

## La práctica artística en contextos de *dramas sociales*

Heana Diéguez

*Por su expresión las obras de arte aparecen como heridas sociales, la expresión es el fermento social de su autonomía. El principal testigo de lo que decimos es el Guernica de Picasso, que, por ser irreconciliable con el obligado realismo, consigue en su inhumana construcción esa expresión que lo convierte en una aguda protesta social más allá de cualquier malentendido contemplativo. Las zonas socialmente críticas de las obras de arte son aquellas que causan dolor; allí donde su expresión, históricamente determinada, hace que salga a la luz la falsedad de un estado social.*

Adorno, *Teoría estética*

*Todo acto de imagen es arrancado de la imposible descripción de una realidad. Los artistas, en particular, se niegan a someterse a lo irrepresentable cuya experiencia vaciadora conocen bien—como cualquiera que haya afrontado la destrucción del hombre por el hombre. Entonces realizan series, montajes pese a todo: también saben que los desastres son multiplicables hasta el infinito. Callot, Goya o Picasso—pero también Miró, Fautrier, Strzeminski o Gerhard Richter—trituraron lo irrepresentable en todos los sentidos para que dejase escapar algo más que puro silencio.*

Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo*

Pienso que el carácter agonístico<sup>1</sup> y dramático que permea muchas de las obras producidas en nuestra contemporaneidad está vinculado con los adversos acontecimientos que han marcado la historia de la humanidad

durante el siglo veinte, hasta hoy. Ese registro de catástrofes y horrores que en buena medida ha sustentado al arte contemporáneo está implícito en la expresión de Paul Virilio: “Es imposible, en efecto, avizorar el arte de este siglo sin estimar la amenaza de la cual él es representación, una amenaza sorda pero visible” (68).

¿A qué amenaza se refiere Virilio? ¿Qué horrores habitan las imágenes y los procesos del arte? ¿Hay una especificidad contemporánea en las imágenes?<sup>2</sup> ¿Qué lugar tienen los cuerpos que ya no pueden ser representados y que apenas comienzan a ser presentados por sus restos o vestigios? ¿Qué formas han sido también amenazadas y desplazadas del lugar del arte?

Para hacer la crónica de la catástrofe, el arte ha necesitado retar los procedimientos de representación de una realidad altamente dramática y expresiva. Pero ha necesitado también trascender el lugar del arte, afirmar su condición de acto ético y de práctica social, no sólo porque las construcciones poéticas y arquitectónicas, como dijera Bajtín, son irremediamente la forma poética de los actos éticos<sup>3</sup>, sino porque los creadores—al menos aquellos de los cuales nos ocupamos—toman en cuenta el mundo en el cual producen. En muchas ocasiones han producido sus obras como gestos, como intervenciones ciudadanas en la esfera pública, cuestionando incluso la dimensión o trascendencia artística de tales acciones, insertos en el mundo que interpelan. Desde las últimas décadas del siglo XX parece haberse acentuado eso que llamamos la responsabilidad política del artista<sup>4</sup> y las estrategias de visibilización y resistencia en las artes.

Si bien es cierto que el arte no puede resolver los problemas, ni aspira a ninguna redención estética, puede mínimamente visibilizar, evidenciar, insistir, provocar alguna reacción ante el acontecimiento:

... hablo de mis instalaciones como ejercicios: ejercicios fútiles, utópicos, que *me son necesarios para mi propia supervivencia*<sup>5</sup>.  
¿Son reales estos ejercicios? Sí, lo son. ¿Salvan el abismo que media entre la realidad en la que se basan y su representación? No, no lo hacen. Pero esto no los hace menos reales.... Las obras que mejor cumplen su objetivo consiguen precisamente esto: nos ofrecen una experiencia estética, nos informan y nos piden que reaccionemos. (Alfredo Jaar, cit. por Didi-Huberman, *Política* 49)

Creadores como Alfredo Jaar, Doris Salcedo, Erika Diettes y Teresa Margolles<sup>6</sup>, entre muchos otros, conciben sus prácticas artísticas como procesos de investigación en los que priman las circunstancias sociopolíticas

del acontecimiento en torno al cual trabajan. Esos procesos implican una secuencia de acciones, una temporalidad y una experiencia que marca sus vidas y determina sus creaciones: desplazamiento hasta el lugar de los hechos, entrevistas con los familiares o sobrevivientes, contacto directo con los vestigios de cuerpos, participación en procesos de lucha social, etc. De manera que en ocasiones los artistas devienen documentadores y testimoniantes del dolor de los demás, o participantes-propiciadores de ritos comunitarios ciudadanos. El arte tiene cierta condición de tribuna que le permite intervenir y atravesar imaginarios y realidades, hablar en metáforas aun en los tiempos más difíciles, abriendo canales de expresión que pueden atravesar y movilizar los espacios cotidianos.

En estas páginas quiero reflexionar en torno a prácticas artísticas generadas por la experiencia directa de los creadores en el lugar y el tiempo que les ha tocado vivir, nacidas al calor de situaciones de conflicto y violencia, de dramas sociales extremos. Si el arte está inserto en los tejidos socioculturales del tiempo y del lugar en los cuales se produce, me interesa explorar las preguntas siguientes: ¿Qué lugar ocupa la creación artística en los sucesos de crisis sociales, particularmente en los actuales contextos de violencia en los que muchos estamos sumergidos? ¿Cómo inciden estas prácticas o cómo modifican la poética y la estética contemporánea? ¿Qué distintos enunciados, discursos y estrategias manifiestan?

