

CAPÍTULO 13

Imagen afro, arte y política: una lectura posible sobre rancière

María Luz Tegiacchi

*Todo espectador es de por sí
actor de su historia,
todo actor, todo hombre de acción,
espectador de la misma historia.*

JACQUES RANCIÈRE

Fronteras

El objetivo de este trabajo es el de cruzar algunas de las nociones que propone Jacques Rancière para ubicar al espectador como centro de las discusiones acerca de la relación existente entre arte y política y la producción de imágenes por parte de la comunidad afro.

Para tal fin, partiremos del supuesto de que esta producción de imágenes, en muchos casos, constituye una forma de resistencia frente a los mecanismos racistas, de silenciamiento e invisibilización de estas etnias por parte de un mundo cada vez más globalizado y en el que prima el gusto impuesto por los países hegemónicos y por una Argentina que sostiene una importantísima deuda historiográfica en relación a la problemática afro, íntimamente relacionada con la matriz racista en que se inscribe el origen de la nación y al persistente supuesto de que no hay negros argentinos.

Según Rancière, la emancipación del espectador comienza en el preciso instante en que se cuestiona la oposición entre mirar y actuar.

El espectador emancipado surge a partir de una solicitud que recibe Rancière de introducir la reflexión que propone en *El maestro ignorante* y vincularla con la problemática que involucra al espectador en el ámbito del arte.

En la década de 1980 hace revivir la aventura intelectual de Joseph Jacotot, quien en 1818, a sus 47 años, se debe exiliar de Francia y por diferentes vuelcos del azar se ve en la necesidad de dar lecciones como profesor en Bélgica. Un buen número de sus estudiantes ignora el francés y Jacotot, por su parte, desconoce totalmente el holandés. En ese momento, se publica en Bruselas una edición bilingüe de Telémaco y Jacotot se sirve de este libro para establecer con sus estudiantes un punto en común, un lazo mínimo que pueda conectarlos. Hace enviar el libro a sus estudiantes a través de un intérprete y les propone que lean el texto en francés, ayudándose de la traducción. Luego, les indica que describan una y otra vez la lectura. Por último, les pide que escriban en francés su opinión acerca de todo lo estudiado. Grande es su sorpresa al comprobar que sus estudiantes han sorteado este paso tan bien como lo habría hecho un francés. Así, se revela “la paradoja del maestro ignorante: el alumno aprende del maestro algo que el maestro mismo no sabe. Lo aprende como efecto de la maestría que lo obliga a buscar y a verificar esta búsqueda. Pero no aprende el saber del maestro” (Rancière, 2002: 20).

La enseñanza ordenada y progresiva enseña al alumno ante todo su propia incapacidad. Y en ese camino, el de la enseñanza, se verifica constantemente la desigualdad de las inteligencias. A esto Jacotot lo llama embrutecimiento, al cual opone la emancipación. La emancipación intelectual es justamente lo contrario, es decir, la verificación de la igualdad de las inteligencias. La abolición de toda fijeza de las jerarquías y de las posiciones que suponen alguna distancia entre un saber y una ignorancia. La emancipación intelectual se inscribe entonces precisamente en el borramiento de la frontera entre aquellos que tienen el saber y los que no lo tienen.

En *El espectador emancipado* Rancière propone el traslado de esta lógica de la relación pedagógica a las cuestiones que involucran al espectador en el arte.

Empieza su recorrido tomando por ejemplo al teatro y siguiendo esta línea plantea una paradoja que ciñe al espectador: no existe teatro sin espectador y, sin embargo, mirar es lo contrario de conocer y de actuar. El espectador permanece inmóvil en su sitio y totalmente pasivo ante una apariencia de la cual ignora el proceso de producción.

En tanto la lógica del espectador inste la fijeza de las posiciones del que tiene o el que posee determinada capacidad y el que no la posee –e identifique la mirada y la escucha con la pasividad, instalando y reivindicando, a la vez, las oposiciones entre apariencia/realidad, mirar y/o escuchar/saber, actividad/pasividad– quedará asociada a la verificación de eso que Jacotot llama **embrutecimiento**, es decir, a la verificación de la desigualdad de las inteligencias, a la cual opone la práctica de la **emancipación intelectual**, que es la verificación de la igualdad de las inteligencias.

