

TRAS LOS PASOS DE *SOULÈVEMENTS*

ON THE FOOTSTEPS OF *SOULÈVEMENTS*

Lucía Montes Sánchez¹

Universidad Autónoma de Madrid

lucia.montes@uam.es

Fecha de recepción: 18/03/2020

Fecha de aceptación: 04/05/2020

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/TNJ.v3i2.13935>

Resumen: En este artículo, nos proponemos pensar la tarea de Georges Didi-Huberman como historiador del arte y teórico de la imagen de la mano de su faceta como comisario de exposiciones, a la luz de su última propuesta de exposición, a saber: el dispositivo trazado en torno al fenómeno de la resistencia social y el levantamiento popular, que se ha titulado originalmente *Soulèvements* y ha sido producido mayoritariamente por la Galería Jeu de Paume de París. Para ello, se explorará en sus textos qué le exige el autor a toda práctica que pretenda “hacer sensible” las conmociones experimentadas por los seres humanos, para ver de qué manera traduce esto en los montajes expositivos sucesivos que han conformado el proyecto *Soulèvements*. Seguidamente, analizaremos las implicaciones políticas de su migración y su condición de apertura, y reconstruiremos la fábula antropológica sobre la que se construye el recorrido expositivo y que dará cuenta, como se justificará más adelante, de la complejidad de la temporalidad de la revuelta en esta propuesta.

Palabras clave: *Soulèvements*; Georges Didi-Huberman; montaje; fábula de temporalidades; gestualidades; indestructibilidad del deseo; dialéctica.

1 Financiación con un contrato de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación.

Abstract: In this article, I attempt to think, on the one hand, Georges Didi-Huberman's task as art historian and image thinker, together with, on the other hand, his supplementary activity as an exhibition curator in light of his most recent exhibition: *Soulèvements*. This project consists of an apparatus built around the phenomenon of social resistance and popular uprising, produced mainly by the Jeu de Paume Gallery in Paris. For this purpose, I explore that which the author, in his texts, demands of all the practices that aim to "make sensible" the upheavals experienced by human beings, in order to see how he translates these points in successive montages. I then analyse the political consequences of the migratory character of the project and the conditions of its opening. Furthermore, the article reconstructs the anthropological fable on which the itinerary of the exhibition is built and considers the particular way Didi-Huberman sheds light on the complex temporality of uprising.

Keywords: *Uprisings*; Georges Didi-Huberman; montage; fable of temporalities; gestualities; indestructibility of desire; dialectics.

La exposición *Soulèvements*, concebida por el filósofo francés Georges Didi-Huberman y auspiciada principalmente por el Jeu de Paume de París, se ha desplegado en seis sedes en fechas sucesivas: la galería parisina recientemente mencionada –del 18 de octubre de 2016 al 15 de enero de 2017–; el Museu Nacional d'Art de Catalunya, en Barcelona –entre 24 de febrero y el 21 de mayo de 2017–; el Centro de Arte Contemporáneo del Museo de la Universidad Nacional Tres de Febrero en Buenos Aires –del 21 de junio al 27 de agosto de 2017–; el Sesc Pinheiros de São Paulo –donde se inauguró el 8 de octubre–; el Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM en Ciudad de México –entre el 24 de febrero y el 29 de julio de 2018–; y, por último, en la galería de la Universidad de Quebec en Montreal (UQAM) y en la cinemateca de Quebec –del 7 de septiembre al 24 de noviembre de 2018. Además, en cada una de estas expresiones, se ha titulado de una forma particular. Con respecto a la relación anterior de sedes y fechas, los títulos fueron *Soulèvements*, *Insurrecciones*, *Sublevaciones*, *Levantes*, *Sublevaciones* y *Le soulèvement infini*.

En su faceta como montador de exposiciones, el pensador francés trabaja con las imágenes de un modo análogo a su desarrollo teórico: a partir de su particular posición antropológica de las imágenes, en este proyecto explora todas las posibilidades expresivas del gesto humano que acompaña a una acción de los pueblos, a una palabra en forma de infinitivo: levantarse, insurreccionarse o sublevarse. Heredero de

Warburg, Didi-Huberman despliega en una exposición con seis paradas bien distantes en el mapa una vastísima iconografía de las expresiones de una fórmula del *pathos* concreta; esto es, de una particular y complejísima emoción humana que resulta en una respuesta estremecedora del cuerpo doliente llevado al extremo. En cada una de estas seis manifestaciones de la exposición, Didi-Huberman nos ha ofrecido un relato común y a la vez disímil. ¿En qué consiste el *hacer sensible* los levantamientos populares de Georges Didi-Huberman, como teórico, por un lado, y como montador, por otro? ¿Cómo dialogan estas dos caras en su producción? ¿Qué dispositivo discursivo vertebraba el relato sobre el que se monta la exposición? ¿Qué motivaciones u objetivos se hallan detrás de esta tarea de montaje? ¿Qué efectos perceptivos nos ofrece como espectadores la narración construida por Didi-Huberman en cada una de las configuraciones o versiones de la exposición? A estas preguntas aspiramos responder a continuación.

Ante lo sensible, ¿qué hacer? Entre exposición y conmoción: un juego dialéctico

Georges Didi-Huberman ha venido politizando cada vez más su producción teórica a lo largo de las dos últimas décadas. Si bien siempre su reflexión ha tenido un potencial crítico y, en ese sentido, político, sin embargo, es a partir de la polémica con Claude Lanzmann (Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*) donde sostiene abiertamente que “hablar de una imagen es hacer política” (Cerezo). Así, entre 2009 y 2016 ha publicado seis volúmenes recogidos en una serie titulada *El ojo de la historia* que han constituido la contienda del proyecto sobre el que esta reflexión pivota. En este marco, en el cuarto volumen de la serie, Didi-Huberman sitúa en un mismo *topos* analítico las posibilidades de representación política y estética de las comunidades políticas, a las que se refiere con la categoría de “pueblos”, a partir del diagnóstico benjaminiano realizado en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* según el cual están en crisis las condiciones de exposición del hombre político. Al hablarnos de las condiciones de exposición y criticar la herencia schmittiana en la filosofía política contemporánea en autores como Giorgio Agamben (Didi-Huberman, *Survivance* 77-113) o Pierre Rosanvallon (Didi-Huberman, *Peuples exposés* 107-108), busca hacer ostensible el análisis de sus condiciones de aparición estética, es decir, fenomenológicas y a nivel figurativo (*Repräsentation*), a las condiciones de representación política, ligadas a la *Stellvertretung* o el mandato schmittiano. Por tanto, Didi-Huberman le concede un peso crucial a la noción de “representación” en su carácter medial entre el pueblo y los afectos y emociones que juegan en su configuración.

