

Esta conferencia formó parte del CURSO sobre ARTE Y VIOLENCIA, organizado por la Facultad de Filosofía (Área de Estética y Teoría de las Artes) de la Universidad de Salamanca, dictado entre el 14 y el 17 de marzo de 2006. Agradecemos el permiso de publicación.

La violencia en el arte: lo presentable, lo impresentable

Elena Oliveras

Doctora en Estética, Universidad de París. Catedrática de Estética, Universidad del Salvador. Académica de Número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Asesora Editorial de la revista ArtNexus, Bogotá. Diploma al Mérito de los Premios Konex, Área de Estética, Teoría e Historia del arte (2006). Autora de Estéticas de lo extremo, Arte cinético y neocinematismo, La metáfora en el arte, Cuestiones de arte contemporáneo y Estética., Premio al Libro del Año de la Asociación Argentina de Críticos de Arte por La cuestión del arte

Ante la pregunta: “¿qué es representable y qué impresentable en cuanto a la violencia en el arte se refiere?”, puede surgir otra más general. ¿Qué representa la pintura? Formulada en singular -¿qué representa esta pintura?-, da pie a respuestas banales, sobre todo cuando el que contesta es el “ojo común”¹. Sin embargo es una seria pregunta que ha sido tema de reflexión filosófica de todos los tiempos, desde Platón a Wittgenstein, Heidegger, Derrida, Rorty. Precisamente, es mérito de Platón haber descubierto, a través de ese interrogante, lo que hoy conocemos como campo del arte.

La obra del pintor, en la ontología platónica, es objeto doxástico; en tanto *téchne mimetiké* es ilusión, sombra, simulacro, imagen en el espejo. Hoy podríamos agregar, “realidad virtual” y -sin temerle al término- “creación”. En su reinterpretación del fenómeno de la mera imagen platónica, dice Cacciari: “Hablando propiamente sólo el espejo crea”¹.

No sólo la obra es creación porque presenta algo que hasta entonces no estaba en el mundo -algo nuevo que sale a la luz-, sino porque con la nueva cosa ingresa un nuevo objeto. Lo que presenta el video que analizaremos en esta ocasión, *Granada* de Graciela Taquini, no es simplemente un *retrato* de mujer sino una mujer *retratada* (vista e interpretada desde el arte). El objeto no preexiste a la obra sino que empieza a existir con la obra, y gracias a ella. Podríamos afirmar entonces que aquello que la obra representa no es sólo una realidad extrínseca sino, tautológicamente, algo intrínseco; más exactamente, una definición de sí misma. Habla de sus poderes y de sus límites, del juego con lo representable y lo irrerepresentable, de ese conflicto que Heidegger veía entre “mundo” (*Welt*) - lo que se expone, la obra como visibilidad- y “tierra” (*Erde*), lo que se retrae, lo que se reserva.

La representación de la violencia en el arte pone en relieve lo impresentable en el discurso. Lo observamos sobre todo en casos de violencia extrema, cuando lo humano es arrastrado hacia lo inhumano no sólo porque se vulnera la intimidad o la vida de una persona sino porque la capacidad de recordar y de contar de ésta se encuentra paralizada. Se extingue así la perceptividad / reflexividad, la capacidad sintética más elemental de construcción de la realidad por parte de la víctima. ¿Podríamos decir que el espejo de Platón ya no refleja? No, algo deja ver: la imposibilidad de re-conocimiento. Se trata, en consecuencia, de una representación negativa.

El término “violencia”

Todos estamos amenazados por la violencia; por eso los presupuestos de los países desarrollados, en el área de la seguridad, son enormes. En los Juegos Olímpicos de Invierno de Salt Lake City se debieron destinar 300 millones de dólares y 10.000 efectivos armados para cuidar a los atletas y al público. Y a pesar de los descomunales gastos, los organizadores advertían que la seguridad no estaba totalmente garantizada.

El significado del término **violencia** ha quedado en español unido a su raíz “violar”. En el diccionario de la Real Academia Española leemos:

1. Cualidad de violento; acción y efecto de violentar o violentarse
2. Acción violenta o contra el natural modo de proceder
3. Acción de violar a una mujer

Creemos de interés recordar la especificación connotadores del diccionario Webster’s del Nuevo Mundo. Allí se dice que violencia es:

1. Fuerza física, usada para lastimar, dañar o destruir; acción extremadamente ruda

2. Fuerza o energía poderosa intensa, generalmente devastadora o explosiva

Son definiciones que hacen referencia a las secuelas de la violencia, al daño que produce. Y son precisamente las secuelas de la violencia, más que el acto puntual violento, el *leit motiv de Granada*.

