

00261



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Escuela Nacional de Artes Plásticas



**EL ARTE CONTEMPORÁNEO COMO RETO INTERPRETATIVO.
DOS ESTUDIOS DE CASO**

Tesis que para obtener el grado de
Maestra en Artes Visuales con orientación en Pintura
presenta la alumna
Claudia Elizabeth García Calderón

Director
Dr. Julio Chávez Guerrero

México D.F., agosto de 2005

m 347790



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

PREFACIO

Al comenzar este trabajo de investigación me proponía reflexionar acerca de la temática del cuerpo en el arte contemporáneo a través de la obra de cinco creadores que, a mi parecer, utilizaban diferentes nociones de corporeidad en su producción. En este sentido, realizaría un acercamiento al cuerpo desde afuera hacia adentro, yendo de lo físico a lo sustancial. Había seleccionado para tal objetivo el estudio de dos obras de cada uno de los siguientes autores: Bill Viola, por su tratamiento de la imagen; Orlan, debido a su manejo de la piel; Paula Santiago, en su utilización del fluido sanguíneo; Doris Salcedo, en su implicación de la ausencia, y por último, Teresa Margolles, por su empleo del cuerpo sin vida. Con lo anterior, iba a poder mirar mi obra --orientada al cuerpo como objeto de escrutinio y sujeto de vivencia-- en referencia a otras que llevaban un largo camino recorrido y con las que sentía una conexión desde hace tiempo.

Tales objetivos me enfrentaban a dos retos primordiales: por un lado, tenía que encontrar la manera de fundamentar mis conjeturas ante el sentido de la obra de los autores elegidos, y por el otro, debía de evitar el riesgo de la subjetividad al señalar la narrativa del cuerpo en mi trabajo, siendo que corresponde a un agente externo determinar dicha lectura.

Consideré pertinente, entonces, no hablar de mi producción en aras de disminuir la parcialidad. Así, me aventuré en el trabajo de Viola con la ingenuidad de quien ignora la vastedad de un proceso interpretativo profundo. Mi criterio inicial sobre la imagen del cuerpo en dicho creador perdió validez después del análisis formal, semántico y pragmático de la obra, además de ser incongruente con las reflexiones de críticos y curadores. Una vez terminada la aproximación, se comprobó que Viola y el cuerpo tenían poco en común, además de que se diluyó mi afinidad con su trabajo por razones que en su momento se detallarán.

A pesar de que tales resultados me desviaban del tema, subrayaban las ventajas de la aplicación de una metodología que permitía dos cosas: la primera, ofrecer una lectura fundamentada que conciliaba diversos factores circundantes a la obra, y la segunda, poner al descubierto ciertos comportamientos de autores, críticos y curadores. De tal suerte que decidí interpretar a otro de los artistas contemplados originalmente, pero que perteneciera a un contexto distinto, con el fin de ahondar en la amplitud del panorama contemporáneo. Así, se abordó el

trabajo de la escultora Doris Salcedo, llegando a la conclusión de que su ejercicio tampoco se fincaba exclusivamente en una narrativa sobre lo corpóreo.

Ya con tanta distancia del objetivo inicial, era evidente que el nuevo rumbo lo marcaban las bondades de los recorridos interpretativos, pues me habían acercado al sentido de las propuestas, así como a la naturaleza polémica de algunos de los sujetos en cuestión. Por ello, se decidió tratar de argumentar sobre la necesidad de la interpretación en el arte de hoy, no sólo como una medida que responde al perfil racionalista y ecléctico de la actualidad cultural, sino porque nos permite ubicar los excesos de una manifestación artística en donde todo cabe. De aquí que la temática del cuerpo haya quedado fuera de estas páginas, aunque no se ha desechado como inquietud creativa personal.

Por lo tanto, lo que presento al lector es el resultado de una investigación que si bien reformuló su objeto de estudio inicial, logró reconocer en el trayecto la urgencia de una perspectiva crítica al observar el arte de nuestro tiempo. Esto, como hacedor de objetos culturales, me invita a cuestionar el papel del ejercicio artístico, en su propensión a ser insertado en las dinámicas de consumo de nuestras sociedades posmodernas.

Quiero agradecer profundamente al Dr. Julio Chávez Guerrero por ser la luz de este proyecto y sin duda, guía fundamental en mi desarrollo como creadora.

Extiendo mi cariño a mi madre y mi padre, Rosario y Alexandra.

al Silvio

INDICE

Prefacio.....	4
Introducción.....	7
Capítulo I. El arte contemporáneo: hacia su interpretación.....	12
1. El espíritu contemporáneo.....	15
2. La necesidad de la interpretación en el arte contemporáneo.....	41
Capítulo II. Bill Viola.....	47
1. La obra.....	48
Análisis de pieza 1. <i>The quintet of the astonished / El quinteto de los sorprendidos</i>	52
Análisis de pieza 2. <i>Emergence / Emergencia</i>	55
2. El autor.....	60
3. Los lectores especializados.....	75
4. Aproximación al comportamiento axiológico de la obra.....	81
5. Hacia la tesis interpretativa.....	86
Capítulo III. Doris Salcedo.....	98
1. La obra.....	99
Análisis de pieza 1. <i>Atrabiliarios</i>	102
Análisis de pieza 2. <i>Unland / Destierro</i>	104
2. La autora.....	110
3. Los lectores especializados.....	124
4. Aproximación al comportamiento axiológico de la obra.....	134
5. Hacia la tesis interpretativa.....	142
Conclusiones.....	157
Bibliografía.....	164
Índice de imágenes.....	169

INTRODUCCIÓN

En su mayoría, el arte contemporáneo se caracteriza por rebasar la vivencia sensible a partir de un objeto que exalte la subjetividad del espectador únicamente por la vía contemplativa. Parece haber integrado a su funcionamiento factores paralelos al ejercicio creativo, entre los cuales están la intención del autor, las implicaciones semánticas de su proceso, los condicionamientos del momento histórico, los discursos legitimadores por parte de los especialistas, así como las dinámicas de difusión a través de museos y bienales internacionales. La complejidad de este mosaico contextual hace insuficiente el dirigirse a la obra desde un enfoque evocativo-sensorial que resalte estrictamente sus unidades plásticas. Requiere en cambio, de una visión que alcance a descodificar una narrativa que en repetidas ocasiones, llega a trascender el objeto en sí. De tal suerte, la producción artística actual es un fenómeno que demanda la interpretación como aquel mecanismo que permita descubrir, en mayor proporción, sus posibilidades de contenido.

Para dar una idea del panorama creativo vigente citaremos, de forma esquemática, algunos ejemplos que ilustran la voluntad de los autores por depositar cada vez menos peso en lo que se muestra al público como *la obra*, en su interés por enfatizar los procesos seguidos y sus consecuencias sociales, éticas, políticas y culturales.

Un artista es invitado a participar en una bienal internacional. Viaja a la sede y busca durante semanas en la parte desértica de la región, una duna con características particulares. Convooca a 500 voluntarios y les da a cada uno una pala. Los alinea en determinada dirección y al unísono, los hace clavar su herramienta y mover la arena hacia adelante. Se documenta la acción.¹

Un autor busca a ocho prostitutas para que se dejen tatuar una raya horizontal en la espalda. Les da a cambio el dinero suficiente para comprar la ración de heroína de un día. La remuneración económica resulta ser tres veces menor a la cuota que un cliente les paga por un *felatio*. La realización del tatuaje colectivo es filmada mientras se lleva a cabo dentro de un museo y lo que se muestra a los visitantes posteriores es el video que la documenta.²

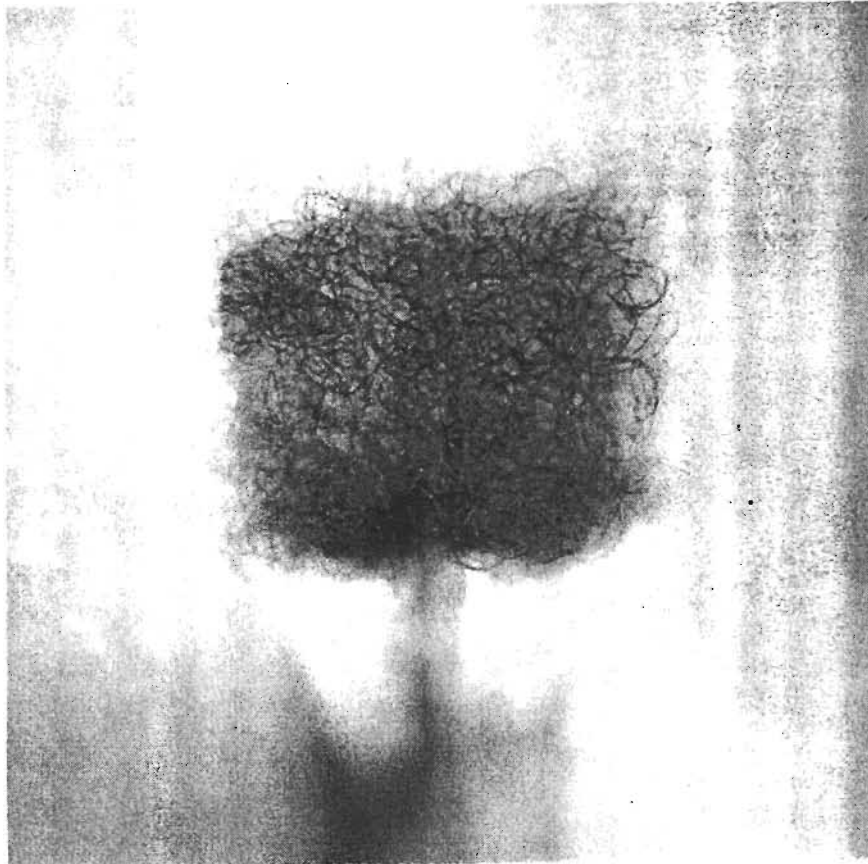
Dos artistas se enfrentan por más de veinte años al sistema burocrático de una ciudad y logran conseguir los permisos necesarios para cubrir un edificio gubernamental con una inmensa

¹ Intervención de Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas*, 2002.

² Obra de Santiago Sierra, *Línea de 300 cm. tatuada sobre ocho personas remuneradas con heroína*, 2000.

tela durante catorce días. El evento se filma con iluminación aérea. La totalidad del proyecto se financia con la venta de bocetos, maquetas y litografías de piezas anteriores.³

Una creadora recorta su vello pubico en la forma de un cuadrado. Lo muestra únicamente al curador de la exposición colectiva, quien de esta manera da fe de la existencia de la pieza. Ella camina elegantemente vestida la noche de la inauguración, resguardando el objeto artístico en su interior. Una fotografía, que tampoco se hace pública y sólo aparece en el catálogo, queda como testimonio de la obra.⁴



Tanja Ostojic, *Black square on white (on my Venus Hill)*

Cuadrado negro sobre blanco (en mi Monte de Venus). Body art performance. 1996-2000.

³ Obra de Christo y Jeanne-Claude, *Wrapped Reichstag / Reichstag envuelto*, 1971-95.

⁴ Obra de Tanja Ostojic, *Black square on white (on my Venus Hill) / Cuadrado negro sobre blanco (en mi Monte de Venus)*, 1996-2000.

Un creador expone en un museo una caja de zapatos vacía.⁵

Una artista recorre su país natal para obtener testimonios de sobrevivientes de la guerra civil. De manera paralela, recaba información sobre casos de personas desaparecidas y encontradas posteriormente en fosas comunes clandestinas. Realiza una instalación en la que ensambla fibra animal y zapatos, algunos de los cuales pertenecieron a las víctimas. No revela al público ni las historias, ni el origen del calzado.⁶

Un creador dirige un equipo de producción cinematográfica de alrededor de 250 personas, entre actores, tramoyistas y técnicos en efectos especiales, para obtener cinco videos, en un rodaje de cinco meses. Los costos de realización son cubiertos por un museo privado que itenera la muestra en sus tres sedes, puntos claves del mundo capitalista.⁷

Una autora acumula el agua que se utiliza para lavar cadáveres no reclamados en la morgue. Después de someter al líquido a un proceso de purificación, lo vaporiza continuamente en una galería blanca con iluminación difusa. No existen fichas técnicas que informen al espectador, antes de entrar al espacio, sobre la naturaleza de la nebulización.⁸

Los bosquejos de cada caso contienen referencias que son desconocidas para el público pues trascienden lo presentado como *el objeto artístico*. En los primeros ejemplos, sólo queda el testimonio fotográfico de un ejercicio que involucró a un colectivo coordinado por el autor. En los que les siguen, existe una forma materializada que apenas alcanza a revelar las inquietudes del creador. Sin embargo, en el último, no se puede siquiera hablar de algo tangible, a no ser de la sustancia impregnada en los cuerpos de los visitantes. En cualquiera de las tres situaciones, el remanente mostrado tiene la característica de causar perplejidad en el espectador, orillándolo a buscar una explicación.

Es aquí que se puede recurrir a la interprefación –siempre en un sentido hermenéutico analógico⁹-- para suplir “la ausencia de comprensión inmediata” del arte contemporáneo.¹⁰ Ante la disolución de la obra, es necesario considerar aspectos anteriores y posteriores a su realización para poder estar lo más cerca posible de su significado. Al atender a factores como la biografía del creador, la trayectoria, la intención temática, la realidad histórica y las lecturas de la pieza por parte de otros especialistas, se mira al suceso artístico “a la luz de la época, [dándole] sentido en función de las circunstancias de lugar y tiempo y según los supuestos contextuales en los que se

⁵ Obra de Gabriel Orozco, *Caja de zapatos vacía*, 1993.

⁶ Instalación de Doris Salcedo, *Atrabiliarios*, 1991-96.

⁷ Videoinstalación de Bill Viola, *Going Forth by Day / Avanzando cada día*, 2002.

⁸ Obra de Teresa Margolles, *Vaporización*, 2002.

⁹ *N. b.* A lo largo de la presente investigación, se entenderá la interpretación desde una perspectiva *hermenéutica analógica*, es decir, tratando de conciliar los tres aspectos que conforman el objeto que se aborda: la obra misma, su autor y los lectores. La analogía se propone evitar tanto el carácter absoluto de una visión unidireccional cuanto el relativismo de una infinidad de interpretaciones. Mauricio Beuchot. “Los márgenes de la interpretación: hacia un modelo analógico de la hermenéutica”. *Cuaderno de Filosofía*. Universidad Iberoamericana. Núm. 25. 1995. Págs. 10-24.

¹⁰ Anna María Guasch. “Las estrategias de la crítica de arte”, en *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, coord. por Anna María Guasch. Barcelona, Del Serbal, 2003. Pág. 222.

inscribe".¹¹ La interpretación permite que, después de estudiar minuciosamente los puntos circundantes a la obra, se llegue a una conclusión que aclare, en gran medida, las inquietudes semánticas y formales del autor, corroborando el cumplimiento de las mismas. De manera adicional, da la oportunidad de descubrir fortalezas y debilidades en la producción de un artista y en el caso de revelar incongruencias, este largo proceso otorga las herramientas para respaldar juicios que le califiquen como alguien anclado en el discurso e incapaz de aterrizar sus objetivos. Por último, el acercamiento hermenéutico tiene la ventaja de poner al descubierto el comportamiento de críticos y curadores como generadores de un sistema de difusión con características muy particulares.

Considerando las aportaciones anteriores, este trabajo de investigación se propone abordar, desde una perspectiva interpretativa, la obra de dos creadores contemporáneos con el fin de intentar ubicar el sentido de sus propuestas. Así mismo, esta tesis intentará dar con algunos de los rasgos del fenómeno artístico actual, entre los que se encuentran el creciente temperamento conceptual de los autores y el poderoso factor curatorial.

Los artistas que se seleccionaron para los estudios de caso son el videoasta Bill Viola y la escultora Doris Salcedo. Ambos en plena madurez creativa e insertados en el *mainstream* o circuito de bienales, museos y galerías, representan ejercicios y circunstancias diametralmente opuestas dentro del panorama vigente. Viola está orientado a la producción tecnológica en gran escala y encuentra en su lugar de nacimiento, Estados Unidos, eco a sus inquietudes presupuestales y formales alrededor de imágenes depuradas con los avances mediáticos disponibles. Salcedo por su parte, se enfoca en el tratamiento laborioso y artesanal de superficies tridimensionales, a la vez que se alimenta de la adversidad de Colombia, su país natal, buscando historias de los sobrevivientes del conflicto armado. En cierta manera, con estos dos ejemplos se esboza el perfil del artista de nuestro tiempo, aquel que puede trabajar tanto de manera espectacular en el ámbito multimedia coordinando a un grupo de expertos en tecnología, como aquel que se desempeña en forma sencilla, elaborando objetos delicados desde su taller, con la ayuda de dos o tres personas. Cabe señalar que un factor importante en la elección de los dos autores fue que demostraran un interés por la parte del proceso hecha materia. Lo anterior se debe a que en mi papel de productora visual, todavía creo en el efecto contemplativo de la pieza generada aún desde antes de comenzar una labor de interpretación. Me siento ligada a propuestas que logran insertar al espectador en una experiencia profunda que lo ponga en contacto con la subjetividad del creador que haya quedado plasmada en la obra.¹² Si bien gran parte del arte contemporáneo, como se verá más adelante, ya no tiene nada que ver con la contemplación, existen piezas cuya naturaleza sensible plantea,

¹¹ *Ibíd.* Pág. 219.

¹² Ernst Fischer. *La necesidad del arte*. [Tr. Jordi Solé-Tura] Barcelona, Planeta, 1993. Pág. 14.

todavía, la posibilidad de poética: un vínculo autor-receptor mediante la vivencia de la obra.¹³ Al parecer, los dos artistas que nos ocuparán se mueven en dicho terreno.

Previo al acercamiento a Viola y Salcedo, se llevará a cabo una breve revisión del estado del arte visual contemporáneo para identificar el comportamiento de algunos autores, las características de sus obras y la situación de la práctica curatorial en determinadas muestras internacionales. De esta forma, se elaborará un diagnóstico que justifique la posterior implementación de esquemas interpretativos en los creadores escogidos.

Con dicha visión panorámica, entenderé que para muchos, la obra ha dejado de existir como la materialización de una "búsqueda casi alquímica de lo esencial"¹⁴ para convertirse, desde hace ya tiempo, en el resultado de una *actitud*¹⁵ acompañada de un discurso y demás factores externos que la insertan en un complejo sistema de difusión.

Si bien, reconocer los rasgos del ejercicio creativo vigente me permitirá ubicar los efectos del desencanto posmoderno en el ámbito cultural,¹⁶ puede también presentarme la urgencia de volver a mirar al arte "como voluntad de vida"¹⁷ y con esto, esbozar una perspectiva que recupere el potencial humano de la creación, aquel que apuntala la existencia de un individuo a través de la práctica artística,¹⁸ independientemente de la legitimación por parte de un curador y la inclusión en una bienal. Sabemos, no obstante, que para algunos no deja de ser romántica esta postura.

Los resultados del recorrido serán detallados en las conclusiones de la presente investigación. Sin embargo, quedará en mí una parte inconsciente del proceso que se filtrará en horas posteriores de taller, en la búsqueda por generar un nuevo cuerpo de trabajo. Dependerá ya de la interpretación de otros que tales piezas me coloquen dentro o fuera de la escena actual.

¹³ Martín Heidegger. *Arte y poesía*. [Tr. Samuel Ramos] México, Fondo de Cultura Económica, 1958. Pág. 106.

¹⁴ Arthur C. Danto. "Critical Reflections". *Artforum*. Vol. XXVIII. Núm. 1. Septiembre de 1989. Págs. 132-133.

¹⁵ Harald Szeemann ha acuñado este término para referirse al espíritu procesual, material e inmaterial, del creador posterior a las vanguardias. Ferràn Barenblit. "La construcción del discurso. El trabajo de los curadores de arte contemporáneo", en *La crítica de arte... Op. cit.* Pág. 273.

