



Imágenes y archivos. Sublevación, rebeldía y resistencia de las formas¹

Images and archive. Uprising, rebellion and resistance of patterns

SOFÍA DELLE DONNE

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (Argentina)
sofiadelledonne@gmail.com

PAOLA SABRINA BELÉN

Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano (IPEAL), Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata (Argentina)
pbelen81@hotmail.com

Recibido: 28 de mayo de 2019

Aceptado: 1 de agosto de 2019

Resumen:

En el siguiente texto trabajaremos la sublevación, rebeldía y resistencia en las imágenes de archivo que toman forma en la exhibición Sublevaciones de Georges Didi Huberman (2017). Se pondrán en diálogo los conceptos de “lo político en el arte”, “desnaturalización del sentido” (Nelly Richard) y “mimesis” (Hans-George Gadamer) con la muestra para propiciar un análisis que indague en las estrategias curatoriales desde una perspectiva hermenéutica.

Palabras clave: imágenes, archivo, sublevaciones, mimesis, lo político en el arte.

Abstract:

In the following text we will work on uprising, rebellion and resistance in the images of the archive in the exhibition Uprisings of Georges Didi Huberman (2017) (Sublevaciones de Georges Didi Huberman). The concepts of "politics in art", "denaturalization of meaning" (Nelly Richard) and "mimesis" (Hans-George Gadamer) will be related to the exhibition, for the analysis of curatorial strategies from a hermeneutical perspective.

¹El siguiente texto se enmarca, además, en una beca tipo “A” del sistema de becas internas de la UNLP. Becaria: Sofía Delle Donne. Directora: Paola Belén. La misma se encuentra inserta en el proyecto de investigación y desarrollo denominado: “Fundamentos Estéticos y su inclusión en los planes de estudio de las carreras universitarias de artes” dirigido por Silvia García.

Keywords: images, archive, uprisings, mimesis, the political in art.



1. Introducción

En los últimos veinte años, un afán por archivar se ha hecho presente en las prácticas de los artistas, las investigaciones académicas, las disputas entre coleccionistas y museos y los guiones de exhibiciones. Como señala Jaramillo “(...) los archivos han llegado a convertirse en una de las fuentes primordiales de creación para algunos artistas contemporáneos que a través de la formación o del acceso a las más diversas colecciones construyen poéticas y subvierten verdades establecidas” (Jaramillo, 2010, p. 15).

En tal sentido, Foucault (1969, p. 219) señala que las regularidades que ordenan el archivo le otorgan un sistema de discursividad que construye un rango específico de capacidades enunciativas. De ello emerge que el archivo no es de ninguna manera el reflejo social inmediato, ni la fuente documental verdadera, como lo sostiene la historia positivista. En este marco los aportes de Foucault echan por tierra las expectativas de una Historia basada en verdades documentadas invariables e unívocas y establecidas por el relato canónico y oficial. Su propuesta, por el contrario, evidencia que el archivo surge de la interrelación de sucesos, cosas, imágenes, documentos, que exige una toma de posición contundente a quien establece su orden y por lo tanto es una construcción activa y mutante.

Añadamos al estado de la cuestión que varios autores citan la exhibición *Deep Storage, Collecting, Storing and archiving in art* (presentada en 1998 en Munich, Berlín y Düsseldorf y en 1999 en New York y Seattle) como evento paradigmático en la relación entre arte contemporáneo y archivo. La muestra, curada por Ingrid Schaffner, se centró en diferenciar el acto de almacenar y archivar como imagen, metáfora y proceso en el arte contemporáneo (Guasch, 2011, p. 11).²

A razón de generar un análisis de la problemática situado, proponemos analizar la exhibición *Sublevaciones* (Figura 1) que fue exhibida en el Museo de la Universidad Nacional Tres de Febrero (MUNTREF, Buenos Aires, Argentina) durante 2017. En esta muestra, Georges Didi Huberman desplegó las actividades archivísticas al preguntarse por la conexión entre imágenes y/o documentos, al establecerles un nuevo orden movilizó el lugar que ocupaban las obras dentro de sus colecciones de origen. El curador se situó como un arconte de las sublevaciones elegidas, pero subvirtió lo establecido en ellas. Nuestra ponencia propone comparar e interpretar los modos en que las imágenes pueden sublevarse, rebelarse o resistirse a partir de una propuesta curatorial que, intuimos, aborda el problema de lo político-crítico en el arte, en el marco de la mencionada reinención del archivo.

