

CONFRONTADOS POR LAS IMÁGENES: “NAUFRAGIO CON ESPECTADOR”

Ileana Diéguez¹

La sensación del espectador se deja intensificar hasta el duelo más profundo y errático, al cual no compensa ningún resultado conciliador—todo cuanto se pretende de él; se deja elevar hasta el cuadro más espantoso, para finalmente, de vuelta del tedio que puede procurarnos aquella reflexión del duelo, desvanecerse en las exigencias de la efectividad. El espectador puede apartarse de la indignación del espíritu bueno en él, sin con ello aplicarse ya a la razón en la forma de una interrogación por el sentido del sacrificio. Puede retirarse también al egoísmo que está en la tranquila orilla y desde el cual goza con seguridad, disfruta de la visión a distancia del caótico amasijo de ruinas (BLUMENBERG, 1995, p. 66)

En estas páginas quiero reflexionar en torno al lugar del espectador en el complejo tejido de relaciones que propone el arte contemporáneo y actual.

A partir de mis experiencias como espectadora -pero también como investigadora- ante el creciente número de artistas 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 dominados por catástrofes sociales. Cuál puede ser el lugar de la producción y la expectación artística en contextos donde mirar significa implicarse, depende de lo que se mire. 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 el desasosiego humano, visibilizar el dolor e incomodar, “indignar a los vivos” para que “[nos demos] cuenta de lo que permit[imos], de lo que soporta[mos]” (CÁRDENAS PACHECO, 2010, p.105).

Pienso que el carácter agonístico y dramático que permea muchas de las obras producidas en nuestra contemporaneidad está vinculado con los adversos acontecimientos que han marcado nuestra

¹ Ileana Diéguez. Profesora investigadora en el Dpto de Humanidades de la UAM-Cuajimalpa, México, DF. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Trabaja sobre problemáticas del arte contemporáneo y escénico, así como sobre los procesos de performatividad y desmontaje. Actualmente desarrolla una investigación sobre las relaciones entre cuerpo, arte, violencia y duelo. Entre sus últimos textos “Alegorías neobarrocas. Escenarios de la violencia”. Revista Afuera. Estudios de Crítica Cultural. 12- II. Junio 2012 y “El cuerpo roto/Alegorías de lo informe”. ILINX. Revista do LUME. Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais-UNICAMP. No. 2, noviembre 2012. Correo electrónico: insular5@yahoo.com



historia contemporánea y actual. Ese registro de catástrofes 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” (VIRILIO, 2003, p. 68).

¿A qué amenaza se refiere Virilio? ¿qué horrores habitan las imágenes y los procesos del arte? ¿hay una especificidad contemporánea en los acontecimientos e imágenes artísticas? ¿qué formas han sido también amenazadas y desplazadas del lugar del arte?

Para acompañar estos tiempos el arte ha necesitado retar los procedimientos de representación. 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 las arquitectónicas, como dijera Bajtín, son irremediamente la forma poética de los actos éticos. Sino porque los creadores – al menos aquellos que me han interesado- toman en cuenta el mundo en el cual producen, y en muchísimas ocasiones han creado sus obras como gestos, como intervenciones, visibilizaciones, rituales y reclamos que cuestionan o trascienden la dimensión artística de sus propias acciones. ¿Pero qué lugar ha tenido en todo esto el espectador, desde qué lugar mira o contempla, cuál es su experiencia ante estos acontecimientos?

Más que indagar en torno al lugar del espectador en la producción de significados de la obra de arte –planteado por la Teoría de la Recepción-, o la participación activa en el proceso de expectación de la obra –problema central de la estética de la participación-, me interesa problematizar el acto de confrontación que nos impone la experiencia antropológica que atraviesa las imágenes en el arte actual. Más que un contemplador pasivo, un participante activo, o un reconfigurador de significados, me interesa pensar el espectador actual como un sujeto interpelado por la huella antropológica que habita en las prácticas artísticas, a la vez que deviene un cuestionador no sólo de la obra, sino del papel cívico y político del arte, de los

procedimientos y pertinencias del arte actual. La imagen de Lucrecio, “Naufragio con espectador”, retomada por algunos poetas y filósofos, en particular Hans Blumenberg y Didi-Huberman, me impulsa y provoca. Y será una metáfora que más adelante retomaremos.

