

Representaciones políticas, éticas y estéticas del horror: del *continuum* al *disenso sensible*

Mariela Cecilia Genovesi y Ana Lucía Centeno
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Resumen

El siguiente trabajo tiene por objeto analizar la forma mediante la cual se han construido y se construyen aquellas imágenes que exponen el horror de la última dictadura cívico militar. 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 emergentes. 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, se retoman algunas referencias conceptuales desarrolladas en *El espectador emancipado* y *La división de lo sensible. Estética y política* para sostener que las imágenes del arte político son un elemento más dentro de ese dispositivo que imprime en ellas una base ética y 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 *continuum sensible* que se establece entre el artista y el espectador, y el *disenso* que debería generar todo arte político que intente “pedagogizar” y emanciparse del orden representativo históricamente heredado.

Palabras clave: arte político; estética; ética; sensibilidad.

Arte y política: el modelo pedagógico de lo sensible

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 el *modelo de eficacia* al cual obedecen las expectativas y los juicios vinculados a este. Pero más precisamente, se pregunta por la relación de continuidad entre las formas sensibles que promueve la producción artística y las que efectivamente se (re)producen en los espectadores. Es decir, a Rancière le interesa problematizar el *continuum sensible* que se debería entablar entre la obra y su espectador para que esta resulte ser una obra política. En consecuencia, esta cuestión conduce a Rancière a pensar el modelo

de eficacia como un *modelo pedagógico* debido a que todo arte que se pretenda político debería –desde su perspectiva– engendrar sentimientos de proximidad que empujaran al espectador a intervenir en la dirección propuesta por el autor. Puesto que lo que se espera es que el espectador se involucre, se movilice, tome conciencia y accione en consecuencia. Es decir que obre de acuerdo con el régimen de sensibilidad que la obra propone y suscita. No obstante, para que este modelo pedagógico resulte «eficaz» debe partir de un supuesto común: el autor y el espectador deben compartir un presupuesto sensible que provoque el acercamiento del segundo hacia la obra del primero. Supuesto que da lugar a una «comunidad», al surgimiento de un espacio y encuentro común, pero que al mismo tiempo limita y coarta los posibilidades de expansión de la propia eficacia. Al partir de un sensible compartido, se engendra 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 este régimen de constitución que limitaría su poder y su acción propiamente política, esa tarea de sensibilización y concientización social.

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

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.

Para el análisis se escogieron tres exposiciones fotográficas que buscan representar las consecuencias de la dictadura cívico-militar argentina de los años setenta en tanto fenómeno político y social. Las obras que acompañan este recorrido son: «El Siluetazo» de Eduardo Gil (1983), «Arqueología de la ausencia» de Lucila Quieto (1999-2001) y «Ausencias» de Gustavo Germano (2007). 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, al tiempo que corresponden a momentos socio-históricos diferentes. Sobre este material intentaremos pensar las preguntas y problemáticas citadas, haciendo un análisis puntual en la segunda parte del trabajo.

El arte político: entre el *disenso* y la *estetización*

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 que «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. Premisa sobre la cual se edificaría, a su vez, un determinado *modelo de eficacia* puesto que el objetivo es bien concreto: concientizar y promover aptitudes críticas de acuerdo con 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 los esquemas sensibles y a la promoción de determinados actos. Retomando a Rancière se podría afirmar 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» (Rancière, 2011: 53). 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, asignándoles desde el principio [...] a tal manera de ser, de ver, de decir» (Rancière, 2011: 62). En consecuencia, 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 «natural» 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 seleccionadas producen, 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 la 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 sentir; es decir, de todo objeto de conocimiento y tipo de subjetividad. Por consiguiente, el dispositivo –agregará Foucault– se halla inscripto en un juego de poder en la medida en que abre todo un campo de «positividades» 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– cuyo ordenamiento y legibilidad se encuentra asociado a un determinado régimen 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 determinados. 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 pedagógico del arte político se encuentra atravesado por este ordenamiento y por las condiciones socio-históricas en las que se halla 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 en determinada época? Y más precisamente, para hablar sobre la representación del «pasado reciente», ¿cuáles son las condiciones de posibilidad y el límite ético de lo que una obra puede mostrar y decir sobre el régimen histórico que está representado, en el tiempo y espacio histórico en el que efectivamente lo está representando? ¿Cuáles podrán ser las «estrategias estéticas» que el autor 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 la eficacia del 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 se pone en cuestión ese *continuum sensible*, si se respeta el orden y la continuidad de la lógica histórica, si ésta no provoca discusión y si la obra no promueve el *disenso*?