²Para tensionar esta referencia, los aportes de Nelly Richard (2007), quien analiza cómo el arte crítico latinoamericano se enfrenta hoy a intereses internacionales tales como el “boom de la memoria” (Huyssen, 1999), resultan muy valiosos: “(...) La curiosidad metropolitana hacia las desventuras históricas del otro periférico espera de ese otro lejano que cuente sus dramas de la memoria en una lengua más bien referencial-documental” (Richard, 2007, p. 89). Se trata de la simplificación requerida por el mercado periodístico que necesita de la “documentalidad de la memoria e identidades” (Richard, 2007, p.90).



Fig. 1. Folleto de exhibición “Sublevaciones” (MUNFREF, 2017). Todos los derechos reservados, copia con fines de investigación.

2. Sublevación, rebeldía y resistencia de las formas

El carácter mimético de la obra de arte (Hans-Georg Gadamer, 1991) nos servirá para ahondar en la *rebeldía* de las imágenes en *Sublevaciones*: “(...) en el pensamiento gadameriano tiene lugar una reconfiguración de la idea de subjetividad delineada en la modernidad, que posibilita que ésta deje de ser una subjetividad abstracta, alienada en la forma de la conciencia estética, para convertirse en una subjetividad históricamente situada.” (Paola Belén, 2013, p. 25).

En el pensamiento de Gadamer la obra es autónoma en tanto ésta lleva su propio sentido que es actualizado por quien experimenta el *juego*, noción central que desarrolla en *Verdad y Método* (1991), y que le permite moverse del subjetivismo desligándose de cómo la obra se produce y centrándose en la ontología de la obra de arte y en lo que ella crea (Belén, 2013). La obra de arte, en definitiva, crea una transformación de una cosa a otra. Un acercamiento, una demora, que constituye ante todo un desafío interpretativo, dirá Gadamer (1991).

Como en la hermenéutica de Gadamer no hay una realidad dada, lo que también desaparece es “el mundo de la cotidiana existencia” porque el mundo que se desarrolla en el juego no se mide con nada que esté por fuera de él. Esta concepción elimina la diferencia entre la “ilusión” que se conforma en oposición a la “realidad real”; la realidad aquí será creada, interpretada y comprendida (Belén, 2013).

Gadamer establecerá entonces que el arte no es imitación ciega, mera duplicación o reproducción imperfecta de la realidad, sino la emergencia de lo que antes no era y que desde ese momento es y, a la vez, un proceso cognitivo que nos permite conocer (Delle Donne y Belén, 2017). En esta acepción, como señala Valerio González (2010), mimesis es creación; se relaciona así con *poiésis*, en tanto hacer aparecer algo es

crearlo. La obra contribuye a incrementar el ser de lo representado, esto es, lo muestra en un sentido nuevo que ilumina algunos de sus aspectos y lo interpreta de un modo que sólo está en ella. Hace emerger aquello que antes no resultaba visible, que se ocultaba a la mirada convencional y lo extrae así del montón indiferenciado de las cosas.

Desde este carácter mimético de lo artístico es posible indagar también en el potencial político-crítico presente en la muestra seleccionada, en la que no se busca meramente oponerse al mundo desde una discontinuidad absoluta, sino subvertir la ilusión mediática o la imposición de la hegemonía cultural, para que emerja lo verdadero sobre la falsedad en la que pueden discurrir nuestras vidas. En la acción *resistente* de “desnaturalizar el sentido” (Richard, 2007, p. 104) se re-politiza la mirada del espectador y a ello se aboca “lo político en el arte”. El trabajo es detectar el conflicto para ejercer *resistencia* “al código hegemónico de las representaciones sociales y regímenes culturales” (Richard, 2018, p.12).