Dado que el pensamiento de la Estética de la Recepción abarcó el ámbito de los estudios literarios y de las “gramáticas textualistas”, un posible aprovechamiento de estas ideas en el campo del arte y la producción de imágenes implicaría trascender los marcos literarios para pensar la problematización que ha ido ganando el lugar del espectador en las prácticas artísticas desde la segunda mitad del siglo veinte y sobre todo a partir de las demandas participativas que el arte contemporáneo ha planteado, implicando situaciones que ya no son las de un contemplador de obras ante las proposiciones de un creador único. La experiencia estética, tal y como la hemos ido aprehendiendo, trasciende el ámbito de la producción y se extiende hasta los espacios liminales de la experiencia de recepción, catarsis, participación e interpretación; lo que en palabras de Paul Ricoeur llamaríamos como proceso de “reconfiguración”.

Adolfo Sánchez Vázquez decía: “Podemos hablar, por tanto, con referencia a todo arte, de una triada constituida por el sujeto productor o creador, el producto u obra artística y el [sujeto] receptor”(2005, p.13). Pero es la atención prestada a cada uno de los elementos que integran esta triada la que ha variado a lo largo de la historia del arte. Como bien ha señalado Sánchez Vázquez, se trata de pensar “la participación del receptor no sólo en un sentido ideal o mental, que es el que reivindica la Estética de la Recepción, sino en el de una participación [...] sensible del receptor en su relación con la obra”(2005, p.7)

Algunas de las preguntas que sustentan estas páginas son: ¿qué experiencias de la teoría de la recepción están presentes en la dinámica arte/ espectador, sobre todo cuando la relación no es la del “espectador” sino la del participante o colaborador? ¿Qué vínculos pueden existir entre

la estética de la recepción y la estética relacional, si ambas proponen figuras y lugares distintos para el espectador? ¿Qué sucede cuando en el arte contemporáneo el supuesto “espectador” puede devenir cómplice responsable o interrogador activo, sobre todo al enfrentarse a las prácticas artísticas que trabajan con experiencias de violencia y que están atravesadas por la disputa representacional e iconoclasta? ¿Existe la posibilidad de pensar la expectación en el arte actual como un tipo de “contrato social”? Tomaré como referencia las problemáticas que al acto de expectación plantean obras como las de Teresa Margolles y Rosa María Robles en México, o Erika Diettes en Colombia. ¿Cuál puede ser el lugar de los espectadores ante imágenes y prácticas contaminadas por experiencias de restos y naufragios humanos? ¿Cómo contemplar esas imágenes sin sentirnos cómplices porque se ha estetizado la desgracia de otro, y a la vez sin ser conscientes de que somos también parte de ella?

La estética moderna, particularmente después de Kant, ha concebido la obra de arte como aquello que es digno de ser contemplado, de manera que la contemplación es la actitud por excelencia que impone la noción de arte autónomo. A la supuesta autonomía de la obra le corresponde su recepción contemplativa con el consecuente papel pasivo del espectador, nos recuerda Sánchez Vázquez (2005, p.16 y p.17). Tal concepción será teóricamente cuestionada por la Estética de la Recepción que nace hacia finales de la década de los sesenta en la Universidad de Constanza, con Robert Hans Jauss y Wolfgang Iser como sus teóricos principales. Pero en el campo del arte este pensamiento habrá tomado cuerpo mucho antes, desde los años cincuenta, con la emergencia del Happening, los performances y eventos que caracterizaron la escena de la postvanguardia. En las acciones producidas o coordinadas por Alan Kaprow, el espectador era un participante, un jugador sin el cual no acontecía el acto.

La atención que la escuela de Constanza, y en especial Jauss darían al papel del receptor, se desarrolla en un contexto en el cual se planteaba la necesidad de atender la función social de la literatura y el arte. Jauss ubica los procesos de recepción de la obra entre “diferentes horizontes de expectativas”

– el del autor y el del lector-, concepto que toma de Karl Mannheim. El horizonte de expectativas, idea central de la Estética de la Recepción es: “...un sistema referencial, objetivable, de expectativas que surge para cada obra, en el momento histórico de su aparición, del conocimiento previo del género, de la forma y de la temática de la obra, conocidos con anterioridad, así como del contraste entre lenguaje poético y lenguaje práctico” (JAUSS cit. en SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2005, p.39).

Esa fusión de horizontes propuestos por Jauss implica al horizonte previo que trae el texto y al que aporta el lector con su práctica vital y su cúmulo de experiencias.

