

Representar lo irrepresentable, imaginar lo inimaginable

Representing the unrepresentable, imagining the unimaginable

Allan André Lourenço

allan.al@outlook.com.br

Universidade Estadual de Campinas,
Brasil

Recibido: 18/11/2021
Aceptado: 17/3/2022

Resumen

Este trabajo propone una conjunción teórica entre la producción intelectual de Georges Didi-Huberman y Jacques Rancière en cuanto a sus posiciones sobre la relación entre imagen, representación e historia. A partir del análisis de sus aportes, esperamos aclarar la posición compartida entre estos autores respecto de la crítica a la cultura de lo irrepresentable. Para ello, demostramos que lo inimaginable no se sitúa en el campo de lo imposible de representar, sino de una apertura desgarradora que nos toca y nos ofrece un desplazamiento de fronteras.

Palabras clave

Georges Didi-Huberman; Imagen; Irrepresentable; Jacques Rancière.

Abstract

This work proposes a theoretical conjunction between the intellectual production of Georges Didi-Huberman and Jacques Rancière regarding their thoughts on the relationship between image, representation and history. Via an analysis of their contributions, we hope to clarify the position shared between these authors regarding the criticism of the culture of the unrepresentable. To do so, we demonstrate that the unimaginable is not located in the field of that which is impossible to represent, but of a tearing opening that touches us and offers us a displacement of limits.

Keywords

Georges Didi-Huberman; Image; Unrepresentable; Jacques Rancière.



Parte de nuestra experiencia moderna consiste en convertirnos en espectadores de calamidades, guerras y catástrofes que tienen lugar en otros países. El desarrollo técnico de las cámaras, junto con el periodismo y los innumerables reportajes, permiten que las escenas de violencia compongan nuestras salas de estar. La filósofa Susan Sontag ha descrito muy bien el desarrollo histórico de la cobertura de los entornos bélicos. La Guerra Civil española, que tuvo lugar entre los años 1936 y 1939, fue la primera guerra de la que fue testigo un cuerpo de fotógrafos profesionales cuyo trabajo pudo verse en la prensa española e internacional. Desde otro punto de vista, la guerra emprendida por Estados Unidos contra Vietnam fue la primera guerra a la que los espectadores tuvieron acceso a través de sus televisores: «la comprensión de la guerra entre las personas que no la han vivido es ahora principalmente un producto del impacto de estas imágenes» (Sontag, 2003, p. 57).¹

¹«a compreensão da guerra entre pessoas que não vivenciaram uma guerra é, agora, sobretudo um produto do impacto dessas imagens» (Sontag, 2003, p. 57). Traducción del autor del artículo.

Las imágenes del horror, según Sontag, nos invitan a ser espectadores o cobardes, incapaces de mirar. Contemplar la crueldad de la violencia puede constituir a menudo un ataque a la sensibilidad del espectador. Ante este estado de emergencia, en el que se instala en nuestro yo una crisis de autoconservación, la historia y las artes empezaron a discutir la posibilidad de representar la realidad catastrófica: «con la nueva definición de la realidad como catástrofe, la representación, vista en su forma tradicional, ha pasado lentamente a ser tratada como imposible» (Seligmann-Silva, 2000, p. 75).² En Europa, una parte importante de esta problematización tuvo y tiene lugar alrededor de los acontecimientos del Holocausto, resumidos en preguntas del tipo *¿cómo dar testimonio de lo irrepresentable? o ¿cómo dar forma a lo que desborda nuestra capacidad de pensar?* (Seligmann-Silva, 2000).

² «com a nova definição da realidade como catástrofe, a representação, vista na sua forma tradicional, passou ela mesma, lentamente, a ser tratada como impossível» (Seligmann-Silva, 2000, p. 75). Traducción del autor.

Estas son las preguntas que forman parte de la obra de Jacques Rancière y Georges Didi-Huberman. Si bien sus propósitos difieren en el campo de análisis -Rancière produce una reflexión vinculada a los regímenes del arte, mientras que Didi-Huberman expande sus posiciones al campo de la historia de las imágenes-, en ambos autores es posible vislumbrar una salida al impasse que presenta la categoría de lo irrepresentable.