A la hora de esclarecer el significado de la palabra “violencia” es importante separarla del término “agresividad” con el que a veces se la confunde. La agresividad es una tendencia *natural* (el ser humano y el animal son agresivos por naturaleza) y sirve a la supervivencia, a la autodefensa. La violencia, en cambio, es un indeseable “patrimonio de la humanidad”. Las fuerzas de la naturaleza “no pueden ser violentas simplemente porque no son humanas”, aclaran Corsi y Peyrú². Y cuando decimos que una tormenta es violenta, estamos en realidad haciendo una personificación metafórica.

Esencialmente humana, la violencia arrastra lo humano hacia lo inhumano. Depende de condicionamientos sociales y culturales. De allí que mientras la agresividad es inevitable, la violencia podría evitarse. Ligada al ejercicio del poder adopta las más absurdas justificaciones (disciplinar, educar, proteger) que intentan hacer aparecer al hecho violento como *natural*. Pero nada justifica a la violencia y como tal debe ser condenada.

Lo que *Granada* muestra es uno de los motivos por el que debe ser condenada: el efecto devastador en la conciencia, la pérdida de la memoria y, por ello, de la identidad. Así el video de Taquini evidencia lo inhumano como destrucción ante todo psíquica; lo muestra a través de la lucha entre lo presentable y lo impresentable, entre la palabra y el silencio como “blanco” y, entre ambos, el balbuceo, una especie de borrón en un cuaderno de escrituras.

Omnipresencia del tema de la violencia en el arte

Sumergidos como estamos en la violencia, es predecible que se convierta en tema recurrente del arte contemporáneo. La representaron de modo ejemplar artistas argentinos como Antonio Berni, Oscar Bony, Juan Carlos Distéfano, Norberto Gómez o Enio Iommi.

Sin descartar la metáfora, Berni buscará el testimonio directo del material, rescatando de las “villas miserias” los restos que prueban la marginación social. Por su parte, Distéfano en plena etapa de la dictadura militar argentina presentó su *Figura acostada* (1972) en la muestra *12 escultores en Argentina* (1977), de la que fui curadora¹¹. En el contexto que se estaba experimentando en ese momento, la figura acostada no podía ser vista sino como un cuerpo en una cama

de tortura. En la misma muestra, Norberto Gómez (uno de los artistas más comprometidos con el arte de denuncia) presentaba sus tripas o intestinos.

Más recientemente, Enio Iommi expuso un conjunto de tablas de picar carne, con el título *La cocina humana* (2005). Eran metafóricas radiografías de lo humano que, dentro de una instalación, daban cuenta de la antropofagia generada desde el poder económico y político. Pero no sólo se mostraba el comer al otro sino el comerse a sí mismo, es decir que se hacía referencia no sólo a la antropofagia sino también a la autoantropofagia. Un espejo remataba el recorrido de la instalación.

La violencia explícita hacia el propio cuerpo se concreta en la obra de un gran número de artistas argentinos. Así, el caso de Oscar Bony —con tiros que perforan el vidrio que protege su autorretrato— y, de modo más contundente, el de Alfredo Portillos quien programa, para después de su muerte, su despellejamiento. La idea es vender, con fines benéficos, su propia piel tatuada con imágenes de obras de arte.

Lo impresentable

En el caso de Dolores Zorreguieta al tema de la violencia, en este caso doméstica, se asocia el de su difícil representación. En su *Fotonovela* (2002), el costado impresentable se revela de tres formas diferentes: por el tamaño —pequeñísimo— de los 66 relicarios que integran la instalación, por las tapas que los cierran y por la iluminación de las fotografías contenidas en su interior con un lado oscuro y otro que recibe luz. Las fotografías mostraban a un hombre y a una mujer en escenas muy románticas que terminan finalmente en un asesinato.

Pero no me detendré en ejemplos de violencia doméstica sino en la violencia política en la Argentina de los años 70 y 80. Estamos próximos a los 30 años de los fatídicos hechos que comenzaron un 24 de marzo de 1976 con la dictadura militar y que, como lo muestra *Granada*, están lejos de ser simbolizados. *Granada* es un video de seis minutos realizado en 2005 y basado en un testimonio videográfico de 1999, el archivo Witness, proyecto dirigido por Peter Gabriel. La obra muestra el caso de una mujer —Andrea Fasani— que en 1978, siendo militante de la Juventud Peronista (JP), fue secuestrada durante cuarenta y cinco días y torturada. Del archivo Witness, Taquini extrae fragmentos y somete a Fasani a una nueva prueba; le pide que vuelva a contar lo que había vivido. Pero ella ya no recuerda lo que años atrás había contado.

