

La rebelión y sus imágenes. Los levantamientos según Georges Didi-Huberman¹

Gabriel Cabello

Soulèvements

Museo Nacional del Jeu de Paume (París), del 16-X-2016 al 15-I-2017.

Museo Nacional de Arte de Cataluña (Barcelona), del 23-II-2017 al 28-V-2017

Rara vez la calma ha sido completa. El fondo sedimentado de la historia nunca escapa a la acción de una cierta corriente, de un cierto ritmo que aquí y allá lo agita, lo levanta, lo *soulève*. No es solamente retórica. En *La rebelión francesa*, Jean Nicolas pudo contar, tan solo en Francia y a lo largo del periodo que transcurre entre 1661 y 1789, un total de 8.528 levantamientos. Luego vendrá el largo ciclo de las revoluciones europeas, el ascenso de la huelga como protagonista de las *labour wars*, y una larga suma de rebeliones diversas ligadas a la emancipación de colonias, a las minorías, al género o a la globalización. A pesar de sus diferencias (y del proceso, descrito por Shorter y Tilly, que en Occidente ha ido regularizando la huelga y haciendo que ésta generase su propia burocracia, jurisprudencia y población de especialistas), cada uno de estos levantamientos está constituido ante todo por un gesto. Y este gesto, plantea Georges Didi-Huberman en *Soulèvements*, la exposición que ha comisariado para el Museo del Jeu de Paume en París y que en febrero viajará al MNAC de Barcelona, no es sino el operador que permite a quienes carecen de poder lograr que emerja en ellos una suerte de potencia fundamental. Una potencia que, en cuanto tal (no en cuanto ejercicio del poder), es, como Freud decía del deseo, “indestructible”; y que, proporcionando formas nuevas formas al acto, configura esas “imágenes-deseo” que para Marc Bloch avanzaban la posibilidad de sortear muros, de atravesar fronteras.

Fue precisamente un gesto, el de Harun Farocki en una desaparecida fotografía de 1981 en la que aparecía sentado y alzando su puño hacia nosotros como una especie de paradójico manifestante solitario, lo que hizo a Didi-Huberman preguntarse de un modo directo por la eficacia política de la imagen.² Y de esa eficacia es de lo que se trata en *Soulèvements*. No de mostrar cómo el arte ha representado la rebelión (planteamiento en 1992 de la muestra *Huelga. Realidad y Mito* del Deutsches Historisches Museum), ni de delimitar una suerte de “iconografía” o de transitorio “estilo” en relación con ello, sino de poner a prueba una pregunta que los lectores del hombre que ha

recuperado a Aby Warburg acercándolo a Walter Benjamin reconocerán como marca de la casa: “¿Cómo tiene lugar el hecho de que las *imágenes* emerjan tan a menudo en nuestras *memorias* para dar forma a nuestros *deseos* de emancipación? ¿Y cómo es que en lo más profundo de los gestos de levantamiento llega a constituirse una dimensión poética, y a constituirse precisamente *como gesto de levantamiento*?”.

No puede extrañar entonces que la visita a *Soulèvements* no se organice a partir de una pretendida historia de la revuelta, sino de los elementos que se nos plantean como vertebradores del acto, que es pura potencia, del levantamiento. Allí están en primer lugar sus gestos concretos, “fórmulas de pathos” como las llamaba Warburg, que vehi-culan y vuelven sensibles a las fuerzas que nos empujan a sublevarnos. Cuando la presión de una memoria que no encuentra representación entra en conjunción con un deseo que abrazamos decididamente, es cuando se produce (tal es la tesis de Didi-Huberman) el levantamiento: esos gestos, esas imágenes que parecen rechazar todo marco, constituyen el brillo de tal entreverarse del deseo y una memoria que gracias a su impulso puede abrirse abre paso. El brazo levantado, sujetando un fusil, del revolucionario sobre una barricada de Courbet (1848), los de los habitantes de Guernica ante el cuadro de Picasso en la fotografía de Leonard Freed (1977), el de los manifestantes anticatólicos que lanzan piedras en las fotografías de Londonderry de Gilles Caron (1969) o el de Rose Zehner mientras habla a las huelguistas en las fábricas de Citroën en la foto de Willy Ronis (1938), aparecen como muestra tanto de la persistencia del gesto como, en el fondo, de su indeterminación política. Ese gesto genérico tiene un valor antropológico, y acompaña al acto del levantarse no solo en las escenas de *La Huelga* (1924) de Eisenstein, sino en las de la rebelión infantil de *Zero en Conduc-ta* (1933) de Jean Vigo, los sudarios-sábana convertidos en banderas ondulantes de los alumnos “soulevés”. Una serie de bocas ansiosas por expresarse pero que no encuentran aún palabras ni forma acompañan a este gesto de los brazos: unas cabezas gritando que Julio González realizó en torno a 1940, el rostro amordazado por la pintura de Rudi Dutschke en el homenaje que Wolf Vostell le hizo en 1968 (*Dutschke*, 1968) o los *Shouting Men* de Art & Language (1975) aparecen aquí como variantes de la gestualidad de las pacientes “histérico-epilépticas” que en 1875 fotografió Charcot. Algo desea hablar, pero no encuentra otra manera de hacerlo más allá del gesto patético.