Entonces, según Richard (2018), la capacidad de crítica política que puede tener un arte será acorde a su capacidad por problematizar la relación entre imagen y mirada, con motivo de cuestionar, movilizar el esquema interno representacional, para empujar al espectador a entrometerse en el relato de las imágenes, para desarmarlas y re-ensamblarlas críticamente, para contradecir la idea de un relato prefijado ya listo. Este espectador trabajará con las asociaciones, pero también con disociaciones de significados, sobretodo allí donde hay huecos, intervalos dejados entre las operaciones estéticas y las políticas (Richard, 2018, p.14). La resistencia de las formas apuntaría, entonces, a la creación de recursos anti-contemplativos que desmarquen las pautas de consumo visual establecidas: “se propone generar pequeñas o grandes sacudidas en las formaciones subjetivas y los imaginarios sociales” (Richard, 2018, p.15).

Por otro lado, Georges Didi Huberman (2012) nos advierte sobre el estado latente del archivo como objeto a desaparecer. Nos propone pensar cómo fue que una imagen llegó a nosotros siendo que es tan fácil destruirlas y tanto se han destruido en la historia. También nos invita a preguntarnos qué es lo que detuvo su destrucción, como si éstas se *sublevaran* contra su propia ruina. Porque lo gris del archivo no es solo a causa del tiempo, sino también por lo carbonizado del incendio, en el intento de borrarlo todo. Una interpretación histórica, deberá tener en cuenta este problema, y deberá buscar en los documentos tanto lo que hay como lo que no, teniendo en cuenta que estamos presentes a los hechos de un mundo que solo arroja algunos restos; porque lo propio del archivo es el agujero, que a menudo es fruto de censuras.

La imagen de archivo no tiene la responsabilidad de hacer(nos) creer que se está allí, ni de tomar el lugar de testigo, tiene el compromiso de asistir(nos) a la propia ausencia, aunque esto no sea tan fácil. De este trabajo depende la capacidad de visualización del grado de cognoscibilidad de una época y tiempo determinados. Tal como reflexiona Didi Huberman (2012) el archivo nunca será un repositorio de la verdad, los fondos documentales no hacen más que arrojarnos a lo imprevisible, a la tarea necesaria de la interpretación.

3. Sublevaciones

La exhibición *Sublevaciones*³ fue una invitación a levantar nuestras cargas. Allí la cohesión de las imágenes se sostuvo a partir de una hipótesis que se explicita en el catálogo de la muestra “(...) Nuestros deseos necesitan la fuerza de nuestros recuerdos, a condición de darles una forma de la que no olvida de dónde viene y que, gracias a eso, es capaz de reinventar todas las formas posibles.” (Didi Huberman, 2017, p. 27). Esta potencia-promesa de transformación, a partir del gesto insurreccional, recorre toda la propuesta curatorial.

135

Didi Huberman (2017) sostiene que cada vez que levantamos nuestros castigos, nuestras culpas, nuestras oscuridades (Sigmund Freud hablaría de la pulsión de muerte) confirmamos la indestructibilidad del deseo (Didi Huberman, 2017, p. 21).