Pues bien, Didi-Huberman asume que toda forma de identidad –de un pueblo, de un concepto o de una imagen, lo mismo da– es ficticia, y que su concepción como un horizonte con carácter general y sintético no es sino el resultado de una hipóstasis. Teniendo esto en cuenta, se comprende que sostenga que, del mismo modo que no existe un único pueblo, no puede existir un único modo de representarlo: “la representación es, justamente, como el pueblo: es algo múltiple, heterogéneo y complejo. La representación [...] es portadora de efectos estructurales antagónicos o paradójicos” (Didi-Huberman, “Hacer sensible” 82). Por tanto, frente a las representaciones unívocas del pueblo, instituidas de manera oficial como si de una sola se tratara y, en oposición a aquellos relatos oficiales o anclajes de la identidad de la comunidad en significantes, rasgos pasados o mitos, Didi-Huberman propone abordar la tarea de representar al pueblo a través de la mostración y exposición de sus padeceres, en aras de provocar en quien observa la acción –metafórica– de frotarse los ojos y verlos, así, aparecer.

Esta acción, en tanto que práctica alternativa de la mirada, estará en la base del tratamiento de las imágenes en su práctica expositiva. Además, implica darse cuenta del carácter dialéctico de las imágenes, las emociones, las representaciones y los afectos ya que, en última instancia, de lo que se trata es de poder atisbar el conflicto inherente o, incluso, de introducirlo en su seno. Hay, por tanto, que dialectizar lo visible, en el sentido de introducir elementos negativos, diferenciales y alternativos a los ya presentes en la representación dominante, de modo que la imagen de la comunidad siempre esté abierta a nuevas reconfiguraciones, a nuevas posibilidades de manifestación y de aparición. Esa apertura radical, producto de la posibilidad de “fabricar otras imágenes, otros montajes, mirarlos de otra manera, introducir ahí la división y el movimiento asociados, la emoción y el pensamiento conjugados” (Didi-Huberman, “Hacer sensible” 85), hace de la creación de nuevas presentaciones (nuevas exposiciones o configuraciones de imágenes) –alternativas, descentralizadas, situadas, menores o contrahegemónicas– la base para la construcción de relatos alternativos del porvenir. Sostendremos, entonces, que diferencia y emancipación pretenden ir de la mano en su configuración de una práctica estética ante lo sensible.

En los términos en los que se maneja habitualmente, Didi-Huberman califica su proyecto intelectual de antropología de la imaginación y de los acontecimientos sensibles. Se trata, en primera instancia, de considerar conjuntamente aquello que decimos que aparece, que se hace perceptible en calidad de fulguración momentánea, y eso otro que trae consigo la aparición, a saber, su consecutiva ausencia. El visionado y la aprehensión de este tipo de imágenes que aparecen de repente y, en definitiva, nos atraviesan, deja una huella en nuestro interior: Didi-Huberman se refiere a esto

en múltiples lugares como una infancia de la mirada; es decir, una mirada inquieta, juguetona y libre de miedo. Sin embargo, no solo imprimen una marca en nosotros por su aparición casual, sino también por el hecho de que suceden en un lapso muy corto de tiempo o de manera intermitente. Los acontecimientos sensibles se nos muestran con un fulgor aurático característico, debido a su imposibilidad de repetirse del mismo modo en otras coordenadas espaciotemporales: son pasantes, pasajeros, transitorios. La imagen, en este sentido, cobra vida en su efímero aparecer: “la imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que sólo nos muestra su capacidad de verdad en un destello” (Romero 19). Este carácter fantasmagórico o espectral de la imagen será determinante en *Soulèvements* a la hora de explorar la construcción y la representación de la gestualidad de los pueblos levantados, y hará de cada uno de los seis montajes propuestos una expresión particular, singular y efímera en la que ver y sentir las insurrecciones.

Sin embargo, el ejercicio de “hacer sensible” ensayado por Didi-Huberman no se reduce a esta dimensión de mostración alternativa, sino que, a partir de sus textos, cabe comprenderlo también como una exposición que aspira, al mismo tiempo, a una implicación a nivel pasional y afectivo de quien está elaborando el relato con esos pueblos levantados que está haciendo aparecer. En el *pathos* se juega todo: se trata de explotar el elemento pasional con una doble estrategia para entrar en el momento de lo político. Así, por un lado, hay que hacer de este *pathos* el objeto a ser figurado y expresado por el montaje. El objetivo será provocar una conmoción en el espectador y receptor para que, de este modo, tome conciencia de la existencia y potencial político de ese grupo y se sienta movido. En esto, el papel de la imaginación será imprescindible para encauzar los distintos rostros, gestos y elementos reales expuestos bajo una misma tónica de las pasiones. Por el otro lado, también se busca la implicación a nivel pasional y afectivo de quien está elaborando el relato con esos pueblos que están apareciendo. Así, no solo se trata de visibilizar y hacer sensible el colectivo que ahí se está constelando, sino que también hay que *hacer-se* sensible, dejarse afectar y aprender de las experiencias de los otros: esa misma dialéctica entre ver y ser mirado que ya exploraba Didi-Huberman en sus textos de la década de los noventa (Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*) es ahora enfocada desde el punto de vista de la empatía entre los individuos y los pueblos. Dejarse afectar por los rostros y cuerpos que están siendo expuestos conlleva, para Didi-Huberman, una apertura radical a la alteridad; una apertura que está en la base de la construcción de esta investigación visual con forma de atlas de los levantamientos humanos. Creemos que es en dicha apertura, precisamente, donde se juega el carácter político de este proyecto.