Deseo colocar algunas acotaciones que delimitan el escenario de mis exposiciones. Primero, la dimensión contemporánea en el sentido que lo ha definido Anna Maria Guasch: “Los estudios sobre el arte que genéricamente llamamos contemporáneo—aunque nos referimos más a las últimas décadas del siglo XX—responden por lo común al calificativo de ‘literatura caliente’, a una literatura generada al filo de los acontecimientos epocales” (17). Segundo, me referiré esencialmente a producciones realizadas desde América Latina en contextos de violencia, muy probablemente por la contaminación que nos produce vivir inmersos en tales circunstancias y la manera en que nuestro *pathos* y nuestro pensamiento son provocados. El tema es estratégico para el momento que vivimos, como diría Martín-Barbero.<sup>7</sup> Tercero y derivado de lo anterior, las prácticas a las que me referiré prestan atención y trabajan con lo que Didi-Huberman ha llamado “imágenes de crisis” (*Política* 53). Y cuarto, los ejemplos que utilizaré se asientan en un soporte visual, pero comprometen también estrategias instalacionistas, escénicas o performativas; en todo caso, acusan cierta hibridez y están más allá de los llamados géneros tradicionales.

Cuando Guasch habla del arte generado al filo de los acontecimientos epocales, inmediatamente pienso en situaciones de conflicto o dramas sociales que atraviesan y conmueven el tiempo y el lugar donde vivimos. La noción de *drama social* fue utilizada por Victor Turner para enunciar esos momentos del proceso “inarmónico o disarmónico que surgen en situaciones de conflicto” (49). Turner observó una estructura dramática al interior de las crisis o desarmonía sociales, en directa analogía con la forma procesual que ha caracterizado al drama occidental desde Aristóteles en adelante (74), y como modo también de manifestar su visión del potencial teatral y dramático de la vida social:

... durante los dramas sociales el clima emocional de un grupo está lleno de tormentas, relámpagos y corrientes de aire cambiantes; una brecha pública se abre en el quehacer normal de la sociedad, la cual puede abarcar desde alguna transgresión grave del código de las buenas maneras hasta un acto de violencia, una paliza, incluso un homicidio. (Turner 75)

Más allá de considerar cada una de las fases observadas por Turner en el estudio de los “dramas sociales” o “episodios públicos de irrupción tensional” (44) que alteran y hasta modifican la vida de una comunidad, me interesa el concepto como metáfora que expresa situaciones extraordinarias de la vida social en general: conflictos sociales, conflictos bélicos, emergencias de violencia, estados de excepción y guerras sucias. En todos los casos, estos dramas revelan distintos “planos *subcutáneos* de la estructura social” (76), e inciden profundamente en las expresiones espirituales, culturales y artísticas de individuos y grupos.

Aprovechando su experiencia personal en el mundo del teatro, sus conocimientos sobre la teoría dramática griega<sup>8</sup> y su sabiduría para el análisis de los fenómenos antropológicos, Turner llegó a afirmar que “el teatro tiene sus raíces en el drama social” (77). Me interesa esta afirmación que manifiesta la dimensión protoestética de los dramas sociales y deseo tomar el ejemplo dado por Turner—el teatro—como paradigma que nos permita pensar las profundas e intrínsecas relaciones entre rito, cultura y arte en momentos de presión, cuando los individuos sienten temor ante los tormentos que el desequilibrio social puede causarles y apelan a formas simbólicas que les permitan dar salida a experiencias extremas.<sup>9</sup>

En el corpus de Victor Turner el concepto de *drama social* se inscribe en el grupo de las estructuras positivas, es decir, de las sociedades estructuradas y fundadoras de estatus y jerarquías. Los dramas sociales separan

y dividen, en una relación muy diferente a la que generan las *communitas*, antiestructuras determinadas por la temporalidad y la transitoriedad, donde las relaciones entre iguales se dan espontáneamente, sin legislación y sin subordinación a relaciones de parentesco, en una especie de “humilde hermandad general”. En las *communitas* Turner estudió la emergencia de liminalidad, noción que tomó de *Les Rites de Passage*, de Van Gennep, para dar cuenta de una esfera del pensamiento o un dominio de la acción determinada por situaciones de margen o *limen* (umbral). Si bien el concepto de liminalidad fue inicialmente aplicado a la observación de situaciones rituales y sagradas, posteriormente los conceptos de liminalidad y de *communitas* fueron desplazados a la vida ordinaria en la que estas nociones emergían y actuaban como mitigadores de las asperezas causadas por conflictos sociales (67).

En investigaciones anteriores utilicé las nociones de *communitas* y liminalidad para aplicarlas a casos de prácticas artísticas y no-artísticas, como las performances y protestas ciudadanas. Desplacé el concepto de liminalidad a estas esferas buscando entender tales experiencias, más allá del arte, como escenarios complejos “donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales” (17).<sup>10</sup> La mayoría de los ejemplos estudiados entonces apuntaban a la emergencia de *communitas* microutópicas en las que el arte tenía la posibilidad de contribuir a la configuración de acciones de resistencia y a la restauración simbólica del tejido social. El cuerpo ocupaba allí una presencia muy activa, configurado siempre desde la verticalidad y el movimiento.