¹⁶ Situación que, como se verá más adelante, consiste en la falta casi absoluta de expectativas por parte del creador. Simón Marchan Fiz. *Del arte objetual al arte de concepto. (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". Antología de escritos y manifiestos.* (1972) 7ª ed. Madrid, Akal, 1997. Pág. 304.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ Al respecto, encontramos esenciales las observaciones de Heidegger sobre la relación ontológica del individuo creador con su obra, como una forma de tomar conciencia de sí. M. Heidegger, *op. cit.* Pág. 94.

CAPÍTULO I

El arte contemporáneo: hacia su interpretación

En el verano de 2001, la isla de San Kitts fue sede de la VI Bienal del Caribe titulada *Blown Away*. Sus curadores reunieron durante una semana, sin obra alguna, a once artistas visuales de reconocida trayectoria, en un hotel a la orilla de la playa. El evento se concibió, de acuerdo a boletines de prensa distribuidos a medios de difusión local e impresos en revistas de arte internacional, como un panel de reflexión acerca del arte contemporáneo desde la creación misma, incluyendo charlas, muestras de transparencias e interacción con el público. Para la documentación de la estancia en el hotel y las actividades de los convocados, se contrató a un fotógrafo de la revista *Vogue* y a un periodista. Con estos trabajos, más los textos de los curadores y el director de la bienal, se formó un catálogo que daba cuenta, entre otras cosas, de una tormenta tropical que coincidió con la realización de este “*happening* abierto e indisciplinado”. Los destrozos dejados al paso del huracán llevaron a algunos de los artistas a alinear una serie de conchas de mar sobre la arena y presentarlas a la comunidad a manera de instalación.¹

Aunque el esbozo anterior no pretende iniciar una lectura profunda de la bienal, sí deja ver de forma puntual varias características de la creación de nuestro tiempo: la referencia a conceptos y procesos que desplazan al objeto, la elaboración en paralelo de un discurso escrito, la flexibilidad en la definición del arte, la tendencia a adoptar un comportamiento desenfadado, e incluso, clínico ante la realidad, así como la participación económica de la iniciativa privada.² Tales rasgos son consecuencia de una posición ideológica que, en un afán por enaltecer el sentido de individualidad, relaja las funciones de los agentes culturales hasta diluir sus roles tradicionales.³

¹ Catálogo de exposición. *6th Caribbean Biennial. Blown Away*. Isla de Saint Kitts. Curadores: Maurizio Cattelan y Jens Hoffman. Italia, Les presses du réel, 2001. [s. p.]

² *La Colección Jumex* y la Marian Goodman Gallery de Nueva York, entre otros, aparecen en el catálogo como patrocinadores de la bienal. Cabe mencionar que, de los creadores invitados –Vanessa Beecroft, Maurizio Cattelan, Olafur Eliasson, Gabriel Orozco, Elizabeth Peyton, Tobias Rehberger, Pipilotti Rist y Rirkrit Tiravanija–, más de la mitad son parte de *La Colección Jumex*, lo que revela una estrategia económica que permite aumentar el valor de su acervo al llevar a sus artistas a una bienal internacional. *Ibid.* [s. p.]

³ Gilles Lipovetsky. *La era del vacío*. [Tr. Joan Vonyoli] Barcelona, Anagrama, 2002. Pág. 122. La reflexión de este autor respecto del traslape de funciones en el ámbito cultural se ejemplifica cuando algunos artistas se desempeñan como curadores ocasionales –precisamente, Maurizio Cattelan a cargo de esta bienal, o Gabriel Orozco, al seleccionar a los

Así mismo, es posible detectar un preocupante parecido entre esta bienal y un *reality show* que congrega celebridades para mediatizarlas y entregarlas a la anécdota y el sin sentido. De aquí que para tener una lectura objetiva de este suceso, sea indispensable que se consideren factores como la intención de los curadores, la complejidad del momento en el que se inserta la 'muestra', la descripción detallada de las diferentes actividades, el perfil del lenguaje de cada uno de los participantes, además de los criterios de otros especialistas. Al hacer esto, el observador de dicho evento, se valdría del rigor de la interpretación para encontrarle un significado ulterior y erradicar así su aparente banalidad.⁴



VI Bienal del Caribe. *Blown Away*. Happening. 2001.

participantes mexicanos de la 50 Bienal de Venecia de 2003— y también, cuando el público deja su papel de mero receptor para ejecutar la idea del creador, como es el caso de *Cuando la fe mueve montañas*, de Francis Alÿs, lograda mediante la colaboración de 500 voluntarios. Véase *supra* pág. 7.

⁴ Pilar Bonet. "La crítica de arte y su difusión", en *La crítica de arte... Op. cit.* Pág. 286.

Tales observaciones nos llevan a reflexionar sobre dos aspectos del arte de hoy: su espíritu y su necesidad de interpretación. Con esto se establecen los dos incisos del presente capítulo, que en primera instancia se dará a la tarea de hablar sobre el contexto ideológico actual como factor determinante del perfil de los autores y sus lectores. Posteriormente, se ocupará de la interpretación como metodología afín a la complejidad de la obra artística vigente, además de describir los pasos del círculo hermenéutico antes de su aplicación en dos casos particulares.

1. El espíritu contemporáneo

Al hablar de *arte contemporáneo* utilizamos la acepción de Arthur C. Danto que implica no sólo una perspectiva temporal que señala aquello que se hace en la actualidad, sino una visión estructural que se refiere a lo creado bajo circunstancias posmodernas.⁵ Es necesario, por lo tanto, dirigirse de manera breve al *espíritu de la posmodernidad* entendida como un "todo social" heterogéneo que da espacio a la exploración desenfrenada de la individualidad a través del consumo.⁶ Cabe mencionar que, debido a la vastedad del suceso posmoderno, nuestro acercamiento considerará solamente su incidencia en el ámbito artístico.

Aunque es difícil identificar claramente si el posmodernismo comienza antes de la década de los setenta o a partir de ésta,⁷ se caracteriza por abandonar la naturaleza revolucionaria de la modernidad, substituyéndola por una mirada hacia el interior del sujeto, en su resignación frente a la pérdida de confianza en los modelos sociales de equidad.⁸

La modernidad se preocupó, desde sus inicios a finales del siglo XIX y hasta su etapa final en los años sesenta, por anular los ideales del movimiento anterior para redefinir lo que el arte debería ser. El expresionismo abstracto, por ejemplo, se dio a la tarea de ahondar en las posibilidades formales de la pintura sin otro referente que la pintura misma, negando así la larga historia del trabajo pictórico representacional.⁹ Además, las vanguardias artísticas atribúan al creador, por medio de manifiestos, una especie de misión salvadora en relación a su contexto.¹⁰ Tal es el caso del futurismo italiano que reconocía en la velocidad *representada*, el medio para que la sociedad enfocara su sensibilidad hacia el progreso y no hacia el pasado:

...Declaramos que el esplendor del mundo se ha enriquecido con una belleza nueva: la belleza de la velocidad [...] un automóvil rugidor que parece correr sobre la metralla es más bello que la Victoria de Samotracia [...] Es

⁵ Arthur C. Danto. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. [Tr. Elena Neerman] Barcelona, Paidós, 1997. Pág. 32.

⁶ G. Lipovetsky, *op. cit.* Pág. 79.

⁷ A. Danto señala que se empieza a gestar en 1962, al extinguirse el expresionismo abstracto, con la manifestación de una variedad de estilos concatenados como el arte pop, arte minimal, povera, land art y el conceptualismo. *Op. cit.* Pág. 35. Al respecto, S. Marchán Fiz señala a la parte temprana de la década de los setenta como la muerte de las vanguardias y el nacimiento de la posmodernidad. *Op. cit.* Pág. 293.

⁸ S. Marchán Fiz, *op. cit.* Pág. 296.

⁹ A. Danto, *op. cit.* Pág. 49.

¹⁰ S. Marchán Fiz, *op. cit.* Pág. 295.

en Italia donde lanzamos este manifiesto de violencia derrocadora e incendiaria [...] porque queremos librar[la] de su gangrena de profesores, arqueólogos, cicerones y anticuarios [...] Admirar un cuadro viejo es derramar nuestra sensibilidad en urna funeraria, en vez de impulsarla hacia adelante mediante violentos chorros de creación y acción...¹¹

Los casi ochenta años de batalla modernista, derribando criterios absolutos pre-existentes en la búsqueda por una individualidad plena, terminaron por desgastar la voluntad del sujeto: la lucha estudiantil de 1968, en diversas partes del mundo, es el último aire de la actitud rebelde de las sociedades. Después de ésta, los creadores dejan atrás la carga emancipadora de su quehacer para practicar "un reciclaje hacia el interior [...] abandonando el macrosujeto revolucionario y recluyéndose en lo microsocioal"¹² revelando posturas nihilistas, burlonas y desesperanzadas.

La posmodernidad adopta así un ánimo indiferente y tolerante en donde la permisividad se vuelve su única máxima. Hoy se vive una etapa de plena apertura en la que no existen en la obra características formales que la hagan ser arte, ni tampoco constantes estilísticas que la clasifiquen. Además, los autores emplean a su medida el bagaje visual acumulado, mirando sin reverencia a la historia del arte. Inclusive, ésta les es importante sólo cuando la pueden citar de manera desarticulada.¹³ Los aspectos anteriores se traducen, en el caso de la pintura, en que sea válido trabajar obra de caballete o de gran formato, hacer abstracción o figuración, tomar elementos de otros creadores o generar un lenguaje propio, tener consideraciones estrictamente 'estéticas' o aludir a lo grotesco, montar las piezas a una altura determinada para que funcionen como instalación, pagar para que los cuadros los realice otra persona bajo instrucciones del artista o, incluso, no pintar en lo absoluto y hasta mirar con desdén al oficio. Esto, extendido a los demás medios visuales, da cabida al autor contemporáneo para ejercer en el terreno que le plazca, utilizando la experimentación como procedimiento automático¹⁴ que no tiene otro fin que el regodeo con la libertad heredada.

Al respecto, el sociólogo Gilles Lipovetsky llega a argumentar que el arte posmoderno crea situaciones ficticias y repetitivas, con el único deseo de provocar sensación en el espectador, consumidor clave de "pseudoacontecimientos" sin compromiso aparente con el entorno social, pero con un claro interés por el ensimismamiento. Esta articulación de realidades puede ir en dos sentidos, en el de la afección, como es el caso extremo del accionismo vienés y sus rituales con el cuerpo y la sangre, o el de la superficialidad, en donde se mezcla el arte con la moda, el espectáculo y la publicidad, aspectos que antes eran impensables dentro de la solemnidad del fenómeno artístico.¹⁵

¹¹ Marinetti, *Manifiesto Futurista*, fragmento, 1909. J.J. Martín González. *Historia del arte*. 2 vols. 8ª ed. Madrid, Gredos, 1996. Vol. II. Pág. 566.

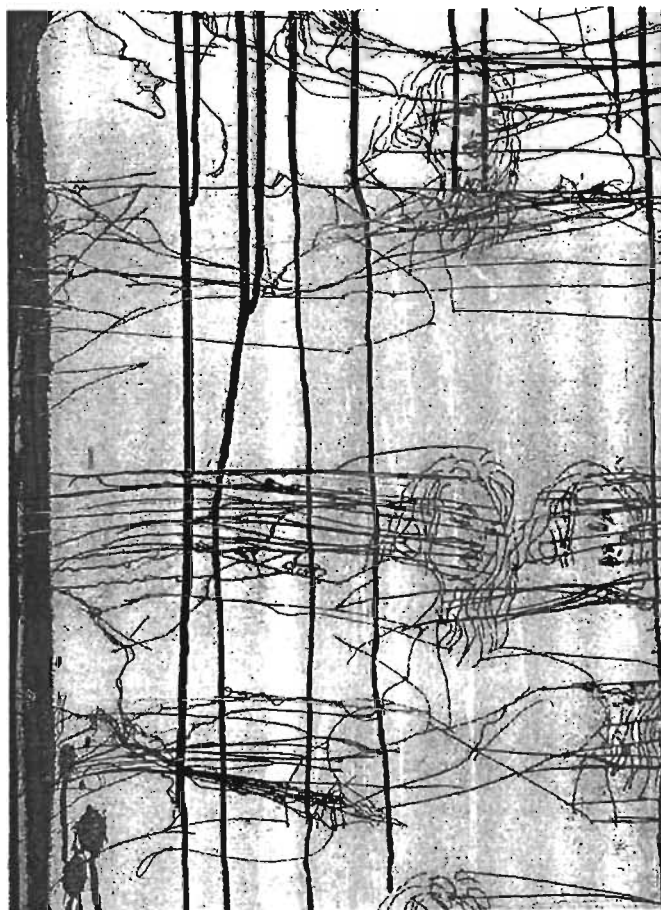
¹² S. Marchán Fiz, *op. cit.* Pág. 304.

¹³ A. Danto, *op. cit.* Pág. 35.

¹⁴ G. Lipovetsky, *op. cit.* Pág. 120.

¹⁵ *Ibid.* Págs. 119-125.

Ante tal estiramiento de los parámetros estéticos es posible que convivan, en la actualidad, obras que demuestran una posición crítica hacia su contexto ideológico junto a otras que precisamente se valen de ese factor para funcionar en el circuito cultural. La obra de Ghada Amer, por ejemplo, se mueve dentro de la vertiente que hace algún señalamiento de su entorno. Contiene imágenes bordadas extraídas de revistas pornográficas, mezcladas con pintura aplicada de manera accidental con chorreados y manchas. Su iconografía, exclusivamente femenina, resulta provocadora debido a que las figuras en ella descritas son dueñas absolutas del placer sexual, algo que cuestiona el rol de pasividad anteriormente atribuido al género. Además, si se considera que la artista es de origen musulmán y reside en Nueva York, sus imágenes adquieren un significado especial pues vulneran desde afuera, el sometimiento de la mujer en la cultura islámica, al tiempo que se apropian del lenguaje formal del *action painting* dominado por el hombre occidental.¹⁶



Ghada Amer. *Coulures colorées* (detalle). Acrílico, bordado y *gel medium* sobre tela. 182 x 182 cm. 2000.

¹⁶ Catálogo de exposición. *Ghada Amer. Reading between the threads*. Henie Onstad Kunstsenter. Curadora Selene Wendt. Dusseldorf, 2001. Págs.10-15.

Una obra que se mueve en la vertiente contraria, utilizando el contexto de manera desenfadada, es la de Santiago Sierra, quien reconoce no pretender hacer crítica social sino valerse de las circunstancias económicas del capitalismo para articular un lenguaje.¹⁷ Su propuesta se basa en la remuneración a individuos marginales para que realicen tareas absurdas en apariencia, con una carga ética y política puntual. El autor consigue a heroinómanos para que se tatúen una línea horizontal en la espalda, a prostitutas para recibir una dosificación de poliuretano en *spray* sobre los genitales y a indígenas para que digan una frase en el idioma que desplazó el suyo. El pago que reciben, ya sea en efectivo o con droga, en el caso de los adictos, tiene financiamiento de la iniciativa privada¹⁸ y rebasa, por mucho, el salario mínimo de los diversos lugares donde se realiza cada acción.



Santiago Sierra. *Línea de 250 cm. tatuada sobre seis personas remuneradas*. Acción. 1999.

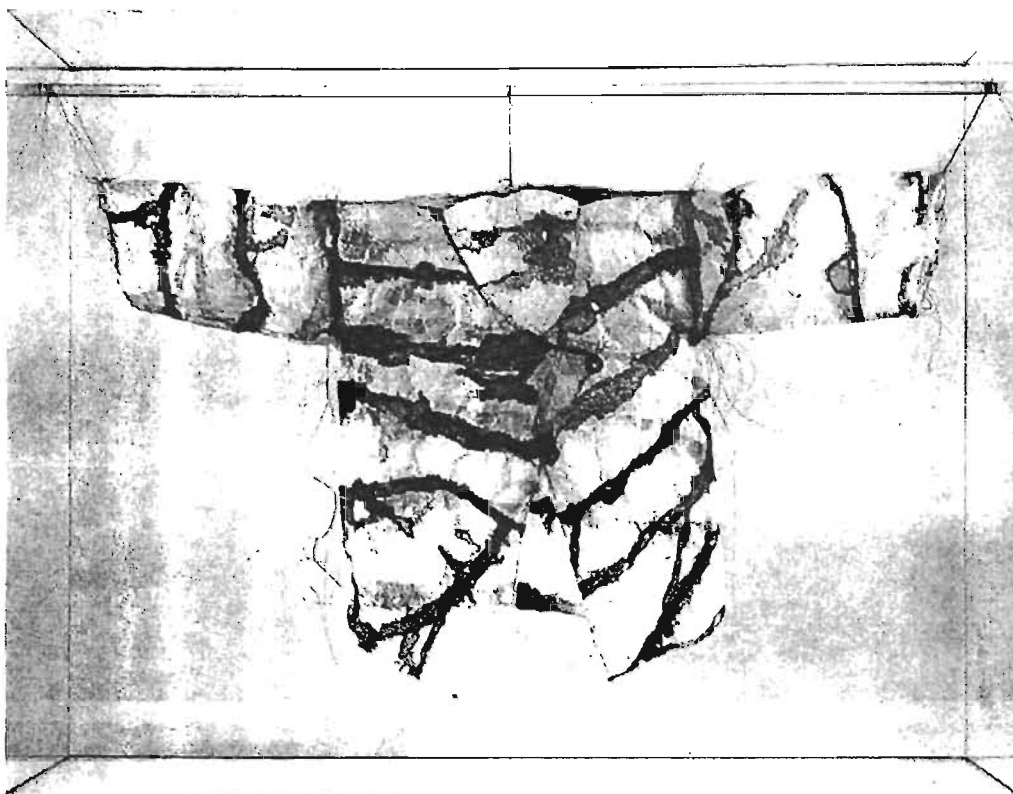
Espacio Aglutinador. La Habana, Cuba.

¹⁷ Entrevista del autor con la curadora Rosa Martínez, encargada del pabellón español en la 50 Bienal de Venecia y co-directora de la reciente 51 Bienal de Venecia. Catálogo de exposición. *Santiago Sierra. Pabellón de España. 50 Bienal de Venecia*. Curadora Rosa Martínez. Ministerio de Asuntos Exteriores de España / Turner, 2003. Pág. 188.

¹⁸ Según Gerardo Mosquera, comisario cubano residente en nueva York, *La Colección Jumex* cubrió los gastos de la droga conseguida para la pieza *Línea de 300 cm. tatuada sobre ocho personas remuneradas con heroína*, realizada para la muestra *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en 2000. Mosquera, comisario de dicha exposición, señala que Sierra tuvo que conseguir por fuera el dinero para la dosis ya que el director del museo, Juan Manuel Bonet Planes, se oponía a que el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte financiara este detalle económico. Gerardo Mosquera en su ciclo de conferencias "Globalización, dinámicas culturales y curaduría internacional. Una experiencia desde América Latina". Museo Tamayo Arte Contemporáneo y Universidad Iberoamericana. México D.F., Marzo, 2005.

Con Amer y Sierra se dibuja la amplitud en la postura del creador posmoderno: tan válido es indicar algún desarreglo social desde afuera, haciendo un llamamiento a la equidad, como lo es funcionar dentro del aparato de conflictos, presentándolos como objeto cultural.¹⁹ Es importante resaltar que una de las implicaciones de esta última actitud es que haya transformado la definición del arte, pues al usarle como otro más de los sucesos económicos de la realidad y su sentido cotidiano, derrumba su aparente naturaleza de "actividad autónoma, sublime y desinteresada".²⁰

Un rasgo adicional del artista contemporáneo es la particularidad de sus procesos, que pueden darse tanto en la esfera privada, con trabajos de carácter autobiográfico, cuanto en el ámbito público, con incursiones de tipo empresarial. Un ejemplo del primer mecanismo es el de Paula Santiago, pues a raíz de extraer su sangre para utilizarla como pigmento, revela una relación íntima con su obra: objetos de papel cubierto de cera, armados mediante puntadas del cabello de la autora.