Migración de una *Pathosformel*: implicaciones y consecuencias de la portabilidad en el pensamiento de un gesto

En el marco de las actividades realizadas en torno a su proyecto de exposición anterior, *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Didi-Huberman declaraba que para él una exposición, en la medida en que es una intervención pública, constituye un acto político porque “se trata de una toma de postura dentro de la sociedad” (“La exposición como máquina de guerra” 25). ¿Acaso no es política esta exposición, precisamente por su carácter originariamente nómada? Siguiendo a Benjamin, en aquella ocasión sostuvo también que “la política exige siempre cruzar una frontera” (26), no solo entre disciplinas del saber, entre arte y archivo, sino también entre el museo y las prácticas sociales locales. Ese cruce de fronteras se ha realizado lejos del primer sentido en que podríamos comprender ese cruce, como mero traslado de un conjunto de obras cerrado dispuesto en un espacio diseñado previamente. En tanto que dispositivo de saber dialéctico, la exposición se ha mostrado extática a lo largo de toda su trayectoria: nunca se ha asumido el límite de su definición, sino que se ha renunciado a imponerle un cierre. El talante de Didi-Huberman aspira a mantener siempre viva la posibilidad expresiva de sus objetos de estudio. Esta posición heurística del autor la adivinamos desde el comienzo de la visita a cualquiera de los seis montajes. Unas veces en la antesala de la exposición, otras nada más comenzar, pero en definitiva en ese espacio cero del recorrido propuesto al espectador, Didi-Huberman hace toda una declaración de intenciones al elegir mostrar la proyección del vídeo experimental *Remontages* de Maria Korkouta (2016). En este instante preciso, se nos recuerda qué es el *remontar* o, en otros términos, la potencia de pensamiento que le ofrece una técnica como el montaje –pues siempre permitirá ofrecer nuevas configuraciones de sentido– lo que distingue el juego en imágenes que Didi-Huberman pone en práctica en *Soulèvements*. En este vídeo, Korkouta monta extractos procedentes de películas históricamente representativas de la cuestión de las insurrecciones: los pescadores de *Stromboli*, *La Huelga* de Eisenstein y *Cero en conducta*, de Jean Vigo. Sin embargo, más allá de una emocionantísima primera muestra de cuerpos dolientes, nos resulta especialmente interesante el valor de uso fundamental de esta obra dentro de la totalidad del recorrido: como una doble evidencia de la posición dialéctica y, por ello, crítica que adopta el pensador francés, y que invita a adoptar a los espectadores con respecto a la insurrección. Así, por un lado, se trata de una invitación a que estos monten y remonten el relato que parte de un rechazo absoluto de darle un cierre de significado a la muestra y, con ello, de generar un saber cerrado –una definición, un enunciado– sobre el fenómeno de la *Insurrección*. Pero a su vez, por el otro, consiste

en una apertura a nuevos contextos, toda vez que el proyecto se reinterpreta y se *remonta* en cada una de sus sedes.

Las migraciones experimentadas por el proyecto nos obligan a pensar en el potencial crítico que conlleva la portabilidad de un atlas, su advocación al nomadismo y su apertura a recibir otros materiales y a trabajar con otros medios y personas. Por esto, podemos afirmar que el pensador francés no da por cerrado el proyecto en ningún momento. En este sentido, *Soulèvements* constituye esa máquina de guerra que Georges Didi-Huberman le exige ser a una exposición, por su carácter nómada y por estar asociado a la desterritorialización, no solo en términos geográficos, sino en términos de archivo y de disciplinas. En cada una de las sedes, Didi-Huberman ha enriquecido el atlas iconográfico del gesto con imágenes, obras y material de archivo procedente de los contextos locales, a través de un trabajo colaborativo fuertemente desarrollado en la distancia con los equipos humanos y los responsables de cada centro. Pero no solo eso: asimismo, las posibilidades expositivas –de disposición, distribución, y también selección– han sido investigadas por el autor a partir de las características particulares de cada uno de los espacios que acogían la muestra, atendiendo no solo a sus características espaciales, sino también de naturaleza (si eran museos universitarios, instituciones culturales o centros sociales) e históricas.

Ahora bien, ¿qué migraciones han operado entre las distintas sedes? ¿Qué han tenido en común algunos de los montajes, en relación con otros? A este respecto, más que atender a las políticas de préstamo e intercambio de obras de los museos y a toda la intrahistoria de los enormes costes que ha o habría conllevado el traslado de algunas piezas de la exposición y el pago de los seguros correspondientes, enfocaré la respuesta desde un punto de vista más concreto. Como hipótesis, quisiera relacionar este hilo común con la naturaleza de los espacios expositivos por los que se ha optado en las muestras del continente americano y su correlación con los públicos esperados. En París la exposición tuvo lugar en el Jeu de Paume, galería nacional consagrada al estudio y el trabajo audiovisual donde, salvo un día al mes y para casos excepcionales (estudiantes y menores de 25 años), la entrada cuesta 7,50 € para estudiantes y 10 € de manera general. En el Museo Nacional de Arte de Catalunya de Barcelona, institución gestionada por varios organismos públicos, el precio medio era de 14 €, con la existencia de reducciones diferentes para una casuística de gran amplitud. Por cierto, atendiendo al contexto histórico español, Didi-Huberman y el equipo a cargo de la muestra en Barcelona decidieron traducir el título *Soulèvements* por *Insurrecciones*, evitando absolutamente el uso del término *Sublevaciones*. Se trata de una decisión política con la que buscaron alejar el contenido de la muestra de toda forma de insurrección

fascista, sin olvidar, por tanto, que el término no está exento en este contexto de asociarse al bando sublevado que se levantó en España contra el legítimo gobierno de la Segunda República en 1936.