Al gesto se añadirán, claro, las palabras. A la que únicamente se rebela, como la del caligrama de Federico García Lorca que cuidadosamente despliega la palabra “Mierda” (*Merde*, 1934), sucede la palabra que propone y transmite, desde el cinepanfleto (de Gérard Fromanger, por ejemplo) a la elaboración de “libros de resistencia”. Palabra que se dice, que se escribe y se transmite, pero que forma parte de un mismo impulso que es, en primera instancia, corporal. No deja de recordarlo el formidable *Livro de carne* (1978) de Artur Barrio, y no deja de insistir un Didi-Huberman para quien la respiración es un “poema invisible” y el poema pronunciado “respiración condensada” (“Respiración oh tú, invisible poema [...] / Contrapeso en el que rítmicamente me cumplo”, dicen los versos de Rilke que alguna vez Didi-Huberman ha citado).

Gesto y palabra se unen solo gracias a un acto, el que abraza decididamente el conflicto. Numerosas piezas, de los daguerrotipos de Thibault sobre las barricadas de 1848 a la fotografía, de Malcom Browne, en que un monje budista que se inmola, en 1963, como protesta en Saigón (pasando por imágenes de la guerra civil española de Agustín Centelles o por clásicos de entreguerras como George Grosz o Hans Rich-

ter), muestran la violencia y la destrucción que puede generar el conflicto. Pero sobre las ruinas se edifica también una arquitectura provisional, nuevas formas de vida que se inventan entre la barricada y el deseo de libertad. La instalación *Waiting for tear gas* (1999-2000) de Allan Sekula, con fotografías de la propuesta antiglobalización de Seattle, rehúye la búsqueda de la imagen icónica. Sekula explora los márgenes del acontecimiento, las esperas, las calmas, los momentos de civismo, la afirmación de la presencia de los cuerpos en el espacio público. Abrazar el conflicto es también esto, permitir que emerja la forma visible del deseo de libertad. O el proceso histórico que lo excluye.

Como en la imagen dialéctica benjaminiana, que parpadeará por un instante, en una fragilidad pasajera a contrapelo del sentido de la historia, en el vídeo *Et ils vont dans l'espace qu'embrasse ton regard: signaux de fumée* (2016) de Estefanía Peñafiel Loaiza, las imágenes apiladas sobre una mesa iluminada desde su interior son visibles solo cuando la mano de la artista pasa sobre ellas, gracias a la luz que la palma refleja. Somos así capaces de ver fugazmente, antes de que desaparezcan del marco y regresen a la oscuridad, usos del espacio del actual Centro de retención de extranjeros de Vincennes a lo largo del siglo XX (la exposición colonial de 1931, el hipódromo...) junto con fotos del edificio y frases de los que participaron en la revuelta que en junio de 2008 se desencadenó en el Centro en 2008. En *Et il vont dans l'espace qu'embrasse ton regard: ça nous regarde*, Peñafiel Loaiza ofrece un plano secuencia alrededor del edificio quemado en la revuelta sin que pudiera ser documentado desde el exterior. Vemos la imposibilidad de ver qué pasó, vemos la forma que, abrazándola con la mirada, damos a esa ausencia. Como si fuéramos una cámara oscura, en ese abrazo del conflicto logramos revelar lo que de otro modo es invisible.