De este modo, *Granada* nos sitúa en el doble drama del ‘testigo’ (del griego *martyros* = mártir) cuando

suma, al dolor de la tortura física, el no poder transmitirlo a los demás. Es la imposibilidad de presentar lo vivido cuando se excede toda medida humana. “Era el infierno del Dante”, dice Fasani.

Lo que *Granada* muestra es el descalabro de la memoria y la autoalienación. El pasado se quiebra en fragmentos inarticulados, las percepciones se mezclan, todo se confunde así como se confunden los significados de la palabra “Granada”, que es el nombre de un proyectil y de una canción, y también remite a Agustín Lara y a García Lorca. Hacia el final, la protagonista recuerda el término “Granada” por ser el nombre de una canción que se cantaba en las especies de *kermesses* que se realizaban en el campo de detención. Allí hasta se llegaban a teatralizar las torturas.

Lo que quizás más sorprenda en el relato de Fasani es su confesión: “por momentos me entretenía” o “no podía creer cómo me estaba acostumbrando”.ⁱⁱⁱ

El como si

A la siniestra re-presentación de la tortura en el campo de detención se suma otra, de fuerte impacto: la protagonista intenta ser ella misma, hablar en primera persona, pero lo hace sostenida por otro, un apuntador -que en este caso es la misma autora del video- cuya voz en *off* escuchamos. Así vemos a una persona convertida casi en una marioneta, una cabeza parlante automática que repite mecánicamente lo que se le dicta. Como un actor que representa un papel siendo él mismo su propio personaje, lo que pone en evidencia el origen de la palabra “persona”: máscara de teatro.

Teátrica del ultrajado que crea un espacio (el de la representación) para aplacar el dolor. Es el espacio del *como si*, de juego con las capacidades miméticas. Juego que, por otra parte, todos practicamos en distintos momentos de la vida; por ejemplo, cuando debemos movernos en el ámbito -violento- de la ciudad moderna. El hombre de la ciudad que circula entre ríos de transeúntes (tal como lo describe Poe en *El hombre de la multitud*), el que debe soportar el ruido de la calle que ruge (según la expresión de Baudelaire en *Las flores del mal*) está obligado a representar un cierto papel, entre gentil y neutral. Es el gesto defensivo del peatón cuando, para no sufrir los efectos del *shock*, mantiene el *keep smiling*, la sonrisa que aparece automáticamente en el rostro como si todo estuviera bien. Así, con la máscara del *keep smiling*, puede seguir tranquilamente su camino.^{iv}

La figura del testigo

La historiografía contemporánea ha dado particular importancia a la memoria viva, a la historia oral, y ha encumbrado a la figura del testigo, del aquél que estuvo allí.

Si pensamos en la importancia del testigo, resulta imposible no referir al famoso aforismo de Paul Celan: “Nadie / testimonia para el/testigo” (“Niemand / zeugt für dem / zeugen”). Nadie puede decir/traducir su experiencia privada. Ninguna traducción reemplaza a la visión directa del hecho. Pero ¿qué pasa cuando la conciencia -en el límite de la inconsciencia- funciona como un escudo que protege de la influencia “destruccionista de las energías demasiado grandes que trabajan en el exterior”?, como dice *Freud en Más allá del principio del placer*.

Separándose del pasado doloroso y de un interminable trabajo de duelo, el testigo bloquea defensivamente su memoria y desarticula los fragmentos de recuerdos. Una similar actitud defensiva se encuentra en el victimario. Si se le pregunta si quiso causar un daño seguramente dirá que no.

¿Estética o anestésica?

El olvido y el balbuceo de la víctima/testigo de *Granada* nos enfrentan a una situación “anestésica”. Se ha pasado, retomando distinciones de Buck-Morss, de la *estética* (sensación o de sensibilidad) a la *anestésica* (de pérdida de la sensibilidad). En su ensayo “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, ella juega con la etimología de ambos términos: “Estética”, entendida como estudio del arte, y “anestésica” como técnica para que un cuerpo se vuelva inerte al dolor y otros puedan trabajar sobre él.