“Toda distancia es una distancia factual y cada acto intelectual es un camino trazado entre una ignorancia y un saber, un camino que va aboliendo incesantemente, junto a otras fronteras, toda fijeza y toda jerarquía de las posiciones” (Rancière, 2002: 18).

Así, la emancipación comienza en el preciso instante en el que cuestionamos esta oposición aparente entre mirar-escuchar/ver, y la brecha que separa a los que tienen determinada capacidad y los que no la tienen.

El espectador comprende algo en tanto y en cuanto puede traducir aquello que percibe, enlazarlo a una aventura intelectual singular y componer así su propio poema.

La emancipación de cada uno de nosotros como espectador reside justo allí, en ese acto de poder asociar y disociar lo que vemos y escuchamos.

Es posible leer la obra de *Maga* como una herramienta de resistencia frente a los mecanismos racistas, de silenciamiento e invisibilización de la cultura afroargentina y pensarla al fin, como un engranaje de resistencia frente al neocolonialismo.

Si bien es cierto que, evidentemente existen ciertas cuestiones materiales que determinan este sometimiento, también es cierto que este aspecto, el material, resulta indivisible de las cuestiones simbólicas que también determinan y refuerzan esta dependencia.

Maga. Afroargentina

<<https://www.facebook.com/maga2011?ref=ts&fref=ts>>

Maga (María Gabriela Pérez Cándido) nace en Buenos Aires, en el año 1971. Proviene de una familia afroargentina que han sido traídos al puerto de Buenos Aires en tiempos de la colonización, en condición de esclavos. En el año 1993 se gradúa como periodista y en el 2007 comienza a incursionar en las artes plásticas en las cuales cree haber encontrado, además de un valioso medio expresivo, un lugar estratégico desde donde recuperar la cultura afro y su presencia negada en la memoria nacional.

La obra de *Maga* se nos presenta como una obra directa, simple, sencilla en la superficie, pero que encierra una visión compleja y sumamente crítica del mundo que habita.

La paleta que utiliza es generalmente de colores saturados y los fondos en que se inscriben las figuras aparecen sumamente despojados. Vemos allí únicamente la línea de horizonte o alguna trama (en las últimas obras), pintada o armada con un collage.

La representación de los cuerpos se aleja del naturalismo, para mostrarnos, en cambio, formas simples y una representación muy esquemática.

Llama poderosamente nuestra atención el hecho de que los personajes no tengan rostro. *Maga* pinta hombres y mujeres negros y los rostros de sus personajes están sustituidos por plenos planos negros. De esta manera, la mujer “afroargentina” puede ser la misma que la de “familia y tambores” o “pareja afro”, o no..., no lo sabemos.

Así, el hecho de que no tengan rostro: ¿deshumaniza a sus personajes? No cabe ninguna duda de que los personajes creados por *Maga* son hombres y mujeres que aparecen siempre haciendo cosas que sólo hacen los seres humanos. Sus cuadros aparecen plagados de signos culturales que remiten al trabajo, la esclavitud y al dolor, pero también a la alegría, a la dignidad y a la libertad.

Sin embargo, ella ve, siente y denuncia, a través de su obra, cómo ésta sociedad –que durante mucho tiempo los ha considerado entes no humanos- los ignora al punto de no ver la diversidad que encierra esta comunidad, de borrar las características que diferencian a los negros, de negar estas marcas de identidad, como si no importaran.

La obra "Afroargentina", nos muestra a una mujer negra que exhibe, desafiante y jactanciosa, una banda atravesando su pecho con los colores de la bandera argentina, casi como una respuesta a la pregunta -o a la afirmación- de que no hay negros argentinos y de que la nuestra es una nación modelada por los europeos bajados de los barcos. Esta obra tiene algo de autorreferencial, mantiene intactos los patrones de representación -figuras simples, uso de colores saturados, fondos despojados, personajes sin rostro- que podemos ver a lo largo de toda su obra, y es la estrella de la serie "candombe afroargentino" -técnica mixta y collage de partituras antiguas-, que según palabras de su autora:

"Lleva toda la impronta de un sentido homenaje a nuestro Candombe Nacional y, también, un homenaje a todas/os aquellos que llevan con orgullo y respeto la herencia de nuestros ancestros que es belleza, lucha y resistencia" <<https://www.facebook.com/maga2011?fref=ts>>

Y es que con estas obras: ¿no será la intención de Maga la de diluir o, al menos, atenuar la brecha que separa a Argentinos y Afrodescendientes?