Otra de las tesis fundamentales de la Estética de la Recepción fue la planteada por Iser a partir de lo que Ingarden llamó los “puntos de indeterminación” del texto: en un diálogo crítico con la tesis de Ingarden, Iser elaboró la noción de “espacios vacíos”, mismos que deberían ser completados por la imaginación del lector. Pero lo cierto es que la Teoría de la Recepción abarcó esencialmente el ámbito de los estudios literarios; nos queda entonces la pregunta sobre su posible desplazamiento al espacio complejo de las artes. Conceptos como el de “horizonte de expectativas” y el de los “espacios vacíos” se han aplicado al análisis de los procesos de recepción del arte, particularmente en el teatro. Sin embargo, desde mi punto de vista esta reflexión sería insuficiente hoy para analizar el modo en que las prácticas artísticas contemporáneas dislocan y contaminan el lugar de expectación.

Si bien la Estética de la Recepción reconoció el lugar fundamental del espectador, y en particular la emancipación del lector frente a una tradición que defendía la interpretación de textos centrada en los autores, es necesario también reconocer sus limitaciones al subrayar el aspecto ideal interpretativo o significativo del espectador y no ir más allá del ámbito mental (SÁNCHEZ VÁZQUEZ, 2005, p.85).

En la misma época en que emergieron los primeros textos de la Escuela de Constanza,



Theodor Adorno escribía una profunda reflexión crítica en torno a la estética tradicional y contemplativa. Cito:

La estética contemplativa presupone como norma ese gusto estético con el que el espectador se distancia de las obras cuando se acerca a ellas. Esta forma de gusto estético, prisionera del subjetivismo, debería reflexionar teóricamente sobre su fallo ante los más jóvenes artistas contemporáneos y aún ante cualquier artista avanzado de cualquier época (1992, p.433).

En un extenso ensayo publicado en 1989 (*Arte, Acción y Participación*), Frank Popper reflexiona sobre el lugar del espectador en las artes de la segunda mitad del siglo veinte, donde más que un receptor ha devenido un participante. Pero esta posibilidad ya no es hoy una alternativa única ante las múltiples posibilidades que ha ido planteando el arte contemporáneo. La supresión de la distancia, invirtiendo supuestos roles pasivos en activos, no garantiza un conocimiento ni una experiencia mejor, aunque sí diferente. Esta es la problemática discutida por Jacques Rancière en su ensayo *El espectador emancipado*. La emancipación, plantea Rancière, “comienza cuando se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar, cuando se comprende que las evidencias que estructuran de esa manera las relaciones del decir, del ver y del hacer pertenecen, ellas mismas, a la estructura de la dominación y de la sujeción”(2010, p.19). Estos planteamientos cuestionan las equivalencias entre expectación y pasividad por un lado, y artista e instructor, por otro lado. Si por un lado se ha perpetuado la idea de un espectador ignorante que debe ser instruido por los maestros artistas siguiendo la lógica de la “transmisión directa de lo idéntico” (RANCIÈRE, 2010, p. 20) que debe hacer ver al espectador lo que el dramaturgo o el director quieren que vea; por otro lado los creadores hoy se cuidan de utilizar la escena o el arte en general para imponer una lección o para transmitir un mensaje cerrado. En todo caso, interesa “producir una forma de conciencia, una intensidad de sentimiento, una energía para la acción”(RANCIÈRE, p.20). Y cualquiera de esas posibilidades comienza con el mirar. La expectativa, nos recuerda Didi-Huberman,

es un término de la mirada, y del tiempo (2007, p.146).

La situación del espectador hoy deviene de la propuesta de relaciones que le plantea la obra. El que mira debe encontrar su lugar en un dispositivo que le invita a participar de la elaboración del sentido, algo que implica mucho más que mirar. En los distintos ejemplos de arte relacional estudiados por Nicolas Bourriaud, la obra del artista visual cubano Félix González-Torres, ocupa un lugar relevante. En sus obras el espectador puede ser testigo, colaborador o protagonista. En la exposición personal realizada en 1993, *Untitled-Arena*, González-Torres dispuso un cuadrilátero delimitado por lámparas encendidas, y un par de *walkman* a disposición de los visitantes para que éstos pudieran bailar silenciosamente en la galería. En este tipo de obras creadas a partir del intercambio emocional *in situ*, “el que mira” es quien complementa, completa y propicia la obra como acontecimiento: un performer y ya no un espectador.

Otros ejemplos de prácticas relacionales -si entendemos por éstas aquellas que se insertan en los intersticios sociales y que toman como punto de partida la esfera de las interacciones humanas y su contexto-, desplazan la noción de espectador hacia un lugar en el que se construye una situación que le propone entrar en ella en calidad de colaborador. Varias de estas prácticas producen sus acciones en función de un uso específico, de cierta utilidad espiritual o incluso material de quienes ya serán algo más que espectadores activos o participantes, especies de beneficiarios. Más que generar utopías, se busca construir espacios concretos y producir otras posibilidades de vida en lo cotidiano.