Es dentro de este entramado donde adquiere sentido pensar cómo la política se reconfigura con el arte a través de la estética y cómo el modelo pedagógico del arte político se pierde ante la «estetización». Al respecto, sostiene Rancière que «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 re-configuración de la experiencia común de lo sensible. Y esto es un problema; puesto que, si la eficacia del modelo pedagógico implica una ruptura con respecto a lo dado y una puesta en cuestión y discusión del *continuum sensible*, la eficacia estética supone todo lo contrario. La estetización entraña vaciamiento, un velo sobre las lógicas de construcción socio-políticas que efectivamente están y aparecen como condición de producción de las obras artísticas. Así, frente al eventual disenso, ruptura y novedad; lo que emerge es la consolidación del mismo tipo de dispositivo representativo que se embellece, que se enriquece pero que no intenta superar ni sus propios límites ni sus condiciones de posibilidad. Si la lógica ética en determinado momento socio-histórico se pliega al ordenamiento político de lo que en esa época «se puede decir, mostrar y ver», el dispositivo representativo que en consecuencia se origine ya establecerá un límite para la producción de prácticas dispuestas a discrepar con ese orden histórico. Quizás no es tiempo de discrepar, sino de producir, de hacer visible algo hasta el momento invisible; pero si con el tiempo el dispositivo representativo se sigue asentando y reproduciendo sobre las mismas lógicas de producción y de reconocimiento, no surgirán nuevas formas de exposición, de interpelación ni de circulación y se recaerá así en la «estetización». Por consiguiente, no se produce un corte con «la antigua configuración de lo posible» (Rancière, 2011: 65) y el gesto político y disruptivo inicial se pierde, se vulnera en pos de su propia reafirmación ética y estética. Esto limita el efecto pedagógico y político de las obras, porque no posibilita la emergencia de un nuevo *continuum sensible* en las formas de ver, sentir e interpretar el pasado ni intenta llegar al «espectador no interpelado», al otro que seguirá siendo un otro totalmente exógeno y no concientizado. En consecuencia, afirma Rancière que para hablar del arte político y de su eficacia es necesario tener presente que «hay 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» (Rancière, 2011: 65). 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»? pero también ¿cómo emancipar al artista de ese régimen del *continuum sensible* que lo precede? ¿Cómo emanciparse él siendo «espectador» de los dispositivos representativos que lo rodean, que configuran y legitiman las condiciones de posibilidad de su propia obra? Es necesario entonces tomar la noción de «espectador» en sentido amplio y hacer hincapié en el «espectador del

artista», aquel al cual la obra tiene que movilizar, y en el «artista como espectador» de las mediaciones representativas que son su marco de referencia y condición de producción.

Y aquí volvemos al modelo pedagógico y a la práctica del disenso debido a que el concepto de emancipación que trabaja Rancière está íntimamente vinculado a ellos. De esta manera, la emancipación del espectador –tanto del artista como del agente interpelado por la obra- 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 sentido. 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 con la estetización se consolidarían los esquemas comunes ya adquiridos.

Por consiguiente, la base estética de la política se instituye como un terreno propicio para problematizar porque es allí donde se definen las formas que *a priori* determinan lo que se va a experimentar. Esto nos lleva a cuestionarnos sobre ese doble lugar del sujeto, aquel que produce y aquel que receptiona, y de los cuales se espera que produzcan otra cosa.