El borramiento de las fronteras en la distribución de los roles en el ámbito social –que define y determina la emancipación–, es precisamente lo que Rancière explica como centro de su teoría. Y con ello se opone al planteo de Platón, quien en *La República* sugiere que cada cual debe trabajar en su oficio, sin traspasar las fronteras que delimitan su quehacer y manteniéndose sujeto a sus propias capacidades.

Rancière nos presenta la inversión de este postulado señalando y subrayando el hecho de que tanto el ocio como la creatividad o la reflexión estética no constituyen un patrimonio exclusivo de los artistas, sino que están a disposición de todos los individuos. Aquellas cuestiones que definen y delimitan nuestro quehacer no tienen por qué permanecer fijas e inmutables y de hecho son dinámicas y se van transformando, a partir de las tensiones entre nuestra historia personal y la historia de la sociedad en la cual estamos insertos.

Para el autor esta emancipación en el ámbito de lo social es a la vez una emancipación que involucra a lo estético, porque establece un quiebre, una ruptura, con las formas de ver, sentir y representar la realidad.

En este sentido es que Rancière reflexiona sobre la teoría vinculada con el pensamiento crítico –en tanto marco conceptual orientado a la revisión y el análisis de la realidad– y concluye que si bien esta no ha caído en desuso, sí ha sufrido una crisis que determina una inversión de sus postulados, de sus modos de comprobación y de sus fines. Así, si:

"Marx veía a los hombres proyectar en el cielo de la religión y de la ideología la imagen invertida de su miseria real. Nuestros contemporáneos, según Sloterdijk, hacen lo contrario: proyectan en la ficción de una realidad sólida la imagen invertida de ese proceso de aligeramiento generalizado" (Rancière, 2010: 35).

Este mecanismo de inversión no hace sino trasladar los lugares, transformando la realidad en ilusión o la ilusión en realidad. De esta manera, si estos procedimientos propios de la tradición crítica se proponían promover formas de conciencia y energías encaminadas hacia un proceso de emancipación, hoy se encuentran totalmente desconectados de ese horizonte de emancipación o dándole la espalda a esa utopía.

Históricamente, el arte ha constituido una forma de responder a las distintas formas de dominación económicas e ideológicas y en esta vocación de dar respuesta a dichas cuestiones, ha adoptado formas divergentes e, incluso, contradictorias, en las que el arte y la política se han articulado de modos muy diferentes. Podemos delinear, a grandes rasgos, tres formas de **eficacia del arte** o modos de vinculación entre arte y política, que repiensen y redefinen la proximidad o la distancia que media entre la representación y el objeto representado. En primer lugar, la mediación representativa. El modelo mimético dominante en Europa hasta fines del siglo del siglo XVIII, que suponía una relación de continuidad entre las formas sensibles propias de la producción artística y las formas sensibles según las cuales resultan afectados los sentimientos y las visiones del mundo de aquellos que las reciben. En segundo lugar, la inmediatez ética. Producto del cuestionamiento del modelo anterior, este paradigma ha tenido sus grandes momentos durante el primer cuarto del siglo XX y no ha dejado de acompañar a lo que nosotros llamamos modernidad. Propone sacar al arte del museo, o anular el interior mismo del museo, la separación entre arte y vida. Sustituye la pretensión de la representación de influir en el espectador, corrigiendo sus costumbres y sus pensamientos por un modelo archiético, que supone el pensamiento de un arte devenido en forma de vida. Si bien esta polaridad encierra las posturas en torno de las cuales ha girado, en gran medida, la reflexión sobre la estética y la política, existe sin embargo una tercera forma de eficacia en el arte: la eficacia estética. Este modelo propone la separación, la discontinuidad, entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles mediante las cuales el espectador se apropia de esta producción. Esta sería la eficacia de una distancia y de una neutralización. Suspende toda relación determinable entre la intención de un artista, la obra de arte y la mirada del espectador.