El trabajo del artista y pedagogo cubano, René Francisco, explora muchas de sus acciones como formas de colaboración para transformar las condiciones de vida de algunas personas. Sus trabajos comunitarios más conocidos son *La ca(z) de Rosa* (2003), *El patio de Nim* (2004) y *Agua Benita*. Los dos primeros fueron desarrollados a partir de una encuesta realizada entre los vecinos del barrio El Romerillo, fundado en los años sesenta por los obreros que construyeron las paradigmáticas



edificaciones de la Escuela Nacional de Arte de La Habana en Cubanacán y que hasta hoy viven en las más precarias condiciones. A partir de una subvención recibida en Berlín para realizar un proyecto artístico, y con los resultados de una encuesta realizada entre los vecinos sobre cuál era la persona más necesitada del barrio, René Francisco contactó a la anciana Rosa, y bajo las indicaciones y deseos manifestados por ella se emprendió la reconstrucción de la vivienda. Se cambió el tejado, se creó un patio y se construyeron armarios y estanterías. De manera similar se procedió en los tres proyectos que tuvieron el propósito fundamental de transformar la realidad inmediata de algunas personas.

René Francisco concibe al artista como un mediador que con su trabajo tiene la posibilidad de modelar y transformar la realidad. Pertenece a una generación de artistas que creyó en la idea del valor social y la utilidad del arte y que tuvo como mentor principal al artista alemán Joseph Beuys. Su proyecto “Desde una pragmática pedagógica” formó parte de lo que Félix Suazo y Alexis Somoza nombraron como “una opción asistencial” que buscaba acortar la distancia entre la creación portadora de nuevos [propósitos] y la recepción, mediada básicamente por estereotipos arraigados en la práctica artística (ÁLVAREZ, 1999, p.5); opción que se definía también “como un modo de superar las limitaciones estructurales y funcionales de la institución que obstaculizaban la circulación y el establecimiento de propuestas sintonizadas con los cambios en la situación contemporánea del arte” (ÁLVAREZ, 1999, p.5).

Es difícil ubicar el lugar del espectador en estas acciones donde el único lugar posible es el del colaborador o constructor de la acción colectiva en beneficio de alguien más necesitado. Sus obras podrían pensarse utópicas pero son realmente la exposición de olvidos sociales y la visibilización de aquellos lugares que estaban fuera de los proyectos utópicos. Es curioso y altamente significativo que la expectación sea intercambiada por la participación colectiva y la colaboración creadora. Únicamente cuando la documentación de estas obras es mostrada, como ha sucedido en las bienales de La

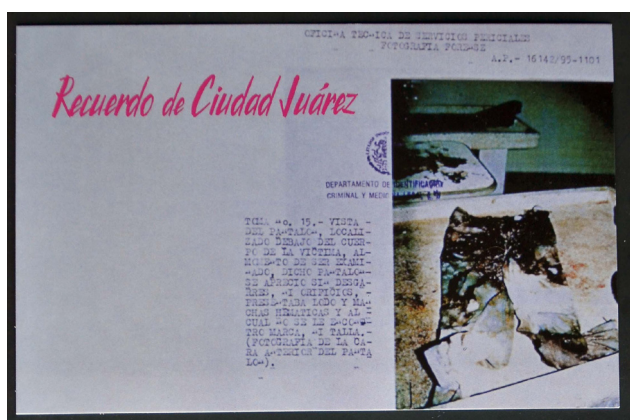
Habana y de Venecia (2007, 52 Bienal de Venecia y 2009 X Bienal de La Habana)—aparece la posibilidad de ser espectadores, aquellos que miran los restos y reconstrucciones de su propia historia.