La base estética de la política: Las artes visuales como espacios de re-presentación

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

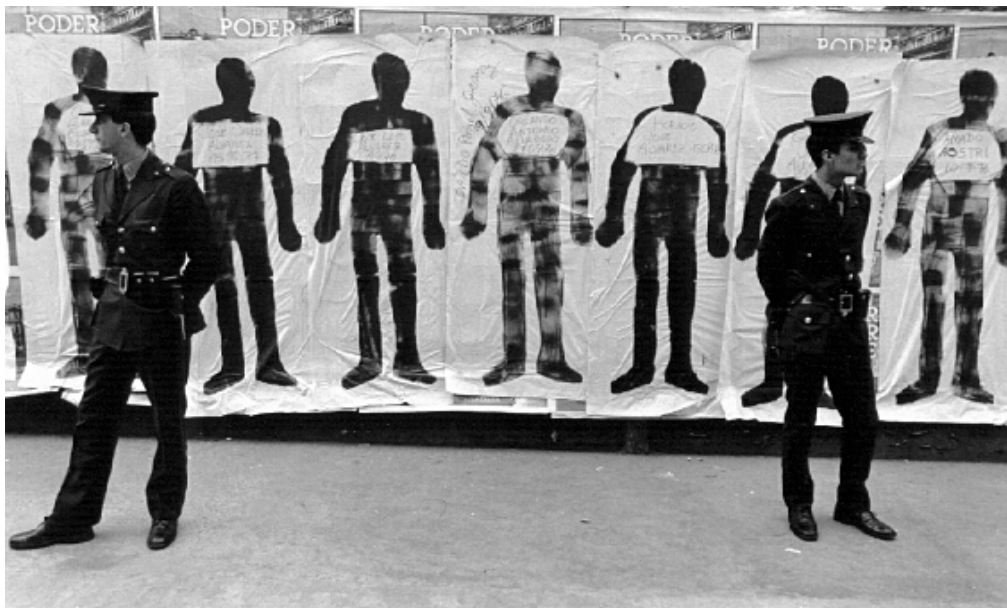
William Wauner

La *división de lo sensible* es definida por Rancière como un sistema de evidencias sensibles, como «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 con la posición que adquiere en el reparto del espacio y el tiempo. La forma y los delineamientos que asume ese mapa sensible es lo que el autor considera la *base estética de la política*. De este modo, 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 socio-político. En este sentido, la conferencia de prensa realizada por Jorge Rafael Videla en el año 1979 funciona como el «suelo positivo» 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» (1).

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, imprimiendo en las representaciones históricas y artísticas un espacio vacío, un lugar sin entidad. Se produce así un doble acto de violencia que queda implícito por la falta del cuerpo que materializa el horror. «El siluetazo» (2) resulta ser la primera forma de representación artística (1983) en la que justamente se plasma este tipo de dispositivo de creación. Dicha obra consistió en mostrar el contorno de los cuerpos y los nombres sin rostro de las personas detenidas y desaparecidas durante la última dictadura cívico-militar. Con el devenir de la democracia, sin embargo, se fueron creando las condiciones para que esas imágenes sin identidad visual y sin rostro se carguen de un significado más profundo. De esta manera, se fue gestando un tipo de desplazamiento puntual en las formas de representación: de la predominancia del fenómeno social se pasó a la focalización de la vida personal del sujeto. Emergió así una nueva forma de representación artística en manos de los familiares de las víctimas (3) en la cual el vínculo filial se posicionó como una condición de existencia. De esta forma surgieron muestras como las de Lucila Quieto y Gustavo Germano, entre otras, que a partir del lazo familiar y de la historia vivida (4) lograron componer imágenes en las que las siluetas de los años ochenta se convirtieron en presencias/ausencias con historia.