Provisionalidad, potencia. Nos movemos, por decirlo con Ricoeur, en las potencialidades formadoras de *lo político*, no en la lógica administrativa de *la política*. No es de extrañar que Didi-Huberman mencione a John Holloway o Raul Zibechi, quienes hablan de producir transformaciones o “dispersar” el poder sin ejercerlo:

Como, por lo tanto, dotar de un lugar coherente a esta “política del deseo” tal que la encontramos operando en Georges Bataille, Pierre Paolo Pasolini, Gilles Deleuze o Antonio Negri, o incluso de pensadores políticos como John Holloway (que propone “cambiar el mundo sin tomar el poder”) o Raúl Zibechi (que propone “dispersar el poder” más que ejercerlo).³

El poder del deseo, la virtualidad permanente que la existencia misma de la revolución (al margen de su éxito o fracaso, o de hacia dónde pueda encaminarse tras la toma del poder) pone de manifiesto y que ya señalaron Kant (el Kant que en *El Conflicto de las Facultades* señalaba que la suscita en los espectadores “una participación de su deseo, rayana en el entusiasmo, cuya manifestación, que lleva aparejada un riesgo, no puede reconocer otra causa que una disposición moral del género humano”) o Foucault, es, como es la potencia psíquica como tal en Freud, es decir el deseo del que sueña, “indestructible”.

Quizá sea por esto último por lo que el final de la exposición nos remite al comienzo. Nos despiden una serie de piezas sobre la indestructibilidad de esas virtualidades, sobre su pervivencia y sobre su transmisión. Vemos a las Madres de la Plaza de Mayo,

cuya rebelión no implica una toma de poder; vemos a una serie de refugiados cruzar la frontera de greco-macedonia en *Idomeni, 14 mars 2016*, de Maria Kourkouta; vemos a personas cruzar la frontera palestina en imágenes que se intercalan con las de un hacha cortando carne en *Gaza Journal intime* (2001) de Taysir Batniji; se nos muestran, en fin, una serie de proyectos relacionados con la “resistencia digital”, desde el Critical Art Ensemble (1987) a Anonymous o Assange. En *Cruzar un muro* (2013) de Enrique Ramírez, un grupo de personas filmadas por una oscilante cámara nos habla del futuro. Parecen estar en una habitación, pero cuando una de ellas se levanta, abre una puerta y cae al mar. La cámara entonces se gira y vemos que en realidad hemos estado siempre en un barco cuya vela es de algún modo el muro que hacía de fondo de los personajes. Ya por tanto no en una habitación, sino navegando, el último de ellos hilvana un discurso acerca de cómo la imaginación es capaz de atravesar los muros, de cómo ansía “descubrir lo que no vemos en los sueños”. La imagen es poderosa. La pequeña balsa movida por las olas recorre el imaginario moderno desde el romanticismo, pasa por los dibujos de Victor Hugo en el exilio de Guernesey y por su descripción, en *Los Miserables*, de los disturbios parisinos como una tormenta oceánica. Pero ese ritmo es también el que anima *Remontages* (2016) de Maria Kourkouta, el vídeo que nos recibe al comienzo de la exposición y que conjuga imágenes de *Stromboli* (con sus escenas de pesca sobre barcas) con las tomadas de filmes como *La huelga* o *Cero en conducta*. Un mismo ritmo marca el principio y el final de la visita. El que puede impulsar el *soulèvement* cuando resulta intensificado por un impulso llegado también del interior, de la memoria singular. Por más que el interior puede no ser más que un pliegue del exterior, al modo en que imaginaba Deleuze un navío que fuese apenas un plegamiento del mar.

Pues en efecto el “soulevage” del polvo a que se refirió Bataille en relación al *Élevage de Poussière* de Man Ray, presente en la primera parte de la exposición, requiere de una agitación, de un aliento (*souffle*) o de una cierta ola; de un cierto ritmo que, mediado por una memoria singular, lo ponga en movimiento. Y es aquí, en el momento justo en que el “soulèvement” comienza a asemejarse al modelo general de la “imagen-síntoma” de Didi-Huberman, de modo que el elemento real (la huella, el polvo, el fondo del arroyo...) en contacto con el cual tiene lugar ese “momento privilegiado” en que la imagen se abre y, rompiendo la relación aspectual, permite la emergencia de la memoria,⁴ pareciese estar ahora constituido por el pueblo mismo, donde comienzan las preguntas insidiosas.