No obstante, a diferencia de las sedes europeas, en el continente americano las muestras se realizaron en tres museos universitarios –Buenos Aires, Ciudad de México y Montreal–; la entrada era gratuita, a excepción del MUAC, donde tenía un coste variable pero siempre inferior a dos euros. Dadas las posibilidades que se le ofrecieron, en Canadá, por ejemplo, en paralelo a la exposición tuvo lugar un ciclo de cine en cuya programación también participó Didi-Huberman, que complementaba y dialogaba con el montaje expositivo: múltiples formatos, múltiples perspectivas, múltiples sedes para una misma expresión de la exposición. Sin embargo, la especificidad de la sede brasileña nos parece el caso más interesante a este respecto. En São Paulo, la exposición tuvo lugar en el Sesc Pinheiros, una sede comunitaria sindical del Servicio Social de Comercio, institución privada sin ánimo de lucro aparecida en los años cuarenta que creó estos centros para proporcionar distintos servicios a los trabajadores. La sede contaba con un edificio completo para disfrute de cualquiera. En su interior era posible encontrar, además de la exposición *Levantes*, una piscina y un centro deportivo, un restaurante, una zona de aulas y de talleres con ordenadores y conexión gratuita para los usuarios, así como toda una planta llena de consultorios de dentistas, también de uso público y gratuito. La entrada a la exposición, por cierto, era también gratuita.

Para pensar la amplitud del proyecto en cada sede, otro pequeño detalle no menos baladí que podríamos tener en cuenta es el precio del catálogo: de los 40 € que costaba el de la muestra en el Jeu de Paume, publicado en colaboración con Gallimard, y los 28 € del MNAC, nos encontramos con que en Buenos Aires y en México el precio apenas superaba los diez euros. En São Paulo el catálogo se entregaba de manera gratuita en la entrada de la exposición en el Sesc, según testimonio directo de Georges Didi-Huberman.

Una fábula antropológica para recorrer la exposición

¿Por qué trabajar con imágenes para pensar la resistencia? Desde una perspectiva benjaminiana, Didi-Huberman rescata la noción de *imagen del pensamiento* y afirma que “la imagen del pensamiento es aún algo muy simple, menor, minúsculo, que nos atrapa por su intensidad a la vez concreta, inmediata y sintomática. Hace que comprendamos de repente que ella es el modo mismo del que el mundo al completo respira en el lugar preciso de esta pequeña rareza” (*Insurrecciones* 30). En *Soulèvements*,

la conmoción compleja de levantarse se vuelve imagen y no se cuenta ya a través de una ficción totalizadora y unívoca. El recorrido se construye a partir de una fábula –la más sencilla posible, según palabras del autor², para no determinar en exceso la experiencia de observación de la red de obras dispuesta en las distintas salas–; una fábula en la que la protagonista es una hipótesis que va tomando distintas formas, según una polirritmia de momentos o etapas que la constituyen: es la hipótesis antropológica de la indestructibilidad del deseo.

Debemos rescatar aquí la célebre sentencia que da comienzo a una de las obras fundamentales para comprender el pensamiento de Didi-Huberman: “siempre, ante la imagen, estamos ante el tiempo” (*Ante el tiempo* 31). Las imágenes suponen, entonces, operadores de aperturas y lugares de paso, y en ellas se juegan, en plural, “plasticidades”, “ritmos”, “fracturas” y “golpes de tiempo”. De modo que la fábula se construirá a la luz de esta polirritmia, y habrá de usarse para conformar un dispositivo donde puedan convivir estratos heterogéneos de temporalidad. Son precisamente las dimensiones temporales que componen paradójicamente el gesto del levantamiento, abordado en su dimensión fenoménica –en tanto que aparición– y anacrónica las que han compuesto las etapas o dimensiones de esa fábula.

A este respecto, ¿qué sucede en la insurrección, según su análisis? Este fenómeno acontece en un despliegue temporal concreto en el que entran en disputa, de manera imprevisible, un deseo de apertura hacia un horizonte futurible de posibilidades alternativas a partir de la exigencia vital, *sin condición y a pesar de todo*, de confrontarse con un legado de pasado opresivo cuyas aguas filtran y ahogan toda la extensión de la situación presente. Este anudamiento de los estratos temporales es desplegado por Didi-Huberman en el itinerario expositivo que vertebra el recorrido y que es común a todas las muestras particulares del proyecto. Pasemos, entonces, a detallarlo.

Hay una primera parte titulada “Por elementos (desencadenados)”, donde se propone una conversación entre distintas obras en las que materialidades divergentes, hasta entonces fijas, partícipes de un estado de cosas heredado y cuyo movimiento estaba anulado por su condición anquilosada, se revuelven sobre sí mismas y se levantan. Una serie de fuerzas, de ataduras y de cargas reducían su potencial movilidad y anulaban sus posibilidades de erigirse, de posicionarse de manera vertical o de alzarse en vuelo. De repente, acontece el levantamiento: aparecen situaciones en las que incluso las fuerzas naturales más fuertes son superadas y, tras ese paso, “superfi-

2 Véase la interesante respuesta de Didi-Huberman en Cerezo: “Ese recorrido es el resultado de mirar muchas imágenes, hacer grupos y buscar la fábula más simple para entrar, pasar y salir”.