Siluetas y canas (1983). Eduardo Gil

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. Los recursos técnicos (proyector y cámara fotográfica) que logra articular Lucila Quieto en la obra «Arqueología de la ausencia» nos permiten ver dos cuerpos situados en un mismo espacio, pero respondiendo a temporalidades diferentes. Es decir, nos proponen la ilusión de un encuentro imposible: la foto del/de los padre/s desaparecido/s proyectada sobre una pared formando una imagen única y común junto con el cuerpo de su/s hijo/s que ingresan en el espacio de la proyección. El campo de juego es el arte, y la yuxtaposición de ambas imágenes deviene en una operación artística que genera –a modo de síntesis– un nuevo orden visual que se convierte en objeto político. De esta forma, el espectador puede re-pensar la distribución de los cuerpos y quebrar el orden simbólico de lo coartado por las consecuencias de la dictadura militar que queda asimismo en evidencia. Puesto que este es el hallazgo pedagógico del dispositivo creado: exhibir los efectos del fenómeno socio-político en tanto fenómeno artístico, transformando, a su vez, el sentido de aquella *lógica policial* puesta de manifiesto por Videla y resignificada inicialmente por «El siluetazo», aquella que le asignaba a los cuerpos ausentes un determinado sentido y lugar: la reafirmación de una presencia sin tratamiento ni entidad, con nombre pero sin rostro. *Lógica policial*, por otra parte, que se denuncia, que se expone y que se problematiza en ese acto de subversión de sentido que se produce sobre la figura del «desaparecido», al cargarse esta de *identidad familiar*, es decir, de contenido ético, cívico, político, filial y afectivo.

De esta manera, el campo del arte visual aparece como una instancia en la cual es posible repensar, representar y modificar libremente los cuerpos, le permite al artista generar nuevas instancias de producción o encontrar nuevas referencias a los fenómenos ya instituidos. Este fue el estímulo de Lucila Quieto, quien intentó engendrar un nuevo orden de lo visible al componer y recrear una «imagen semi», una imagen en la que se encuentran un cuerpo que vive y un cuerpo que no está, un cuerpo desaparecido. El resultado es la construcción de una síntesis visual que condensa tiempos y espacios inconmensurables. Así, la muestra de Lucila Quieto se torna *pedagógicamente eficaz* al asignarle una entidad y una presencia a la figura del desaparecido a través de todas las implicancias que promueve la idea de *vínculo*. De esta forma, el signifiante «desaparecido» encuentra un espacio de resignificación dentro del orden estético, al arrastrar la imagen de la víctima a un «aquí y ahora» para compartir un espacio común con el cuerpo del familiar que se presenta como una parte fundante del cuadro. Una imagen (ausente) proyectada sobre una pared, un cuerpo (presente) que se superpone con esa imagen y la síntesis de ambas que deviene en esa «imagen semi» de presencias y ausencias. Imagen que, no obstante, aparece ante el ojo del espectador como una instantánea presente y acabada. Tal es así, que 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 forma determinada ante su mirada. El espectador es conducido hacia una instancia de encuentro entre dos pasados que se convierten en el presente de la foto. Estos dos pasados que confluyen pueden ser entendidos como el «pasado histórico» –que hace referencia a la dictadura militar en tanto fenómeno socio-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

Ahora bien, ¿a qué tipo de iniciativa subjetiva responde la conformación de esta clase de mediación representativa? o, incluso, ¿cuál es el medio que permite la emergencia de este dispositivo artístico y pedagógico? Para Belting las imágenes son posibles gracias al medio que las hace 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: 37). 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. El cuerpo ausente se instituye como el medio, como el soporte de la imagen que intenta exponer esa ausencia. Construcción, por otra parte, que se produce de manera metonímica puesto que el que ya no está antes estaba; su cuerpo presente deviene en cuerpo ausente, condición que se refuerza a través del cuerpo del familiar que sigue estando y permaneciendo. Para ello, la obra le debe ofrecer 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 al recorrido emocional que atravesó el sujeto que, treinta años después de la dictadura, aún puede aparecer y exponerse ante la cámara. Es así como 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.