A partir de un conjunto de cuatro fotografías tomadas por miembros del *Sonderkommando* en el Crematorio V de Auschwitz, Didi-Huberman (2020) defiende la tesis de que estas imágenes son la refutación de lo inimaginable. La solución final operada por el partido nazi era algo que debería ocultarse, algo que se debería

quedar sin palabras ni imágenes, de ahí la valorización de estas fotografías como un *posible imaginable*. Según el autor, las imágenes de los campos de concentración nos exigen una difícil tarea ética: evitar su reducción a lo invisible, evitar su reducción a ícono del horror y evitar aún su reducción a mero documento. Debemos, por lo tanto, poner en marcha el elemento antropológico de estas imágenes, hasta tanto se pueda comprender su insuficiencia, aunque necesaria, y su inexactitud, aunque verdadera.

El psicoanalista Gérard Wajcman (2001) ha publicado serias críticas al enfoque de Didi-Huberman sobre su dedicación a este conjunto específico de fotografías. El punto central de sus reservas reside en la creencia de que la imagen puede resolver lo real tomando cualquier cosa como parte integrante de ella. Una imagen de la Shoah, por tanto, sólo podría sostenerse si fuera una representación total de esa catástrofe. En este esquema teórico, lo inimaginable aparece como una afirmación categórica de que no se puede imaginar nada del acontecimiento, por lo que Didi-Huberman habría cometido el desliz de suponer que las cuatro fotografías de Auschwitz equivalían a imaginarlo todo. La actitud política de tomar clandestinamente cuatro fotografías de los campos de concentración y transmitir las al extranjero con la ayuda de la resistencia polaca no representa ciertamente toda la Shoah, pero son «testimonios de esta trágica historia que valen por sí mismos» (Didi-Huberman, 2020, p. 97).³

3 «testemunhos desta trágica história que valem por si mesmos» (Didi-Huberman, 2020, p. 97). Traducción del autor.

Didi-Huberman (2020) propone una mirada a estas fotografías como *imágenes-dilaceración*, fotografías tomadas por el horror ante la banalidad del mal más radical. Son registros que crean la posibilidad de un testimonio a pesar de todo: a pesar de la imposibilidad de contar lo sucedido en su totalidad, a pesar de esa voluntad de lo imposible que quiere hacerse presente: «Wajcman buscó la imagen completa, única e integral de la Shoah; habiendo encontrado sólo imágenes que no eran todas, revocó todas las imágenes. En esto radica su error dialéctico» (Didi-Huberman, 2020, p. 178).⁴ En resumen, Didi-Huberman piensa a través de *imágenes-lacuna*, en las que lo descriptible y lo imaginable son tareas permanentes, aunque siempre marcadas por su incompletitud. Contra lo irrepresentable, el autor desafía su intención de transformar todos los registros del Shoah en un objeto a interdecir y erradicar.

4 «Wajcman procurou a imagem toda, única e integral da Shoah; não tendo encontrado senão imagens não-todas, revoga todas as imagens. Aí se localiza o seu erro dialéctico» (Didi-Huberman, 2020, p. 178). Traducción del autor.

En este punto, comentando la película Shoah, de Claude Lanzmann (1985), Didi-Huberman hace hincapié en las mismas observaciones anteriores, basadas en la obra de Rancière. Lo irrepresentable

5 «mas saber que modos de figuração são possíveis e, entre eles, que lugar pode ocupar a mimese direta» (Rancière, 2018, p. 46). Traducción del autor.

6 «problemas de regulagem da distância representativa em problemas de impossibilidade de representação» (Rancière, 2018, p. 122). Traducción del autor.