cies –paños, pliegues, banderas– [...] vuelan al viento” (Didi-Huberman, *Insurrecciones* 85). Entramos a las exposiciones y vemos bolsas flotando bajo el cielo azul de la serie *Airborne* (2002), de Dennis Adams. Ahora bien, no solo son elementos artificiales los que rompen con esas leyes de la naturaleza; son también los seres humanos quienes, con su fuerza, cambian el estado de cosas frente a toda ley natural y universal que, en apariencia, impedirá realizar ese cambio. Esta dialéctica material –entre elementos inorgánicos y orgánicos– es especialmente visible en el dispositivo montado en Montreal. Gracias a una particular disposición en el montaje, el efecto visual del color rojo de la bolsa sobre el fondo azul y blanco del cielo de la fotografía *Patriot* de la serie de Adams se incrementa en la medida en que se encuentra situada en la parte izquierda dentro de un mismo campo visual que está complementado, por el sector derecho, con tres imágenes de una mujer bailando en la nieve, tomadas por Françoise Sullivan en 1948 (*Danse dans la neige*) y con el vídeo experimental de la artista de origen anishinaabe Rebecca Belmore, *The Blanket* (2011). En él, una mujer con el pelo oscuro se envuelve y desenvuelve en una manta de un color rojo intenso con unas franjas negras y, a medida que sucede el tiempo, su cuerpo cada vez más envuelto se ve abocado a yacer sobre la blanca nieve, donde la manta se vuelve mortaja. El enriquecimiento de la muestra con las aportaciones de estas dos artistas canadienses le ofrece a la mirada del espectador un diálogo entre las obras que amplifica el efecto óptico de flotación de los cuerpos materiales que ya se buscaba mostrar con las imágenes de Adams. Levantarse es el producto de un deseo de ocupar en ese ahora y en adelante el espacio de otra manera: ello mueve a los hombres a romper las cadenas que los ataban. De ahí que rebelarse implique que “a lo que nos oprime, a los que quieren imposibilitarnos el movimiento, oponemos la resistencia de fuerzas que, en principio, son deseos e imaginaciones, es decir, fuerzas psíquicas de [...] reapertura de los posibles” (Didi-Huberman, *Insurrecciones* 85).

El segundo movimiento de la exposición se conoce como “Por gestos (intensos)”. Esta sección será fundamental en relación con el desarrollo teórico más reciente del pensador francés. Sobre la gestualidad en su obra, hay que pensar en la herencia fenomenológica que habita su pensamiento; en especial, las contribuciones de la fenomenología de los cuerpos de Maurice Merleau-Ponty. Rescatemos unas palabras de este último que consideramos pertinentes para el análisis: “todo cambia cuando una filosofía fenomenológica o existencial asume la tarea no de explicar el mundo o de descubrir las ‘condiciones de posibilidad’, sino de formular una experiencia del mundo, un contacto con el mundo que precede a todo pensamiento sobre el mundo” (35). Ese contacto experiencial con el mundo del que

habla el fenomenólogo se va a dar en Didi-Huberman a partir de una aprehensión por los sentidos de los gestos. Pues bien, “levantarse es un gesto” (*Insurrecciones* 101), un gesto anterior a la acción que se ha emprendido de manera voluntaria y compartida. Precede a toda acción consciente y, por ende, es el síntoma que revela que no se puede soportar el fardo sobre los hombros por más tiempo, que no se puede continuar en la misma clausura, que no se puede ser representado de la misma manera en adelante y, por ende, que se quiere romper con ese espacio que se ocupa en el “reparto de lo sensible”, podríamos decir con Jacques Rancière. El cuerpo se expresa en este gesto del levantamiento y, con él, desgarrar las barreras que le impone un cierto presente; se levantan “los brazos hacia un futuro que se abre. Es un signo de esperanza y de resistencia” (Didi-Huberman, *Insurrecciones* 101). Si, por tanto, el gesto tiene que ver con la corporalidad, con el movimiento involuntario de un cuerpo que, al no encontrar canal de expresión de lo que padece, se agita y entra en crisis –como en el fenómeno de la histeria femenina que Didi-Huberman analizó a través de fotografías empleadas por Charcot en el sanatorio de La Salpêtrière, de las que tenemos cuatro muestras en la exposición–, se entiende que diga lo que sigue: “en el gesto de levantarse, cada cuerpo protesta con todos y cada uno de sus miembros, cada boca se abre y exclama en el no-rechazo y en el sí-deseo” (Didi-Huberman, *Insurrecciones* 101), es decir, esperanza, proyección a un futuro diferente.

El recorrido engloba distintos gestos en virtud de las partes corporales que se agitan: los brazos se levantan y las bocas se abren. Entran en comunicación el gesto de un bebé que al expresar su cólera y su enfado rompe a llorar y, en eso, se juega un cerrar los ojos y un abrir la boca muy similar al de quienes, en su condición de oprimidos, claman su grito antes de proferir palabra alguna. Los cuerpos se rebelan y estallan en distintos gestos: por ejemplo, levitan sobre camas y flotan en el aire. Se da una distorsión del modo en que el cuerpo ocupaba hasta entonces el espacio: se produce el ataque crítico del síntoma y, entonces, vemos en imágenes de los cuerpos un cambio de posición que es rebelado por la adopción de posiciones erguidas, por la toma del espacio sonoro por parte del grito y la voz proferidos, como en los ejemplos escogidos de la serie *Bocanada* (1993-1994) de la artista argentina Gabriela Sacco o distintas piezas de la serie de *La Montserrat* gritando de un busto de mujer con un pañuelo, con los ojos cerrados y la boca muy abierta (Julio González), que se encuentra en Barcelona. Los brazos se levantan, decíamos: lo vemos bien en las fotografías de las mujeres oaxaqueñas tomadas por Gabriela Iturbide en las revueltas campesinas de 1983. Pero también se producen los golpes con el puño y los golpes de martillo: a la destrucción potencial de este instrumento nos vemos conminados ante el efecto de

atracción que tiene, por su color y sus enormes dimensiones, la obra de Juan Pablo Renzi *Instrumento para estrellar* (1988), en la versión argentina de la muestra. La intensidad de los gestos está, sin duda, asegurada. Otro genial ejemplo de este momento lo encontramos en la muestra mexicana, con la fotografía *Bala perdida*, en la que Javier Téllez registra una acción que desarrolló en el año 2005 como resultado de un taller de creación con pacientes psiquiátricos. La acción consistió en lanzar a un hombre bala entre las fronteras de México y los Estados Unidos.

Abriéndonos el camino a través de estos primeros estallidos, la fábula didi-hubermaniana nos ha propuesto hasta este punto del relato una salida de los goznes habituales del tiempo, que hace del mundo un lugar invertido y lo pone “patas arriba”. Tras este primer momento fenomenológico de la gestualidad, llega el momento poético de la imaginación, en el que toca generar un discurso que conceda contenido a las proclamas físicas y permita encauzar la crítica en una dirección concreta. En el caso de la exposición de París, esta sección es anticipada por un corte determinante, debido a las posibilidades físicas que el diseño arquitectónico de la galería del Jeu de Paume permite. Entre la sección anterior y esta, “Por palabras (exclamadas)”, se ha de subir de la planta baja a un primer piso. Unas escaleras nos obligan a pasar del impactante vídeo de diecinueve minutos gritando en lo alto de una loma (*Crier jusqu’à l’épuisement*, 1972), de Jochen Gerz, a documentos gráficos situados en los laterales de un pequeño pasillo recibidor que resulta en una gran pantalla donde se suceden en la proyección distintos materiales audiovisuales sobre el mayo del 68 parisino.