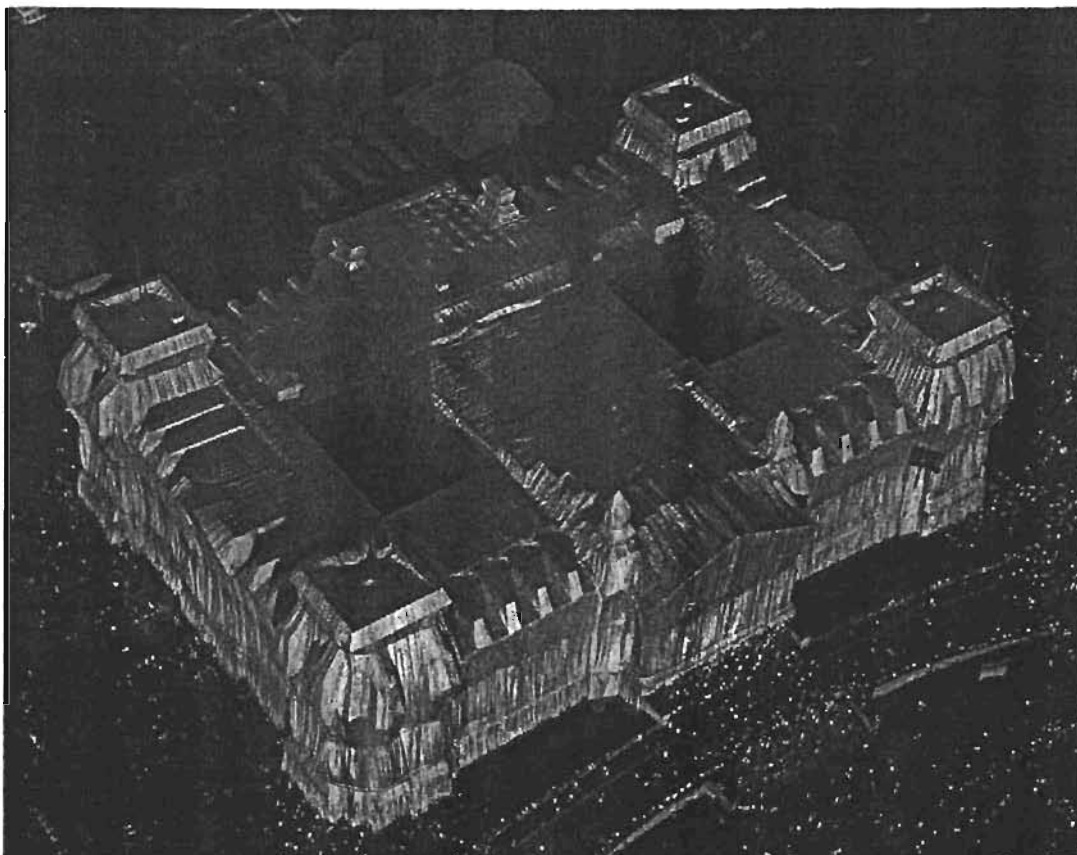
Paula Santiago. *Amorfeo II*. Papel de arroz, sangre y cabello bordado. 40 x 50 x 20 cm. 1996.

¹⁹ Cuauhtémoc Medina. "Aduana", en Catálogo de exposición. *Santiago Sierra. Pabellón de España...* Op. cit. Pág. 250.

²⁰ R. Martínez, op. cit. Pág. 16.

Las piezas de Santiago remiten a una labor lenta y profundamente subjetiva, haciendo que recupere vitalidad el papel místico del artista en su taller, practicando el arte como necesidad existencial.²¹

Sin embargo, cada vez son menos los autores que se desenvuelven en solitario. Un ejercicio en sentido opuesto se da en Christo y Jeanne Claude, quienes mediante intervenciones a gran escala se sumergen activamente en el espacio público. Sus proyectos se abocan, casi siempre, a cubrir estructuras arquitectónicas significativas en un contexto determinado. Primero, trabajan de manera conjunta con los sistemas gubernamentales en la obtención de permisos que llegan hasta el máximo orden legislativo; *Wrapped Reichstag*, por ejemplo, necesitó del voto aprobatorio del parlamento alemán.



Christo y Jeanne-Claude. *Wrapped Reichstag*. Intervención en Berlín. 1971-1995.

²¹ Santiago Espinosa de los Monteros. "Paula Santiago. Crear en espiral". *Artvance*. Año 1. Núm. 2. Agosto/Septiembre de 1999. Págs. 23-29.

Mientras la pareja de creadores accede al aparato burocrático del sitio, busca financiar la idea a través de la venta de bocetos y maquetas preparatorias, así como dibujos, fotografías y apuntes de obras anteriores; nunca solicita patrocinios para evitar comprometer los requerimientos estéticos del proyecto. Una vez encontrados los medios económicos, dan empleo temporal a la comunidad local para que fabrique e instale el material que envolverá el edificio. En el caso de la pieza mencionada participaron, entre otros, noventa escaladores y ciento veinte montadores de carpas. Así, ver tapado el Reichstag por dos semanas consecutivas tomó a los artistas veinticuatro años de proceso.²²

Un último atributo del temperamento creativo contemporáneo es la recuperación de confianza en las 'disciplinas' tradicionales, desplazadas por la euforia ante la tecnología. Al principio del posmodernismo se habían llevado, casi a ultranza, las aportaciones de la ciencia al terreno de las artes; incluso, la Bienal de Venecia de 1977 y la *Documenta* del mismo año, estuvieron dedicadas casi por completo a la fotografía, el filme experimental y el vídeo.²³ No obstante, en la época actual existe una inquietud ya mesurada por lo novedoso, gestada a partir de la manipulación de los recursos formales desde el oficio mismo,²⁴ sin la necesidad de cambiar el medio de expresión. Por ejemplo, la pintura de Yishai Jusidman se mantiene utilizando materiales tan antiguos como el temple al huevo y la encáustica. Su trabajo, a veces en soportes esféricos y generalmente en superficies planas, hace referencias a la historia del arte en cuanto a la representación del espacio pictórico en sus géneros de paisaje y retrato. La exploración de un tema a manera de serie le permite hacer variaciones cromáticas y compositivas evidentes, aunque en ocasiones llegan a ser tan sutiles que implican la mirada cuidadosa del espectador, como es el caso de la serie de Geishas, definida a base de veladuras blancas.²⁵

Por su parte, los medios alternativos continúan en boga y, a diferencia de su etapa inicial en que se aplicaban con un interés experimental pocas veces fundamentado, en la actualidad dirigen su atención a fines específicos que, en algunos casos, ocultan el protagonismo tecnológico. Los performances de Orlan ilustran este desarrollo en la aportación científica llevada a las propuestas estéticas. Mientras su cuerpo es transformado por un cirujano plástico, no se hace evidente que el equipo utilizado se adhiere a las necesidades quirúrgicas más sofisticadas. Así mismo, el soporte mediático requerido para transmitir la operación en videoconferencia a diferentes partes del mundo, se convierte en tela de fondo para destacar las implicaciones semánticas del evento. Un último recurso es la integración digital de su proceso de convalecencia a imágenes de diosas de la mitología griega. Los avances médicos, de comunicación y cibernéticos señalados no

²² www.christojeanneclaude.net/wr.html

²³ S. Marchán Fiz, *op. cit.* Pág. 306.

²⁴ *Ibid.* Pág. 313.

²⁵ Catálogo de exposición. *Yishai Jusidman: Investigaciones pictóricas, 1989-1994*. Jardín Borda, Cuernavaca. México, Instituto de Cultura de Morelos, 1995.

ocupan un papel primario en la voluntad de Orlan por alterar su cuerpo de manera deliberada. Su función es meramente instrumental.²⁶

Con este último ejemplo terminamos el esbozo de las particularidades ideológicas de la mayoría de los artistas posmodernos: algunos mantienen una posición crítica del contexto mientras que otros inspiran desenfado; unos aluden al universo privado a la par de otros que se desempeñan administrando el espacio público; hay quienes practican todavía las disciplinas tradicionales en contrapeso a los que optan por los recursos multimedia. De tal suerte que la auto-definición de los creadores podría ser la premisa que uniforma el espíritu de hoy. Sin embargo, también comparten una naturaleza conceptual: una manera particular de gestar propuestas que no siempre cristalizan en un objeto. Esta tendencia será abordada en el segundo inciso del presente capítulo, cuando se hable de la interpretación como herramienta que se acopla al carácter racional de la posmodernidad en las artes.



Yishai Jusidman. *Geishas al descubierto*.

Óleo y temple al huevo sobre madera. 180 x 180 cm. 1992.

²⁶ Tracey Warr y Amelia Jones. *The Artist's body*. Londres, Phaidon, 2000. Pág. 185.

Una vez que se ha bocetado el perfil de los autores, nos ocuparemos de los rasgos del receptor en el arte contemporáneo. Si bien, el público que acude a los sitios de exposición podría ser visto como *el* consumidor final de cualquier manifestación cultural, resulta fundamental el papel desempeñado por los lectores²⁷ especializados –teóricos, críticos y sobre todo, curadores-- pues son quienes delinear las rutas de contacto entre el artista y el espectador. Sus decisiones no sólo reflejan lo que se cuelga en bienales y museos alrededor del mundo; establecen también, de manera indirecta, las reglas de circulación de un mercado del arte que sirve intereses económicos que rebasan los culturales. Además, sus textos funcionan como principal vehículo de entendimiento del objeto mostrado y sus exhibiciones se encargan de formar un determinado gusto en el público.²⁸ La autoridad depositada en estos agentes de difusión y legitimación es, por lo tanto, merecedora de un cauteloso análisis que dimensione las consecuencias de su práctica en el panorama actual.



Orlan. *Omnipresence*. Performance desde la Sandra Gering Gallery, Nueva York. 1993.

²⁷ Se utilizará el término *lector* en un sentido amplio, en el de aquel que describe e interpreta, en este caso, sucesos artísticos visuales y no sólo textos escritos.

²⁸ Romà de la Calle. "Las fronteras lábiles de la estética: estética y crítica de arte", en *La crítica de arte... Op. cit.* Págs. 262-264.

Este segmento de la investigación limitará su enfoque a dos aspectos de la crítica de arte. Por un lado, hará un breve recuento de su transformación a partir de la mitad del siglo pasado pues, al igual que el creador contemporáneo, parece haber perdido su capacidad combativa ante el sistema establecido. En segundo lugar, se ocupará de algunas aplicaciones del ejercicio curatorial a través de la descripción de exposiciones recientes, en su mayoría bienales, consideradas piezas clave en el funcionamiento del denominado *mainstream*. Con estos dos enfoques se podrá detectar el perfil de la práctica curatorial actual, al revelar características como su integración al contexto institucional, el empleo de ciertos criterios para articular las muestras, la tendencia a recurrir a los mismos creadores, la intención por convocar artistas de geografías diversas y la discreción casi absoluta en los procesos de selección.

En cuanto al primer aspecto, el cambio de actitud de la crítica de arte, partiremos de la década de los cincuenta en el mundo occidental cuando las teorías estéticas de Clement Greenberg asignaban un gran valor al objeto producido y concebían al ejercicio artístico como una búsqueda de lo trascendental. Durante dicha época, el aura del cuadro, en el caso del expresionismo abstracto, era resultado del talento indiscutible del autor, quien aspiraba a una purificación del lenguaje pictórico sin referentes representacionales. En este sentido, la obra invitaba a ser contemplada en cuanto que sus propiedades formales únicamente, confiando en el criterio de un ojo entrenado para tal propósito.²⁹ Sin embargo, a finales de la década de los sesenta y a lo largo de los setenta, se reaccionó a dicho esquema modernista. Creadores como Sol Le Witt, Ad Reinhardt y, sobre todo, Joseph Kosuth, atenderían a la idea y al proceso por encima del rito al objeto generado. Sus lineamientos filosóficos desligaban al arte de la estética e integraban a su práctica aspectos de otras disciplinas como la lingüística, la informática y la sociología. De esta forma se dan manifestaciones que se valen del cuerpo, la naturaleza o los medios de comunicación para "acortar las fronteras arte-vida".³⁰ El arte conceptual comienza entonces una lucha por tener presencia en arenas distintas a los museos y galerías que parecían seguir consumiendo la premisa greenbergiana de la pieza única y el genio artístico. Así, se da el surgimiento de foros dedicados exclusivamente al arte contemporáneo, teniendo como ejemplo principal a la *Kunsthalle* de Berna, que para 1969 acoge una muestra organizada por Harald Szeemann bajo el título *When attitudes become form*. Esta exposición, para muchos considerada el inicio de la carrera curatorial,³¹ se proponía reunir el trabajo conceptual de su momento, realizado tanto en Europa como en Estados Unidos. En ella se hacía evidente la inquietud contestataria de Szeemann por ampliar la definición

²⁹ A. Danto, *op. cit.* Págs. 91-109.

³⁰ Anna Maria Guasch. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona, Del Serbal, 1997. Págs. 203-205.

³¹ Desde entonces, la profesión se ha ido institucionalizando hasta lograr tener en la actualidad centros académicos a nivel posgrado: el Bard College, en Nueva York, y otros sitios en Londres y París que forman a los curadores del mañana. Ferrán Barenbit. "La construcción del discurso. El trabajo de los curadores de arte contemporáneo" en *La crítica de arte... Op. cit.* Pág. 273.

del arte y cuestionar el comportamiento de los museos que hasta entonces funcionaban como “templos de preservación de la memoria, en forma distante y reverencial”.³²

De tal suerte, se puede decir que la curaduría surge de la necesidad de reflejar la vitalidad de la producción artística en una época específica, pues los museos parecían mostrar y adquirir sólo lo legitimado por la historia del arte —deteniéndose después del modernismo— y servían como resguardo de cultura mas no como centro experimental que promoviera la germinación de nuevas concepciones al respecto.³³

No obstante, este carácter rebelde empieza a diluirse cuando, a finales de los ochenta, se da una conciliación entre la práctica curatorial y el ámbito museístico. Dos ejemplos clave de este punto de encuentro son *Magiciens de la Terre* por Jean Hubert Martin en el Centre Georges Pompidou, París, 1989, y *Crudo y cocido* por Dan Cameron en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1995. Las repercusiones de estas muestras se dan en dos vertientes. La primera se refiere a la legitimación del trabajo de los comisarios culturales al ser aceptados oficialmente en el campo de los museos públicos y privados. La segunda es respecto a una evolución en la tendencia *occidentalizante* de la curaduría. Aunque este último tema merece un apartado en sí, se puede señalar brevemente que la visión occidentalizante de algunos organizadores implica subrayar la diferencia entre el arte producido en los países desarrollados —el *centro*— y aquel gestado en geografías en vías de desarrollo —la *periferia*.³⁴ La selección de obra que hiciera Szeemann en 1969 ignoraba la existencia de perspectivas artísticas fuera de Estados Unidos y Europa occidental. Veinte años más tarde, Hubert Martin parecía promover una idea igualitaria del binomio mundo desarrollado - mundo subdesarrollado, aunque fuera criticado por ofrecer una imagen colonizadora de la producción artística, en la que lo occidental aparecía como *lo sofisticado* y lo oriental como *lo primitivo*.³⁵ Seis años después, Cameron se esforzaba por construir una verdadera postura de equidad a partir de la inclusión de obras de artistas latinoamericanos, asiáticos y africanos en el contexto europeo.³⁶ Esta exposición, junto con otras de los noventa, marca el inicio de un esquema multicultural dentro del arte contemporáneo al dar validez a lo gestado desde la llamada *periferia*.

A pesar de este logro, con la integración de la crítica de arte al contexto de los museos se desvanece el temperamento alternativo que diera origen a la curaduría en la década de los setenta.

³² Carolee Thea. *FOCI. Interviews with ten International Curators*. Nueva York, Apexart Curatorial Program, 2001. Pág. 79. Incluso, en 1972, Szeemann da todavía mayor contundencia a lo conceptual con la *Documenta 5* titulada *Interrogación de la Realidad. Mundo de la imagen de hoy. Mitologías individuales*. A. M. Guasch. *El arte del siglo XX en sus exposiciones...* Op. cit. Pág. 205.

³³ F. Barenblit, op. cit. Pág. 273.

³⁴ Cfr. Gerardo Mosquera. “Tercer Mundo y cultura occidental”. *Lápiz*. Año X. Números 82-83. Diciembre/enero de 1992. Págs. 35-37. Aquí se ofrece un estudio cauteloso de la urgencia de un arte desde América Latina, África y Asia con identidad y problemática propias y no como un fenómeno que sólo imita las propuestas creativas del mundo imperialista.

³⁵ Andrew Finkel. www.comucopia.net/cameronreport

³⁶ Para un estudio de las muestras *When attitudes become form, Magiciens de la Terre* y *Crudo y cocido*, respectivamente, cfr. A. M. Guasch. *El arte del siglo XX en sus exposiciones...* Op. cit.

Poco a poco, el curador se fue forjando un perfil que le permitiera desempeñarse satisfactoriamente a nivel institucional, con los atributos administrativos que esto implicaba. Su labor comenzó entonces a definir la imagen de un museo, desde el periodo historiográfico que le ocuparía, hasta las características de la colección del recinto y la programación de muestras temporales. Actualmente, en su papel de mediador entre el artista y el público, el comisario cultural ha llegado a amalgamar la teoría, la crítica de arte y una capacidad creadora particular: al concebir una muestra, se mueve en los terrenos especulativos de la teoría, la cual responde a una serie de ideas y reflexiones acerca de la cultura contemporánea; al seleccionar la obra que será incluida, o en su caso, comisionar al artista para la realización de la pieza, ejerce un juicio, una visión crítica, que le permitirá articular un determinado discurso con base en los lineamientos conceptuales de la exhibición;³⁷ así mismo, una vez que las diferentes obras han sido reunidas, funciona como creador de una realidad temporal en la que queda inscrito su temperamento y su visión del contexto.³⁸ Por su parte, la muestra *curada* será analizada y reseñada por otros especialistas en el tema que, a su vez, estructurarán nuevas exposiciones con algunos de los artistas convocados por la anterior. Se obtiene así, una actividad en cadena que se puede dar tanto en el circuito local como en el internacional. Es de esta forma que el curador ha dejado de cuestionar el sistema de difusión de las artes visuales para dibujar, desde dentro, lo que el público ha de entender como *la* producción de un momento específico.

Sin duda, a partir de la alianza curador-museo originada a finales de los ochenta se han dado un gran número de exposiciones que ayudan a construir nuevos significados del arte y promueven el desarrollo de sensibilidades que trascienden el criterio unilateral de belleza.³⁹ Lo anterior es cierto también fuera del ámbito museístico, donde la práctica de los curadores independientes ha resultado en una proliferación de eventos internacionales de emisión bianual, que estimulan la creación de nuevos públicos y exploran retos de montaje al invadir el espacio urbano de las sedes. Además, debido a que los creadores convocados son generalmente de geografías distantes con situaciones económicas desiguales, el comisario funciona actualmente como un gestor que, a través de decisiones culturales, da una imagen política del mundo.⁴⁰ Depende ya de la narrativa de su muestra que el panorama esbozado diluya las fronteras ideológicas o subraye el sentido de diferencia e inequidad existente.

Al respecto de la forma de hacer curaduría, se pueden identificar básicamente dos acercamientos, el *temático* y el *revisorista*. El primero, lee las piezas según un contenido particular,

³⁷ F. Barenblit, *op. cit.* Págs. 270-278.

³⁸ Anna Maria Guasch [ed.]. *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid, Akal/Arte Contemporáneo, 2000. Pág. 6.

³⁹ *Ibid.* Pág. 5.

⁴⁰ MariCarmen Ramírez. *Brokering Identities: Art Curators and the Politics of Cultural Representation. Thinking about exhibitions*. Nueva York, Routledge, 1996. Texto citado en el catálogo de exposición *XXIV Bienal de Sao Paulo: Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*. Sao Paulo. Curadores: Paulo Herkenhoff y Adriano Pedroza. Fundação Bienal de Sao Paulo, 1998. Pág. 124.

englobando así diferentes medios expresivos.⁴¹ Aquí, tanto la selección de obra como la museografía condicionan al espectador a descubrir la comunión con una narrativa, aún cuando éste pudiese vislumbrar un código diferente. El tema funciona como vehículo para develar la con frecuencia oscura naturaleza del objeto artístico actual. El comisario de estos salones asiste al público, hasta cierto punto, para que pueda involucrarse no sólo visual, sino racionalmente con las piezas y alcance a hilvanar una serie de cabos sueltos, estableciendo conexiones entre lenguajes variados y desatando una suerte de diálogo interior con lo observado.