Si el tiempo de la sublevación es gesto de deseo, y al mismo momento de rechazo, es un presente en tensión “(...) en movimiento hacia el futuro por el propio gesto de volverse en contra: un presente impugnándose desde su interior por medio de la potencia del deseo que se le escapa.” (Didi Huberman, 2017, p.110). En esta paradoja también hay lugar para la pugna por el reconocimiento, para declararse imagen resistente frente a quien quiere conservar “unilateralmente su posición de dominio” (Didi Huberman, 2017, p. 131). Esta tensión es abordada en la exhibición porque su curador se preocupa por desarmar las hegemonías de representación de la noción de sublevación. Esto en tanto cuestiona “las escalas de valor dominante y [activa] modos alternativos de significación e interpretación críticas” (Richard, 2018, p. 12). Por este motivo entendemos que la articulación interna que propone *Sublevaciones* es la portadora de *lo político* en ella. Podríamos inferir que el modo alternativo de esta exhibición es el armado mismo del archivo que se muestra: disperso, inconcluso, sin una morada fija, conjunto de retazos de las ciudades por donde la muestra itenera y cúmulo de conflictos en llamas.

Si Kant se preguntaba por el significado de orientarse en el pensamiento, Didi Huberman postula que estamos en condiciones de preguntarnos qué significa orientarnos en las imágenes. La particularidad del mundo actual es que nunca antes habían regido con tanta intensidad y, por su parte, el archivo se multiplica ni bien se puede reproducir, captar y ordenar esa multiplicidad. (Didi Huberman, 2012)

Al retomar la ontología de la obra de arte propuesta por Gadamer, podemos entender que ésta contribuye a incrementar el ser de lo representado, esto es, lo muestra en un sentido nuevo que ilumina algunos de sus aspectos y lo interpreta de un modo que sólo está en ella. Hace emerger aquello que antes no resultaba visible, que se ocultaba a la mirada convencional y lo extrae así del montón indiferenciado de las cosas. ¿No es acaso lo que propone este ejercicio curatorial al mostrar las bolsas flotando en el aire de Dennis Adams como parte de *Sublevaciones*?

³*Sublevaciones* es una muestra itinerante de George Didi Huberman que ha sido organizada por el Jeu de Paume de París en colaboración con el MUNTREF específicamente para su presentación en Buenos Aires (2017). Tras su inauguración en París, luego se exhibió en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona; en Argentina, en el Sesc São Paulo, en San Pablo, en el Museo Universitario Arte Contemporáneo, México y en la Galerie de l'UQAM – Universidad de Québec, en Montreal.



Fig. 2: Denis Adams (2001) *Patriot* [Fotografía de la serie *Airbone*] Imagen extraída de “Dennis Adams Airborne” editado por el Kent Fine Art. Todos los derechos reservados a los autores, copia con fines de investigación.

La obra *Patriot* (2001) articula en su poética la mostración de un objeto cotidiano re-articulado como objeto en rebeldía, una sublevación enmarcada en el núcleo I de la muestra, denominado “Por elementos (Desencadenados)”. Esta desatadura de la bolsa como útil, captada en su vuelo (inútil) y vuelta en obra fotográfica, puede capturar en sí un instante político al hacer visible en la detención, en una interpretación, el atentado del 11 de septiembre en Nueva York. A su vez, esta imagen *es* en la articulación con otras, lo cual propicia nuevos encuentros en cada momento y en cada situación concreta.

La temporalidad en la muestra es trabajada desde el anacronismo para hacer emerger formas de interrelación en las imágenes que de otra manera no hubiesen proliferado. Sin embargo, frente a su propuesta, Didi Huberman también encuentra limitaciones: no existe solo el tiempo de la imagen, éste convive con el tiempo del espectador, que no puede hacerlo durar lo que al curador le gustaría. El curador intenta resolver este conflicto al limitar específicamente el tipo de sublevaciones que desea incluir para la constelación armada. Añadamos a esta complejidad que el tiempo que desarrolla la exhibición no es solo el que proponen las imágenes, sino su articulación con los textos, que suman un aspecto poético más para enlazar la propuesta. No se trata de información explicativa. Según Gadamer en el *juego* lo que desaparecen son los espectadores que se sumergen en él “son los jugadores, quienes se abandonan al juego en el que éste accede a su re-presentación” (Belén, 2013, p. 13).