Atendamos con precisión al juego fabulado entre contenido y temporalidad que aquí se introduce: es el momento de la expresión, de la exteriorización de las proclamas y de su llenado por la palabra. Encontraremos distintas muestras de acciones, de usos inesperados del espacio público: en definitiva, de la salida a escena de quienes hasta ese momento no habían podido, porque sus cuerpos aún consentían el sostener esa carga. Cánticos, pancartas y discursividad: la insurrección se vuelve poesía, a sabiendas de que ‘poética’ no significa lejos de la ‘historia’, sino más bien al contrario” (Didi-Huberman, *Insurrecciones* 109). Historia, filosofía y poesía se dan la mano en toda la producción de Didi-Huberman: juego, memoria y fábula se abrazan, una vez más, en este momento del montaje³. El movimiento que posibilita lo poético con respecto al relato de la historia es el de una apertura, porque se corresponde con el de la propia imaginación y, por consiguiente, la prefiguración de otros estados de cosas en los que los posibles se organicen en modalidades alternativas. Es el momento de la propuesta

3 Didi-Huberman, *El hombre que andaba en el color* 54: “Lo que construye James Turrell tiene que ver también con este juego, con esta memoria, con esta fábula” (las cursivas son mías).

concreta, de la crítica por escrito contra el poder opresor y del planteamiento de alternativas probables para esos posibles. Aquí, de nuevo, hay un cierto despliegue de los tiempos. Una cierta inteligencia particular, atenta a la forma, trabajará en pos de crear libros de resistencia. En todas las muestras, por ejemplo, Didi-Huberman rescata la importancia del trabajo de Jérôme Lindon, que concibió el sello editorial francés *Les Éditions de Minuit* a comienzos de la década de los sesenta en llamada a la desobediencia civil, así como la urgencia con que se dieron cita escritores de una época en congresos antifascistas. Elementos gráficos como pancartas y cartelera de la resistencia antifranquista contaron con una gran presencia en el montaje de Barcelona, vinculados principalmente con la respuesta de los movimientos sindicales a la violencia del frente franquista tras el golpe de Estado de 1936, así como las muestras de apoyo que se brindaron al pueblo español desde el extranjero. Además, destacaremos la serie satírica de viñetas críticas de Francisco Mateos titulada “El sitio de Madrid”, conformada por diez litografías realizada en 1937.

En cuarto lugar, se figura el momento en el que todo estalla, ya que “la unión de gesto y palabra solo tiene lugar en un acto: el que abraza decididamente el conflicto” (Cabello, *Imágenes de la rebelión*). En “Por conflictos (encendidos)”, todo comienza a arder y surge la forma viva del deseo. De la ocupación del espacio público y el cambio de posición de los cuerpos se da, de golpe, un modo nuevo de agrupación colectiva, un presente en el frente en el que se convive y se lucha conjuntamente por la supervivencia. Constituye un paréntesis de excepcionalidad: no solo rompe con el orden de temporalidad que rige la vida cotidiana, con los ritmos propios de los hábitos y el modo de relacionarse que ello presupone, sino que la excepcionalidad del levantamiento resulta en la concreción de un lugar fabulado, en una duración de un presente “durante” en el que “se inventan formas de vivir juntos” (Didi-Huberman, *Insurrecciones* 121). Surgen nuevas construcciones, como las barricadas y, a su vez, las inercias de la cotidianidad normalizada se ven volcadas por un ritmo propio que viene asociado a la conmoción del complejo emocional que acompaña la insurrección. Comprenderemos como sigue esta nueva dimensión de la apertura: “poetizada –no vencida– la emoción, siempre solitaria, se somete al ritmo del baile que transforma el riesgo implícito de la arena en un laberinto y se expone sin defensas a la recepción de lo nuevo” (Burgos 152). Esa emoción que subyace al levantamiento en todas sus fases es la cólera. Sin embargo, es en el auge del conflicto donde late con toda su fuerza. Ella todo lo conmociona, ella genera un movimiento que lo cambia todo: da pie a esa entrada omni-baricante en la temporalidad de la excepción; tiempo que se corresponde, a su vez, con el de la fiesta, de ahí que Didi-Huberman hable de la insurrección como una “fiesta

en negativo” (Didi-Huberman, *Insurrecciones* 121). La cólera marca una ruptura entre lo que en francés se expresa con el verbo “*se plaindre*” (relacionado con la emisión de una queja, de un lamento o de una disconformidad) y “*porter plainte*” (denunciar o presentar formalmente una queja contra alguien). El primero iría, a nuestro juicio, en la línea de los dos primeros momentos del tiempo del levantamiento, en la medida en que atendería más específicamente a la multiplicidad de las expresiones sensibles de la queja –ese “no-rechazo” y ese “pese a todo” que mencionábamos anteriormente–, mientras que el segundo ya implica la cuestión de tomar medida activa y consciente para enfrentar la situación que nos aqueja y, por ello, estaría más relacionado con la organización de una respuesta directa frente a la situación de opresión. Pero toda forma viene acompañada de su contrario, y por ello a esta le surge una reacción, de ahí que sean consideradas en esta parte del recorrido también las respuestas del poder frente a las acciones que la potencia ha promovido:

Las fuerzas del orden reprimen la manifestación, cuando los que se levantan no tenían más que el poder de su deseo (la potencia: pero no el poder). Y esta es la razón por la que tanta gente, en la historia, ha muerto por haberse levantado, rebelado (Didi-Huberman, *Insurrecciones* 121).