Por su parte, una exhibición revisionista⁴² ofrece un recuento del mosaico artístico contemporáneo, en su imposibilidad de ser estudiado bajo una sola perspectiva semántica.⁴³ Con esto, se da cabida a que el espectador establezca sus propias asociaciones al no brindarle ningún elemento externo que delimite una ruta de acercamiento. Este tipo de muestras "articulan un mapa de selecciones [...] que no ilustran una idea ni confirman una hipótesis; dispersan las piezas en el espacio para que se interrelacionen, desvlen y transformen".⁴⁴ A pesar de que lo anterior puede representar un mayor reto, fomenta que se lean las obras de manera particularizada y no en su relación con un todo específico.

Cada uno de los mecanismos referidos plantea al espectador vías diferentes para abordar un conjunto de objetos artísticos diversos. A continuación, veremos algunos casos prácticos de tales lineamientos curatoriales dentro del amplio abanico de las bienales internacionales. Nos ocuparemos en igual forma de las muestras de envergadura que durante tiempo se mantuvieron como único foco de atención --la Bienal de Venecia, la de Sao Paulo y *Documenta*, en su emisión cada cinco años--, así como de las que han ido apareciendo de manera alternativa a la hegemonía de éstas --InSite, SITE Santa Fe y las bienales de Estambul, *Manifesta* y Valencia. El recorrido se habrá de dividir en dos secciones, ocupándonos primero de la curaduría temática para luego pasar a los ejemplos de curaduría revisionista.

En el primer bloque citaremos a la XXIV Bienal de Sao Paulo en 1998, titulada *Roteiros o Rutas*. El tema bajo el que se trabajó era la antropofagia, concepto creado por el poeta brasileño Oswald de Andrade que alude al proceso de asimilación de lo extranjero.⁴⁵ Bajo la coordinación de Paulo Herkenhoff como curador general, los comisarios de los siete bloques económico-culturales --Africa, Asia, Medio Oriente, Oceanía, Europa, América Latina y por último, Estados Unidos y Canadá-- funcionaron como cartógrafos de su región, dibujando *rutas* en la búsqueda de artistas que pudieran dar un sentido de complementariedad al mundo sin aspirar a globalizarlo. Nos

⁴¹ C. Thea, *op. cit.* Pág. 79.

⁴² La palabra *revisionista* se utiliza en el sentido de una visión panorámica, enciclopédica o de recuento o *survey*. El término no denota una relectura.

⁴³ Catálogo de exposición. *Documenta 11_Plattform 5: Exhibition*. Kassel. Director Artístico Okwui Enwezor. Documenta und Museum Fridericianum. 2002. Pág. 43.

⁴⁴ Ivo Mesquita. Catálogo de exposición. *XXIV Bienal de Sao Paulo...* *Op. cit.* Pág. 143.

⁴⁵ *Ibid.* Pág. 26.

centraremos en la parte correspondiente a Latinoamérica, a cargo de Rina Carvajal, quien buscó dejar fuera el sentido homogéneo y exótico que se venía dando a la región en años anteriores.

Para dar al pabellón una visión fragmentaria y en definición constante, seleccionó artistas de disciplinas y edades variadas, que manejaran nociones de "nomadismo, reapropiación, intercambio, pasaje e inestabilidad".⁴⁶ Entre los creadores convocados estuvieron Gabriel Orozco con las obras: *Caja de zapatos vacía*, 1993, que descontextualiza un objeto común y corriente al insertarlo en el circuito artístico y *La DS*, también del mismo año, que transforma meticulosamente un elemento simbólico del diseño automotriz europeo haciéndolo angosto. Juan Dávila presentó la instalación *Juanito Laguna*, 1994, que ensambla y saca de foco imágenes populares a manera de mosaico de identidad racial y sexual basada en la estética de lo grotesco. Francis Alÿs realizó un recorrido de ida y vuelta por las calles de Sao Paulo con un bote de pintura agujerado que documentaba su trayecto. Al regresar al sitio de exhibición, convirtió a la lata vacía en el objeto artístico. *La Gotera*, título del performance, fue posteriormente interpretado por Alÿs en un cuadro al óleo que a su vez, fue ejecutado por rotulistas de la localidad para cuestionar el sentido de autoría en las artes visuales. Meyer Vaisman, por su parte, trabajó con medios tecnológicos de punta para obtener la reproducción en resina de su estructura ósea en la pieza *Meyer Vaisman*, 1998. También de referencia autobiográfica, en *Verde por fuera, rojo por dentro*, 1993, construyó una vivienda de materiales precarios en el exterior que contrastaba con el lujo y limpieza del contenido —una recreación de su recámara como niño—, presentando la situación de una familia solvente en un país con adversidad económica. Doris Salcedo incluyó la serie de muebles ensamblados *Sin Título*, 1995-98, cuyo interior había sido llenado con cemento, alcanzando a revelar telas y encajes de ropa. Así mismo, expuso las esculturas *La casa viuda*, 1994-98, que unían fragmentos de puertas, sillas y huesos. Algunos de los objetos utilizados en estas instalaciones habían pertenecido a comunidades afectadas por la guerra civil de su país. Finalmente, Víctor Grippo realizó la instalación *Vida, muerte, resurrección*, 1980, donde utilizaba principios científicos para la transformación de los elementos constitutivos. En este caso, la germinación de frijoles terminó por romper unos contenedores geométricos hechos de plomo.

Con la obra de los artistas citados, Rina Carvajal concibió la antropofagia como un fenómeno que integra el sentido de diferencia como parte de una identidad latinoamericana ante la mirada occidental, además de proporcionar una plataforma para el estudio del proceso de "descolonización y emancipación cultural" en la región.⁴⁷

Otra manifestación de curaduría con base en una temática, la encontramos en InSite que, desde su origen en 1992, se ha ocupado del contexto fronterizo entre México y Estados Unidos. En ella, artistas del continente americano son invitados a residir durante dos años en alguna localidad

⁴⁶ *Ibid.* Pág. 76.

⁴⁷ *Id.*

de Tijuana y San Diego para realizar un proyecto *in situ* que tenga como fundamento la interacción con la comunidad.⁴⁸ Para la emisión del 2001, dos curadores de origen latinoamericano, Ivo Mesquita y Osvaldo Sánchez⁴⁹, trabajaron con sus contrapartes norteamericanas, Sally Yard y Susan Buck Morss, en la selección de 27 creadores que tuvieron el reto de entender la ciudad fronteriza como un laboratorio en donde la obra reflejara una naturaleza procesual. El título de la exhibición, *Parajes Fugitivos / Fugitive sites* dio como resultado algunas de las siguientes piezas: Valeska Soares sustituyó dos módulos de la barda fronteriza por dos placas metálicas pulidas al máximo en las que grabó extractos, en español e inglés, de *Ciudades invisibles* de Italo Calvino, relatando la historia de dos pueblos que cohabitan pero que no pueden amarse. La obra, titulada *Picturing paradise*, causó que la patrulla fronteriza solicitara la inclusión de una nota aclaratoria en la ficha técnica que dijera lo siguiente: "El texto que se incluye en *Picturing paradise* fue elegido por la artista y no refleja la opinión de la Border Patrol o del State Parks Service".⁵⁰ Por su parte, Alfredo Jaar realizó una ceremonia luctuosa en nombre de los migrantes que han muerto tratando de cruzar la frontera en los últimos diez años.⁵¹ *La nube* consistió en la liberación de cerca de mil globos blancos en la línea divisoria mientras se tocaba música clásica desde ambos territorios. Al evento asistieron familiares de las víctimas y se guardó un minuto de silencio.

En contraste con la solemnidad del proyecto de Jaar, Meyer Vaisman instaló *Border Patrol*, un pequeño escenario burlesco en el centro de Tijuana donde la gente se podía tomar una fotografía de recuerdo con el autor, disfrazado de agente migratorio estadounidense al lado de un burro que servía de patrulla fronteriza, rodeados de nopales y cantinas pintadas en un telar de fondo. Por último, Gustavo Artigas coordinó la realización simultánea de dos partidos de deportes diferentes en una misma cancha. En *Las reglas del juego*, dos equipos escolares de basketball provenientes de Estados Unidos, compartieron terreno de juego con dos equipos mexicanos de football en una secundaria local, donde árbitros, reglas, porristas y tiempos de cada deporte fueron respetados.

En una visión analítica de lo obtenido en InSite 2001, la co-curadora Susan Buck Morss, profesora de filosofía política y teoría social en la Universidad de Cornell, señaló que en su mayoría, los artistas respondieron de manera contraria a los lineamientos conceptuales de la exposición que pretendía generar un conocimiento transgresor. Explica que, de manera sensible, los creadores lograron insertarse "tan plenamente en el campo social, que [consiguieron] ser visibles por un momento dentro de éste, para luego desaparecer en el flujo transurbano".⁵² Este comentario nos

⁴⁸ Catálogo de exposición. *InSite 2000-2001 Parajes Fugitivos / Fugitive sites*. Tijuana-San Diego. Curadores: Ivo Mesquita, Osvaldo Sánchez, Sally Yard y Susan Buck Morss. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Installation Gallery San Diego, 2002. Págs. 18-19.

⁴⁹ Comisario cultural independiente radicado en México y quien dirigiera el Museo de Arte Camillo Gil hasta años recientes.

⁵⁰ Catálogo de exposición. *InSite 2000-2001... Op. cit.* Pág. 24.

⁵¹ Se estima que más de 3000 personas han muerto en este intento. *Ibid.* Pág. 244.

⁵² *Ibid.* Pág. 246.

hace ver que la intención original de un comité curatorial puede ser modificada por la obra resultante en el caso de un proyecto como InSite, que convoca a artistas y no a trabajos pre-existentes. Lo anterior es un ejemplo del amplio campo de funcionamiento de la curaduría actual.

Así mismo, un rasgo característico de este evento es el de la programación de charlas académicas a cargo de especialistas, entre ellos, Nestor García Canclini. Estos foros de reflexión en torno a la globalización, el poder de los medios de comunicación y el fenómeno fronterizo, se dan de forma paralela a las residencias de los artistas y buscan enriquecer el carácter analítico de un experimento binacional fincado en la creación.



Alfredo Jaar. *La nube*. Acción desde la barda fronteriza Tijuana-San Diego. 2001.

Un caso más de la orquestación de muestras según un tema particular es la III Bienal Internacional SITE Santa Fe en Nuevo México, que en 1999 estuvo a cargo de Rosa Martínez, historiadora, crítica de arte y curadora independiente con residencia en Barcelona. *Looking for a place*, título de la exposición, se planteaba hablar de cómo definimos nuestra identidad de acuerdo a un entorno y a la estrecha relación entre el cuerpo, el mar y la tierra. Además, el condicionamiento histórico de un lugar como Nuevo México en donde conviven tres culturas --la anglosajona, la hispana y la de los americanos nativos-- hizo que las obras incluidas pudieran tocar el tema de la etnicidad en la era de la globalización, donde se ve exaltado "el sentido de diferencia" en la gente.⁵³ Algunos de los artistas invitados reflejaban esta pluralidad. Ghada Amer, citada al inicio de este capítulo, es de origen islámico, creció en París y ahora vive en Nueva York. Se caracteriza por combinar la pintura y el bordado de imágenes de mujeres como sujeto de placer sexual en piezas particularmente polémicas, si se considera la visión musulmana al respecto.⁵⁴ También figuraban Mona Hatoum, de cuna palestina y residencia londinense, quien trabaja escultura e instalación de objetos domésticos con recursos formales mínimos orientados a la repetición⁵⁵ y Tania Bruguera, nacida en Cuba y con base en La Habana y Chicago, realizadora de performance en torno al espacio y al silencio.⁵⁶

Tanto para ésta como para otras exhibiciones de las que se encarga Martínez, entre las que se encuentra su colaboración para la bienal europea *Manifesta 1*, el pabellón español en la penúltima bienal de Venecia y la co-dirección de la más reciente versión de la misma,⁵⁷ es imprescindible "trabajar dentro de un marco conceptual que haga mención a problemas vitales y creativos vigentes"⁵⁸ desde foros que desvíen la atención de las grandes metrópolis del arte, pues al mismo tiempo que transgreden el poderío de las muestras en Nueva York, Londres y Alemania, propician una mejor comprensión del mundo. De manera adicional, señala que para seleccionar a sus participantes viaja continuamente, lee publicaciones especializadas y sostiene una red de comunicación con otros creadores. Saber esto resulta especialmente revelador pues, como veremos más adelante, sólo pocos de los curadores a los que nos referimos dan cuenta de su forma de hacerse de un banco de artistas a quienes continuarán convocando por un periodo indefinido.

Siguiendo con los ejemplos de práctica curatorial conforme a una narrativa específica, se encuentra la Bienal de Estambul, que en su tercera emisión, en 1992, estuvo a cargo de Vasif

⁵³ C. Thea, *op. cit.* Pág. 84.

⁵⁴ Véase *supra* pág. 17. Catálogo de exposición. *Ghada Amer. Reading between the threads. op. cit.* Págs. 10-15.

⁵⁵ Catálogo de exposición. *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo.* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. Curador Gerardo Mosquera. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001. Pág. 87.

⁵⁶ Catálogo de exposición. *La Biennale Di Venezia. 49 Esposizione Internazionale D'Arte. Platea Dell'Umanità.* 2 vols. Venecia. Director artístico Harald Szeemann. Electa, 2001. Vol. I. Pág. 218.

⁵⁷ La 51 Bienal de Venecia es dirigida, por primera vez en sus poco más de cien años de vida, por dos personas: Rosa Martínez y la también española María de Corral. www.labiennale.org

⁵⁸ C. Thea, *op. cit.* Pág. 79.

Kortun, responsable seis años más tarde de la región del Medio Oriente en la referida XXIV Bienal de Sao Paulo titulada *Roteiros* y fundador del proyecto Arte Contemporáneo Estambul. Kortun utilizó el tema de la diferencia cultural bajo el título *Production of cultural difference*, para ahondar en el esfuerzo anti-occidentalizante que se vive en ciertas partes del mundo.⁵⁹ Si bien no nos ocuparemos de los artistas que convocó para la bienal, sí hablaremos brevemente de sus procesos de selección, pues al parecer contrastan con los de Martínez y demuestran que cada curador tiene formas de proceder específicas. Nos dice que de manera general, no hay ni el presupuesto suficiente, ni el tiempo necesario para viajar a diferentes puntos geográficos con el fin de conocer a los creadores y sus obras. Por lo tanto, él recurre a otros curadores y a los artistas con los que ha trabajado anteriormente para organizar una muestra en un ambiente de entendimiento. Reconoce que es muy común encontrar a los mismos autores en diferentes bienales alrededor del mundo, debido a un fenómeno que denomina el "síndrome de la bienal internacional",⁶⁰ que en parte resulta de las restricciones económicas y de tiempo que condicionan la práctica de los comisarios culturales.

Sin embargo, existe un ejercicio curatorial que intenta evitar tal subjetividad para convocar artistas. La bienal europea *Manifesta* destaca tanto por su inusual proceso de selección como por su impulso a las nuevas generaciones de creadores. Mária Hlavajová fue co-curadora de *Manifesta 3* y actualmente se desempeña como directora del Soros Center for Contemporary Art en Eslovaquia. Nos explica que uno de los objetivos de la bienal es mantenerse apartada de la espectacularidad de una muestra multinacional con participantes de curricula destacada. Para tal efecto, un comité se da a la tarea de buscar dentro del territorio europeo, artistas no establecidos en el *mainstream*. Se apoyan en curadores y críticos de arte locales para establecer los contactos y hacer entonces visitas a talleres. De ahí, se mantienen en comunicación con los creadores durante un periodo determinado, con el objetivo de evitar el *turismo curatorial*, término usado en charlas académicas actuales, que cuestiona la actividad de un curador extranjero que pretende conocer el complejo contexto de un artista local por medio de una sola visita al taller. Hlavajová comenta que del intercambio continuo con los artistas visitados, se procede a negociar la lista final de participantes y a comisionar la realización de piezas *ex profeso*. Aunque dicho trabajo en equipo genera dificultades administrativas para llegar al consenso, puede, en cierto grado, disminuir la discrecionalidad de una selección unilateral.⁶¹

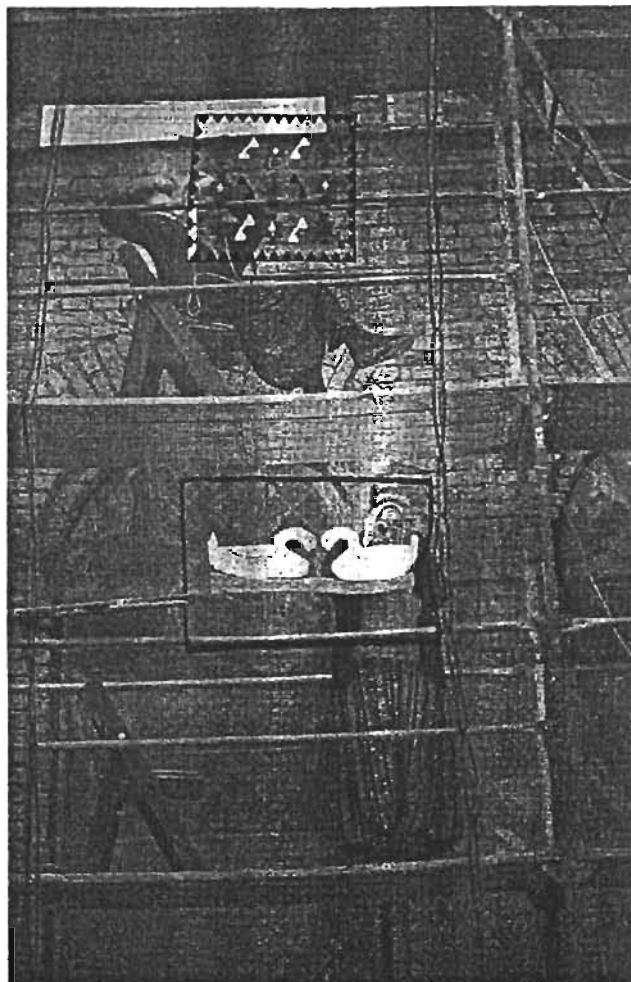
Por otra parte, esta bienal tiene una naturaleza híbrida, pues su estructuración es temática y revisionista. Desde su nacimiento en 1996, se ha dedicado a examinar las repercusiones de una Europa sin división este-oeste, a la vez que ofrece un sondeo de lo producido en la región. Para la

⁵⁹ *Ibid.* Pág. 63.

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ *Ibid.* Págs. 68-74.

Manifesta 3, llevada a cabo en 2000 bajo el título *Borderline Syndrome-Energies of defense*, se enfocó en la identidad, tanto en el sentido de disolución como en el de protección y resistencia. En esta emisión, Maja Bajevic participó con la pieza *Women at work* en la que varias mujeres refugiadas, viudas y de origen bosnio, bordaban junto con ella una malla de protección en los andamios de un edificio mientras era reconstruido.⁶² Al parecer, esta obra le valió la inclusión posterior en la VII Bienal de Estambul, así como en la I Bienal de Valencia, ambas en el 2001.



Maja Bajevic, *Women at work / Mujeres trabajando*. Performance. 2000.

⁶² Catálogo de exposición. *EST Maja Bajevic, Iliya Chichkan, Christian Tomaszewski*. Curadores: Giulio Alessandrini e Chiara Bertola. Italia, Fondazione Querini Stampalia, 2001.