El arte crítico aparece así como un intento de articular estas tres lógicas:

“Se trataba pues de fundir en un único proceso el choque estético de las sensorialidades diferentes y la corrección representativa de los comportamientos, la separación estética y la continuidad ética” (...) “Esta contradicción que habita el dispositivo de la obra crítica no la deja no obstante sin efecto. Puede contribuir a transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable, a crear nuevas formas de experiencia de lo sensible, nuevas distancias con las configuraciones existentes de lo dado. Pero este efecto no puede ser una transmisión calculable entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política” (Rancière, 2010:68-69).

Y si la ruptura estética vino a instalar una desconexión y un quiebre entre el arte, los fines sociales, las formas sensibles, las significaciones que se pueden leer en ellas y los efectos que ellas puedan producir, el choque de diferentes regímenes de sensorialidad, podemos hablar, entonces, de la eficacia de un **disenso**. Y es en este punto donde el arte y el régimen de separación estética se encuentran tocando a la política, en tanto el disenso se halla en el corazón de la política. La política rediseña los marcos sensibles al interior de los cuales se definen objetos comunes y rompe la evidencia sensible del orden que prefija el quehacer de los individuos y de los grupos sociales. También la experiencia estética, entendida como experiencia de disenso, opuesta a la adaptación mimética o ética de la producción artística a determinados fines, desplaza al arte de una red de conexiones que los equipaba de su funcionalidad. Los

artistas se proponen cambiar las referencias de aquello que es visible, visibilizar aquello que no lo era, mostrar de otro modo aquello que sí era visto y establecer relaciones nuevas entre los objetos y los sujetos. Ese es el trabajo de la **ficción**: el de producir disenso, cambiando los modos de relación entre las formas sensibles y su enunciación –y no el de crear un mundo imaginario opuesto al real–. De esta manera, tanto el arte como la política, crean ficción, en tanto habilitan un paisaje de lo visible totalmente nuevo y generan nuevas conexiones entre las individualidades, lo comunitario y el mundo:

“De modo que la política del arte no puede solucionar sus paradojas bajo la forma de una intervención fuera de sus lugares, en el ‘mundo real’. No hay tal cosa como un mundo real que vendría a ser el afuera del arte. Hay pliegues y repliegues del tejido sensible común en el que se unen y desunen la política de la estética y la estética de la política. No existe lo real en sí, sino configuraciones de aquello que es dado como nuestro real, como el objeto de nuestras percepciones, de nuestros pensamientos y de nuestras intervenciones. Lo real es siempre el objeto de una ficción, es decir, de una construcción del espacio en el que se anudan lo visible, lo decible y lo factible” (Rancière, 2010: 77).

Y en este sentido, la representación no tiene que ver con el hecho de producir una forma visible, sino con la posibilidad de dar un equivalente. La imagen es un modo de articular lo visible y lo invisible, antes que el hecho de designar doble de una cosa.

Sin embargo, en el contexto contemporáneo el horizonte disensual en el cual se hallaba inscripto el arte crítico ha perdido su evidencia y los dispositivos artísticos se presentan directamente como proposiciones de relaciones sociales. A partir de este momento, el arte producirá directamente relaciones con el mundo.

Podemos decir, entonces, que el contexto contemporáneo es un contexto de **consenso** en tanto acuerdo entre determinado modo de representación de lo sensible y determinado régimen de interpretación de estos datos.

Y al borrar la divergencia entre política de la estética y estética de la política, identifica nuevamente al arte con la consumación de las intenciones del artista, borrando la complejidad de las operaciones por medio de las cuales la política crea un escenario de subjetivación propia, y sobreestimando, a la vez, la visión tradicional del artista como diestro y experto estratega.

En el marco de este contexto contemporáneo, Rancière subraya dos características sobresalientes en el análisis de las imágenes que allí se producen: la intolerabilidad y la pensatividad.

Intolerabilidad

Habíamos hablado ya de la representación como el acto de crear un equivalente y de la ficción como un modo de establecer nuevas relaciones entre lo visible y su representación.

Estaríamos entonces en condiciones de afirmar que el arte, en tanto dispositivo abocado a la representación y a la producción de imágenes, nos ofrece –al igual que la política– un escenario ficcional.