Buck-Morss estudia la crisis de la percepción contemporánea como fenómeno anestésico y la relaciona con la idea benjaminiana de *shock*. La causa más frecuentes de esa anestésica es el exceso de trabajo y de estímulos (hoy diríamos el *stress*) y el efecto es una “crisis en la percepción”. Dice Buck-Morss:

“En esta situación de “crisis en la percepción”, ya no se trata de educar al oído no refinado para que escuche música, sino de devolverle la capacidad de oír. Ya no se trata de entrenar al ojo para la contemplación de la belleza, sino de restaurar la “perceptibilidad”.³

En *Granada* la “perceptibilidad”, anulada por la cercanía y el exceso, es recobrada gracias a la *poiesis* del espectador capaz de detectar en la obra el esquema de un *shock*.

Las facultades en sus límites

La representación de la violencia extrema empuja a las facultades humanas a sus propios límites. Podríamos decir que la representación de la violencia es violenta para la imaginación que debe dar forma a un “objeto informe”, deslimitado. ¿Cómo representar lo que está más allá de toda medida? ¿Se puede recordar al Holocausto a través de un monumento? Últimamente el tema fue objeto de larguísima debates, a propósito de la construcción del Memorial del Holocausto en Berlín.

La literatura da cuenta de la desmesura impresentable convertida en problema para el autor. Dice Borges en *El Aleph*: “Arribo, ahora, al inefable centro de mi relato; empieza, aquí, mi desesperación de escritor...cómo transmitir a los otros el infinito Aleph, que mi temerosa memoria apenas abarca?...” El Aleph, ese punto que contiene todo el universo, es como lo sublime kantiano, “absolutamente grande”, “grande por sobre toda comparación.”

Como apariencia de lo que no aparece, *Granada* señala la existencia de algo que resulta demasiado grande para ser expresado. Estamos en el terreno de lo sublime.

Observaba Kant que, diferente de la tranquila contemplación de lo bello, el ánimo se conmueve ante la presencia –*sublime*– de las magnitudes y de las fuerzas poderosas de la naturaleza (el mar bravocado, los volcanes, los huracanes). Frente a ellos nos sentimos de una pequeñez insignificante.

Diferente de lo bello que, medible, está sujeto al número, lo sublime excede toda medida. Esto provoca un *displacer sublime*, alejado del placer de lo bello. Pero no obstante el sentimiento de *displacer*, también hay atracción. “Más su vista se hace tanto

más atrayente cuanto más temible es”, decía Kant a propósito de lo sublime. Y agrega: “Con tal que nos hallemos en lugar seguro”. Ese lugar seguro es el de la distancia del observador y de la historia que encontrará su más auténtica expresión en la escritura del arte.

En *Granada*, la perceptibilidad y la reflexividad anuladas por la cercanía y el exceso, son recobradas gracias a la *poiesis* del espectador capaz de descubrir en la obra el esquema de un *shock*, como ya lo señalamos. Sólo la distancia permite ver (como había observado Sartre a propósito del teatro). Y, podemos concluir, esa distancia de la mirada resulta más que importante hoy, cuando el estado de las cosas –violentas– requiere de una lucidez implacable.

NOTAS

- I. Dice M. Cacciari que “El espejo no ofrece más que puras imágenes, es decir creaciones El espejo de Platón”. En *El dios que baila*. Buenos Aires; Paidós, 2000. p 63.
- II. Jorge Glusberg fue co-curador de la muestra 12 escultores en Argentina, que ocupó el hall central del Teatro Municipal General San Martín, siendo su director Kive Staif.
- III. Podríamos recordar a M. Blanchot: “El sentido se escapa siempre en otro sentido, el equívoco sirve al entendimiento, expresa la verdad de la comprensión que consiste en no comprender nunca definitivamente” En: *El espacio literario*. Buenos Aires; Paidós, 1969. p. 251.
- IV. Observa Benjamín: “Uniformidad en el vestir y en el comportarse y no en último término uniformidades en la expresión del rostro. La sonrisa da que pensar. Probablemente se trata de la que hoy es corriente en el “keep smiling”. En: Benjamín W. *Poesía y capitalismo*. Iluminaciones II. Madrid; Taurus, 1980. p. 148.

BIBLIOGRAFÍA

1. Guido B. Occhio critico: *Il nuovo sistema per vedere*. Milano; Longanesi, 1996.
2. Corsi J, Peyrú G. *Violencias sociales*, Barcelona; Ariel, 2003. p. 21
3. Buck-Morss S. *Estética y anestésica*. En: Walter Benjamim, escritor revolucionario. Buenos Aires; Interzona, 2005. p. 190.