Manifesta puede estar funcionando como un detonador en la carrera de creadores del continente europeo. Dos ejemplos los tenemos en Eulàlia Valldosera, con sus videoinstalaciones que combinan objetos dispersos en la sala mientras se proyectan múltiples imágenes circulares de contextos domésticos,⁶³ y en Ene-Liis Semper, con el vídeo que documenta la escenificación de un suicidio por parte de una mujer, *FF/REW, 1998*.⁶⁴ Ambas participaron más tarde en la Bienal de Venecia del 2001, y sin atrevernos a decir que *Manifesta* las llevó en esa dirección, sí pudo haber atraído la atención de los especialistas.

Un último caso de exposición temática dentro del panorama de las bienales internacionales, lo tenemos en la recientemente surgida Bienal de Valencia en 2001. Bajo el título *Comunicación entre las artes*, se proponía explorar la relación entre lo visual, lo escénico, lo literario, lo arquitectónico, lo cinematográfico, la moda y la publicidad, en un mundo donde la tecnología está orientada al entretenimiento de masas y la espectacularidad. Sus organizadores entendían el fenómeno artístico como un sensible aparato de registro del cambio en todos los aspectos de la vida. Bajo la noción de vicios y virtudes, las disciplinas convocadas se propusieron hablar del instinto pasional que mueve y destruye las civilizaciones actuales. Para el rubro de artes visuales, el crítico italiano Achille Bonito Oliva trabajó con el director británico de cine Peter Greenaway en la concepción de la muestra titulada *El cuerpo del arte*. Aquí, el total de la obra de los artistas invitados —Mona Hatoum, Maja Bajevic, Santiago Sierra y Christo entre ellos— estuvo dividido en cinco partes: cerebro, columna vertebral, corazón, genitales y extremidades.

Comunicación entre las artes se planteaba destacar la capacidad del arte para insertarse en la velocidad mediática y lo novedoso, sin perder su potencial de introspección al “estimular en el espectador la silenciosa dignidad de una reflexión lenta y progresiva”.⁶⁵ Estas palabras de Bonito Oliva recuperan el carácter sublime del arte que puede llevar al receptor a mirar hacia adentro, aún en un momento en que la tecnología lo invita a la superficialidad y al escape.

Con esta observación de Bonito Oliva cerramos el bloque de la curaduría temática en el ambiente de las bienales globalizadas. Una síntesis de los contenidos que dieron forma a las muestras atendidas sería la siguiente: las nociones de apropiación y reformulación que delinearon la XXIV Bienal de Sao Paulo; el contexto fronterizo y la yuxtaposición de dos realidades sociales contrastantes en InSite 2001; el sentido de identidad de acuerdo al contexto geográfico como fundamento de la III SITE Santa Fe; la exaltación de la diferencia cultural y la lucha anti-occidentalizante de la III Bienal de Estambul; los procesos de retención o pérdida de identidad en la Europa unificada que constituyeron *Manifesta 3*; y por último, la conexión entre los diferentes

⁶³ Catálogo de exposición. *Manifesta 1 Foundation European Art Manifestation*. Curadores: Rosa Martínez, Viktor Misiano, Katalin Néray, Hans-Ulrich Obrist, Andrew Renton. Council of Europe, 1996. Pág. 19

⁶⁴ C. Thea, *op. cit.* Pág. 69.

⁶⁵ Catálogo de exposición. *I Bienal de Valencia. Comunicación entre las artes*. Valencia. Director artístico Luigi Settembrini. Generalitat Valenciana, 2001. Pág. 49.

ejercicios artísticos en la era tecnológica, para la I Bienal de Valencia. Aparentemente, la mayoría de los curadores referidos se preocuparon por manejar temáticas acerca de la definición del individuo de acuerdo con su entorno, ya sea enfatizando su particularidad o disolviéndola.

Ahora toca turno al otro mecanismo de estructuración de exposiciones, el *revisionista*, que atiende a un amplio espectro de realidades dando cabida a la pluralidad. *Documenta 11*, la 49 Bienal de Venecia y la Tercera Bienal Internacional de Vídeo de Fukui son ejemplos de dicho proceder.

Para *Documenta 11*, llevada a cabo en el 2002 en su tradicional sede en Kassel, el director artístico Okwui Enwezor trabajó con un equipo de seis curadores con la idea de "reanimar en el público un sin fin de mundos concatenados, perspectivas variadas, modelos encontrados y pensamientos que constituyen el sujeto artístico".⁶⁶ Se propusieron reflejar la actualidad globalizada que se manifiesta en tramas sociales, culturales y políticas complejas, teniendo una visión del ejercicio artístico comprometido con su contexto pero sin acoplarse del todo a su funcionamiento. Para tal motivo, se realizaron cuatro foros de reflexión previos a la muestra. Los temas que se abordaron en Austria, Berlín, la isla de San Lucía y Nigeria respectivamente, fueron: la utopía de la democracia; la impunidad de sistemas políticos en el uso legitimado de la violencia, incluyendo los gobiernos militares y la 'lucha antiterrorista' de Estados Unidos; la hibridación racial y cultural como resultado del colonialismo; y por último, los procesos de reconstrucción por parte de sociedades que salen del imperialismo y la esclavitud. De tal suerte, dichos espacios de debate en *Documenta 11* sirvieron como plataforma desde la cual se pudieran abordar las consecuencias culturales de un mundo postcolonial, globalizado y dominado económica, ideológica y militarmente por Estados Unidos, en su lucha contra un enemigo no diferenciado.⁶⁷

De forma contraria a la mayoría de las versiones anteriores de *Documenta* que hablan sido montadas con base en una división geográfica, la emisión del 2001 se entendió, de acuerdo a uno de los integrantes del comité curatorial, Carlos Basualdo,⁶⁸ como una construcción urbana, con su inherente dinamismo y contaminación. Entre los más de cien artistas convocados se puede señalar a Mona Hatoum con la pieza *Homebound*, instalación de un contexto doméstico violentado y protegido por cables de alta tensión; Gabriel Orozco con *Sin título 2002*, una serie de 70 recipientes en cerámica; Doris Salcedo con *Tenebrae 7, 1985, 1999-2000*, una intervención con barrotes de acero quemados y *Noviembre 6, 2001*, sillas de madera y acero, ensambladas y dobladas; Jeff Wall con tres fotografías de situaciones escenificadas montadas en cajas de luz en gran formato; Víctor Grippo con una mesa sobre la que se habían escrito textos científicos, y Tania Bruguera con la

⁶⁶ Catálogo de exposición. *Documenta 11... Op. cit.* Pág. 42.

⁶⁷ *Ibid.* Pág. 50-57.

⁶⁸ C. Basualdo se ocupará de manera extensa de la obra de Doris Salcedo, en el capítulo III de esta tesis.

realización de un performance en una sala muy iluminada donde se escuchaban los ruidos emitidos por una fábrica de balas y rifles.⁶⁹

Por su parte, la 49 Bienal de Venecia en el 2001 a cargo de Harald Szeemann, tuvo como objetivo crear una realidad temporal que transgrediera nociones de estilo, nacionalidad y edad, exaltando así la idea de libertad, no a manera de tema sino como un pretexto desde el cual se entendiera la diversidad. Bajo el título *Plateau of Humankind*, esta *Platea de la Humanidad* reflejaba el sitio desde donde “uno ve y es visto, donde se es protagonista y unidad de medida” a la vez.⁷⁰ Los artistas invitados compartían el sentido de intensidad en su trabajo, sin importar el medio y lenguaje utilizados. Esta visión hace eco de la premisa que fundamentara la muestra ya referida, *When attitudes become form*, con que Szeemann se consagrara, 30 años antes, como curador del mundo occidental al cuestionar las vanguardias modernistas, colocando al arte conceptual por delante de la veneración al objeto.⁷¹ Para el 2001 en Venecia, este director partió del idealismo espiritual de Joseph Beuys y convocó a más de un centenar de artistas que reflejaban la globalidad existente, como si fuesen registro sismográfico de los acontecimientos mundiales. A pesar de que no trabajó con un comité curatorial para evitar la burocracia que esto genera,⁷² se valió de las sugerencias de otros colegas —entre los que figuran los anteriormente citados Rosa Martínez y Osvaldo Sánchez— con el fin de complementar la lista de artistas que le son ya conocidos.

Algunos de los participantes de esta bienal son: Bill Viola con una videoinstalación de los movimientos casi imperceptibles de cinco personajes, transmitida en tiempo alterado;⁷³ Jeff Wall con una fotografía de grandes dimensiones presentada en una caja de luz; Gustavo Artigas con la proyección del partido de football y basketball simultáneo,⁷⁴ complementada con los uniformes y balones utilizados en el evento; Francis Alÿs que envió, en su representación, a un pavo real a deambular por la ciudad e invitó al público a fotografiar al animal y enviar una postal para recibir un souvenir a cambio; Santiago Sierra con la documentación del performance en que se decoloraba el cabello a 200 personas cuya residencia en Venecia es ilegal; Cy Twombly con una serie de pinturas de gran formato que aluden a paisajes orgánicos; Yishai Jusidman con óleos que retratan tanto a otros pintores trabajando como a luchadores de zumo y enfermos mentales; Tania Bruguera con un performance inspirado en el poema *La isla en peso*, del cubano Virgilio Pin; Priscila Monge con un pequeño cuarto forrado de toallas sanitarias, evocador de las celdas psiquiátricas, y por último, Ron Mueck con la escultura monumental de un niño en cucullas.

⁶⁹ Kassel, sede de *Documenta*, funcionó como centro de producción armamentista durante la Segunda Guerra Mundial. Catálogo de exposición. *Documenta 11... Op. cit.* Pág. 556.

⁷⁰ Catálogo de exposición. *La Biennale Di Venezia... Op. cit.* Pág. XVIII.

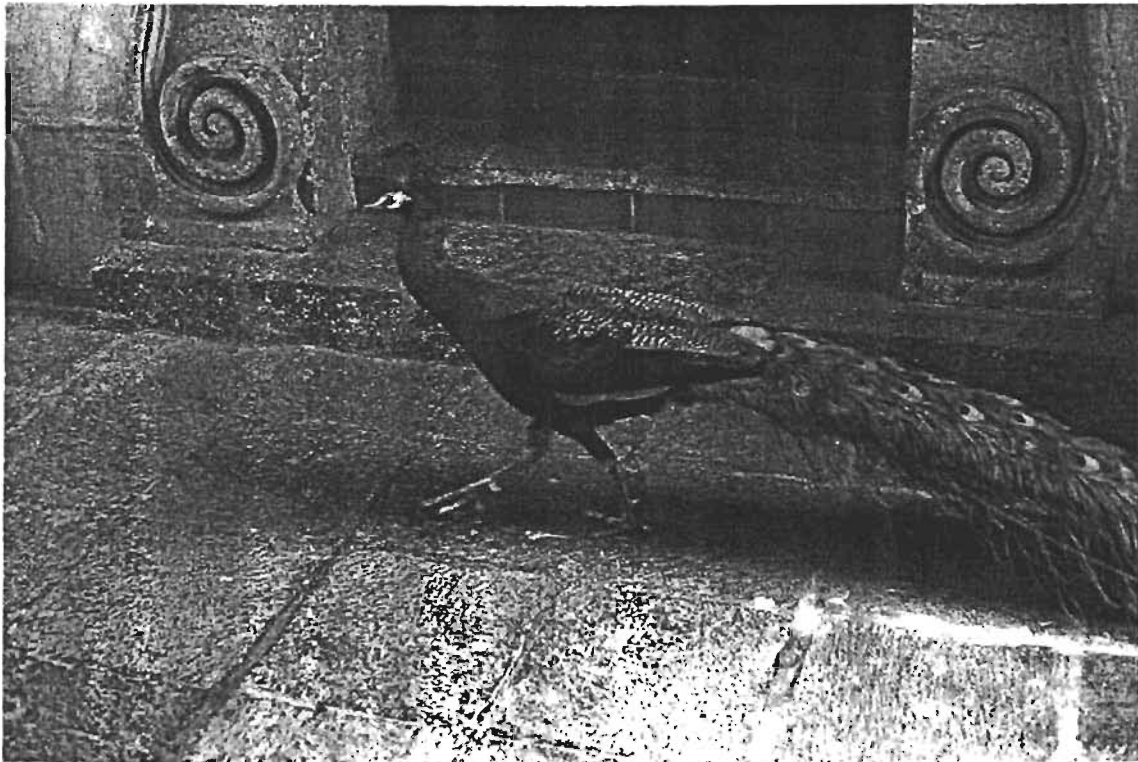
⁷¹ Véase *supra* pág. 24. F. Barenblit. “La construcción del discurso. El trabajo de los curadores de arte contemporáneo”, en *La crítica de arte... Op. cit.* Pág. 273.

⁷² C. Thea, *op. cit.* Pág. 99.

⁷³ Obra titulada *The quintet of the unseen*, una versión muy similar a la pieza que se analizará en el siguiente capítulo.

⁷⁴ Esta misma pieza fue mostrada en *InSite 2000-2001 Parajes Fugitivos / Fugitive sites*, lo que explica que una obra puede funcionar tanto en una curaduría temática como en una revisionista. Lo anterior revela que la propuesta ha pasado a

Cabe señalar que como ya es tradición en la Bienal de Venecia, esta emisión se vio acompañada de otras disciplinas como el teatro, la danza, la música, el cine y la poesía. Lo anterior subraya la idea de Szeemann sobre la disolución de fronteras en el ejercicio artístico de los últimos tiempos.⁷⁵



Francis Alys. *The Ambassador / El embajador*.
2 pavos reales, 2 guardianes, tarjetas postales. 2001

un segundo término para anteponérsele el criterio del comisario quien, al parecer, selecciona autores más que trabajos en específico.

⁷⁵ Catálogo de exposición. *La Biennale Di Venezia...* Op. cit. Pág. XXV.

- Por último, citaremos brevemente un ejemplo más de curaduría revisionista, la Tercera Bienal Internacional de Vídeo de Fukui, Japón, 1989, titulada *Expansion and Transformation*. Con el propósito de mostrar las aplicaciones del desarrollo tecnológico en el campo del videoarte, un comité de diez artistas reconocidos internacionalmente se dio a la tarea de seleccionar a los participantes del encuentro. Así mismo, la bienal dedicó un espacio considerable al estudio evolutivo de este medio de expresión y se presentó la primera exposición retrospectiva del videoasta norteamericano Bill Viola, figura clave en el arte del vídeo y considerado símbolo de la "armonía entre la cultura tradicional y la tecnología avanzada".⁷⁶ Con estas tres plataformas, una a manera de inventario de lo existente, otra en forma de recuento historiográfico y la última como homenaje a la labor de un artista, se concretaba una preocupación estrictamente sintáctica en torno a la disciplina del vídeo, independientemente de las inquietudes temáticas reveladas en las obras convocadas. En este sentido, la Bienal de Fukui discrepa de la verdadera labor de recuento de una muestra que incluye otros lenguajes para dar idea de la diversidad del panorama de su momento.

Así, cerramos la descripción de algunos ejemplos de enfoque revisionista para orquestar exposiciones. La 49 Bienal de Venecia y *Documenta 11* se dieron a la tarea de hacer un sondeo de la vitalidad creativa vigente, conjuntando distintas formas de expresión. Se conciben como "un contenedor de voces plurales [además de ser] una reflexión sobre acciones y procesos"⁷⁷ que no alcanzan a establecer una noción de interdependencia. La naturaleza fragmentaria de los organizadores bien podría encontrar fundamento en las observaciones que el sociólogo Gilles Lipovetsky hace sobre la actitud posmoderna, al señalar que se ha abandonado la necesidad de percibir la realidad a manera de un todo, para ponderar la estimulación visual acelerada con tendencia a la inmediatez.⁷⁸ Lo anterior puede aplicarse sobre todo a la 49 Bienal de Venecia, pues al reunir, al menos, dos obras de más de cien artistas en dos sedes principales y en espacios alternos integrados a la ciudad, enfrentaba al visitante a la imposibilidad de atender cuidadosamente tal cantidad de información.

Podemos concluir de este recorrido a las bienales internacionales, tanto temáticas como revisionistas, que la curaduría ha logrado, entre otros aspectos, llevar las definiciones del arte más allá de criterios estéticos, cuestionar el papel de los museos que se dicen contemporáneos cuando todavía mantienen una visión preciosista y no experimental, explorar esquemas de montaje en sedes alternas al espacio de museos y galerías, fomentar la interacción de académicos a través de foros de reflexión en el marco de las muestras y crear nuevos públicos. Así mismo, en el terreno ideológico, sus exposiciones han promovido la existencia temporal de realidades neutrales en las que la división económica *mundo desarrollado-mundo en vías de desarrollo* pierde relevancia y en

⁷⁶ Catálogo de exposición. *The 3rd Fukui International Video Biennale. Expansion and Transformation*. Fukui. Fukui International Video Biennale Executive Committee, 1989. Pág. 10.

⁷⁷ Catálogo de exposición. *Documenta 11... Op. cit.* Pág. 55.

⁷⁸ G. Lipovetsky, *op. cit.* Pág. 76.

cuyo contexto se pueden tocar temas políticamente incorrectos como la agenda fronteriza México-Estados Unidos, en el caso de InSite, o el cuestionamiento de la lucha antiterrorista de George W. Bush, en *Documenta 11*. Por tales motivos, a casi cuarenta años de iniciada la confrontación crítica de arte-vanguardias modernistas, la retribución de los esfuerzos es considerable.

No obstante, detectamos ciertos riesgos en la práctica curatorial reciente que vale la pena señalar: el carácter celebratorio de sus discursos, el efecto económico de sus decisiones, la falta de transparencia en sus elecciones y la formulación de un grupo reducido de artistas que habrán de dibujar la totalidad del arte actual.

En cuanto a los textos de los curadores, sobre todo los incluidos en los catálogos de las bienales mencionadas, demuestran una preocupación por la acotación de los objetivos del creador, la alusión a un contexto determinado y, en menor proporción, las características formales y semánticas del trabajo. Estos discursos, a decir de la académica española Anna Maria Guasch, se quedan en la parte descriptiva e interpretativa de la crítica, sin arriesgarse a utilizar su facultad de evaluación en la que, se supone, emitirían juicios acerca de la calidad o banalidad de la obra conforme a un consenso de sensibilidades, cuestionando así, lo legitimado por el sistema.⁷⁹ Al respecto, agrega el también crítico español Fernando Castro Flórez, que los escritos se han entregado al comentario anecdótico y epilógico de la producción del artista en turno, al despojarse de "construcciones teóricas estructuradas [...y revelar] una debilidad abismal en beneficio de la neutralidad".⁸⁰ Incluso, señala que las magnas publicaciones con motivo de las muestras internacionales siguen un diseño que hace paralelo a la velocidad de las instantáneas de un vídeo clip, debido a que las sociedades del *internet* no exigen "una reflexión profunda acerca de la aportación real y el funcionamiento de las piezas, sino una serie de elogios que [las] inserten en un sistema de consumo",⁸¹ al que se adhieren sin miramientos.

La naturaleza laudatoria del discurso de los críticos y curadores tiene, además de la aceptación generalizada del público contemporáneo, un impacto económico considerable. Al parecer, cuando un autor es invitado a participar en alguno de los foros referidos en las páginas anteriores, o sus similares, la dirección de su carrera se coloca en ascenso y así también, el valor de su obra. Con esto, la inversión en su trabajo por parte de colecciones públicas y privadas resulta altamente redituable y serán entonces las galerías quienes se encarguen de establecer los puntos de contacto necesarios. La labor de los curadores tiene, por lo tanto, un rasgo promocional que inserta a los artistas en el mercado del arte, al mismo tiempo que "relega a otros al silencio".⁸²

En lo referente a los criterios de selección, pudimos ver que sólo tres comisarios revelaron

⁷⁹ A. M. Guasch. "Las estrategias de la crítica de arte", en *La crítica de arte... Op. cit.* Pág. 232.

⁸⁰ Catálogo de exposición. *I Bienal de Valencia... Op. cit.* Pág. 36. Fernando Castro Flórez es director de los Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo en la anual feria de arte ARCO, en Madrid.

⁸¹ *Ibid.* Pág. 38.