Habíamos señalado también el contexto contemporáneo como un contexto de consenso, es decir, de acuerdos entre diferentes modos de presentación sensible y diferentes regímenes de interpretación de sus datos, el acuerdo, en fin, de diferentes regímenes de sensorialidad.

Y es precisamente en estos acuerdos, en este consenso, donde se empiezan a disolver las fronteras que delimitan las esferas de la política de la estética y la estética de la política:

“Este ir y venir entre la salida del arte hacia lo real de las relaciones sociales y la exhibición” (...) “lo único que asegura su eficacia simbólica” (Rancière, 2010:72-73).

Tchalé Figueira nació en San Vicente, Cabo Verde, en 1953.

Tchalé Figueira, *Wall Street Journal*

<<http://brito-semedo.blogs.sapo.cv/169136.html>>

A los 17 años se las arregló para escapar de su patria, huyendo de la incorporación a la guerra colonial que se alimentaba en Portugal y para la cual llamaban a provincias de ultramar. Después de ocupaciones episódicas como refugiado, se radicó en Holanda, y luego en Suiza, donde asistió a una escuela de Bellas Artes. Desde mediados de los '80, vive y trabaja en Cabo Verde, en la ciudad de Mindelo, en la isla de San Vicente. Es pintor, músico y poeta. Hoy en día es reconocido como uno de los íconos más importantes del arte contemporáneo en Cabo Verde, y es uno de los artistas caboverdeanos con mayor visibilidad internacional.

Esta obra de Tchalé Figueira, nos muestra de un modo que resulta casi insoportable, la tensión, la contradicción y la dicotomía que tiñen la vida de los hombres.

En ella vemos a un hombre cuyo pie derecho se encuentra sobre un globo terráqueo. En una de sus manos sostiene un ejemplar del diario Wall Street, y la otra se apoya sobre el lomo de un buey. Sobre el lado izquierdo del cuadro, descansa un fusil.

La figura del animal aparece sólo definida por líneas blancas sobre fondo negro, sin color. Tiene grandes dientes puntiagudos que aparecen visibles, dándole aspecto de fiera. El dibujo es muy esquemático.

El hombre, a su lado, está también representado de un modo sintético, mostrando unos grandes dientes puntiagudos. A diferencia del animal, el hombre sí aparece representado con color.

El ejemplar del Wall Street journal, que sostiene en una de sus manos el personaje central de la obra, resulta disonante en el contexto en el que la planimetría de las formas sumadas a la esquematización de las figuras y el fraccionamiento de las partes nos recuerda a las máscaras del arte africano (desde el siglo XVI en adelante). Este diario constituye uno de los íconos más fuertes del mundo globalizado. El periódico también aparece representado –igual que el buey– con líneas blancas sobre fondo negro, sin color.

El globo terráqueo nos muestra sólo al continente africano, en rojo, rodeado de océano azul. Aparece rodeado de inscripciones en amarillo: uranio, petróleo, oro, diamantes... –que nos hablan de las riquezas de África–.

El fusil de la izquierda está pintado con neutros –muy desaturados al blanco– lo cual hace resaltar el fuego rojo que sale de su boca.

El fondo es negro, pero con manchas de color –otra vez muy desaturadas al blanco– que rodean al hombre que aparece en el cuadro, y parecen ser irradiadas por este cuerpo.

La figura central de la obra, el hombre, aparece pisando el globo terráqueo en el cuál sólo aparece representado el continente africano con un periódico en la mano, en el cual se lee “Wall Street Journal”, como si el mundo –o su parte visible– fuera sólo el continente africano y estuviera siendo aplastado por el capitalismo financiero y la globalización.

En diferentes simbologías, el buey aparece asociado a la paciencia y al trabajo. En esta obra el animal aparece acompañando a este hombre como si estuviera presente, para recordar la necesidad de trabajar, perseverar, saber esperar.

El fusil está asociado claramente a la muerte, pero a la muerte del enemigo en una batalla. Según los estereotipos, uno no imagina al fusil en la escena de un suicidio, ni tampoco en el asesinato de un solo hombre, sino más bien en una batalla que involucra a un colectivo de individuos defendiendo determinados valores culturales.

Este hombre que aplasta con su pie al continente africano, mostrándonos un ejemplar de Wall Street, aparece escoltado con la paciencia y el trabajo por un lado, y con la violencia y la muerte por otro.