A partir de mis experiencias como espectadora—pero también como investigadora—ante el creciente número de artistas visuales que exponen, trabajan y viven en sociedades en conflicto, que conciben sus creaciones en diálogo con el deterioro social, la muerte y el dolor, me han surgido nuevas inquietudes en torno al lugar del arte en contextos de dramas sociales dominados por tal estado de violencia que ha producido la rotura del tejido social y simbólico. Y sobre todo, me ha interesado escuchar las voces de aquellos creadores que afirman que el lugar del arte no es producir redenciones estéticas, sino tal vez acompañar los estados del desasosiego humano, poner el dolor en la escena pública y propiciar herramientas para realizar ritos de duelo en contextos sometidos al exceso de muerte violenta. En tales escenarios he visto emerger una nueva dimensión de la corporalidad, más allá de la verticalidad que define nuestra condición activa, más allá incluso de la horizontalidad que alude a un cuerpo en descanso, meditación, caída, cansancio, derrota,

enfermedad o muerte (“aquí se extiende”, “aquí yace”), y ha tomado cada vez más importancia la problemática del no-lugar, del cuerpo desaparecido, del ausente.<sup>11</sup>

He vuelto a pensar en Turner y su propuesta de liminalidad como “un estado entre y en medio de las participaciones sucesivas en el ámbito social” (63) cuando he escuchado a Doris Salcedo y he contemplado *Plegaria Muda*, la obra de esta escultora y artista visual colombiana que actualmente se exhibe en la ciudad de México en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC).<sup>12</sup>



*Plegaria Muda*, de Doris Salcedo

Foto: Juan Enrique González

Este mismo pensamiento se manifestó al ver las fotografías que mostraban a familiares de desaparecidos por la violencia colombiana prendiendo veladoras, a manera de un rito fúnebre, de acto de duelo, ante las imágenes que conformaron la exposición *Río Abajo*, de Erika Diettes, realizadas a partir de ropas y prendas de las víctimas.



*Río Abajo*, de Erika Diettes  
Foto cortesía de la artista

En los escenarios de violencia que tan comunes se han hecho en Latinoamérica y en otras partes del mundo, la problemática *arte y duelo* pasa por la problemática de la ausencia del cuerpo. Las prácticas artísticas generadas o vinculadas a la puesta en acción de la memoria y a las deudas de la justicia, cada vez más me han ido llevando al terreno del luto. Hay obras que se construyen como un duelo, o más bien como un *desvío* poético del imposible duelo, cuando la ausencia del cuerpo impide la realización de los ritos fúnebres.

Pienso que una de las mayores evidencias que el arte nos ha mostrado es la profanación y desaparición de los cuerpos hasta convertirlos en ausencias apenas evocadas por vestigios, como manifestación suprema de esa estética fantasmal fundada en la fugacidad de los objetos y los cuerpos, y en la cual se puede aplicar la expresión acuñada por Paul Virilio como “estética de la desaparición”. La obra de Teresa Margolles—particularmente las creaciones visuales y performativas presentadas en la 53 Bienal de Venecia que conformaban la exposición *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*<sup>13</sup>—manifiesta esa densidad espectral que hoy enuncia cierto arte y que inevitablemente emerge de un estado de cosas tensionadas por dramas sociales.



*Sangre recuperada*, de Teresa Margolles, 2009  
Foto del catálogo de la exposición, cortesía de Cuauhtémoc Medina

Uno de los últimos dramas en la secuencia de acontecimientos producidos por la violencia colombiana fue motor impulsor para la realización de *Plegaria Muda*. Colombia es un país surcado por la violencia, inicialmente la violencia bipartidista que desde 1948 marcó los antagonismos entre Liberales y Conservadores. A partir de los años ochenta la violencia política ha sido generada por varios actores, incluyendo al propio Estado, los paramilitares, los narcos y la guerrilla. Hasta la fecha, la información real respecto al número de víctimas, la definición de responsabilidades y la deuda con tantas pérdidas irreparables, es aún una cuenta pendiente. Entre los años 2003 y 2009, miles de civiles inocentes fueron objeto de asesinatos sistemáticos por parte de las Fuerzas Armadas Colombianas que los presentaron públicamente como guerrilleros muertos en combate, como NN (no nombrado). Estimuladas y presionadas para obtener resultados en la lucha contra la guerrilla, las Fuerzas Armadas construyeron el escándalo que internacionalmente ha sido conocido como “los falsos positivos”. Aun cuando se ha confirmado la corresponsabilidad de los mandos en las decisiones tomadas para la ejecución de estas personas, en su mayoría jóvenes campesinos e indígenas, estas muertes han quedado silenciadas por el manto de la impunidad.

Este es el panorama tras las mesas de madera que sostienen y prensan los túmulos de tierra que integran la instalación *Plegaria Muda*. A manera de ataúdes, el conjunto escultórico construido por Doris Salcedo otorga un lugar a los cuerpos perdidos en fosas comunes que gravitan en la memoria de la guerra colombiana. Los túmulos funerarios, de los que emerge un simulacro de vida,<sup>14</sup> evocan las tumbas que cada humano merece e intentan propiciar un punto de encuentro, una ceremonia que se construye entre el silencio de la víctima y el espectador. Como ha expresado su creadora: “*Plegaria Muda* es un intento de elaboración de dicho duelo, un espacio demarcado por el límite radical que impone la muerte. Un espacio fuera de la vida, un lugar aparte, que recuerda nuestros muertos”.<sup>15</sup>

Si bien la artista apela al procedimiento representacional y al valor sustitutivo y redentor de la metáfora, la obra es la manifestación a escala mayor de un estado fúnebre. Instalada de manera que crea un espacio escénico, la imagen extendida e inclusiva de un camposanto constriñe nuestra experiencia a una efímera comunión con la muerte social abandonada a la injusticia. La homogeneidad de los túmulos también da cuenta de esos ritos colectivos a destiempo en los que no hubo lugar para los afectos. *Plegaria Muda* actúa en un doble filo; si bien crea desde el arte un posible lugar para el reconocimiento público de duelos suspendidos,<sup>16</sup> también nos confronta al vacío y a la angustia que irremediablemente produce la acumulación de muertes impunes.