⁸² A. M. Guasch [ed.]. *Los manifiestos del arte posmoderno... Op. cit.* Pág. 5.

sus procesos: Rosa Martínez, encargada de la III Site Santa Fe, Vasif Kortun, de la III Bienal de Estambul y Mária Hlavajová, de *Manifesta*. Ellos coinciden en apoyarse en colegas y creadores que les son ya familiares, además de viajar para conocer a otros artistas cuando el presupuesto y el tiempo lo permiten. En particular, destacó el carácter menos subjetivo de *Manifesta* al seguir un trabajo en colaboración que arroja, posterior a la interacción prolongada con autores relativamente marginales, la lista final de participantes. De cualquier manera, pudimos ver que los nombres de los artistas se repiten de una muestra a otra, conformando así un grupo reducido que funciona como *el sistema* o *mainstream* y dejando de lado la complejidad e importancia de lo producido fuera del ambiente de ferias, galerías, bienales y museos. Por lo tanto, el desempeño curatorial debe ser mirado siempre con cautela y sometido a confrontaciones diversas antes de ser tomado como válido.

De esta forma concluye el análisis al comportamiento de dos de los agentes del arte de nuestro tiempo: los autores y la crítica, evidenciándose ésta última como plataforma de consumo cultural acelerado, con un acentuado tinte económico. Tales resultados no hacen sino desalentar a quienes ven en el arte, al parecer de manera ingenua, la posibilidad de una experiencia profunda, independiente al aspecto mercantil.

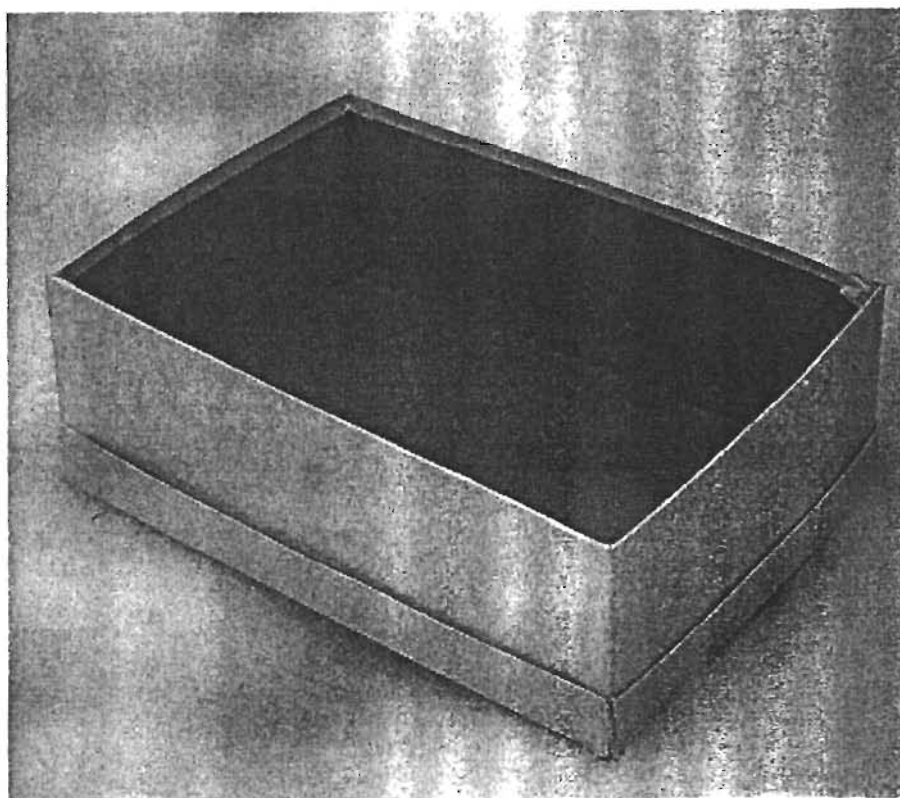
2. La necesidad de la interpretación en el arte contemporáneo

Después de haber estudiado en el inciso anterior los rasgos del creador y el lector de arte contemporáneo, toca estudiar la obra en su carácter racional, pues al no presentar elementos estrictamente plásticos que aludan a la construcción de un lenguaje visual en un soporte determinado --piénsese en croma, tonalidad, profundidad o volumen, por ejemplo-- demanda al espectador un acercamiento intelectual que tome en cuenta aspectos tangenciales a la pieza, como pueden ser la ampliación de los criterios para definir el arte, las diferentes connotaciones de los procesos llevados a cabo, o la referencia a momentos específicos de la historia de la disciplina artística.

Si se piensa, por ejemplo, en la *Caja de zapatos vacía*, de Gabriel Orozco, o la *Línea de 300 cm. tatuada sobre ocho personas remuneradas con heroína*, de Santiago Sierra, se hace evidente que no pueden ser abordadas desde sus cualidades objetuales puesto que ninguna persigue la contemplación: no existen en ellas atributos visuales que capturen el ojo del espectador, a no ser por la sencillez y riqueza cromática de la marca sobre la piel, en el caso de Sierra. Si se pretende aproximarse al sentido de ambos trabajos se deben atender, en cambio, las implicaciones semánticas del proceder de sus autores. En la primer pieza, presentar un empaque desechable como *la obra*, continúa con el legado duchampiano del urinario descontextualizado, el *readymade*, y su idea de que cualquier cosa puede considerarse arte, siempre y cuando se la coloque en un ambiente que la legitime como tal. El segundo ejemplo, además de valerse de esto último, plantea una realidad social en la que el individuo es capaz de realizar una actividad de sometimiento a cambio de un pago. También señala, de manera indirecta, los alcances de un aparato cultural que consume un evento que transgrede los supuestos límites éticos. Cuando se hacen estas observaciones, la caja de cartón y la raya horizontal dejan de funcionar como objetos que invitan a la experiencia sensible y desatan preguntas sobre la naturaleza misma del arte como práctica; su perfil, condicionado por el espíritu posmoderno, continúa con el nuevo paradigma estético surgido a raíz de las vanguardias y enfatizado una vez que éstas se disuelven.

De acuerdo a Arthur Danto, a lo largo de la historia del arte se han dado básicamente dos criterios para definir al objeto artístico: el estético y el ideológico. El primero se refiere al sentido desinteresado de belleza mediante la imitación de la realidad y fue el practicado desde el inicio de

la representación visual hasta el modernismo, específicamente, del siglo XIV a finales del XIX en el mundo occidental. A su vez, el periodo ideológico corresponde a la reflexión en torno a las posibilidades formales y subjetivas del ejercicio artístico sin alinearse ya al concepto de lo bello. Esta postura tuvo vigencia de 1880 a 1960, aproximadamente, y se fincó en manifiestos que derrumbaban ideales antiguos para imponer visiones alternas absolutas.⁸³ Aquí cabe señalar que los ideales de Greenberg a mediados del siglo XX implicaron un regreso al momento estético del arte, al defender la pureza de la pintura y la experiencia del buen ojo para distinguir la calidad del objeto creado.⁸⁴



Gabriel Orozco. *Caja de zapatos vacía*. Cartón. 12.7 x 33 x 21.6 cm. 1993

⁸³ A. Danto, *op. cit.* Págs. 52-109.

⁸⁴ *Ibid.* Págs. 132-134.

~ Sin embargo, con el inicio del posmodernismo en la década de los setenta, se genera una cantidad considerable de actitudes simultáneas que imposibilitan una lectura lineal de la historia del arte, donde un movimiento se mantiene activo por largo tiempo determinando constantes estilísticas hasta ser substituido por otro que le contradice. Esta ruptura en el hilo historiográfico es clasificada por Danto como una etapa que cuestiona de manera sistemática la esencia del arte, fomentando que cada individuo genere su definición al respecto. Vivimos hoy, de acuerdo al autor, una era *filosófica* en la que no existe diferencia entre un objeto real y una obra presentada en una exposición.

Si durante siglos se había asignado el calificativo de arte a aquello que cumpliera con requisitos miméticos y de gusto relacionado a lo bello, ahora son criterios extra estéticos los que insertan a una propuesta en el fenómeno cultural: las ideas de los creadores, las reflexiones teóricas de los especialistas y los relatos que explican la parte materializada del proceso en el espacio de exhibición. Ahora “todo puede ser arte” sin restringirse a la experiencia sensible.⁶⁵ Lo que impera es un sentido de pluralidad que supone otro tipo de gusto, el de un *lenguaje internacional*, término por demás difuso pero muy utilizado en las charlas de críticos y curadores.

Entonces, debido al carácter conceptual de la obra contemporánea, resulta inapropiado abordarla desde sus atributos sintácticos exclusivamente. Aunque algunas propuestas sí reflejan cualidades compositivas, cromáticas y espaciales de primera instancia —el trabajo de Viola y Salcedo entre ellas—, de manera generalizada, no se podrá acceder a sus múltiples sentidos mediante la pura contemplación. Es fundamental referirse a cada una en términos de la inquietud del autor, su significado dentro de un contexto determinado y las variadas lecturas por parte de los críticos, por mencionar algunos de los aspectos a tratar. Esto inicia un recorrido interpretativo que se acopla al fenómeno narrativo desatado por el arte posmoderno. Ya la descripción hecha en páginas anteriores a bienales diversas demostró que los curadores están apostando mayoritariamente por autores cuya obra funciona sólo a través de un ejercicio perceptivo intelectualizado.

Una vez planteada la necesidad de la interpretación, toca hablar de ésta de manera específica. Para ello, nos valdremos de las aportaciones del filósofo y catedrático Mauricio Beuchot. Se la puede definir como aquel mecanismo de aproximación al sentido no explícito de un *texto*⁶⁶, y también como el camino que se recorre para entender una obra considerando la variedad de factores que la determinan. Aquí cabe señalar que llevar la interpretación al terreno de las artes

⁶⁵ *Ibid.* Págs. 132-137.

⁶⁶ Se entenderá como *texto* a un complejo contenedor de significados dentro de un sistema de aspectos culturales, a la manera en que lo concibe el semiólogo ruso Yuri M. Lotman, y no en un sentido estrictamente literario. *Cfr.* Yuri M. Lotman. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social.* [Tr. Delfina Muschietto] Barcelona, Gedisa, 1999. Pág. 26. Este mismo autor señala que un *texto artístico* es un entramado en el que “cualquier corte [...] muestra la simultánea presencia de varios estados”, entre los que se encuentran, además de los códigos meramente artísticos, lo social, lo histórico, lo psicológico y lo antropológico. Yuri M. Lotman. *Estructura del texto artístico.* [Tr. Victoriano Imbert] Madrid, Istmo, 1982. Págs. 14, 23, 69 y 356.

visuales no significa reducir el objeto artístico a un fenómeno netamente textual o, según la estructura lingüística, analizable según una determinada sintaxis, semántica y pragmática. Se le utiliza porque concibe a la pieza creada como un suceso polisémico y contenedor de una voluntad autoral no del todo revelada.⁸⁷

La historia de la interpretación ha sido siempre una lucha por dar mayor importancia a alguno de los dos sentidos del texto: al literal o al simbólico. Durante el positivismo, se defendió el primero, una exégesis estricta basada en las propiedades evidentes del objeto de estudio; era una lectura unívoca que impedía cualquier especulación. A lo anterior se contrapuso el romanticismo, fomentando la multiplicidad de significados en una visión equivocista de subjetividad ilimitada.⁸⁸ En la actualidad, se busca un punto medio entre el raciocinio puro y el nihilismo, un enfoque que delimite un campo de formatividad que se aproxime a la dimensión simbólica de la obra, sin caer en los extremos de las posturas ya mencionadas. De aquí la *hermenéutica analógica*. Su finalidad es conciliar tanto las aportaciones del texto, como las del autor y el lector, los tres grandes bloques de la interpretación. Tiene una voluntad de atender a tres voces: la que se manifiesta en la obra en sí, la del creador al exponer sus objetivos en relación a su contexto, y las visiones de otros exégetas. Su labor es mantenerse en posición satelital, girando constantemente para detectar focos de información que ayuden a la decodificación de la obra estudiada.

El sujeto que lleva a cabo un proceso hermenéutico analógico tiene un perfil peculiar: presenta su lectura evitando imponer sus intereses al funcionamiento real del texto analizado; se comporta escéptico al cuestionar las apariencias buscando siempre justificarlas; emplea la intuición para adoptar rutas alternas que parezcan revelar nueva información, y finalmente, acepta de forma humilde que su recorrido interpretativo sólo lo acerca al sentido oculto de la obra y nunca a su verdadera esencia. Ésta se mantendrá como un enigma.

Para lograr la analogicidad, el exégeta recorre el llamado *círculo hermenéutico*, un camino multidireccional que genera conocimiento de manera abductiva, es decir, mediante la formulación de una hipótesis que será demostrada. Para tal efecto, utiliza el análisis de tres factores: el significado de la obra, la complejidad del binomio autor-contexto y las visiones de otros lectores. Posteriormente, se da a la tarea de confrontar dichos resultados, resumiéndolos en una tesis que, debido al carácter inasible del objeto artístico, será siempre relativa y puesta al escrutinio por otros especialistas.⁸⁹

El trayecto mencionado se va deteniendo en una serie de subdivisiones al interior de los tres elementos constitutivos de la interpretación: obra, autor y lector. Para ilustrar los pasos del

⁸⁷ Mauricio Beuchot. *Tratado de hermenéutica analógica*. México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. Págs. 12-14.

⁸⁸ Para una descripción detallada de la evolución hermenéutica, cfr. Mauricio Beuchot. *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México, Herder, 2004. Págs. 40-70.

⁸⁹ *Ibid.* Págs. 110-111.

círculo hermenéutico, nos referiremos al proceso seguido en los capítulos segundo y tercero de esta investigación, correspondientes al videoasta Bill Viola y a la escultora Doris Salcedo. El modelo que se describirá se adapta a la naturaleza ecléctica del arte y por lo tanto, se apoya en algunas de las herramientas de otras disciplinas como la semiótica, la axiología y la historia, sin pretender usarlas en un sentido rígido.

1. Se ha comenzado por seleccionar dos obras de cada artista, aquellas que se suponía representaban tanto la amplitud de sus lenguajes como la variedad de sus recursos. A propósito, se redacta un acercamiento inicial de cada pieza para después analizar su funcionamiento a nivel formal, de contenido y de efecto en el espectador, con una actitud que se propone mirar exclusivamente a lo creado. De aquí se construye la hipótesis interpretativa a comprobar.

2. El siguiente paso tiene un perfil historicista. Se ocupa del autor y se divide en cuatro incisos: trayectoria, retrospectiva, contexto e intenciones, recogiendo estas últimas de entrevistas publicadas en catálogos.⁹⁰

3. Después tiene lugar la recopilación de otras interpretaciones hechas por algunos teóricos, críticos y curadores respecto de los artistas seleccionados. De ahí, se clasifica a los lectores según la visión de Umberto Eco: *ideal* cuando el significado que ofrecen rescata la intención del autor evitando el subjetivismo; o *empírico* cuando oscurecen el sentido de la obra al imponer sus referencias personales sin atender al contexto ni a la voluntad del emisor.⁹¹

4. Enseguida se realiza el análisis del comportamiento axiológico del trabajo. Aquí, se mira su fluctuación en relación a la pasión, la forma, el gusto y lo ético, algunos de los conceptos sobre los que una sociedad emite valores, según Omar Calabrese.⁹² Este inciso nos permite descubrir cuáles aspectos son empleados astutamente por los creadores para atrapar al espectador, mientras se alteran de manera contundente otros.

5. Por último se da la argumentación, terreno donde se llevan a cabo cruces de datos para obtener respuestas fundamentadas que posibiliten enunciar la tesis interpretativa. Esta etapa se caracteriza por un ir y venir continuo pues se acude a los tres bloques con el propósito de conocer dos aspectos importantes: el tipo de autor y de intencionalidad. El primer concepto implica adentrarse en el proceso creativo, al evaluar si el artista tiene una visión clara de sus objetivos y si sus mecanismos lo llevan al cumplimiento de los mismos. Aquí, se recurre de nuevo a Umberto Eco para designar al creador como *ideal* cuando construye la obra de acuerdo a una imagen interna de

⁹⁰ Aquí cabe mencionar que nos hemos conducido de manera diferente a lo planteado por Mauricio Beuchot en su libro *Tratado de hermenéutica analógica, op. cit.* Págs. 21-22. Él establece que una buena hipótesis interpretativa responde al contexto del autor y por lo tanto, se debe realizar primero un estudio laborioso de su cultura y objetivos para poder acercarse a su obra. Nosotros, por lo contrario, deseábamos extraer de las piezas el mayor significado posible antes de conocer detalladamente al autor. Esto no significa que se privilegiara el sentido literal de la propuesta —lo unívoco— sino que se pretendía esperar hasta la confrontación de los tres bloques para corroborar si lo que el autor quería decir, se evidenciaba en su trabajo.

⁹¹ Umberto Eco. *Los límites de la interpretación.* [Tr. Helena Lozano] México, Lumen, 1992. Pág. 29.

⁹² Omar Calabrese. *La era neobarroca.* [Tr. Anna Giordano] Madrid, Cátedra, 1987. Pág. 108.

lo que quiere, corrigiendo errores que lo llevan en dirección contraria; *empírico* en el caso de ignorar la intención y por lo tanto, utilizar medios equívocos para iniciar la obra, dejándola inconclusa; o *liminal* cuando se tiene un nivel de inconsciencia relativo pero se puede llevar a cabo la pieza.⁹³ En cuanto al segundo término, la intencionalidad, se procede a identificar la toma de conciencia del autor y su revelación en la obra. Para ahondar en esta definición se necesitan enfrentar tres puntos: la intención del artista, las lecturas que le han hecho y lo que proyecta el trabajo en sí. De aquí resultarán, también de acuerdo a Eco, cuatro tipos de intencionalidad: *consciente y explícita* si el autor sabe lo que quiere y la obra lo revela al lector; *consciente y tácita* cuando a pesar de que el artista tiene claros sus objetivos, éstos no se alcanzan a evidenciar en la pieza; *inconsciente y explícita* si el creador no sabe sus intenciones pero el trabajo es contundente al emitir un mensaje; y por último, *inconsciente y tácita* cuando el autor ignora los propósitos de su quehacer y la obra no transmite señal alguna para intentar descifrarla.⁹⁴ Una vez realizados los dos estudios descritos, toca detectar huecos y desviaciones de sentido en la hipótesis interpretativa, de acuerdo a toda la información recabada. Con su rectificación, se enuncia la tesis interpretativa y se cierra el tránsito hermenéutico.

Ésta es, de manera general, la ruta que se emprenderá para tratar la obra de Viola y Salcedo. Dicho recorrido nos ofrece la posibilidad de colocarnos en el umbral del significado de sus propuestas.

Como se pudo ver en este capítulo, la naturaleza del arte contemporáneo se presta para un ejercicio de interpretación por encima de la experiencia contemplativa: la obra esconde más de lo que revela, sus autores están vivos para declarar sus intenciones y sus lectores la utilizan de forma variada, generalmente en muestras de grandes proporciones. Sin embargo, sospechamos que algunos de los críticos y curadores se están valiendo del carácter racional de la obra para justificarla mediante un texto explicativo que no parece haber resultado de un análisis profundo de la voluntad del autor, su realidad histórica y demás factores que constituyen la pieza. La mayor parte de la práctica curatorial de hoy, tanto en su fase escrita como en sus exposiciones, deja ver un manejo limitado de ciertas herramientas interpretativas —la descripción formal, la intención del autor y los rasgos del contexto— pero nunca el rigor de la hermenéutica analógica. Si se considera que los especialistas en arte contemporáneo funcionan como puente entre el artista y el espectador, se puede esperar de ellos que realicen tareas de investigación a fondo cuando articulan sus muestras. Probablemente, una bienal que reúne creadores en un centro turístico, o aquella que convoca a más de cien autores sin un hilo conductor más allá de su contemporaneidad, suscita desconfianza en algunos receptores.

⁹³ U. Eco, *op. cit.* Págs. 128-135.

⁹⁴ M. Beuchot, *Tratado... Op. cit.* Pág. 23.