Desde un punto de vista formal, la separación entre los momentos del despliegue temporal era más clara en la delimitación de las secciones en Barcelona⁴, de ahí que se pudiera observar mejor allí cómo operaba en el montaje el diálogo entre las expresiones temporales del conflicto. Allí convivían en esta sección, primero, la cólera y la actuación de quienes cuentan con ese deseo por cambiar las cosas, representada en fotografías de trabajo colectivo en la construcción de barricadas durante el sitio de Madrid, durante la Guerra Civil, y de mítines y asambleas anarquistas a comienzos de siglo veinte. En segundo lugar, se observaba el momento contestatario al anterior por parte del poder, en tres expresiones: por un lado, en representaciones del enfrentamiento entre policía y manifestantes; por otro, en las muestras de reacción que se generaban a nivel cultural; por último, en las consecuencias de todo ello, a saber: la fotografía de un hombre asesinado por un disparo en la cabeza durante la Guerra Civil, retrato de la devastadora destrucción humana resultado de este conflicto de Agustín Centelles, u otra del entierro del líder anarquista Buenaventura Durruti. Este momento constelado se correspondía a una serie de respuestas críticas con la represión del poder, como, por ejemplo, el *Livro de Carne* de Artur Barrio (1978-1979), presente en todos los montajes de la exposición

4 En París, por el contrario, se daba una confluencia de los espacios dedicados a la sección tercera y cuarta que generaba cierta confusión en términos del recorrido. No obstante, la desorientación experimentada por el espectador anulaba, en cierto sentido, la división pretendida en el camino y permitía, según nuestra perspectiva, un mayor diálogo entre las partes, o lo que es lo mismo, entre los estratos temporales que conforman la fábula.

y que servía de antesala a la última de las secciones: palabra de cuerpo, palabra hecha sangre con la que Barrio denunciaba la destrucción de los cuerpos perpetrados por la dictadura brasileña.

Pues bien, el corolario de la visita se enmarca en la última de las secciones, “Por deseos (indestructibles)”, donde Didi-Huberman, a partir de la protagonista de esta fábula –la hipótesis extraída de parte final de *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud, sobre la indestructibilidad del deseo–, incide en la supervivencia, pese a todo, del deseo. Ya hemos insistido en ello, pero recordémoslo: esta constituye la hipótesis sobre la que Didi-Huberman plantea aproximarnos al gesto humano, demasiado humano, de levantarnos sea como sea, venga lo que venga. A través de la distinción clave, que habíamos perfilado de manera soslayada anteriormente, entre potencia y poder, va a apostar por la pervivencia del sentimiento de esperanza a partir de la identificación del deseo con la potencia. Con una atribución binaria, transferirá la primera al segmento relativo al oprimido y el segundo lo atribuirá a las posibilidades con que cuenta el bando opresor y, probablemente también antes, pero sobre todo después de la revuelta, que ejerce la represión. No obstante, los deseos que definen la potencia de los levantados siempre sobreviven: a estos no hay forma de matarlos, porque, aunque mueran los hombres, “habrá siempre niños para atrincherarse” (Didi-Huberman, *Insurrecciones* 137). Así nos lo muestra Didi-Huberman a través de algunas imágenes de niños en pleno juego, como las dos fotografías de Agustí Centelles tomadas en 1936 de los *Niños jugando en Montjuïc*, donde aparecen sus cuerpos agazapados en proximidad al suelo en posición de ataque desde la trinchera, armados con palos a modo de fusil. Ante nosotros, niños que, en el juego, hacen surgir la esperanza del horror, como en aquel caso que, desde su lectura y amistad con el psicoanalista francés Pierre Férida, tanto le gusta citar a Didi-Huberman: el de dos hermanas que, tras haber perdido a su madre, hacen de una sábana –la imagen– el operador entre la muerte –por el proceso de duelo– y la vida, con su radical esperanza.

Por consiguiente, la apertura al futuro como horizonte hiperbólico de la potencia se muestra a la base de todo: frente a otros pensamientos menos optimistas, en ese fondo antropológico que gusta explorar el pensador francés sobrevive esa pulsión y ello es lo que mantiene abierta toda puerta al cambio. Es en las imágenes tomadas por los *Sonderkommando* de Auschwitz donde Didi-Huberman encuentra el emblema de este impulso. Será, entonces, aquí donde encontremos una fuerte crítica de Didi-Huberman al semblante actual de la izquierda y a un pesimismo generalizado en el pensamiento contemporáneo. A su juicio, en nuestra época hay un predominio de discursos caracterizados por el derrotismo y, por ende, de toda expectativa de vida mejor futura; una

actitud que él califica de metafísica, que se basa en “esperar la muerte solo de aquello de lo que se va a hablar” (Cerezo). Será, por tanto, en los papalotes con los rostros de los estudiantes normalistas desaparecidos en Ayotzinapa de Francisco Toledo que encontramos expuestos en el MUAC, en la versión mexicana del montaje, donde la esperanza de encontrar sus cuerpos y de continuar su lucha se alza al vuelo.

No obstante, en esta sección se analiza el resultado del final de la anterior, es decir, los hijos muertos y desaparecidos: en las lágrimas de dolor por la ausencia del hijo amado se encuentran también “potencias de levantamiento” (Didi-Huberman, *Insurrecciones* 137). Recordemos que esta idea constituye el argumento fundamental de dos de las últimas obras publicadas por el autor: *Pueblos en lágrimas, pueblos en armas* (2017c) y *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste* (2019). Es ahí donde trae a presencia a las madres y abuelas de Plaza de Mayo, en Argentina, y sus marchas de resistencia. Rescatemos unas palabras de Didi-Huberman a tenor de las frases iniciales de *L'homme revolté*, de Camus (1951):

El tiempo de la rebelión sería, por tanto, el tiempo de un presente deseoso, de un presente en tensión, en movimiento *hacia el futuro* por el propio gesto de volverse en contra [de decir no, de levantar los brazos, de abrir las bocas]: un presente impugnándose desde su interior por medio de la potencia del deseo que se le escapa. Camus sugiere que es, precisamente, así como el tiempo se transforma, como la historia se constituye: “La historia de los hombres es, en cierto modo, la suma de sus rebeliones sucesivas”. Es asimismo la historia de sus rebeliones traicionadas (Didi-Huberman, *Insurrecciones* 163).