El arte contemporáneo también implica como diría Nicolas Bourriaud, “una ética del que mira” que se inscribe en “la historia específica de las obras que llevan al espectador a tomar conciencia del contexto en el que se encuentra” (2006, p.68). En 1994, tres semanas después del genocidio en Ruanda, el artista chileno Alfredo Jaar viaja al lugar de los hechos y recoge un importante material documental. Pese a reconocer que las prácticas artísticas -y específicamente lo dice refiriéndose a sus obras- no logran salvar “el abismo que media entre la realidad en la que se basan y su representación” (JAAR cit. en DIDI-HUBERMAN, 2008, p.49), Alfredo Jaar no duda en señalar que el arte nos ofrece una experiencia estética, nos informa y nos pide que reaccionemos. Esta percepción no es un imperativo del creador, pues la expresión tiene la carga de un espectador. Desde esta percepción estamos hoy instalados ante un arte que nos pide que reaccionemos, que nos implica no sólo emocionalmente sino que nos sumerge en una “comprensión implicativa” (Didi-Huberman, 2008, p.44), en un mirar ético. No sólo nos emocionamos cuando estamos ante la montaña de diapositivas que repiten una imagen única: los ojos de Gutete Emérta, una de las sobrevivientes al genocidio tutsi que tuvo lugar en Ruanda, imagen de la que parte Alfredo Jaar para crear una de sus instalaciones. La imagen de esos ojos multiplicada al millar produciendo una montaña de slides sobre una caja de luz, insiste en expandirse como el testimonio de un horror inolvidable que martilla nuestra memoria, nuestro lugar efectivo y afectivo en el mundo, más allá de la visión.

Ambra Polidori, en México, elaboró una serie de postales a partir de fotografías extraídas del Archivo del Departamento de Identificación Criminal y Medicina Legal de la Procuraduría General de Justicia del Estado de Chihuahua. Las imágenes son evidencias de los casos sin resolver de las miles de mujeres asesinadas y desaparecidas en Ciudad Juárez. Como espectadores no sólo somos



enfrentados a los cartones postales que arrojan las evidencias: restos corporales, anotaciones forenses, ropas, objetos que pertenecieron a algunas de las mujeres asesinadas. Somos también interpelados en tanto sujetos que tenemos la posibilidad -la responsabilidad- de demandar justicia: las postales están exhibidas de manera que nos facilitan y nos invitan a tomarlas. Están impresas en un formato de postales turísticas y como cualquiera de ellas están hechas para ser enviadas a algún destinatario. Hacia el dorso puede leerse la indicación “Remitente” y el lugar para el sello postal. La obra reta nuestra amnesia ante los hechos, y reta nuestra inercia de observadores distanciados al implicarnos en el acto de enviar o no enviar la postal. No se trata de una invitación lúdica de mail-art, las imágenes nos queman con su urgente reclamo. En cualquiera de ellas resalta una cita en rosa chillón, una máxima dolorosa e irónica: “¡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!, Ambra Polidori, 2003-2010.

Fotografía de las postales exhibidas en el MUAC.

Foto: Enrique González

No es únicamente la función de participante la que el arte contemporáneo ha ido marcando al espectador. El reto se ha ido dando en una serie de operaciones más difíciles de ubicar. Un lugar difícil de definir, pero en el que incide cierta manera de estar y de implicarse con la situación creada, evocada o representada. Más que la figura -hasta cierto punto utópica- de una comunidad emancipada de narradores y traductores, como la

que propone Rancière, pienso que el arte actual nos ha empujado a la condición de espectadores implicados.

“Hasta el día de hoy he sido receptora de más de 300 testimonios de víctimas de la violencia. Me han sido confiadas evidencias físicas, detalles e intimidades no sólo de la violencia, sino de la forma como la vida se reconfigura, se re-estructura y sigue a pesar de ella”, ha declarado la fotógrafa colombiana Erika Diettes (2012, s/p), quien desarrolla sus obras en torno a los acontecimientos violentos que se inscriben en los cuerpos de las víctimas y cuyos procesos de creación han implicado un cuidadoso trabajo de recepción y archivo de los objetos confiados por los familiares, así como numerosos encuentros y entrevistas con los portadores de esas memorias.



Río Abajo, Erika Diettes, 2007-2008.

Foto cortesía de la artista.

Río Abajo (2007-2008) y *Sudarios* (2011) son dos series que comparten el dispositivo fotográfico digital, pero que exploran soportes discursivos y experiencias antropológicas muy diferentes. *Río Abajo* está constituida por un conjunto de 26 impresiones digitales sobre cristales, enmarcadas en una estructura de madera que las sostiene desde el piso. Los *Sudarios* están conformados por veinte impresiones en seda, sin ningún elemento que enmarque las piezas, apenas una delgada estructura de aluminio desde la cual quedan suspendidas.

Río Abajo se creó a partir del registro fotográfico de las ropas y objetos facilitados por los familiares de víctimas, en calidad de préstamos. Como ha señalado Miguel González, la realización de esta obra implicó “un recorrido real por la geografía

de la violencia rural y urbana de Colombia, buscando y encontrando las víctimas de la guerra e indagando en los recuerdos” (2010, p.2). Los objetos recibidos bajo resguardo temporal habían pertenecido a personas desaparecidas y/o asesinadas en el contexto del conflicto armado, particularmente en el Oriente Antioqueño. Esos objetos eran conservados por familiares que nunca habían podido despedir ni enterrar los cuerpos. Para quienes viven con el dolor de los duelos no realizados, los objetos de sus seres queridos alcanzan un valor de reliquia: son venerados y consagrados pues están en lugar de los ausentes, son el recuerdo sensible de una vida.