7 «acontecimentos e situações por princípio subtraídos à conexão adequada de um processo de mostração e de um processo de significação» (Rancière, 2012, p. 133).

en esta película no sería una imposibilidad en el sentido de que el arte no tiene poder para representar el acontecimiento; por el contrario, es una *imposibilidad de representación relativa*, cuya discusión descansa en la *adecuación de los medios y fines de la representación* (Rancière, 2012, p. 139). En este sentido, en línea con Didi-Huberman, Rancière revoca la interdicción de todas las imágenes, porque el problema no es suprimir cualquier forma de representación, «sino saber qué modos de figuración son posibles y, entre ellos, qué lugar puede ocupar la mimesis directa» (Rancière, 2018, p. 46).⁵

El rechazo a imaginar, a pensar las imágenes, es la categoría central de lo que llamó el *giro ético*, es decir, una respuesta a una mutación más amplia en la percepción cultural de la función del arte -su cambio de un régimen representativo a otro, estético- que en las últimas décadas ha provocado cierta confusión entre algunos pensadores. El arte de lo sublime propuesto por Lyotard, por ejemplo, da fe de la existencia de acontecimientos que superan lo imaginable, situándose en el papel de un nuevo arte capaz de tratar estas categorías irrepresentables. Anunciando la imposibilidad de la representación en el arte, el arte sublime instituye otro modo de hacer artístico. En consecuencia, este nuevo modo pasa de la esfera estética a otra, la ética, donde ya no se reconoce el arte como tal, sino sólo las imágenes. El resultado de esta confusión, según Rancière, lleva a la transformación de los «problemas de la regulación de la distancia representacional en problemas de la imposibilidad de la representación» (Rancière, 2018, p. 122).⁶

La cualidad política del arte, en este sentido, no se encuentra en los mensajes o en la crítica de las estructuras sociales, sino en la operación de un nuevo recorte del espacio material y simbólico. La política, para Rancière (2011), está relacionada con la reconfiguración del reparto de lo sensible, es decir, la introducción de sujetos y objetos en un régimen de visibilidad que antes los excluía, haciendo que se perciban y entiendan como sujetos hablantes. En definitiva, el proyecto filosófico de Rancière (2011) consiste en la solución del malestar creado en torno a la estética, proponiendo su comprensión como régimen de funcionamiento del arte, como matriz discursiva y como redistribución de las relaciones entre las formas de experiencia sensible. En el régimen estético, lo irrepresentable no puede significar la existencia de «hechos y situaciones sustraídos en principio a la adecuada conexión de un proceso de demostración y un proceso de significación» (Rancière, 2012, p. 133).⁷

8 «apresentar o processo da produção do desaparecimento em relação ao seu desaparecimento» (Rancière, 2018, p. 43). Traducción del autor.

9 «inserir o aniquilamento em nosso presente» (Rancière, 2018, p. 47).

10 «fazer ver o que não se vê, o que está debaixo do visível: um invisível que é, simplesmente, o que faz com o que visível exista» (Rancière, 2018, p. 64). Traducción del autor.

Para Rancière (2018, p. 43), corresponde a la historia y al arte asumir el reto de «presentar el proceso de producción de la desaparición en relación con su desaparición».⁸ El horror, en este proceso, se constituye como aquello que ya no tiene una imagen natural. Sólo el arte puede mostrar lo invisible, la inhumanidad y la catástrofe. Le corresponde investigar cuáles son los espacios de posibilidad de esa representación, en lugar de negar su posibilidad: «insertar la aniquilación en nuestro presente» (Rancière, 2018, p. 47).⁹ El deber del artista es «hacer ver lo que no se ve, lo que está debajo de lo visible: un invisible que es, simplemente, lo que hace que lo visible exista» (Rancière, 2018, p. 64).¹⁰

Referencias

Didi-Huberman, G. (2020). *Imagens apesar de tudo* [Imágenes al fin y al cabo]. Editora 34.

Lanzmann, C. (Director). (1985). *Shoah* [Película]. Fayard.

Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Capital Intelectual. Buenos Aires, Argentina

Rancière, J. (2012). Se o irrepresentável existe [Si lo irrepresentable existe]. En *O destino das imagens* [El destino de las imágenes] (pp. 119-149). Contraponto.

Rancière, J. (2018). *Figuras da história* [Figuras de la historia]. Editora Unesp.

Seligmann-Silva, M. (2000). A história como trauma [La historia como trauma]. En A. Netrovski y M. Seligmann-Silva (Comps.), *Catástrofe e representação: ensaios* [Catástrofe y representación: ensayos] (pp. 73-98). Escuta.

Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros* [Ante el dolor de otros]. Companhia das Letras.

Wajcman, G. (2001). De la croyance photographique [La creencia fotográfica]. *Les Temps modernes*, (613), 47-83.