En primer lugar emerge la cuestión de si, al margen del interés que puedan despertar las piezas concretas expuestas, la concepción de Didi-Huberman no roza la ambigüedad política o la mera estetización de la misma. En el catálogo, acompañado también de textos de Nicole Brenez, Jazques Ranciere, Antonio Negri, Judith Butler y Mari-José Mondzain, Didi-Huberman intenta se anticipa a esas acusaciones a través tanto de su análisis de la relación entre *puissance* y *pouvoir*, es decir, de la distinción a que nos hemos referido entre una “pulsión gregaria” y el despliegue de una potencia que es deseo y vida, como a través de su defensa de la heterogeneidad de la multitud. En este sentido, *Soulèvements* pretende incorporar las exploraciones del libro que la precedió, *Peuples en larmes, peuples en armes*, donde Didi-Huberman pretende reestablecer el valor político de los términos “mal famés” *imagen* y *emoción*, pero insistiendo en que, del mismo modo que no hay tal cosa como “la representación” o “la imagen”, sino por el contrario “imágenes de las que la multiplicidad misma, ya sea conflicto o

complicidad, resiste a toda síntesis”, tampoco hay “un pueblo”, sino que siempre se trata de “pueblos coexistentes”. Y ello por más que dicha multiplicidad, que dicha heterogeneidad se pretenda hipostasiar en *identidad*, como pretenden los populismos, o en una *generalidad* inencontrable, y que constituye una especie de aporía nuclear de las “ciencias políticas”.⁵ No obstante, y centrándonos en la exposición, lo cierto es que quizá uno echa de menos alguna pieza con la potencia irónica sobre el gesto de *El orador o la mano*, donde Ramón Gómez de la Serna aclara con su mano de trapo que, “cuando se posee la mano convincente, la multitud va detrás de esa mano”.

Pero, sin duda, la más inmediata de las preguntas que emergen es la que se plantea cómo se puede presentar algo vivo, un gesto que siempre recomienza y no un objeto, a partir de “obras” colgadas de muros. Sin duda la sombra de esa cuestión, que el propio Didi-Huberman menciona en la introducción del catálogo, está relacionada con el propósito de que la exposición sea menos una muestra cerrada que un proyecto que incorpora también un seminario en la *École des Hautes Études* y el propósito de que la exposición crezca y se haga más compleja a medida que viaje a Barcelona, México, Montreal y Buenos Aires, en una investigación que en puridad no debe concluir nunca. Sin duda que a Didi-Huberman le gustaría que alguien dijese de *Soulèvements* lo que Lampedusa dijo de Stendhal, y que entre nosotros el recientemente desaparecido Juan Carlos Rodríguez reclamó como aspiración (política) de su escritura: que, en *Rojo y negro*, había sido capaz de encerrar una noche de amor en un punto y coma.

NOTAS

1. Este texto es una versión ampliada y que prolonga “Imágenes de la Rebelión. Arte y poesía en la historia de los levantamientos”, reseña de *Soulèvements* publicada en *El Confidencial* el 20/12/2016 (http://www.elconfidencial.com/cultura/2016-12-20/didi-huberman-soulevements-Paris-exposicion-rebelion_1306057/)

2. Didi-Huberman, Georges: “Prólogo. Cómo abrir los ojos”. Farocki, Harun: *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2013, pp. 13-35, p. 14.

3. Didi-Huberman, Georges: “Par les désirs (Fragments sur ce qui nous soulève)”. VV.AA.: *Soulèvements*. París: Gallimard/Jeu de Paume, 2016, pp. 289-394, p. 327.

4. Tal y como es descrito en Didi-Huberman, Georges: *L'image ouverte. Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*. París: Gallimard, 2007, p. 35.

5. Didi-Huberman, Georges: *Peuples en larmes, peuples en armes. L'oeil de l'histoire*, 6. París: Minuit, 2016, pp. 399-400.