Ya se ha vuelto común escuchar y leer que en Colombia los ríos han devenido espacios fúnebres en los que desaparecen los cuerpos y cuyos restos a veces son localizados por la aparición de los buitres o gallinazos. En este contexto, la instalación de las veintiséis imágenes digitales impresas en vidrios translúcidos es una poderosa alegoría de las tumbas de agua que guardan los ríos y devienen cuerpos fantasmales.

La exposición de estas fotografías ha propiciado a los familiares en duelo un momento de re-encuentro con una estela objetual. Pero sobre todo, propician un espacio para recordar a los muertos, para la plegaria fúnebre, trascendiendo el habitual acto de contemplación estética. Además de exponerse en galerías o museos de arte, *Río Abajo* ha recorrido varias de las regiones del Oriente Antioqueño, de donde proceden los objetos fotografiados, y donde los familiares siguen llorando a sus muertos, sin el consuelo de poder darles sepultura. Cuando en esas exposiciones los familiares iluminan con velas las fotografías, reunidos en una ceremonia pública tiene lugar uno de los ritos que aún se deben a tantos muertos sin descanso en estas tierras. El acto de mirar deviene rito fúnebre. Los espectadores devenimos performers de un rito que sólo es posible en el espacio efímero que posibilita una práctica artística.



Río Abajo, Erika Diettes. Exposición en Cocorná, Oriente antioqueño, Colombia, julio de 2009.

Foto cortesía de la artista.

De manera similar es convocada la presencia del espectador en *Plegaria Muda*, de Doris Salcedo, elaborada a partir del escándalo internacional en torno a los falsos positivos en Colombia². A manera de ataúdes, el conjunto de mesas de madera que sostienen y presan los túmulos de tierra que integran la instalación, otorga un lugar a los cuerpos perdidos en fosas comunes. Los túmulos funerarios evocan las tumbas que cada humano merece, intentando propiciar 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” (SALCEDO, 2011, s/p).

² Entre los años 2003 y 2009 miles de civiles inocentes fueron objeto de asesinatos sistemáticos por parte de las Fuerzas Armadas Colombianas que los presentó públicamente como guerrilleros muertos en combate: NN. 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”. Aún 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.





Plegaria Muda, de Doris Salcedo. Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC), UNAM, abril-septiembre 2011.

Foto: Juan Enrique González.

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 tumultos también da cuenta de esos ritos colectivos a destiempo en los que no hubo lugar para los afectos.

Intento aproximarme a las problematizaciones que como espectadores nos plantean una serie de obras o prácticas artísticas que han sido construidas a partir de imágenes y experiencias de crisis o naufragios humanos. Me interesa un tipo de prácticas que se ubican a medio camino entre los procesos de desmaterialización del arte y su recurrencia objetual o material, y que eligen registros efímeros con implicaciones éticas y performativas para los que en ellas somos implicados.

Vaporización, de Teresa Margolles fue una instalación realizada a partir de las burbujas producidas por una máquina evaporadora del agua con que se limpian cadáveres en las morgues de la Ciudad de México. Esta pieza y *En el aire* fueron elaboradas, al decir de Margolles, “como una idea de que los restos” del cuerpo de otro se corporizaba en las burbujas de agua al tocar a las personas que como espectadores entraban a la sala, convirtiéndose en “un recordatorio sobre la

piel del otro, en un grito de no me olvides. Cada burbuja revienta en tu piel exigiéndote que no lo borres de tu memoria, que te indignes por ellos” (MARGOLLES en Cárdenas 110).

Que nos indignemos por ellos, que salgamos de nuestro cómodo lugar de amnésicos, que prestemos nuestros cuerpos de incómodos espectadores para que sobre nuestra piel se impregne otra vida, otra presencia y devengamos espacios para la aparición fantasmal. Que impliquemos nuestro cuerpo, no sólo nuestra mente. Y no es posible prestar un lugar de nuestro cuerpo a otro sin contaminarnos, sin implicarnos. Hacer que la materia de quienes se han ido, contamine la amnesia y la asepsia que nos mantiene “a salvo” de la memoria incómoda, parece ser uno de los propósitos de Margolles.