La historia de las rebeliones no está cerrada, sino que la sucesión de ellas que –según Camus– constituye la historia de los hombres, sigue abierta y no solo está por hacerse y escribirse, sino también por mostrarse y exponerse. He aquí la lección fundamental de este proyecto, que se construye sobre dos pilares: la condición infinita de las posibles formas de hacer visible la insurrección popular y, con ella, un compromiso con un saber que se considera a sí mismo como una experimentación siempre en ciernes, como primera premisa, y una fuerte determinación por abordar las problemáticas humanas desde la perspectiva de las emociones. El rechazo que algunos muestran por esta dimensión trágica de la política se convierte, en muchas ocasiones, en ignorar el carácter conflictual y dialéctico inherente a ellas, a esas “fórmulas del *pathos*” heredadas de Aby Warburg que son objeto de las reflexiones de Didi-Huberman y que, por empatía, pueden ser motor para nuevas insurrecciones. De este modo, hacer sensible y hacerse sensible constituyen el haz y el envés del objetivo de *Soulèvements*. Un objetivo que se cumple con creces, no solo por la elección de los contenidos y la ambigüedad positiva de su disposición en el espacio del montaje, sino principalmente porque invita al pensamiento y a la acción desde

su decididamente imposible clausura. En definitiva, “asegurar, mediante infinitas interrupciones, la inestabilidad de ese paso haciendo pasar ininterrumpidamente las imágenes otorga una modalidad de lo visible que escapa a la sociedad del espectáculo y la industria cultural” (Burgos 151) y hace que esta fábula del indestructible deseo de insurreccionarse, con sus ampliaciones, sus transformaciones, sus paradas y su constante nomadismo haya supuesto una máquina de guerra para el pensamiento contemporáneo.

Bibliografía citada

Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, *Obra completa Libro I. Vol. 2*. Madrid, Abada, 2008.

Burgos, José Miguel. “El bailar de soledades” (Reseña). *La Torre del Virrey/libros*, Cuarta serie. Valencia, 2009, pp. 151-152.

Cabello, Gabriel. “Imágenes de la rebelión: arte y poesía en la historia de los levantamientos”. *El Confidencial*, 20 de diciembre de 2016, https://www.elconfidencial.com/cultura/2016-12-20/didi-huberman-soulevements-paris-exposicion-rebelion_1306057/. Acceso 12 diciembre 2019.

Cerezo, Matías. “Cuando las imágenes nos sublevan. Entrevista con Georges Didi-Huberman”. *Revista Haroldo*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, 2017, <http://www.revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=229>. Acceso 26 febrero 2020.

Didi-Huberman, Georges. *L'homme qui marchait dans la couleur*. París, Les Éditions de Minuit, 2001.

_____. *Imágenes pese a todo* (2003). Barcelona, Paidós, 2004.

_____. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* [2000]. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008.

_____. *Survivance des lucioles*. París, Les Éditions de Minuit, 2009.

_____. “La exposición como máquina de guerra. Keywords”. *Revista Minerva* no. 16, IV Época, Círculo de Bellas Artes, 2011, 24-28, [http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_\(6489\).pdf](http://www.circulobellasartes.com/fich_minerva_articulos/La_exposicion_como_maquina_de_guerra_(6489).pdf). Acceso 10 abril 2018.

- _____. *L'œil de l'histoire 4. Peuples exposés, peuples figurants*. París, Les Éditions de Minuit, 2012.
- _____. "Hacer sensible". Alain Badiou, Pierre Bourdieu, Judith Butler, Georges Didi-Huberman, Sadri Khiari y Jacques Rancière, *¿Qué es el pueblo?* Madrid, Casus-Belli, 2014a: 75-111.
- _____. *Lo que vemos, lo que nos mira* [1992]. Buenos Aires, Manantial, 2014b.
- _____. "Leer, una y otra vez, lo que nunca ha estado escrito". Daniel Lesmes, Gabriel Cabello y Jordi Massó (coords.) *Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento*. Madrid, Anthropos, 2017a, 113-132.
- _____. *Insurrecciones*. Catálogo, Barcelona, MNAC, 2017b.
- _____. *El ojo de la historia 6. Pueblos en lágrimas, pueblos en armas* (2016). Santander, Shangrila Textos Aparte, 2017c.
- _____. *Sublevaciones*. Catálogo, México D.F. | París, MUAC-UNAM | Jeu de Paume, 2018a.
- _____. *Le soulèvement infini*. Catálogo, Montréal, Gallérie de l'UQAM, 2018b.
- _____. *Ninfa dolorosa. Essai sur la mémoire d'un geste*. París, Gallimard, 2019.
- Freud, Sigmund [1900]. *La interpretación de los sueños*. Buenos Aires, Amorrortu, 1979.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Sentido y sinsentido*. Barcelona, Península, 1977.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014.
- Romero, Pedro G. "Un conocimiento por el montaje. Entrevista con Georges Didi-Huberman". *Revista Minerva*, no. 5, IV Época, Círculo de Bellas Artes, 2007. <https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=141>. Acceso 12 abril 2018.

Exposiciones citadas

- Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* 26 Nov. 2010-27 Mar. 2011, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.
- Soulèvements*. 18 Oct. 2016-15 Jan. 2017, Jeu de Paume, París.

Insurrecciones. 24 Feb.- 21 May. 2017, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.

Sublevaciones. 21 Jun.- 27 Ago. 2017, Centro de Arte Contemporáneo del Museo de la Universidad Nacional Tres de Febrero, Buenos Aires.

Levantes. 8 Oct.-Dic. 2017, Sesc Pinheiros, São Paulo.

Sublevaciones. 24 Feb.- 29 Jul. 2018, Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, Ciudad de México.

Le soulèvement infini. 7 Sep.- 24 Nov. 2018, Galería de la Universidad de Quebec en Montreal (UQAM) y Cinemathèque, Quebec.