

## HORIZONTES DE EXPECTATIVA/REINSCRIPCIÓN DE LA MIRADA

*El intento de introducir la obra de arte en la vida histórica no abre perspectivas que estuvieran en su seno, como sí hace el intento similar de los pueblos, que abre la perspectiva de las generaciones, y otros estratos esenciales. La investigación de la historia del arte contemporánea se reduce a una historia de la materia o a una historia de la forma, para las que las obras de arte solo son ejemplos, o, como si dijéramos, modelos.*

Walter Benjamin<sup>1</sup>

### ANA CLAUDIA GARCÍA

Las proposiciones de Walter Benjamin resultan siempre iluminadoras. Sería tal vez oportuno retomar algunos de sus postulados, en el marco de la muestra *Congreso de Tucumán. 200 años de arte argentino. Diálogos entre obras de la colección del Museo Nacional de Bellas Artes y de artistas contemporáneos*. El propósito es establecer una vía interpretativa que permita poner en movimiento conceptos de experiencia, modernidad e historia. Pero también, como segunda intención, esta línea posibilitaría colocar en relación otros conceptos y otras formas de enlaces que podrían dar cuenta de cómo un *montaje de imágenes* es garante de articulaciones de sentido múltiple.

Des-montar las imágenes y re-montar la historia era parte del procedimiento benjaminiano para generar, como articuladora de la reflexión, la *imago* inmediata<sup>2</sup>: una imagen condensada que irrumpe como fognazo (como la luz de un relámpago). Se trata de una labor difícil y paradójica puesto que pretende hacer surgir afinidades entre *una experiencia del ahora* y *una experiencia que ha sido*; la finalidad sería —siempre en potencial— poder vislumbrar *horizontes de expectativa*: perspectivas nuevas a partir de lo contingente y efímero. En ese horizonte, deseo y memoria se entrelazan.

Ahora bien, ¿por qué elegir fragmentos de una carta para el epígrafe? Más allá de enfatizar el sentido iluminador del documento, concerniente al intento que efectúan los pueblos para vislumbrar horizontes de expectativa, el párrafo pretende hacer notar que no solo las imágenes —cualesquiera que ellas sean— actúan como *máquinas ópticas*. Del mismo que las tecnologías de la visión —pintura, fotografía, cinematografía, videografía—, la correspondencia epistolar, como así también los esquemas, los mapas, las arquitecturas o los símbolos institucionales, operan como aparatos ópticos y conceptuales.

La red que configura las articulaciones de saber / poder entre esta heterogeneidad discursiva y no discursiva es lo que se denomina *dispositivo*<sup>3</sup>. *El dispositivo funciona acoplado a regí-*

menes históricos de enunciación y de visibilidad. En otras palabras, un régimen de visibilidad y de enunciación es manifestación del funcionamiento de un dispositivo. Estos regímenes tienen la facultad no solo de hacer-ver, sino fundamentalmente de dar-a-ver *lo que se puede* de una configuración social y de sus formas de experiencia históricas.

## SUBJETIVIDADES DISIDENTES: PRIMER DESMONTAJE

*La percepción del otro trae su existencia formal a la subjetividad, su representación; mientras que la sensación le trae su presencia viva.*

Suely Rolnik<sup>4</sup>

Una curaduría no es solo el efecto de una síntesis discursiva, es asimismo un modo de gestionar la productividad de la mirada. La mayoría de las veces el montaje de una muestra procura establecer relaciones dialógicas entre las obras. Se trata de poner en relación las imágenes entre sí, como en el montaje cinematográfico. Dicho de otro modo, la organización espacial del montaje haría funcionar una sala de exposición como una máquina dialéctica.

Si en una muestra el montaje se concibe como dialéctico, colocará en relación, entonces, no solo imágenes, sino también conflictos. Presentados lado-a-lado, estos producirán colisiones, fricciones.

¿A qué colisión y conflictividad hacemos referencia aquí? A las que resultan del diálogo entre *subjetividades disidentes*<sup>5</sup>, en alusión explícita a los artistas argentinos. Quienes, a lo largo de los años, han venido formalizando “mapas” de representaciones. Estos mapeos, que corresponden a diversos momentos de nuestra historia, logran *retratar* —en el sentido de extraer cualidades— regímenes identitarios puestos en circulación. Regímenes diversos que determinan nuestros modos de relación con el otro y que, por eso mismo, adquieren un plusvalor determinante sobre la producción de subjetividades. Para que se comprenda mejor, un ejemplo de la actualidad sería indicar que la cultura massmediática produce un tipo de subjetividad específica no desligada de los intereses del capitalismo.