En el 2009, durante la serie de obras expuestas como representación única del arte mexicano en la 53 Exposición Internacional de Arte de la Bienal de Venecia, Margolles trasladó residuos de “lo que queda” sobre el suelo una vez que los cuerpos ejecutados son retirados por peritos policiales como parte de las escenas ya habituales de la guerra que desde el 2006 vivimos en México y en la que ha tenido una responsabilidad total tanto el crimen organizado como el estado mexicano. La sangre y el



Limpieza, 2009 *¿De qué otra cosa podríamos hablar?*, 53 Bienal de Venecia.

Teresa Margolles. Foto del catálogo de la exposición, cortesía de Cuauhtémoc Medina.

lodo impregnados en las telas fueron rehumectados y recuperados en las salas de exhibición de Venecia (Medina, 2009, p.23). Sangre recuperada fue el nombre de una de las piezas creadas a partir de

la rehidratación de las telas. Pero la contaminación fue expandida a través del acto performativo de los colaboradores de Margolles, quienes diariamente frotaron los cristales de las ventanas del Palacio renacentista con fragmentos de esos tejidos, y ejecutaban acciones de aparente limpieza del piso de las salas, utilizando una mezcla con la sangre extraída a los lienzos.

En este registro tan fantasmal como documental, Rosa María Robles, otra artista del norte de México, creó una polémica obra: *Alfombra Roja*, una instalación realizada con cobijas manchadas por la sangre de personas asesinadas y empaquetadas: encobijadas; mismas que la artista extendió al nivel del suelo, obligando a los espectadores a caminar sobre ellas mientras se reflejaban en un espejo; es decir, a implicarse performativamente y no sólo espectadorialmente.



Alfombra Roja, de Rosa María Robles. Museo de Arte de Sinaloa, 2007. Foto Jesús García. Cortesía de la artista.

¿Cómo “mirar” este tipo de obras en la que nos “miran” residuos de otros cuerpos? ¿Qué contaminaciones se suscitan? ¿Cómo no ser interpelados por la huella experiencial que en ellas sobrevive? ¿Cómo mirar estas imágenes construidas sobre restos y naufragios humanos, sin sentirnos cómplices de la estetización de la desgracia ajena? ¿Cuál es el lugar del sujeto que allí “mira”?

Lo que allí vemos, aquello ante lo cual estamos, actúa más allá de lo estético, nos compromete porque nos implica y parece solicitarnos una especie de “contrato social” que pone en tela de juicio muchos otros consensos. Las cobijas con restos de

sangre utilizadas por Rosa María Robles para crear la Alfombra Roja fueron retiradas de la exposición Navajas por el Ministerio Público. En México a la institución no le importa tanto que el noventa por ciento de los crímenes no se investiguen, pero sí les preocupa que el arte muestre que nos hemos convertido en un impune cementerio. Ante el gesto censor, Robles decidió utilizar su propia sangre para manchar otras cobijas, lo que determinó la impronta performática de su Nueva Alfombra Roja. Hasta hoy, desde hace cinco años ha ido repitiendo esta performance como alegoría de un sangriento via crucis. Y hasta hoy quedamos divididos entre aventajados voyeurs e incomodados espectadores que se indignan porque la artista se extraiga públicamente su sangre para manchar con ella los múltiples sudarios que ha ido produciendo; y los espectadores implicados que sabemos que nadie está exento de esta realidad de muertes, impunidad y miedo, y que con nuestro silencio la estamos permitiendo.

Hans Blumenberg ha recuperado la antigua metáfora del naufragio y ha problematizado el lugar del espectador que los contempla. La metáfora es la que mencioné al comienzo de estas páginas. Pertenece a una tradición filosófica que partiendo de Lucrecio se pregunta sobre las implicaciones que para los pensadores puede tener ser espectador de naufragios. En *De rerum natura*, Lucrecio presenta la situación de un espectador que contempla desde la orilla “fuera de peligro, cómo se hunde un barco con toda su carga y ocupantes, en medio de la tormenta; lo contempla sin burla ni placer maligno, sino sintiendo por primera vez gozosamente bajo sus pies el suelo firme. Este espectador, cuya moralidad no pasó sin mancha de duda y que tuvo que pagar el precio por la frivolidad estética, no piensa precisamente en el pereat ne peream. Pues no hay vinculación alguna entre el hundimiento que presencia y la seguridad que siente, fuera de la comparación que puede hacer, en su fuero interno, entre dos formas de vida”. (cit en BLUMENBERG, 1992, p. 40).

