochet.

Ese salto que implica la manifestación no es la mera expresión de una emocionalidad o una conceptualidad que encuentra un consenso o un acuerdo en la comunicación racional y civilizada: es desorden, caos, y sobre todo, desplazamiento en el orden establecido de lo sensible y sus jerarquías. La conflictividad política, que fue advertida por Platón (aunque negada) o por Maquiavelo (y allí afirmada), o por Schmitt (y elevada a rango ontológico fundamental y límite mismo de lo humano y lo social), esa conflictividad política es también, como ha señalado Rancière desde *El desacuerdo*, una discordia en el reparto de lo sensible, es decir, una dislocación en la distribución de las jerarquías que el orden policial asigna para establecer quienes están capacitados para hablar y quienes no, quienes pueden pensar y quienes no tienen tiempo para ello. La sublevación entendida como manifestación es un espacio-tiempo ganado por una multiplicidad de cuerpos que se apropian allí de lo común que no les estaba asignado, y que dejan en suspenso la ligazón entre actividades y tiempos específicos. De manera que lo activo y lo pasivo, la acción y la suspensión encuentran una cierta zona de indefinición.

En este sentido, la sublevación sería una revuelta estética, pues produce una suspensión del orden de lo sensible y sus jerarquías, y porque está desconectada de una finalidad específica. En consecuencia, la sublevación es el desencadenamiento de la lucha política, es decir, de la pugna por la igualdad. Esa lucha puede adquirir una dimensión extrema y allí vemos una serie muy clara en *Sublevaciones*: una subjetivación colectiva, el pueblo, que se ha producido por el desplazamiento de los cuerpos y las palabras del espacio-tiempo que las jerarquías policiales les habían asignado cortan la circulación habitual, pueblan lo común, construyen barricadas. Desde las fotografías de Thibault en el París de junio de 1848, hasta las de la Atenas de 1944, pasando por los dibujos de Manet que retratan a los muertos de la Comuna o las

⁶Didi-Huberman, G., *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*. Madrid, A. Machado Libros, 2008, p. 35

imágenes de la revuelta espartaquista o los republicanos catalanes de 1936, aparece una y otra vez la barricada como símbolo mismo de la sublevación y como revuelta del espacio-tiempo jerarquizado.

La subjetivación política popular es pensada por Didi-Huberman, a partir de un movimiento que supone, según sus categorías, pasar de lo *figurante* a lo *expuesto*. La lógica de la exposición es la de la *toma* (de la palabra, del espacio público, del tiempo), que permite una subjetivación que va más allá de esa figuración como telón de fondo de la Historia. De este modo, el montaje que la muestra realiza intenta establecer una dimensión crítica que pueda dar cuenta también de otro orden de la exposición de los pueblos: la exposición a desaparecer. Y en efecto, las cuatro imágenes de Auschwitz tomadas por los Sonderkommando desde dentro de la cámara de gas colocadas justo al lado del video de TaysirBatniji que muestra el habitual y sangriento ataque israelí a la franja de Gaza, no es sino el testimonio brutal de esa misma exposición de los pueblos a su desaparición. Al mismo tiempo que constituye el anacronismo que permite dar a ver la fuerza política de una supervivencia y una memoria.

VI. De la Historia—o por Deseos

Pasemos a la última sala, *Por deseos*. En verdad, el concepto de deseo articula el conjunto de la muestra, pues las sublevaciones son entendidas como un proceso de producción deseante. Podríamos entender las imágenes de la revuelta como sus síntomas, pero la muestra va mucho más allá: el montaje mismo busca producir una formación inconsciente.

“Producir el inconsciente no es fácil -dice Deleuze-, no puede hacerse de cualquier manera, con un lapsus o un chiste, ni siquiera con un sueño. El inconsciente es una sustancia que hay que fabricar, situar, hacer circular, un espacio social y político que hay que conquistar. Una revolución es una tremenda producción del inconsciente, y no hay mucho más en ella...no hay sujeto del deseo, como tampoco objeto. Los flujos son la única objetividad del deseo en cuanto tal. Nunca hay suficiente deseo. El deseo es el sistema de signos asignificantes a partir de los cuales se producen flujos de inconsciente en un campo social histórico”⁷

No vemos allí una “revuelta íntima”, sino un dispositivo que hace circular el deseo montando diversas temporalidades en la memoria de las sublevaciones de dos siglos. Las imágenes de las Madres y las Abuelas se cruzan con las de Diciembre 2001 trabajadas por Hugo Aveta en *Ritmos primarios, la subversión del alma*. Desde una posición autonomista cercana a la que Negri defiende en la versión francesa del catálogo, Didi-Huberman parece creer que la sublevación solamente puede ser pensada *contra* el Estado, por *fuera* de él, o quizás en sus bordes. Por eso, tal vez, están las imágenes de la revuelta zapatista de Chiapas, y por eso, quizás, las referencias a la idea de Thoreau acerca de la *desobediencia civil* como composición de las potencias democráticas contra el poder del Estado. Las sublevaciones no parecen ser aquí pensadas como la permanente puesta en cuestión de los presupuestos capitalistas de nuestra organización social, sino como respuestas y fugas frente al asedio represivo de los Estados.

Pero algo parece quedar incomprendido aquí. En efecto, cuando se realizó la presentación de la muestra en Buenos Aires, alguien le preguntó a Didi-Huberman cuál

⁷Deleuze, “Cuatro propuestas sobre el psicoanálisis”, en *Dos regímenes de locos*, Valencia, Pre-textos, 2007. p. 88-9

había sido el desafío más importante de montar la exposición en Argentina. Contestó que el problema que permanecía sin resolver no era práctico sino teórico: todavía no había entendido qué era el peronismo. La pregunta sería ¿cómo pensar la memoria política popular argentina cuyo montaje, en parte, la muestra construye? ¿cómo puede una sublevación ser conducida por un deseo de Estado? ¿Acaso no ocurrirá que en nuestro espacio histórico-social, obturar las relaciones capitalistas de producción y organizarnos contra ellas, requiere producir un inconsciente que haga circular el deseo bajo el nombre de Estado? No lo sabemos. Allí está la muestra *Sublevaciones* para darnos ciertos indicios, pues Didi-Huberman volvió a Francia con algunas de estas preguntas en la cabeza.