En escenarios como los que se han vivido y se viven en muchos contextos dominados por desapariciones y muertes violentas, donde el cuerpo es abandonado en fosas comunes, o despedazado, rompiendo toda posibilidad de practicarle los tradicionales ritos fúnebres, lo metonímico—los vestigios, las ropas—comienza a tener función de representación. En esos casos el duelo tendría que realizarse sin cuerpo, imponiendo la creación de otro orden que permita inscribir la muerte de algún modo, poniendo ante los ojos algún objeto que mitigue la ausencia. Martín-Barbero ha expresado esta agónica relación entre imagen y ausencia en una extraordinaria reflexión en torno a la memoria en el contexto actual de Colombia:

En la secreta relación entre imagen y desaparición se juega la posibilidad del duelo sin el cual este país no podrá tener paz. Pues la desproporción de nuestra violencia quizá sea paradójicamente proporcional a nuestra incapacidad de duelo: ese *tiempo del sentimiento* donde elaboramos las pérdidas y expiamos nuestros olvidos. (s/p)<sup>17</sup>

*Río Abajo*, de la fotógrafa Erika Diettes, asume esos restos metonímicos como punto de partida para la creación artística. Se trata de una instalación de quince impresiones digitales sobre vidrio enmarcadas en grandes cajas colgantes. Son fotografías de objetos, prendas y ropas de víctimas facilitados por los propios familiares. Los ríos colombianos, especialmente el Cauca y el Magdalena, han sido rebautizados como los cementerios más grandes de Colombia al volverse lugares privilegiados para desaparecer los cuerpos. Estar ante estas fotografías, las que emergen como tumbas translúcidas, también trasciende el marco artístico. Son las tumbas metafóricas de los cuerpos no encontrados y que nunca han tenido un lugar para ser llorados. El objeto documentado horada la dimensión estética e inevitablemente hace aparecer las turbulencias en las que se trama la vida y la propia obra. Esas turbulencias determinan la materialidad, la imagen y el discurso de un arte que parece empeñarse en ser acto, y no objeto de perpetuación estética. *Río Abajo* propició a los familiares en duelo un momento de reencuentro con una estela corporal, objetual, puesta ante los ojos, del ser violentamente perdido.

Esta comunión silenciosa entre los espectadores y obras que exponen la memoria de las víctimas trasciende el acto de contemplación. Ese plus experiencial, que en determinado contexto propicia la celebración simbólica de un acto imposible, es el que me permite regresar al concepto turneriano de liminalidad. Que la contemplación artística sea trascendida para devenir rito fúnebre en situaciones donde el duelo ha sido suspendido, es una condición determinada por un límite social. Cuando los cuerpos no alcanzan a tener la presencia que demandan los ritos fúnebres, cuando incluso la incertidumbre sobre la muerte real del ser querido alimenta efímeras esperanzas, desde los procesos del arte se propician herramientas para hacer del luto un “duelo público”. Poner el dolor de los otros en el espacio social es implicarse en un proceso que va del sufrimiento silencioso o *pathema* a la manifestación pública o *poiema*.<sup>18</sup> Es un acto de duelo que trasciende la práctica artística e instala un escenario liminal: umbral, esfera de mutaciones, de mínimas y temporales restituciones simbólicas que la estructura social ya no puede propiciar.

La aproximación entre los estados de duelo, dramas sociales y liminalidad fue apuntada por H. S. Versnel<sup>19</sup> y retomada por Giorgio Agamben<sup>20</sup> en sus reflexiones sobre el estado de excepción. La antigua figura del derecho romano, el *iustitium* que técnicamente designaba el estado de excepción, fue utilizada durante la época imperial para señalar el *luctus publicus*. Deseo destacar dos cosas. Por un lado, la muerte de un personaje político importan-

te—el soberano, por ejemplo, o alguien muy cercano a su círculo—parece ser suficiente para determinar la suspensión del estado de derecho y así garantizar la celebración del ritual fúnebre o duelo público. Por otro lado, remarco el vínculo entre los estados límites de dolor y desprotección con los aspectos no racionales que determinan los umbrales liminales:

Los sentimientos de dolor y de desorientación y su expresión individual y colectiva no se reducen a una cultura particular o a un determinado modelo cultural. Parecería que éstos son rasgos intrínsecos de la humanidad y de la condición humana que encuentran expresión sobre todo en las situaciones marginales o liminales. (Versnel cit. por Agamben, *Estado* 125)

Agamben evidencia, a partir de los estudios de Versnel, que existe una analogía entre la fenomenología del luto y los períodos de crisis política en los que se suspende la normalidad para el establecimiento de ciertos ritos. Lo que importa aquí es explicitar que la ley y el orden proclamados desde los círculos del Estado son los que inciden en el derecho al duelo, el derecho a ser llorado. Y señalo esto porque justamente en las actuales circunstancias de dramas sociales dominados por la violencia, probablemente son las prácticas artísticas las que provean un espacio para llorar la muerte de vidas que el poder no considera dignas de duelo público, aun cuando las decisiones y declaraciones de guerra propiciadas desde el Estado los hace corresponsables del exceso de muertes violentas y sin duelo. Esta es la problemática abordada por Judith Butler en *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*:

Una vida que no es mercedora de ser llorada es una vida que no puede ser objeto de duelo porque nunca ha vivido, es decir, nunca ha contado como una vida en realidad. Podemos ver esta división del globo en vidas merecedoras o no de ser lloradas desde la perspectiva de quienes hacen la guerra. (64)

Particularmente en contextos de violencia diseminada como política del terror, la distribución diferencial de lo que Butler llama duelo público o abierto es, como se afirma, una cuestión política de gran potencial, sobre todo cuando se enfrenta a la impunidad y la injusticia. Y este potencial político es el que emerge en aquellas prácticas artísticas que asumen la problemática de la muerte violenta y el duelo. Si bien las obras mencionadas—*Plegaria Muda* y *Río Abajo*—evidencian soportes y recursos muy diferentes, ambas coinciden en la posibilidad de propiciar la reconstrucción simbólica de un rito imposible en el plano real—dada la no recuperación de los cuerpos—y de aportar desde las refiguraciones artísticas un lugar para llorar la muerte.<sup>21</sup>

Pero ¿es realmente posible el arte como duelo? Si el duelo implica liberar a los muertos de su condición fantasmal, restituyéndolos al reino de los muertos, ¿cómo se teje la aspiración restitutiva del duelo con la irrecurabilidad del cuerpo? ¿Es hoy el duelo un “acto sacrificial” o es posible un horizonte de restitución? ¿Qué dispositivos intervienen cuando el arte se propone como una “memoria del dolor”? ¿Cómo interviene lo metonímico en las configuraciones alegóricas del duelo? Estas son algunas de las interrogantes que emergen ante las prácticas de algunos artistas y cuando intento leer el registro de imágenes y acontecimientos que configuran el relato del arte contemporáneo.

El arte objetual que emergió en el siglo veinte con el *ready made* duchampiano y el *objet trouvé* surrealista devino una práctica que problematizó las nociones de arte, representación y estética que durante siglos habían definido los estudios artísticos. Al acentuar el objeto, sus acumulaciones y posteriormente las materias y sus texturas—principalmente en los artistas del *nouveau réalisme* y del *arte povera*—emerge la *realidad degradada*,<sup>22</sup> la basura o el *detritus* como la nueva plataforma del arte contemporáneo, y parecería que es también parte de la tendencia del arte actual. Sin embargo, después de Joseph Beuys y de Christian Boltansky la materia no está allí por su textura, por su coseidad, sino especialmente por su *telos*, por la carga de memoria que la diferencia de otras materias. No son sólo acumulaciones de objetos a la manera de Deschamps o de Arman, sino también escenarios constituidos y signados por la condensación de la memoria. Siguen siendo los fragmentos y deshechos los que configuran los soportes del arte, pero la ruina ya no es la de una industria ni la de una práctica consumista como el pop norteamericano; estas son las ruinas de cuerpos, los vestigios de vidas humanas específicas. La densidad de este arte lo configura como materia espectral. El objeto en sí es portador de una memoria; son objetos corporales, residuos que estuvieron en contacto con el cuerpo. Tienen una función metonímica; no sustituyen el cuerpo, sino son apenas un trozo de él. Ni siquiera intentan funcionar a modo de sinécdoque. Nadie pretendería decir que aquello es parte de una totalidad, para siempre incompleta y más que eso, irrecuperable.

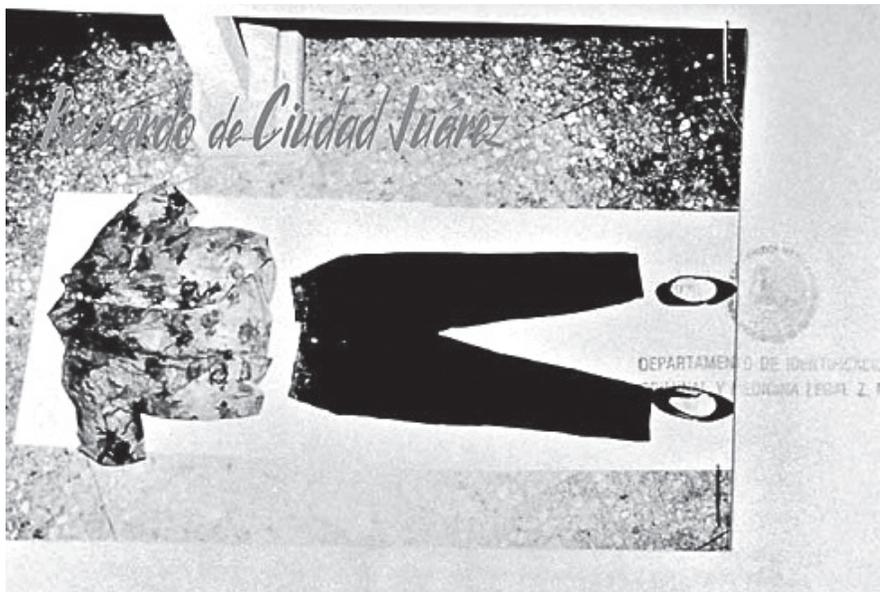
Intento trasladar esta *poética de los detritus* para pensar las tensiones de un arte que se configura por la comparecencia de lo real, como montaje de restos, de trozos y vestigios de cuerpos rotos. Más allá de pensar la producción artística contemporánea como espectáculo de la desfiguración o como representaciones que buscan llenar las ausencias corporales, me interesa pensar ciertas prácticas desde el resto que expone la propia materialidad de la obra

deviniendo documento, pero también como arte residual de la incompletud testimonial, sin la más mínima vocación restitutiva.