De modo muy sintético, resta decir que la subjetividad es asumida y vivida por los individuos en sus existencias particulares. En solidaridad ideológica con Suely Rolnik, señalaremos que las políticas de subjetivación —los regímenes identitarios— *cambian con las transformaciones históricas ya que cada régimen depende de una forma específica de subjetividad para su viabilización en el cotidiano de todos y de cada uno de nosotros y nosotras. Es en este terreno en el que un régimen gana consistencia existencial y se concreta. De ahí que podemos hablar de “políticas” de subjetivación*<sup>6</sup>.

## SUJETO/RETRATO/SUJETOS DE LA MIRADA: SEGUNDO DESMONTAJE

Tomemos el retrato como eje del segundo desmontaje. Se podría decir, sin temor a equivocarse demasiado, que el retrato es uno de los géneros artísticos cuyos códigos de representación —tanto icónica como simbólica— se mantienen más estables en el tiempo. Lograr el parecido fisionómico del sujeto retratado es una de las condiciones de posibilidad que el retratista se impone. Pensemos en el *Retrato de la Señora Elvira Lavalleja de Calzadilla* (1859), de Prilidiano Pueyrredón, o el de *Lino Enea Spilimbergo* (1967–1968) de Carlos Alonso, por citar dos ejemplos de lo que aquí se expone.

Pues bien, si del retrato podemos aseverar lo antes dicho, del sujeto, en general, se podría decir lo opuesto: la variabilidad lo caracteriza.

Se sabe que el sujeto está sujeto al inconsciente, *sujeto del inconsciente*. Y el inconsciente está estructurado como un lenguaje (la cursiva es importante porque el lenguaje es un campo

de la lingüística, mientras un lenguaje es ya el campo del psicoanálisis)<sup>7</sup>. Esta puntuación es para dar pie a virar un poco el enfoque y vincular *sujeto* con *sistemas de alianzas*. En este sentido, la antropología postula que no hay sociedad humana fuera de las leyes: de los pactos simbólicos establecidos en cada sociedad. Y esas leyes presiden las alianzas y los intercambios.

El psicoanálisis y la antropología coinciden en que no hay sociedad humana que sobreviva sin interdicciones establecidas para el conjunto de la comunidad. Estas interdicciones son del orden de la palabra. *Así, Leyes, Padre, Instituciones, Religiones monoteístas, Sistema del Lenguaje, Sistema de la Ciencia, Ideología son equivalentes. Sistemas como lugar, sede de las leyes al que los sujetos recurrimos y de los que somos hijos*<sup>8</sup>. Es decir: “nos reconocemos hijos de”. Hijos de la Revolución de Mayo, de la Independencia, de la Constitución de 1819 o de 1853, de la modernidad, de los inmigrantes, de la democracia o H.I.J.O.S de la dictadura. La filiación nos acomoda, nos dulcifica nuestro estar en el mundo. Porque el mundo en sí es un caos. *Deja de serlo porque el lenguaje y sus distintos sistemas “escriben” sobre él, y lo ordenan*<sup>9</sup>. En síntesis, son las leyes de la polis las que pro-crean al sujeto.

Largo rodeo para desplazar y re-articular la noción de *sujeto* a la de *sujeto del inconsciente*, y la de sistema —social o de representación— a la de *sistema como sede de leyes* que funcionan en la dimensión simbólica. Resta decir que las respuestas de los sujetos a los sistemas adquieren distintas formas de acuerdo con las épocas. De allí los diferentes “estilos” de amar, de trabajar, de ideologizar, de producir objetos artísticos<sup>10</sup>. Sin ir más lejos, los cuatro ejes que propone el relato curatorial re-unen variados estilos.

Ahora bien, volviendo al retrato, aunque nunca saliendo de la articulación de sentido que estamos estableciendo. El retrato tiene otra particularidad: ejerce atracción irresistible. Y lo hace porque pone en juego un reflejo: un-dejarse-ver-en-otra-cosa. Pues bien, si se acuerda en que al retrato le es inherente un reflejo que posibilita dejarse ver en otra cosa, se podría sostener al mismo tiempo que este movimiento especular lo realiza en un sentido doble. Por un lado, las cualidades del retratado se ven reflejadas en la obra. Por otro, el espectador —hasta el más desprevenido— se ve reflejado en él. Y no porque logre parecerse fisonómicamente al retratado, sino más bien porque se reconoce como sujeto humano en la imagen del otro (relación entre iguales, de yo a yo, registro imaginario)<sup>11</sup>. Sin este juego de miradas resultaría difícil cualquier operación de identificación con lo representado.