¿Pero no esta siempre la condición de espectador, desde los tiempos de la antigua tragedia? ¿No es esta la plataforma para una anagnórisis gracias a la cual nos reconocemos distanciados y salvados?



Esa distancia moral que sustenta el placer estético es la que señala Lucrecio: “Es grato, cuando azotan los vientos (...) las altas olas del mar, observar desde la lejana orilla los apuros de otro, no para recrearse con el espectáculo de la desgracia ajena, sino para ver de qué calamidad nos hemos librado” (BLUMENBERG, 1992, p. 40).

Una parte del arte contemporáneo parece trabajar en esa línea donde se transforma la fortuna, la buena fortuna de la que hablaban los griegos, la que en un instante convierte una vida plena en un desbordamiento de dolor. Y al mostrárnoslo no pretende consuelo alguno. No hay nada que nos consuele mirando el naufragio de los otros, que también es el nuestro. Somos espectadores irremediabilmente implicados, incomodados. Necesitaríamos una alta dosis de cinismo para permanecer imperturbables, necesitaríamos desviar la mirada para no ver la imagen que nos quema.

La imagen quema, afirma Didi-Huberman (2008, p.52), por el dolor del que ha surgido y por la perturbación que causa en quien se aproxima. Pero más que la imagen, nos quema lo real que reverbera en ella, ese pedazo de lo real por el que somos confrontados; nos quema la audacia del arte cuando vuelve imposible todo retroceso, toda retirada; nos quema la memoria. No somos simples espectadores del naufragio de otros, somos también los naufragos de una experiencia que desborda la estética: ya sea porque como espectadores hemos naufragado y nos retiramos incómodos; ya sea porque como personas nos reconocemos implicados en un naufragio que también es nuestro.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor. *Teoría Estética*. Madrid: Taurus, 1992.
- ÁLVAREZ, Lupe. “Neovanguardia, interculturalidad y humanismo, hacia una pragmática pedagógica”. IN: René Francisco (comp). *Hacia una pragmática pedagógica*. La Habana, 1999. <http://www.renefranciscorodriguez.com/pull/rene/Pragma.pdf>
<http://www.renefranciscorodriguez.com/FranciscoRene/>
- BLUMENBERG, Hans. *La inquietud que atraviesa el río: un ensayo sobre la metáfora*. Barcelona: Península, 1992.
- BLUMENBERG, Hans. *Naufragio con espectador*. Madrid: Visor, 1995.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- CÁRDENAS Pacheco, Rocío. *El arte contemporáneo revisitado en Monterrey. Los mensajes del presente y del futuro llegan demasiado tarde*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “La emoción no dice “yo”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”. *Política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2008. pp. 39-67.
- DIETTES, Erika. *Río Abajo*. Bogotá: Cámara de Comercio, Museo Art DECO, Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- DIETTES, Erika. (2012). Sudarios. Conferencia pronunciada en el Museo Universitario del Chopo de la UNAM, en el marco de la Exposición de los Sudarios en Ex Teresa Arte Actual y del Ciclo Des/montar la re/presentación realizado desde la Universidad Autónoma Metropolitana, en la Ciudad de México.
- Espectrografías. Memorias e historias. Folleto de la exposición. MUAC/UNAM, del 1ro de diciembre 2010 al 27 marzo 2011.
- GONZÁLEZ, Miguel. “Río Abajo”. IN: Diettes, Erika. *Río Abajo*. Bogotá: Cámara de Comercio, Museo Art DECO, Universidad Nacional de Colombia, 2010, pp. 2-3.
- INGARDEN, Roman. “Concretización y reconstrucción”. In: RALL, Dietrich (Comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987, pp. 31-54.
- ISER, Wolfgang. “El acto de lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético”. In: RALL, Dietrich (Comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987, pp.121-143.
- JAUSS, Robert. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus, 1986.
- JAUSS, Robert. “Para continuar el diálogo entre la estética de la recepción burguesa y la materialista”. In: RALL, Dietrich (Comp.). *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987, pp. 89-98.
- MARGOLLES, Teresa. *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* México: CONACULTA/INBA, RM, 2009.
- POPPER, Frank. *Arte, acción y participación. El artista*



y la creatividad hoy. Madrid: Akal, 1989.

RANCIÉRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

SALCEDO, Doris. “Plegaria Muda”. Folleto de la exposición. MUAC/UNAM, 9 abril / 4 septiembre 2011.

SÁNCHEZ Vázquez, Adolfo. *De la estética de la recepción a una estética de la participación*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005.

VIRILIO, Paul. *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