No necesariamente el arte contemporáneo privilegia el estado de duelo. Sin duda, más allá del recurso morfológico, sí se apega a la recuperación de una materialidad degradada, ruinoso, cargada de memoria, de historias a contrapelo. Y en muchas ocasiones habita esa extraordinaria afirmación de Didi-Huberman: “El arte contemporáneo está hecho de múltiples devenires. Entre ellos, el ‘devenir documento’ ocupa evidentemente un lugar significativo” (*Política* 61).

Devenir documento—más que trabajar desde una vocación estrictamente documental—y devenir testimonio son dos condiciones muy recurrentes en el arte contemporáneo. Quizás la pregunta no está en el sentido de indagar “¿de qué son prueba estas imágenes?” Más que representar, el problema está en lo que evocan las imágenes hoy. Esa memoria, esa visión, ese saber que a veces callamos por angustia o por miedo.

Las postales confeccionadas por Ambra Polidori<sup>23</sup> a partir de imágenes extraídas del Archivo del Departamento de Identificación Criminal y Medicina Legal de la Procuraduría General de Justicia del Estado de Chihuahua, referentes a los casos de mujeres asesinadas y desaparecidas en Ciudad Juárez, ¿son acaso únicamente documento? Como exponen los curadores de la exposición en la cual fue incluida la pieza en cuestión, *Sin título*, “es la materialización de una doble desaparición: la del cuerpo de miles de mujeres asesinadas en la frontera norte y la borradura de la sociedad civil como sujeto efectivo por la demanda de justicia”.<sup>24</sup> Los restos documentales registran fragmentos corporales, anotaciones forenses, ropas y objetos que pertenecieron a algunas de las mujeres asesinadas. Están impresos en un formato de postales turísticas para ser enviadas por correo; hacia el dorso puede leerse la indicación “Remitente” y el lugar para el sello postal. La obra implica una doble práctica: la denuncia por parte de la artista que devela el verdadero rostro de una ciudad que es hoy paradigma de la impunidad ante la muerte violenta, y el acto de visibilización que debemos ejecutar aquellos que presenciamos la obra en el museo—los ciudadanos—si nos decidimos a enviar las postales, retando nuestra amnesia e inercia. El envío de cualquiera de ellas convoca una cita, una máxima dolorosa e irónica. Cada uno de aquellos cartones está coronado por la frase en rosa chillón “¡Visite Ciudad Juárez!” o “Recuerdo de Ciudad Juárez”, creando una tensión entre las evidencias necrológicas y las políticas del “aquí no pasa nada”.



*Sin título*, de la serie *¡Visite Ciudad Juárez!* (2003-10) de Ambra Polidori

Fotografiar un documento que registra la prueba sobre la muerte o la ausencia de alguien es como remarcar la dimensión fantasmal de la imagen fotográfica, como si nos echara en cara el “esto ha sido pero ya no está”, como si hiciéramos culto a un teatro de los muertos. Imprimir esas imágenes para hacerlas circular en el espacio público es trabajar con las políticas de obscenidad, poniendo en el centro de la visión lo que debería permanecer fuera de escena. El artista que decide utilizar la tribuna privilegiada del arte para socializar y visibilizar informaciones silenciadas opera como una especie de testificante y denunciante de su tiempo.

Vivimos en una época en la que ha tomado fuerza la figura del artista como aquel que evidencia, testimonia, expone frente a otros y para otros, para la memoria presente y futura, lo que el arte puede hacer trascender. La idea del artista como testificante prevaleció en Goya, cuando realizó la serie *Los desastres de la guerra*.<sup>25</sup> Como explicitan algunos de los títulos—“Yo lo vi”, “Y esto también”, “Así sucedió”—estos grabados son el testimonio de quien estuvo ahí y quiso dar cuenta de ello, produciendo con sus estampas una crónica de aquel tiempo.

Testimoniar no es sólo relatar sino comprometerse y comprometer el propio relato ante los otros. Pero implica también reconocer el fondo de

negatividad que se le ha conferido al testimonio mismo. Para Agamben el testimonio se inscribe en el sistema de relaciones entre lo decible y lo no decible, entre la posibilidad y la imposibilidad de decir (*Lo que queda* 151-52). El testimonio no es sólo el de un superviviente que suplente la voz de los que no pueden ya testimoniar. Es también un “acto de autor”—situación sugerida por el mismo Agamben—, en el que se tejen o montan experiencias propias con las de otros, acotado por el doble régimen de transmitir e inquietar, pese a todo, el fondo de incomunicabilidad de los acontecimientos. Cuando el arte emprende relatos de huella, del “esto ha sido”, trasciende como escenario de evidencias. En esos casos el creador se aproxima a la dimensión del testimoniante, develando los acontecimientos y haciéndolos aparecer como problema, como hecho polémico (Brossat 132).