Así, el hombre se encuentra cercado por la pulsión de vida –eros–, de un lado, y por la pulsión de muerte –tanatos–, del otro. Apoya su mano en el buey, dejando entrever su elección.

La obra sugiere varias cosas: la relación de dominio en África, por un lado, y por otro, Wall Street como símbolo del poder hegemónico del mundo globalizado. El arte interviene sobre la realidad, de este modo, mostrándonos sólo un poco, insinuando, sugiriendo. Diciendo y callando, mostrando y ocultando, y también mostrándonos que oculta.

Otra relación que se nos hace evidente, por el tratamiento formal, línea blanca sobre fondo negro, es la que hay entre el buey y el diario. ¿Será el tesón, el trabajo perseverante, la paciencia obstinada, la respuesta más eficaz y el modo de resistir ante la voracidad y la opresión de la globalización?

Si nos permitimos fantasear con la idea de que el personaje que aparece en la obra es el autor, podríamos pensar que la realidad del mundo globalizado parece estar aplastando a África y con que este hombre elige a la paciencia y al trabajo como recursos para batallar y resistir a la dominación. Tchalé Figueira ha estado de los dos lados: del lado de los que aplastan a África y del lado de los que son aplastados:

“Este desplazamiento de lo intolerable en la imagen a lo intolerable de la imagen ha estado en el corazón de las tensiones que afectan al arte político” (...) [Y sin embargo] “Ya no habría entonces más realidad intolerable que la imagen pueda oponer al prestigio de las apariencias sino un único e idéntico flujo de imágenes, un único e idéntico régimen de exhibición universal, y es ese régimen lo que constituiría hoy lo intolerable” (Rancière, 2010:86).

Pensatividad

La pensatividad viene a designar un estado excepcional que tiene que ver con el hecho de contener pensamientos sin la necesidad de pensarlos concretamente. Aquí el acto del pensamiento aparece captado por cierta pasividad. Una imagen pensativa es, entonces, en otras palabras, una imagen que encierra un pensamiento no pensado, que se desprende de la intención de aquel que la ha producido, pero que hace efecto sobre el que la ve.

Rancièrre refiere dos regímenes de expresión de la imagen, que se encuentran entrelazados y que sin embargo no definen ese vínculo que los relaciona: la mimesis clásica y la modernidad artística. La mimesis clásica puede estar definida por la presentación directa y el desplazamiento figurativo, es decir, por la homogeneidad entre los diferentes parecidos. A este modelo del **archiparecido**, opone el **parecido desapropiado**, que nos ofrece la modernidad artística, en la que la lógica representativa se ve trastocada y esto produce un cambio de estatuto de las relaciones existentes entre arte, acción y pensamiento. Aquí, la imagen es complemento expresivo. Así se transforma, o bien en la representación directa de una sensación o un pensamiento, o bien en una figura poética que reemplaza una expresión por otra para aumentar su potencia. Este parecido –desapropiado– no nos remite a ningún ser real con el cual comparar la imagen, la identidad de estos personajes podría ser cualquiera y eso carece de importancia:

“La pensatividad de la imagen es el producto de ese nuevo estatuto de la figura que conjuga, sin homogeneizarlos, dos regímenes de expresión” (Rancièrre, 2010: 119).

Abraão Vicente (Abraão Aníbal Fernandes Barbosa Vicente) nace en el año 1980, en Cabo Verde, en la isla de Santiago.

Abraão Vicente, *s/t*

<<http://www.abraaovicenti.blogspot.com.ar/>>

En 1998 se muda a Lisboa, Portugal. Estudia Sociología y se gradúa en 2003. Empieza una carrera autodidacta en artes visuales y desarrolla hoy una carrera multifacética que incluye colaboraciones con periódicos de Cabo Verde, entre otras cosas. Además de su actividad artística, es diputado por el MPD, en Cabo Verde.

Esta obra se enmarca dentro de la serie “lém di li”. Expresión que hace referencia a qué es lo que hay “más allá de lo que me decís o de lo que leo”. Y más allá de los dichos de los otros está mi propia visión y mi interpretación de eso que veo. La serie está compuesta por diez obras que muestran distintas escenas de la vida cotidiana en Cabo Verde, y que nos ofrecen la visión y la interpretación de Abraão Vicente.