En esta exhibición las imágenes de archivo no irrumpen en el espacio, sino que lo interrogan al mismo tiempo que lo construyen. Se configura así la actividad de la obra como mimesis, en la acepción gadameriana. Este espacio de sublevaciones encontradas, que dialogan entre sí, previamente no existía, es una formulación nueva constituida por el intento, desde el guion curatorial, de proponer (e intentar prever) el recorrido espacial de espectador a través de preguntas, para que en su tránsito pueda atravesar la hipótesis

en imágenes y así crear una demora en las obras que posibilite la transformación en la interpretación.

4. Consideraciones finales

Al analizar *Subelevaciones* desde las categorías de “lo político en el arte” y “mímesis”, pudimos inferir que la presentación de imágenes con operaciones poéticas propias del trabajo de archivo, configura una práctica de interpelación político-crítica. La exhibición puede pensarse como un ejercicio por articular *lo político* en las obras desde su agrupamiento, disposición y montaje, evadiendo la representación del conflicto social desde una forma canónica. La obra de Dennis Adams configura un ejemplo clave, por su insurrección poética. Además de la pregnancia que genera en el primer núcleo, la imagen elucida su capacidad para interpelar una sublevación a partir de lo ya visto transformado en otra cosa.

Este desajuste, aunque se desarrolla específicamente en la fotografía *Patriot*, se replica de una manera parecida en otras seleccionadas por el curador y también en el guion de *Subelevaciones*. Al trabajar desde el montaje visual Didi Huberman apuesta por el trazado de nuevas configuraciones sensibles, políticas y sociales de las sublevaciones.

En particular la noción de mímesis, se entiende aquí, como forma rebelde en tanto se utiliza para comprender que el trabajo del arte no es la imitación si no la capacidad por mostrar aquello que antes no era y ahora es, o que antes estaba y ahora se ve. Pero este ejercicio no es en abstracto, es para cada uno. En *Subelevaciones* las formas de exhibir se revelan necesariamente alternativas, como plantea Richard (2018), construyen recursos anti-contemplativos para que el proceso epistemológico que ocurre sea una apuesta por crear una mirada política-crítica. En definitiva, una apuesta para construir visualidades *sobre* y *en* los gestos insurreccionales, que permitan pensarlos desde los espacios vacíos e inconclusos de un conjunto de imágenes, ordenadas como un archivo fragmentario del curador.

Bibliografía

- Belén, P. (2013) El juego como modo de ser de la obra de arte: consideraciones sobre la representación artística en la estética hermenéutica de Gadamer, en *Ensayos. Historia y teoría del arte*, (24), pp. 6-25.
- Delle Donne, S. y Belén, P. (2017) Arte y archivo: lo crítico en el montaje expositivo. *Diarios del odio*, de Roberto Jacoby y Sid Krochmalny en *Arte e Investigación* (13), pp. 66-78.
- Didi-Huberman, G. (2012) Trad. Antonio Ennis, J. El archivo arde [en línea]. [Fecha de consulta: 19 de mayo 2019]. Recuperado de <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>
- Didi Huberman, G. (2017) *Sublevaciones*. Buenos Aires: UNTREF y Jeu de Paume.
- Foucault, M. (1969). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores.
- Gadamer, H-G. (1991). *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Ed. Sígueme.
- González Valerio, A. (2010) *Un tratado de ficción. Ontología del mimesis*. México. DF: Herder.
- Guasch, A M. (2011). *Arte y Archivo, 1920 -2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Huyssen, A. (1999) “La cultura de la memoria: medios, política y amnesia” en *Revista de crítica Cultural*, (18), pp. 8-16.
- Jaramillo, C M. (2010). “Archivos y política / Políticas de archivo” En: Errata. *Revista de Artes Visuales*, (1), pp. 14-19.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Avellaneda: Siglo XXI editores.
- Richard, N. (2018) *Arte y política 2005-2015. Proyectos curatoriales, textos críticos y documentación de obras*. Santiago de Chile: Ediciones metales pesados.