Contaminar un antiguo palacio renacentista con vestigios de sangre, como se ejecutaba cada día durante la última Bienal de Venecia (2009), era una de las acciones realizadas por familiares o amigos de víctimas durante la muestra de Teresa Margolles. Más allá de producir mucha polémica, hiere la tradicional condición de espectador. ¿Cómo mirar la instalación de telas impregnadas con lodo y usadas para limpiar lugares donde fueron encontrados los cuerpos de personas asesinadas en México? ¿Qué contaminaciones se suscitan más allá de lo matérico? La mirada queda herida por la ausencia de bellas imágenes y empañada por la densidad del acontecimiento que, sin embargo, nos mira. ¿Cuál puede ser el lugar de los espectadores ante acontecimientos e imágenes que solicitan otro tipo de participación? ¿Cómo contemplar imágenes construidas sobre restos o naufragios humanos sin sentirnos cómplices porque hemos estetizado la desgracia del otro, pero sin ser conscientes de que somos también parte de la ola?<sup>26</sup> ¿Qué sucede cuando se convoca nuestra ética y ya no parece haber lugar para la contemplación o la sublimación estética? ¿Qué hacer ante el silencio de las imágenes? Si el silencio es lo que define el arte, como ha expresado Doris Salcedo (128), lo es por la tensión que bloquea al propio acontecimiento de representación, por la imposibilidad de expresar una realidad que rebasa todos los límites respecto al cuerpo y a la vida, pero que pese a todo, como insiste Didi-Huberman, hay que imaginar y compartir “como bien y como tormento” (*Imágenes* 133).

Didi-Huberman nos ha enfrentado a nociones no comunes de la imagen, al menos en el estatus de la imagen para la historia del arte. En sus lúcidas y minuciosas investigaciones en torno al legado de Aby Warburg, la imagen cristaliza el estado de la cultura. La imagen no se puede disociar del estado de la vida de determinada sociedad. Pero es también lo que le

sobrevive y nos sobrevivirá, como resto o como fantasma de lo que tuvo allí lugar. En los archivos, legados y memorias que conforman los relatos de las historias, la del arte entre ellas, las prácticas y producciones artísticas tienen una importante contribución. Desde el *Guernica* de Picasso, y después de haberlo señalado Adorno, hemos hablado del arte como un escenario que también hace visible las “heridas sociales”. Si bien el arte no sólo se alimenta de catástrofes, son las “imágenes de crisis” las que más confrontan nuestra memoria.

Las imágenes, desde la experiencia warburgiana, están atrapadas en los “modelos fantasmáticos” que insisten en hacer relatos de lo que ya fue, al ser inventariadas, recopiladas en las evocaciones nostálgicas de ese registro de restos que conforma toda historia del arte. Probablemente debemos pensar la doble espectralidad de las imágenes cuando ellas son producidas en ciertos contextos que han alcanzado la más alta manifestación de lo dramático. Las imágenes de ciertas prácticas artísticas contemporáneas parecen devenir “vestigio material del rumor de los muertos” (Didi-Huberman *La imagen* 36) y trascienden en la memoria de las comunidades y de las naciones como un registro espectral de los tiempos.

*Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa*

## Notas

<sup>1</sup> De agón, contienda, conflicto, límite, en el sentido que se define en el drama griego, como expresión de un agón, de un conflicto, de una lucha, de un estado límite que puede llegar a ser trágico.

<sup>2</sup> Retomo, pero en otro sentido y contexto, la pregunta de Adriana Valdés en el prefacio a la edición chilena de *La política de las imágenes* de Didi-Huberman.

<sup>3</sup> Me refiero a los planteamientos desarrollados por Bajtín en *Teoría y estética de la novela*, específicamente en el capítulo “El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria”, 13-75.

<sup>4</sup> Hago explícita referencia a la afirmación desarrollada por Jean Clair en su libro *La responsabilidad del artista*, 15.

<sup>5</sup> El subrayado es mío.

<sup>6</sup> Se trata de creadores visuales latinoamericanos (chilenos, colombianos y mexicanos) que trabajan con estrategias performativas e instalacionistas.

<sup>7</sup> Con una frase muy parecida—refiriéndose al caso colombiano—inicia Jesús Martín-Barbero su texto, “Medios: olvidos y desmemorias”.

<sup>8</sup> En la Introducción a *Antropología del ritual*, Turner explica su interés por el teatro moderno dado los vínculos familiares con el mismo. Su madre, Violet Witter, actriz del Teatro Nacional Escocés, inspiró el estudio del arte dramático y el hallazgo de metáforas fundamentales para su trabajo como antropólogo, particularmente el concepto de “drama social”: “Mi experiencia de campo volvió a dar aliento

al don teatral materno. Encontré un término medio al inventar un objeto de la descripción y del análisis, el cual llamé *drama social* (73).

<sup>9</sup> El peligro está etimológicamente—desde el griego y el latín—implicado en la noción de experiencia. La palabra *experiencia* apela a situaciones de travesía, pasaje, miedo. Puede consultarse las relaciones desarrolladas por Turner, 71-88.

<sup>10</sup> Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.

<sup>11</sup> Una parte de mi inicial investigación sobre el tema fue publicada en los *Cuadernos de Investigación* de la MITAV en la Universidad Nacional de Colombia. Puede verse *Cuerpos Expuestos. Prácticas de duelo (primeras aproximaciones)*. Cuaderno de Investigación. Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009.

<sup>12</sup> Inaugurada el sábado 9 de abril, esta escultura-instalación permaneció en la Sala 9 del MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo) hasta septiembre 2011.

<sup>13</sup> Curada por Cuauhtémoc Medina, esta exposición representó a México en la Bienal de Venecia realizada en 2009. Todas las piezas expuestas habían sido creadas bajo el impacto de la escalada de la violencia en el país. Puede consultarse el catálogo de la exposición referido en la bibliografía.