Es la primera de la serie y en ella vemos a dos hombres contemplando con cierta curiosidad esas escenas. Los dos hombres parecen estar al aire libre, ya que su ropa refleja mucha luz y esa luz es blanca, lo que nos sugiere también que esta escena ocurre cerca del mediodía, pero en realidad esto es sólo una conjetura porque no podemos ver el escenario en el cual están emplazados ya que este está intervenido por el artista y cubierto íntegramente por pintura blanca.

Este recurso pictórico de intervenir el fondo, lejos de anularlo, lo subraya, porque evidencia el hecho de que el escenario está ahí, de que existe, sólo que aparece velado. Así, no forma parte del mundo material, aquel que podemos ver y tocar. Entonces, se convierte en un fantasma y cobra una fuerza que no puede tener de otro modo.

Néstor García Canclini (2011: 12) habla del arte como lugar de la inminencia:

“Su atractivo procede, en parte, de que anuncia algo que puede suceder, promete el sentido o lo modifica con insinuaciones. No compromete fatalmente con hechos duros. Deja lo que dice en suspenso” (...) “Al decir que el arte se sitúa en la inminencia, postulamos una relación de lo posible con lo ‘real’ (las comillas son del autor) tan oblicua o indirecta como en la música o en las pinturas abstractas. Las obras no simplemente ‘suspenden’ (las comillas son del autor) la realidad; se sitúan en un momento previo, cuando lo real es posible, cuando todavía no se malogró. Tratan los hechos como acontecimientos que están a punto de ser”.

Este recurso, a la vez, resalta a las personas que configuran esa escena, profundizando la brecha existente entre el mundo objetual y el ámbito de los sujetos.

Asimismo, estos recursos poéticos de que se sirve la representación de lo visible, parten de la condensación y del desplazamiento.

Freud formuló la hipótesis de que los sueños constituían el cumplimiento de deseos reprimidos y que, de esta manera, el objetivo de la realidad onírica era el de disminuir la presión de los deseos inconscientes en la vida del sujeto. Estos deseos reprimidos aparecen enmascarados y se evidencian bajo la forma de dos procesos básicos: la condensación y el desplazamiento. La condensación consiste en la síntesis de varios significados en un solo símbolo. El desplazamiento gravita en el traslado de un determinado significado en otra cosa que lo representa.

Estos mecanismos de desplazamiento simbólico aparecen presentes también en el arte. Sin embargo, existen diferencias substanciales. En tanto, en el estado onírico, los impulsos y las tendencias se hallan en su hábitat primigenio, y las funciones volitivas, reflexivas y racionales se encuentran poco más o menos suspendidas; en la producción artística estos elementos están presentes de un modo evidente y efectivo. Sin embargo, la explicación del arte desborda la comprensión de estos mecanismos, los excede, el dispositivo artístico es mucho más que esto.

La figura retórica de que se sirve el artista en este caso es la de la metonimia, mostrándonos la parte por el todo. Los personajes en cuestión, lejos de constituir la totalidad de la escena, que se completa con el escenario, aparecen ocupando un espacio pictórico que, además, ayuda a crear y profundiza el juego de opuestos lleno/vacío, figura/fondo:

“Esta relación de un arte consigo mismo por la mediación de otro puede proporcionar una conclusión provisoria a esta reflexión. He intentado dar un contenido a esta noción de pensatividad que designa en la imagen algo que resiste al pensamiento, al pensamiento de aquel que la produjo y al de aquél que busca identificarla. Al explorar algunas formas de esta resistencia, he querido mostrar que no es una propiedad constitutiva de la naturaleza de ciertas imágenes, sino un juego de distancias entre varias funciones-imágenes presentadas sobre la misma superficie. Se comprende entonces por qué el mismo juego de distancias se ofrece igualmente en el arte y fuera de él, y cómo las operaciones artísticas

pueden construir esas formas de pensatividad por donde el arte escapa a sí mismo” (Rancière, 2010:126-127).

Bibliografía

Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

García Canclini, N. (2011). *La sociedad sin relato*. Madrid: Katz.

Platón. (1992). *La República*. Madrid: Ed. Gredos.

Rancière, J. (2002). *El maestro ignorante*. Barcelona: Laertes.

--- (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.