Si de algo trata el retrato, más allá de la captura de las apariencias, ese algo refiere a cualidades de las personas, sean estas físicas, morales, cívicas, intelectuales o cualesquiera que el artista decida enfatizar.

Un ejemplo oportuno sería comparar dos retratos realizados por Prilidiano Pueyrredón: el ya citado de la Señora Lavalleja de Calzadilla, que forma parte de esta muestra, con el *Retrato de Manuelita Rosas* (1851), si bien ausente en esta exhibición, presente en la memoria de muchos. La primera de las damas aludidas luce un vestido en gama de azules, mientras que para el retrato de la hija de Rosas<sup>12</sup> el pintor optó por una vestimenta en gama de rojos. Al analizar ambas obras, el investigador Roberto Amigo se detiene en el detalle de la indumentaria y de la moda de la época para extraer de allí cualidades de las retratadas que devienen políticas. Puntualiza que, para Manuelita Rosas, y por tratarse de un encargo oficial, el vestido debería ser *colorado de la patria federal*. En el caso de Lavalleja, ataviada de azul, sugiere que podría leerse como la *contracara liberal* del retrato de Manuelita. Y esta insinuación no es antojadiza, puesto que Pueyrredón pinta a Lavalleja engalanada con un chal blanco sobre vestido celeste con moños azules. De ahí que Amigo, al final de su análisis, deje abierto un interrogante respecto al uso del color en la vestimenta, sugiriendo de modo afirmativo que el color está colocado allí *como una referencia simbólica a la bandera azul celeste que había ocupado nuevamente un lugar en central Buenos Aires*<sup>13</sup>.

Entonces, el vestido está puesto para extraer de él una cualidad, que pasa a ser su signo. En las dos pinturas de Pueyrredón, el color del ropaje en este modo enfático pasa a ser un signo de la ideología dominante. Todo ello para aludir al sentido de Estado; en nuestro caso, se trata de Estados unitarios y federales. Por efecto de una relación equivalencial en la cadena significativa se alude a una significación que no solo atañe al vínculo entre retratista y retratado, sino también, por desplazamiento de sentido, a las formas de organización política del Estado. Un Estado moderno con necesidad de "ser nacional" en la segunda mitad del siglo XIX. Estado nacional que, parafraseando a Felipe Pigna, *se ha conformado a sangre y fuego*<sup>14</sup>.

Esta operación de hilvanado de significantes para suturar sentido podría realizarse frente a cada una de las obras escogidas por esta muestra. Queda claro que las empatías genealógicas corren por cuenta del espectador. Este texto no pretende una mirada unívoca porque el retrato habilita, también, y fundamentalmente, una apertura al Otro —esta vez con mayúsculas, orden simbólico, orden del lenguaje—: un lugar simbólico para ser ocupado por personajes contingentes.

En la contemporaneidad podría trazarse un guión que articule sujetos retratados y políticas de subjetivación perfiladas por el capitalismo en su fase actual. En ese libreto no deberían estar ausentes dos cuestiones: una, que los sujetos recusamos la fragilidad, preferimos creer en una imagen estable de uno mismo; la segunda, que la política de subjetivación del capitalismo, en su forma posfordista y neoliberal, es de identificación casi hipnótica con las imágenes del mundo diseñadas por la publicidad para la cultura de masas —como dice Rolnik— y donde *la creación se disocia de la pregunta por el otro, lo que es muy grave porque la verdadera vida pública —y no la esfera pública— depende de escuchar la pregunta del otro*<sup>15</sup>. Es de esperar que la política de subjetivación y de relación con el otro que predomina en este escenario sea de las más empobrecidas.

Por último, un montaje también organiza de modo simbólico la mirada, lo que no significa que en esta estructuración la visibilidad del campo sea plena. Ningún sistema puede representarlo todo. Siempre habrá un punto ciego, una fisura. Habrá zonas de exclusión de la mirada. Lo antes dicho no intenta expresar que lo excluido de la mirada quede fuera de una cadena equivalencial de sentido. Una fisura del sistema que deja sin visibilidad una zona puede operar dialécticamente para que una relación de exclusión sea leída —visibilizada— como una *exclusión inclusiva*<sup>16</sup>. Queda como tarea para las miradas críticas examinar atentamente esas fisuras.

## Notas

<sup>1</sup> Benjamin, W., Carta a F. C. Rang, Berlín, 9 de diciembre de 1923, en *Revista Minerva*, n° 17. En línea: <http://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=468> [Fecha de consulta: 16/04/2016].