<sup>14</sup> Pequeñas plantas de hierba común, de la que suele crecer en terrenos baldíos, emergen entre las tablas de madera de las mesas que cubren los túmulos de tierra.

<sup>15</sup> Del folleto de la exposición. MUAC, 9 de abril al 4 de septiembre 2011.

<sup>16</sup> Utilizo la noción de duelo suspendido para referirme a los duelos no realizados. Inicialmente partí de la revisión del “trabajo de duelo” propuesto por Freud en “Duelo y melancolía” (1917). Sin embargo, considero que en las situaciones de la violencia en América Latina es más coherente utilizar las nociones de “acto de duelo” y de duelo como sacrificio desarrolladas por Jean Allouc para reflexionar en torno a lo que él llama “la muerte a secas”, determinada por la muerte del hijo.

<sup>17</sup> Este fragmento pertenece al texto ya referido de Martín-Barbero.

<sup>18</sup> Utilizo los términos ya planteados por Kenneth Burke en *The Grammar of Motives* y utilizados por Clara Eugenia Rojas en su análisis en torno a las prácticas de visibilización de los feminicidios en Ciudad Juárez.

<sup>19</sup> Ver Versnel, “Destruction, Devotion and Despair in a Situation of Anomy: the Mourning of Germanicus in Triple Perspective”.

<sup>20</sup> Ver Agamben, *Estado de excepción*.

<sup>21</sup> La necesidad de llorar la muerte ha sido reflexionada como acto purificador o liberador. Según Catherine Chaliel, las lágrimas sirven de filtro, purifican el cuerpo de todo lo nocivo y peligroso (34).

<sup>22</sup> Idea introducida por Bruno Schulz, pintor y escritor polaco, en 1934, y que fue retomada por Tadeusz Kantor en las reflexiones y metáforas para su teatro de la muerte. Puede consultarse *El teatro de la muerte* de Kantor.

<sup>23</sup> Me refiero a la obra *Sin título* de la serie *¡Visite Ciudad Juárez!*, expuesta en el MUAC como parte de la exposición *Espectrografías. Memorias e historias*, 1 de diciembre 2010 al 27 de marzo 2011.

<sup>24</sup> Del folleto de la exposición.

<sup>25</sup> La serie de grabados de Francisco Goya fue impresa en 1863 bajo el título *Los desastres de la guerra* (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), originalmente nombradas por su autor como *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Buonaparte y otros caprichos enfáticos* (1810-1815).

<sup>26</sup> Hago abierta referencia a las reflexiones planteadas por Didi-Huberman en torno a la idea del “naufregio del espectador” y a su inevitable responsabilidad. Ver *La política de las imágenes*, 45.

## Obras citadas

- Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1992.
- Agamben, Giorgio. *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos, 2005.
- Allouc, Jean. *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Buenos Aires: Ediciones Literales, 2006.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena Kriúkova y Vicente Cazarra. Madrid: Taurus, 1989.
- Brossat, Alain. “El testigo, el historiador y el juez”. *Políticas y estéticas de la memoria*. Ed. Nelly Richard. Santiago: Cuarto Propio, 2000. 123-34.
- Burke, Kenneth. *The Grammar of Motives*. Berkeley: U California P, 1975.
- Butler, Judith. *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. Buenos Aires: Paidós, 2010.
- Chalier, Catherine. *Traité des larmes. Fragilité de Dieu, fragilité de l'âme*. Paris: Albin Michel, 2003.
- Clair, Jean. *La responsabilidad del artista*. Madrid: Visor, 2000.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada, 2009.
- \_\_\_\_\_. “La emoción no dice ‘yo’”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. *Política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008. 39-67.
- \_\_\_\_\_. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Diettes, Erika. *Río Abajo*. Bogotá: Cámara de Comercio, Museo Art DECO, Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Espectrografías. Memorias e historias*. Folleto de la exposición. MUAC/UNAM, 1 diciembre 2010 / 27 marzo 2011.
- Guasch, Anna Maria. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Kantor, Tadeusz. *El teatro de la muerte*. Buenos Aires: La Flor, 1984.
- Margolles, Teresa. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* México: CONACULTA / INBA / RM, 2009.
- Martín-Barbero, Jesús. “Medios: olvidos y desmemorias. Debilitan el pasado y diluyen la necesidad de futuro”. *Ciberlegenda* 6 (2001). <http://www.uff.br/mestcii/barbero1.htm> 30 abril 2011.
- Plegaria Muda*. Folleto de la exposición. MUAC/UNAM, 9 abril / 4 septiembre 2011.
- Rojas, Clara Eugenia. “(Re)inventando una praxis política desde un imaginario feminista”. *Bordeando la violencia contra las mujeres en la frontera norte de Mé-*

- xico. Julia Estela Monárrez y María Socorro Tabuenco, coords. Tijuana, Baja California: El Colegio de la Frontera Norte / México: Porrúa, 2007. 83-114.
- Salcedo, Doris. "Doris Salcedo". *Guerra y Pá. Simposio sobre la situación social, política y artística en Colombia*. Ed. Eugenio Valdés Figueroa. Zürich: Daros-Latinoamérica, 2006. 121-52.
- Turner, Victor. "Del ritual al teatro". *Antropología del ritual*. Ed. y trad. Ingrid Geist. México: CONACULTA/Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2002. 81-88.
- Versnel, H. S. "Destruction, Devotion and Despair in a Situation of Anomy: the Mourning of Germanicus in Triple Perspective". *Perennitas. Studi in onore di Angelo Brelich*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1980. 541-618.
- Virilio, Paul. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