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 setenta, 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 el 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 treinta 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 solo al recuerdo personal de los protagonistas, sino también a la memoria histórico-social de aquellos que la contemplan. El espectador se encuentra así 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

Ausencias (2007). Gustavo Germano

Por último, cabe destacar que así como la lógica socio-histórica dio lugar a un desplazamiento puntual del dispositivo de representación –del siluetazo y de lógica ética anclada en las implicancias cívicas y políticas del fenómeno en cuestión a la mediación del vínculo y de un tipo de ética cercano al lazo filial y afectivo–, también la lógica estética fluctuó en consecuencia. Rancière sostiene que durante la modernidad 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 baja o a la elevación del tema» (Rancière, 2002: 15). Es decir que, de acuerdo con la sensibilidad del fenómeno para 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 esta se produce en primer lugar en el campo literario y pictórico, para expandirse luego a las artes visuales que incluyen a la fotografía y al cine. De esta forma, tanto la lógica narrativa como las condiciones de representación se modifican en función de esta 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 trastoca el principio del voyerista 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 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 a través del cual se interpela una determinada dimensión sensible de la memoria, una determinada subjetividad al poner en escena una ausencia que sustituye las imágenes del horror. Imágenes, por otra parte, que no están, que aún no han sido develadas o dadas a conocer. Imágenes también que, por el peso de la lógica ética y por el carácter filial y afectivo al que se ha recurrido para representar lo que ha sucedido, no pueden tampoco *mostrar* el horror. Horror, a su vez, que no puede pensarse como ajeno a las condiciones socio-históricas, al contexto político-cultural dentro del cual se origina y se desarrolla la temática. En los ochenta mostrar lo que hasta entonces permanecía oculto, en un régimen histórico asechado y condicionado por el miedo a ese mismo horror, resultaba ser un campo riesgoso y un terreno inaugural para las artes visuales que se proponían comenzar a visibilizar y a denunciar ese pasado. No es casual que el lazo filial no aparezca en «El

siluetazo», que no aparezca el cuerpo de los allegados cuando recién se intentaba hablar «del cuerpo» y de la figura del desaparecido. Figura que establece las condiciones de posibilidad, pero también los límites de ese horror que tomó un cierto camino para hacerse visible.

Las futuras formas del disenso sensible y político

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. No obstante, se sigue construyendo memoria en torno al *a priori* y a los posibles de esas posiciones (ausencia-presencia). 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–. Porque el problema de fondo radica en la estetización del dispositivo, en la pérdida de eficacia del modelo pedagógico que –a treinta años de los hechos– debe proponerse otro régimen de representación para poder empatizar e interpelar al «espectador exógeno», a aquel que descrea de las implicancias de la dictadura y que aún no ha tomado conciencia de ese horror socio-histórico. 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). Se trata de desarmar el régimen del dispositivo de visibilidad que regula las condiciones de posibilidad de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen, para que no se parta de un *continuum sensible* común entre el artista y su espectador, sino de cierto *disenso sensible* para provocar un *disenso político*. Es decir, el arte político del pasado reciente debería pensar en interpelar al «políticamente otro», al contrario, al que no comparte el *pathos* sensible ni político del artista, para avanzar en su propuesta pedagógica y poder quebrar así los esquemas de percepción, pensamiento y acción heredados.

Notas

- (1) Jorge Rafael Videla, conferencia de prensa, 1979. Disponible en: <http://youtu.be/9MPZKG4Prog>
- (2) "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.
- (3) Ver las producciones de H.I.J.O.S., Madres y Abuelas de Plaza de Mayo durante la segunda mitad de la década del ochenta y del noventa.
- (4) 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.

Bibliografía

- Belting, Hans (2002), *Antropología de la imagen*, Barcelona, Katz Conocimiento.
- Corella, Miguel (2011), "La política de las imágenes en Jacques Rancière", Valencia N.º 26 [en línea].
Disponible en: <<http://www.saavedrafajardo.org/Archivos/respublica/numeros/26/06.pdf>>.
- Deleuze, Gilles (1999), "¿Qué es un dispositivo?", *Michel Foucault, filósofo*, Barcelona, Gedisa.
- 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, Madrid, Editora Nacional.
- Germano, Gustavo (2007), *Ausencias* [en línea]. Disponible en: <<http://www.gustavogermano.com>>.
- Gil, Eduardo (1982-1983), *El siluetazo*, [en línea]. 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.

Artículo recibido el 23/07/14 - Evaluado entre el 21/07/14 y 31/08/14 - Publicado el 21/09/14