<sup>2</sup> "Ese principio constructivo le sirve tanto para hacer saltar (en el sentido del verbo *sprengen*, que es explotar, hacer estallar: se trataría de una irrupción) una época determinada del curso de la historia, una determinada vida de la época o una determinada obra de la obra general. Ese mismo principio es lo que llamó 'imagen dialéctica' en *El libro de los Pasajes* [...]". Véase prólogo de Jorge Monteleone en Benjamin, W., *Calle de mano única*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2014.

<sup>3</sup> Los dispositivos son como máquinas —dirá Deleuze a propósito de Foucault—, máquinas para hacer ver y para hacer hablar. Véase Deleuze, G., "¿Qué es un dispositivo?", en AA. VV., Michel Foucault filósofo, Barcelona, Gedisa, 1990. Véase también García Fanlo, L., en *A Parte Rei, Revista de filosofía*, n° 74, marzo de 2011.

<sup>4</sup> Véase Rolnik, S., *El ocaso de la víctima. La creación se libra del rufián y se reencuentra con la resistencia*. En línea: <http://www.docfoc.com/el-ocaso-de-la-victima-suely-rolnik> [Fecha de consulta: 14/04/2016].

<sup>5</sup> Se toma prestado el término de Suely Rolnik, aunque fuera de su contexto original.

<sup>6</sup> Véase Rolnik, S., *Geopolítica del chuleo*. En línea: <http://eipcp.net/transversal/1106/rolnik/es> [Fecha de consulta: 14/04/2016].

<sup>7</sup> *Lalengua*, como la llama Lacan es, en primer lugar, la lengua materna. *Mas no es el idioma, ni la lengua de una comunidad determinada, sino la manera en que el discurso del Otro se inscribió en el sujeto, los deseos que generó, los ideales, la sexuación, las fantasías, emblemas e identificaciones que el sujeto fue incorporando, asimilando, de su relación con el Otro* [...].

<sup>8</sup> Conceptos extraídos de una entrevista realizada a la psicoanalista María Elena Elmiger, San Miguel de Tucumán, 2003. Texto inédito.

<sup>9</sup> Ídem.

<sup>10</sup> Ídem.

<sup>11</sup> Véase Camuña, J., *Sobre el inconsciente y el lenguaje: una introducción a Lacan*. En línea: [http://www.robertexto.com/archivo14/inconsc\\_lenguaje.htm](http://www.robertexto.com/archivo14/inconsc_lenguaje.htm) [Fecha de consulta: 12/04/2016].

<sup>12</sup> El 8 de diciembre de 1829, la sala de representantes proclamó a Juan Manuel de Rosas gobernador de Buenos Aires: le otorgó las facultades extraordinarias y el título de Restaurador de las Leyes. Gobernó en dos oportunidades: de 1829 a 1832 y de 1835 a 1852.

<sup>13</sup> Véase Amigo, R., comentario de las obras. En línea: <http://mnba.gob.ar/coleccion/obra/3188> y <http://mnba.gob.ar/coleccion/obra/2917> [Fecha de consulta: 12/04/2016].

<sup>14</sup> Véase Pigna, F., "1852-1880. La conformación del Estado nacional", en *Ver la historia* [video]. En línea: [http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec\\_id=127074](http://www.encuentro.gov.ar/sitios/encuentro/programas/ver?rec_id=127074) [Fecha de consulta: 12/04/2016].

<sup>15</sup> Véase entrevista a Suely Rolnik realizada por Colectivo Situaciones y publicada por lavaca.org el 16/02/2006. En línea: <http://www.lavaca.org/notas/entrevista-a-suely-rolnik/> [Fecha de consulta: 14/04/2016]

<sup>16</sup> Se toma prestado el oximoron de Ernesto Laclau, extraído de la conferencia "Democracia, pueblo y representación" dictada en el Goethe-Institut, Buenos Aires, 2003.

**Ana Claudia García** es licenciada en Artes Plásticas y magíster en Historia del Arte por la Universidad Nacional de Tucumán. En esa casa de estudios, es profesora titular de la cátedra de Historia del Arte y profesora adjunta de Escultura en Taller II-TV. Dirige el proyecto de investigación "Prácticas artísticas y culturas digitales. El arte contemporáneo y su relación dialógica con las TIC digitales, las redes informáticas y el bioarte". Participó en muestras individuales y colectivas de escultura, video y videoinstalaciones. Publicó artículos sobre videoarte, artes electrónicas y arte contemporáneo en revistas y libros especializados del país y del extranjero. Obtuvo premios, becas y subsidios en reconocimiento a su labor artística y teórica.