CAPITULO II

Bill Viola

Bill Viola es un artista visual reconocido internacionalmente por sus videoinstalaciones¹ en salas oscuras con o sin sonido, donde pantallas de grandes dimensiones transmiten imágenes en cámara lenta extrema que hablan de otra noción del tiempo, de una manera diferente de estar, de habitar nuestro cuerpo.

El presente capítulo está conformado por cinco incisos que nos llevarán al interior del quehacer artístico de Viola: la obra, el autor, los lectores especializados, el comportamiento axiológico y la argumentación. De ahí surgirá la tesis interpretativa, seguida de los comentarios al respecto.

¹ Se utiliza este término cuando la pieza generada implica la concepción tanto de la imagen y su soporte, como del espacio de transmisión. Las características de este último –tamaño, color y acústica, entre otras– resultan fundamentales para la vivencia del vídeo.

1. La obra

Para iniciar este trayecto hermenéutico se estudiarán cautelosamente dos piezas de la exposición *Bill Viola: The Passions*, presentada en itinerancia durante el 2003 en el J. Paul Getty Museum en Los Angeles, E.U., la National Gallery de Londres, Inglaterra y La Caixa en Madrid, España. En esta muestra, Viola se inspira en cuadros del medievo y Renacimiento con temas religiosos y los traduce a su lenguaje: al terreno de la vivencia intensificada mediante la transmisión en cámara lenta. Todas las piezas de la serie *Las pasiones* tienen en común el manejo alargado del tiempo con recursos tecnológicos y la escenificación de emociones, con o sin narrativa.

Las obras que nos ocuparán fueron seleccionadas por dos razones principales: por su sentido de corporeidad, es decir, por presentarnos una manera profundamente física de *estar* en una circunstancia determinada y por ejemplificar diferentes articulaciones de un mismo lenguaje. El primer trabajo se limita a explotar la capacidad expresiva de los actores, sin narrativa y con fondo negro. La segunda pieza emplea, además de la expresividad anterior, dos factores singulares: una historia y herramientas escenográficas. Empecemos entonces el recorrido analítico de cada una de las propuestas elegidas.

Pieza 1

The quintet of the astonished / El quinteto de los sorprendidos

Videoinstalación sin sonido en cuarto oscuro de medidas variables

Ciclo de ocho minutos en *loop*

Proyección de color en alta definición desde atrás de una pantalla de plasma de 1.5 x 2.4 m.

2000

Sinopsis: Cuatro hombres y una mujer cohabitan un espacio negro reducido. En un lapso aproximado de ocho minutos, cada personaje experimenta, de principio a fin, una emoción específica en cámara lenta extrema. El vídeo se transmite en ciclos continuos (*loop*) que terminan en pausa negra.

A manera de acercamiento inicial, se puede señalar que *El quinteto de los sorprendidos* habla de la aflicción individual ignorada en un contexto colectivo. Aquí se hace una metáfora a la

indiferencia, ya que a pesar de compartir un espacio pequeño y tener contacto físico, sus integrantes parecen ser invisibles ante el otro. Algunas de las emociones reflejadas se relacionan con el sufrimiento, aunque parece haber una satisfactoria: el gozo. En el espectador se genera empatía porque Viola logra insertarlo, a través de la cámara lenta y la afectación de los actores, en un círculo vivencial que despierta su capacidad humana para involucrarse psicológicamente con los procesos de los observados, aún cuando se desconozca la causa de su aflicción. Con este alargamiento del tiempo en el que coinciden cinco realidades diferentes, se da en el espectador una fragmentación de la percepción y un suceso contemplativo rodeado de misterio.



Pieza 1. *The quintet of the astonished / El quinteto de los sorprendidos.* (Stills del vídeo)

Pieza 2

Emergence / Emergencia

Videoinstalación sin sonido en cuarto oscuro de medidas variables

Ciclo de 12 minutos en *loop*

Proyección de color en alta definición desde atrás de una pantalla de plasma de 2 x 2 m.

2002

Edición de 3

Sinopsis: Dos mujeres son sorprendidas por el surgimiento de un hombre desde el interior de un pozo; al instante desfallece, ellas lo reciben, lo colocan en el piso y lo cubren con un manto. Esta historia se desenvuelve en un lapso de doce minutos aproximadamente para continuar, después de una pausa negra, en *loop*.



Pieza 2. *Emergence / Emergencia*. (Still del vídeo)



Pieza 2. *Emergence / Emergencia*. (Stills del vídeo)

~ Como acercamiento inicial a *Emergencia*, se puede señalar que la pieza utiliza el misterio y la ambigüedad de símbolos para hablar de los momentos circundantes a la vida o a la muerte. La lentitud en la proyección de la historia permite al espectador presenciar un ritual ante la vida, aunque no se sabe si ésta empieza o termina; sin embargo, con todo y la incertidumbre, la imagen penetra a la memoria del que observa y trae al presente la relación personal con alguno de los dos momentos. Tenemos entonces una relativa apertura de interpretación debida al lenguaje visual y semántico que maneja. Se puede concluir que las mujeres asisten a alguien que muere, pero también se puede creer que ayudan a alguien que nace o renace. No obstante, lo más importante de esta pieza es su capacidad de evocar, de mantenerse ajena a la lógica que trata de analizar cada símbolo para deducir si es vida o muerte de lo que se habla aquí. *Emergencia* se refiere a una vivencia interna profunda, existencial, que nos deja en un vacío contemplativo.

A continuación, se analizarán los planos de funcionamiento de cada obra con algunas herramientas que pudieran relacionarse con la semiótica, complementadas por las particularidades del lenguaje del vídeo y el cine.² Se describirá y explicará la estructura visual,³ considerada como el plano sintáctico; se hablará del contenido, a manera de comportamiento semántico, y por último, se revisará el efecto en el espectador, desde un punto de vista pragmático. Después de este estudio, se deducirá en cuál de los tres aspectos está fundamentado el trabajo y finalmente, se intentará reunir las dos propuestas en una misma hipótesis. Cabe señalar que la parte sintáctica de estas imágenes en movimiento tratará de abarcar su construcción visual general, aunque en el caso de *Emergencia* dividirá el plano secuencia en encuadres conforme se desarrolla la acción.⁴

Pieza 1

El quinteto de los sorprendidos

En una sala oscura, en silencio, hay una pantalla que muestra a cuatro hombres y una mujer frente a un fondo negro. El encuadre es de la cintura hacia arriba y la iluminación viene del lado izquierdo,

² Aquí cabe mencionar que aunque el trabajo de Viola no puede ser considerado cine, utiliza algunos recursos cinematográficos como la *imagen afección* —el encuadre del rostro para propiciar una relación afectiva con el espectador— en *El quinteto de los sorprendidos*, y la *imagen acción* —el comportamiento de los personajes en un contexto determinado—, en el caso de *Emergencia*. Gilles Deleuze. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. [Tr. Irene Agoff] Barcelona, Paidós, 1994. Págs. 131-132 y 180-181.

³ En cuanto a la estructura visual de un vídeo, se utilizarán los siguientes términos: *textura*, para referirse a la cualidad de la superficie de la imagen determinada por su origen, ya sea filmico, fotográfico o de archivo; *tono*, para aludir a la presencia o ausencia de color y su funcionamiento con el fondo; *luz*, que determina brillantez, opacidad u oscuridad en la imagen; *proporciones en la pantalla*, para definir el encuadre durante la filmación; y por último, *continuidad o discontinuidad* en la narrativa y/o elementos de composición. José Manuel Pintado y Andrea Di Castro. *Las imágenes de la palabra (y otros asuntos)*. México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993. Págs. 26-27.

⁴ El *plano secuencia* se refiere a una unidad narrativa dentro de un tiempo determinado; es la acción registrada ininterrumpidamente por la cámara. *Ibid.* Pág. 18.

haciendo un fuerte acento en la mujer y bañando al resto del grupo a manera del recurso pictórico del claro-oscuro. La vestimenta es contemporánea y sencilla, nadie usa maquillaje. Hay contacto físico entre ellos pero nadie se mira. Sus movimientos son muy lentos. El tiempo no es real, es alargado al extremo de parecer fotografía.

La pieza tiene la siguiente estructura visual: la textura de la imagen es nítida debido a que se obtiene de manera directa en *set* y con actores y se transmite desde una pantalla de plasma de alta definición; la tonalidad es relativamente contrastada, resultado de una paleta tenue en el vestuario: azul índigo, verde sapo y rojo apagados, que al integrarse al fondo oscuro resaltan la cromía de los rostros; la iluminación, a su vez, acentúa las expresiones actorales frente a la superficie negra dando un efecto dramático, un tanto tenebrista a la toma; el encuadre a los rostros y tronco de los personajes invade la pantalla, cuya dimensión ocupa casi la totalidad del muro, envolviendo al espectador y haciendo más evidente la gesticulación del colectivo; el sentido de profundidad es mínimo, hay un primer plano con dos actores y otro posterior, con tres; las líneas dibujadas por el movimiento de éstos reflejan un estudio cuidadoso de la composición a través de manos, brazos y giros de torso; por último, existe continuidad en la transmisión de un mismo evento que se desenvuelve frente a la cámara fija.

En *El quinteto de los sorprendidos* pueden leerse dos significados. Por un lado tenemos el ambiente de misterio que reina en la pieza y por el otro, la enunciación de una escala de sufrimiento.

En lo referente al misterio, en este espacio negro no hay narrativa en el sentido estricto en que una historia se desenvuelve en principio, clímax y final. Lo que aquí presenciamos tiene un punto de origen, un nivel de intensidad máxima y un recogimiento posterior pero no basado en un evento determinado sino en las emociones de los actores que, aunque se mueven a tiempos diferentes, llegan de manera simultánea a la cúspide de la vivencia que les corresponde. Este desconocimiento del *leit motif* llena de suspenso el ambiente.

En cuanto a las emociones aquí evocadas, hay un interés por hablar del 'volumen' de éstas, de mayor a menor dolor. Dicha escala depende, en primera instancia, de la colocación de los actores: en primer plano los que sufren de forma abierta –al parecer, angustia y dolor–, mientras se ubica en segundo plano a quienes proyectan un nivel de excitación mesurado –probablemente, sorpresa, incertidumbre y gozo. La iluminación y el movimiento son también importantes en esta asignación de pesos emocionales. La fuente de luz es depositada en la mujer que pudiera estar sintiendo angustia. Su desplazamiento se intensifica cuando alcanza el punto máximo de aflicción y lleva los brazos al pecho apretando las manos, invadiendo el cuadro compositivo. Junto a ella está otro actor que, cercano al llanto, transmite dolor y desesperación subrayados por un amplio abrir y cerrar de brazos. De manera contraria, el gozo, localizado en la fila posterior, es el que menos destaca, a pesar de ocupar el centro. Se mantiene casi inmóvil, extasiado, con los ojos cerrados,

sonriente y con las manos apretadas pero no con ansiedad como lo hace la mujer, sino con dicha, con los dedos entrelazados tocando su barbilla. El júbilo queda entonces minimizado por el sufrimiento debido a la colocación y lenguaje corporal de los personajes.

El quinteto de los sorprendidos tiene un efecto profundo en el espectador, en quien se desata una vivencia en varios niveles: perceptual, emotivo, contemplativo y sensorial.

En primer lugar, estar ante cinco diferentes emociones en transmisión simultánea genera en el espectador una percepción fragmentada de la realidad, ya que al poner atención a uno de los actores se pierden movimientos de los otros cuatro. Esto es en sí un espejo de nuestra recepción habitual pero aquí se magnifica. En cuanto a la experiencia afectiva, los estados psicológicos alargados activan en el público su capacidad de empatía, de involucrarse en un drama externo aun sin saber qué lo origina. El que observa deja de vivir su realidad y se inserta en el fenómeno de transformación de el otro, en este caso, los otros. Ya no los mira sino que los contempla. Este nivel es vivencial pues está relacionado con el tiempo, con ese tiempo que aunque es un instante, es interminable. En la instalación se pone de manifiesto la energía de otros cuerpos y por lo tanto su fisicalidad: arrugas, facciones y la gestación de movimiento. Es así como el espectador activa o más bien, reactiva su potencial sensorial al verse invadido por una imagen en cámara lenta de cinco dramatizaciones de la dimensión humana; cinco pulsaciones que le permiten revelarse en ellas.⁵

Después de este breve análisis con herramientas sintácticas, semánticas y pragmáticas de *El quinteto de los sorprendidos*, podemos concluir que Bill Viola tiene en esta pieza la coherencia estructural suficiente para funcionar en los tres planos revisados, manteniéndose en un continuo ir y venir entre ellos. Tiene una construcción sólida de imágenes, capaz de cautivar visualmente y remitir al objeto construido, a la forma de lo que se proyecta en la pantalla de plasma. Ofrece connotaciones simbólicas que se refieren a un estado psicológico adverso y a un ambiente enigmático. También logra depositar en el espectador elementos que lo llevan al plano vivencial de la obra. Se desatan en éste aspectos perceptuales y sensoriales que le hacen tener otra consciencia del tiempo; otra manera de habitarlo y suspenderse en él.

De esta manera, Viola captura al público desde la imagen y su misterio usando materiales propios de la escenificación, del mundo simulado, sin que nada en esta pieza nos parezca falso. Los instrumentos a los que recurre son tecnología y actores decantados en una sucesión de formas etéreas. Tenemos una proyección en tiempo forzado que cuenta con elementos mediáticos que pudieran hacerla efectista pero logra trascenderlos. No sentimos la arbitrariedad de una cámara

⁵ Encontramos paralelo entre la manera de articular el lenguaje por parte de Viola y las observaciones de Deleuze con respecto al primer plano y el rostro. Del primer plano señala que tiene la capacidad de "hacer surgir el afecto en tanto que expresado" y esto, aunado a la amplificación de los rostros, concebidos como "espejos reflejantes [de] micromovimientos [...] que el cuerpo mantiene por lo general enterrados", puede llevar a involucrar emocionalmente al espectador. G. Deleuze, *op. cit.* Págs. 143 y 132. Nos parece que *El quinteto de los sorprendidos* confirma este doble recurso.

lenta en una película de acción, ni tampoco es evidente el complejo proceso de elaboración del objeto. La pieza habla de emociones que son filmadas de manera artificial pero no lo proyecta así. Se utilizan ejercicios actorales que son rebasados por la evocación de la imagen resultante, ya que no se captura a alguien en el momento en que sufre realmente sino que se escenifica el sufrimiento quedando el actor ausente. Lo que vemos es la capacidad de Viola para atrapar momentos que nuestra percepción normal no registra: la tenue vibración en la piel generada por la respiración, el principio de un gesto y el desdoblamiento de un pliegue.

Vayamos ahora con la siguiente obra seleccionada de la serie *Las pasiones* y que utiliza la misma intensidad de una vivencia pero que, a diferencia de *El quinteto de los sorprendidos*, la combina con una narrativa y elementos escenográficos.

Pieza 2

Emergencia

Antes de mencionar la estructura de la pieza, es pertinente describir su guión: dos mujeres que contemplan el vacío son testigos de un evento extraño. Un hombre desnudo, de color blanco, surge del interior de una especie de tumba o pozo trayendo agua consigo. Instantes después, se desploma y ellas reciben el cuerpo, lo colocan en el piso donde lo acarician con cuidado extremo y lo cubren con una sábana blanca. El cuerpo yace, con la cabeza apoyada en una de las mujeres mientras la otra abraza su torso.

La imagen tiene la siguiente construcción visual: de primer impacto, su textura genera una suerte de espectro blanco debido a la intensidad de la proyección desde atrás de la pantalla. El espacio es un set de poca profundidad, de paleta fría e iluminado por la parte superior central. Está compuesto tonalmente por un fondo color azul oscuro difuminado y una línea de horizonte baja en cuyo centro se encuentra una especie de pileta de mármol claro, con basamento y decoración frontal propios de un monumento mortuario; flanqueando este objeto hay dos acentos visuales intensos que balancean la escena: dos mujeres sentadas, vestidas con ropas sueltas negras. Las proporciones de los personajes son de uno a uno con el espectador y la pantalla invade el espacio. Existe continuidad en el desdoblamiento de la acción, a la cual se integran elementos visuales y narrativos que dividen la secuencia en cuatro planos ante cámara fija, siendo el primero el conformado por las figuras femeninas en reposo.

El segundo cuadro visual se da con el surgimiento del hombre desde el interior del monumento, formando así un triángulo equilátero. El blanco de la tumba se continúa en el cuerpo de este personaje masculino que emerge trayendo consigo desbordamiento de agua. Desnudo y con los ojos cerrados, eleva el rostro hacia la fuente de luz, acentuando su palidez frente al fondo

oscuro. Este contraste tonal otorga dramatismo a la 'aparición' y crea además, tensión compositiva al ser el punto más alto del triángulo descrito por las mujeres colocadas a sus costados inferiores.

Como tercer plano en la secuencia se tiene el desplome del hombre. El blanco de su cuerpo se entrelaza con las dos figuras vestidas de oscuro, quienes lo reciben con dificultad, dando gran dinamismo a la imagen.

En el cuarto y último plano, el hombre queda horizontal sobre el piso, con una mujer en cada extremo. Aunque aquí aparece como elemento adicional un manto, éste se integra formalmente a la paleta por ser blanco. La toma final muestra la tensión visual entre un fondo azul oscuro que ocupa dos tercios de la parte superior de la pantalla y los elementos claros en la parte inferior: el hombre, el manto y la tumba, flanqueados siempre por los acentos oscuros de la vestimenta de las mujeres.

El movimiento en toda la secuencia del video es protagonizado por este blanco satinado: comienza estático al centro con la tumba, luego sigue una vertical ascendente con el hombre para continuar dibujando una diagonal descendente cargada a la izquierda durante el desplome. Después se desdobra a la derecha y termina horizontal pero con un nuevo elemento, una sábana blanca que cierra, en sentido contrario, la línea descrita por este color.

Además, la imagen se compone mediante un cuadrado y un triángulo centrados. El primero se da con el marco de la pantalla, encerrando la forma piramidal que se crea por la colocación de actores. Este triángulo queda por debajo de la línea de horizonte e invade el espacio del espectador. Lo descrito tiene consecuencias a nivel sensorial que se abordarán en el estudio del plano pragmático de la obra.

Emergencia puede tener dos contenidos principales: la muerte y la vida. Esta pieza es particularmente compleja de interpretar porque mezcla símbolos tanto religiosos como culturales que se contraponen y la hacen ambigua, cosa que no demerita en absoluto esta creación de Viola, sino que le otorga polisemia. A continuación estudiaremos los dos referentes mencionados: muerte y vida, intentando defender la lectura acerca del primer significado. Ya al final del círculo hermenéutico se comprobará un acierto o un error en esta aproximación.

En cuanto a la primera interpretación, *Emergencia* se puede referir al instante de agonía de un cuerpo y a la reacción de los que están presentes al asistir o acompañarle en el trance de la vida a la muerte. Habla de ese frágil momento de partida donde se acaricia el rostro del que fallece, se cierran sus párpados y se le cubre con un manto; evoca el ritual doloroso de quien actúa de manera intuitiva proporcionando sosiego al que se aleja.

Existen en este video una serie de símbolos que se apegan a la concepción de muerte. En primer lugar tenemos el color casi blanco del cuerpo masculino que remite a un cadáver, a la falta de circulación sanguínea y languidez inmanente. Aunque aquí está exagerado por cuestiones formales y simbólicas, este recurso pictórico del cuerpo pálido para referirse a la muerte nos

recuerda a *La Piedad* de José de Ribera, donde el cuerpo horizontal de Jesús, el único desnudo y en tonos grises, contrasta con la croma y el claro-oscuro del resto del cuadro. Otro elemento pertinente a la muerte es el desplome de la figura masculina. Su pérdida de control y fuerza absoluta hacen que la mujer del lado izquierdo reciba agobiada todo el peso, para luego apresurarse a depositarlo en el piso, ayudada por la otra mujer que sostiene las piernas del hombre y lo termina de sacar del pozo —objeto que con esta lectura sería definitivamente una tumba. El siguiente indicio mortuario es la posición horizontal del cuerpo blanco que yace entre las mujeres y permanece inmóvil. La aflicción en la escena es evidente. Una de ellas acaricia el rostro del cadáver y lo contempla con dolor. La otra lo cubre con un manto blanco, algo que normalmente se hace en diversas culturas a quien acaba de morir. El último símbolo de la escena que se pudiera referir a un deceso es el agua, a manera del llanto que acompaña a una muerte. En la proyección, este líquido brota continuamente; es subyacente a la vivencia de las mujeres.

Antes de pasar a la metáfora de la vida en esta escena, nos referiremos brevemente a la limitada lectura religiosa que *Emergencia* pudiera tener. Se puede interpretar esta videoinstalación como una versión contemporánea del milagro de la resurrección de Jesús combinada con el padecimiento ante su muerte o *Piedad*. Debido a la incongruencia y a la falta de apego a la 'representación' cabal de lo que se cree que sucedió en estos terrenos, nos damos cuenta de que una lectura estrictamente religiosa de *Emergencia* no le hace justicia. Incluso pudiera ser juzgada por algún dogmático como irreverente ya que la figura que emularía a Jesús está desnuda, no tiene el tradicional paño que cubre por completo la parte genital. Sin embargo, vale la pena mencionar el uso inteligente que Viola hace de los símbolos religiosos que se encuentran en el bagaje del subconsciente de la gran mayoría del público cristiano, ya sea en menor o mayor escala. Algunos de los elementos religiosos usados son: la representación de la imagen occidental de Jesús como hombre de raza blanca, esbelto, de mediana edad y cabello largo oscuro; la tradicional figura femenina de tez blanca y edad madura de María, quien sufre junto al cuerpo de su hijo; una mujer en llanto, joven, de cabello largo y también occidental, que pudiera simbolizar a María Magdalena; la cruz tallada en bajo relieve al frente del monumento mortuario; y por último, el manto blanco con que se cubre el cuerpo, haciendo mención a la sábana santa.

Ahora toca turno al análisis de los elementos que pudieran estar dando un significado de vida a *Emergencia*. En primer lugar, el agua que brota del pozo alude al medio acuoso en que se forma ésta y al derramamiento de líquido durante el alumbramiento. A su vez, los dos personajes femeninos que asisten al hombre en su caída y le proporcionan abrigo corresponden a una lectura de la mujer como ser que procura la vida. Por último, el tono blanco y edad madura del cuerpo masculino hablan de un nacimiento figurado en que el sujeto se reintegra a su contexto con una naturaleza distinta, tal vez resultado de un proceso de purificación. No obstante, estos tres argumentos son insuficientes para defender un contenido relacionado a la vida en el vídeo.

~ Aún después de la presentación de las posibles lecturas de *Emergencia*, nos damos cuenta que la combinación de símbolos que se contraponen sacan a la pieza del terreno del significado, de la lógica temática, y la llevan al nivel del efecto en el espectador, a su vivencia. Aquí, podemos detectar tres fenómenos: la participación sensorial en la escena, la experiencia del padecimiento ajeno y la activación de la memoria personal.

En cuanto al aspecto sensorial, esta pieza envuelve al que observa debido a dos recursos formales. El primero es el tamaño de la imagen. Recordemos que la pantalla de plasma es de 2 x 2 metros y las figuras aparecen de cuerpo completo; al ser de proporción humana permiten al espectador tener una lectura de uno a uno con ellas y sentirse en un espacio habitable. El segundo instrumento formal es la baja línea de horizonte en la composición, lo que hace que los contornos del triángulo dibujado por los actores se continúen en el terreno del que observa, especialmente en la última parte de la narrativa, cuando éstos se desplazan hacia el frente para colocar al cuerpo en el piso y cubrirlo con la manta.

Una vez que el espectador es incluido virtualmente en la escena, con los actores muy de cerca, tiene una vivencia sobre el proceso ajeno, sobre su noción de *el otro*. El lento develamiento de esta historia nos permite ver en las dos mujeres una manera instintiva y lúcida de reaccionar. Entramos así en un viaje al inconsciente de el otro, presenciamos su profundo estado vivencial. En ellas hay primero contemplación al extraño cuerpo que emerge. La mujer joven se apresura a besarle la mano. La mujer madura se dispone a tocarlo, a la manera que se toca algo para saber si es real. En el momento del desplome, nunca hay titubeo, reciben el cuerpo y lo tapan para después observarlo intensamente. Si aquí utilizamos la lectura sobre la muerte --que consideramos la más lograda en los múltiples significados que Viola da a *Emergencia*-- podemos ver que las mujeres sufren en este momento agónico; su dolor es interno, sin llanto. Debido a la lenta transmisión, este padecimiento queda suspendido y así, eternizado. De esta manera el autor está en la posibilidad de reactivar en el espectador el archivo personal de memorias dolorosas relativas a la pérdida de alguien o a la cercanía a la muerte. Aquí es curioso ver cómo una pieza puede funcionar a nivel anecdótico sin caer en sentimentalismos. Parece que Viola da con un momento específico: el umbral de vida, esos breves instantes anteriores a la muerte --la agonía-- y los instantes inmediatos posteriores donde el que está a lado del cadáver lo acaricia, lo cubre y lo sufre. Es un ritual luctuoso que se muestra al espectador y que tiene la posibilidad de involucrarlo por medio de la compasión y remitirlo a su historia personal.

Posterior a este estudio de los posibles planos de funcionamiento sintáctico, semántico y pragmático, deducimos que *Emergencia* atrapa al espectador a nivel formal, con solidez plástica en su manera de orquestar las unidades visuales del espacio. Luego, lo lleva al estrato del significado donde la narrativa sobre un extraño ciclo vida-muerte se escenifica de manera lenta y solemne.

Finalmente, lo pone en contacto consigo mismo, en introspección, guiándolo en un viaje a su memoria al reactivar momentos dolorosos, o invitándolo a contemplar la afectación ajena.

Después de este análisis, intentaremos reunir las dos obras en una hipótesis interpretativa:

El quinteto de los sorprendidos y *Emergencia* tienen como hilo conductor el alargamiento del tiempo a través de la tecnología y la dramatización de un *algo* pero no en el sentido falso de teatralidad, sino en la manera de lograr proyectar una vivencia a su máxima potencia. Estos recursos llevan al espectador a un silencio contemplativo que facilita la conexión con la experiencia de otros usando su capacidad de empatía para de ahí, mirar a su yo interno, esa parte existencial que se activa en momentos extremos de dolor. Viola logra suspender en el tiempo el proceso de despojamiento racional en el que el yo se enfrenta a la realidad y se reintegra a ésta de manera más humana. Es como si se capturara la reacción interna en el instante en que alguien presencia un choque. Viola se quita de esta narrativa anecdótica y a través de situaciones enigmáticas manejadas con alta tecnología conduce al espectador a su mundo introspectivo.

Aquí es importante señalar que la obra de Viola tiene solidez para cautivar al público tanto de manera objetual como experiencial, es decir, hay elementos a nivel formal y semántico que hacen que estas dos piezas se mantengan como imágenes en sí, como objetos depositarios de riqueza visual y significativa. Pero también hay características evocativas y sensoriales en *El quinteto de los sorprendidos* y en *Emergencia* que las llevan a tener su plano de funcionamiento en la vivencia del que observa, en el suceso interno.

También cabe mencionar que para ofrecer su mayor potencial, la obra de Viola debe ser montada en sala oscura y con pantalla de plasma de grandes dimensiones. Este andamiaje tecnológico le es indispensable.

Con esta aproximación interpretativa damos paso al siguiente gran bloque en nuestra metodología.

2. El autor

Una vez realizado el análisis al funcionamiento de obra, toca turno al estudio de Viola como sujeto creador. Para tal efecto, se revisarán cuatro aspectos: la trayectoria, incluyendo formación académica, exposiciones, distinciones y viajes que lo han marcado; la evolución de su trabajo, considerando sus inicios, influencias y equipo manejado hasta el momento; el contexto al que pertenece, ubicando el sistema económico, la ideología, el desarrollo tecnológico y el cambio de lectura en algunas de sus imágenes a partir del 11 de septiembre de 2001; y por último, la intención de autor, describiendo sus objetivos formales, temáticos y vivenciales.

Bill Viola nace en Nueva York, Estados Unidos, en 1951. Se graduó del Colegio de Artes Visuales y Escénicas de la Syracuse University en su ciudad natal, con un título en Estudios Experimentales. Cuenta con un basto número de exposiciones individuales tanto en su país como en el extranjero, siendo algunos de los sitios Alemania, Austria, Canadá, España, Francia, Holanda, Inglaterra, Israel, Italia, Japón, Rusia, Suecia y Suiza. Cabe mencionar que en América Latina sólo México⁶ y Brasil han recibido su obra, en 2002 y 2004 respectivamente. Ha participado en muestras internacionales de prestigio como *Documenta 9*, la Bienal de Whitney, la Bienal de Lyon y la III Bienal de Vídeo de Fukui, Japón, en esta última como artista invitado.⁷ En 1995 representó a su país en la 46 Bienal de Venecia con la instalación de cinco videos titulada *Buried secrets / Secretos enterrados*, y en el 2001 fue nuevamente incluido en dicho evento.⁸

Ha recibido cinco doctorados *honoris causa* de universidades en Estados Unidos y uno de Inglaterra. Su obra pertenece a la colección de varios museos del mundo y una adquisición notable es la que le hiciera el Museo Metropolitano de Nueva York a finales de los 90.⁹ Se le han hecho dos exposiciones retrospectivas importantes; una en 1993 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina

⁶ Se le hizo un homenaje en la exposición *Vidarte 2002. Festival Internacional de video y artes electrónicas*, llevado a cabo en el Palacio Postal, México D.F., bajo el auspicio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

⁷ Catálogo de exposición. *Bill Viola: Going Forth by Day*. Deutsche Guggenheim Berlín. John G. Hanhardt [ed.] The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2002. Pág. 126.

⁸ Participó con una obra muy similar a *El quinteto de los sorprendidos*, llamada *The quintet of the unseen / El quinteto de los que no se ven*. De realización anterior, esta versión incluye a cuatro de los cinco actores de *...los sorprendidos*, se caracteriza por sustituir a uno de los hombres por una mujer, revelar movimientos más mesurados y transmitirse sobre la pared. Además de las anteriores, existe una tercera versión, también del año 2000, titulada *The quintet of remembrance / El quinteto del recuerdo*, que se proyecta desde atrás de una pantalla, con un ciclo de 15.5 minutos. www.billviola.com

⁹ La pieza adquirida es *The quintet of remembrance*, la primera imagen en movimiento del recinto, caracterizado por albergar arte objetual. Catálogo de exposición. *Bill Viola: Going Forth by Day*, op. cit. Pág. 110.

Sofía en Madrid y otra en el Museo Whitney de Nueva York en 1997, muestra que itineró a Chicago, San Francisco, Alemania y Amsterdam. También, ha recibido comisiones internacionales notables: en 1992 realizó la pieza *Nantes Triptych / Tríptico Nantes* para la Capilla del Oratorio en el Museo de Bellas Artes de Francia; en 1996 se le encargó una obra para la Catedral Durham en Inglaterra, siendo *The messenger / El enviado* el resultado; y en 2002, el Museo Deutsche Guggenheim Berlín auspició *Going Forth by Day / Avanzando cada día*, instalación que parece ser hasta el momento la conjunción máxima de recursos técnicos, sonoros, humanos y narrativos en Viola.¹⁰ Posteriormente se hablará de algunas de estas piezas comisionadas, ya que han apuntalado sus preocupaciones temáticas.

En 1998 es invitado a participar en una residencia en el Instituto de Investigación Getty que le servirá como fundamento de la exposición *Las pasiones*, presentada en el 2003 en el J. Paul Getty Museum en Los Angeles, la National Gallery de Londres y La Caixa en Madrid, un año más tarde.

Bill Viola ha viajado constantemente en busca de elementos que lo ayuden a entender la percepción y lo sublime. Entre los sitios visitados están el desierto del Sahara, Tunisia, para documentar espejismos; Saskatchewan, Canadá, para capturar los paisajes de invierno en el campo; Ladakh en los Montes Himalayas, para observar las tradiciones en los monasterios Budistas; las Islas Fiji para documentar la ceremonia de caminar en el fuego; y el Wind Cave National Park, en Dakota del Sur, para estudiar el comportamiento de los bisontes. Además vivió dos años en Japón donde estudió bajo el maestro zen Daien Tanaka y aprendió, de acuerdo al autor, a ver que hay otra dimensión en las cosas.¹¹

Actualmente Viola vive en Long Beach, California y está colaborando en un proyecto para la ópera *Tristán e Isolda* de Richard Wagner, con la orquesta Filarmónica de Los Angeles y La Ópera de París, sitio donde se estrenará en los últimos meses del 2005.

El autor crece profesionalmente al lado de movimientos de la década de los 70 como el conceptualismo y el posminimalismo que hablaban de la no objetualidad del arte y utilizaban otros soportes para generar experiencias sensoriales y perceptuales profundas. Lo anterior, lo lleva a concebir el ejercicio artístico como una extensión de la vida, una búsqueda continua por lo sublime, aquello "debajo de la superficie del fenómeno observable". Esta preocupación por cuestiones vivenciales marca en Viola el inicio de un viaje creativo hacia una conciencia profunda del yo —visto por él como ser interno y espiritual— a través de los medios tecnológicos a su alcance.¹²

Después de graduarse, Viola trabajó como asistente de Nam June Paik, artista coreano pionero del vídeo y miembro del movimiento *Fluxus* que, en su actitud lúdica y cercana a la vida

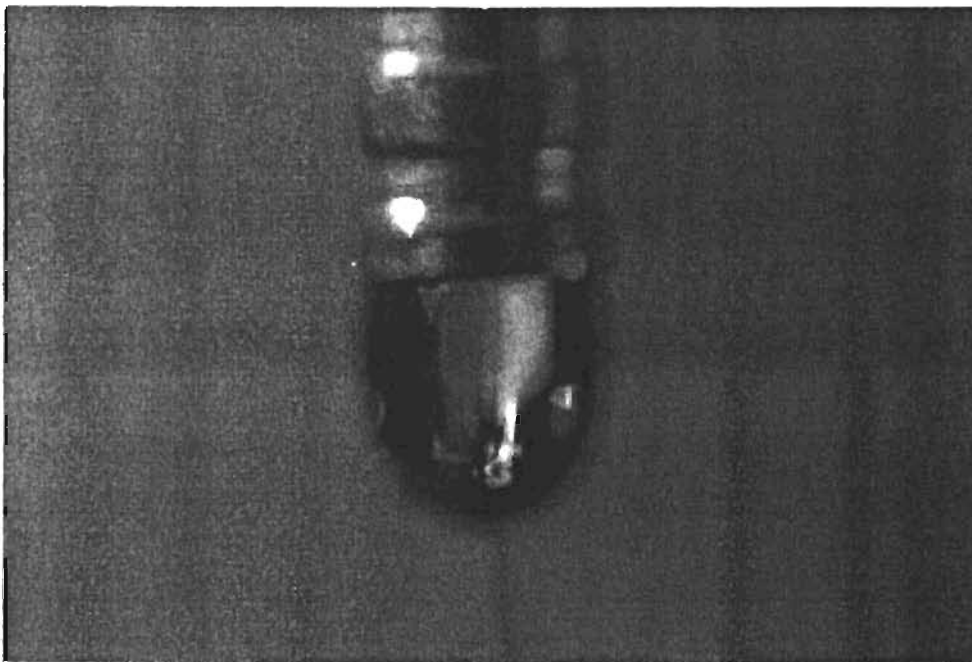
¹⁰ *Ibíd.* Pág. 127.

¹¹ Catálogo de exposición. *Bill Viola: A 25-Year Survey*. Whitney Museum of American Art. Curadores: David A. Ross y Peter Sellars. Nueva York, 1998. Pág. 143.

¹² *Ibíd.* Pág. 24.

misma, buscaba nuevas representaciones de la realidad, rompiendo las fronteras entre los medios artísticos. Paik combinaba la música y lo visual con una noción *zen* del tiempo debido a su aleatoriedad e indeterminación. Con esta actitud, realizó el performance *Human Cello* en colaboración con Charlotte Moorman, quien interpretó una pieza de John Cage sobre la espalda desnuda de Paik, usando su cuerpo como instrumento.¹³ Este periodo cerca de Paik empapó a Viola de una definición no lineal de la realidad y la unión del sonido con el arte. Posteriormente trabajó como asistente de Peter Campus, quien hacía instalaciones sobre los aspectos fisiológicos de la percepción con ayuda de televisores, cámaras de vídeo y lentes especiales, donde la presencia del espectador era evidente en la imagen proyectada. De aquí, Viola absorbió la idea del efecto psicológico en el que observa, al descubrir su propio reflejo como parte de la obra.¹⁴

En una de sus primeras piezas, *He weeps for you / Él llora por ti*, de 1976, mezcla los elementos a los que había estado expuesto con Paik y Campus respectivamente: el sonido y la imagen reflejo. En esta videoinstalación en cuarto oscuro, se documenta la vida de una gota. En un



He weeps for you / Él llora por ti. Videoinstalación. Dimensiones variables. 1976.

¹³ T. Warr y A. Jones, *op. cit.* Pág. 179.

¹⁴ Catálogo de exposición. *Bill Viola: A 25-Year Survey*, *op. cit.* Pág. 22.

rincón de la sala negra, el espectador encuentra un sitio iluminado y una llave conectada a un tubo desde el techo de la galería. Frente a la llave hay una cámara con macro-lente. Una gota se empieza a formar. Su reflejo se proyecta en la pared frente al observador que se descubre en ésta, de cabeza e irregular. La gota crece hasta que finalmente cae en un tambor que amplifica su sonido. La imagen desaparece pero de inmediato comienza la formación de otra gota. Aquí se hace referencia al microcosmos de la vida donde la mínima partícula de materia contiene datos sobre el sistema entero al que pertenece.¹⁵ En esta etapa de su proceso, Viola integra objetos simbólicos, sonido y cámaras de vídeo que funcionan a manera de laboratorio perceptual.

Gradualmente, el uso del objeto en sus instalaciones desaparece para concentrarse en la proyección de la imagen en cámara lenta. *Passage / Tránsito*, 1984, es la primera obra con este recurso tecnológico aislado. Aquí, Viola documentó una fiesta infantil con dos cámaras que se movían en la sala de la casa donde fue filmada. Una vez realizado el trabajo de edición, la pieza tenía una duración de 7 horas.

Para 1992, seguía utilizando la transmisión lenta pero con un nuevo elemento: la cámara fija. Tal es el caso de *Tríptico Nantes*, pieza comisionada para la Capilla del Oratorio del Museo de Bellas Artes de Francia y que le permite hablar de los ciclos de vida y muerte acompañados de agua. Siguiendo la triada del formato de un altar religioso, se presenta en la pantalla del lado izquierdo una mujer dando a luz, al centro un hombre inmerso en el agua, y al lado derecho una mujer en agonía. Se ven aquí momentos de nacimiento y muerte que siempre son vívidos indirectamente: no nos toca vernos nacer y a otros toca vernos morir. Sin embargo, sí nos corresponde vivir, cosa que se simboliza en el panel central donde un hombre lucha en el agua turbulenta y en ocasiones sale a flote. El microcosmos de la gota en la pieza *Él llora por ti* de 1976, se ha convertido aquí en un macrocosmos donde el agua es vehículo de vida y de muerte.¹⁶

También con el uso de la cámara fija y el elemento acuoso, Viola crea en el mismo año la pieza *What is not and that which is / Lo que no es y lo que sí es*, siete pequeñas proyecciones con sonido que hablan de las fuerzas destructivas del agua en diferentes momentos. Las secuencias describen una botella que se estrella, las olas que rompen en las rocas, un hombre que flota sin vida en el mar, y un chorro que cae en una coladera, entre otras. Esta instalación forma parte de la colección del desaparecido Centro Cultural Arte Contemporáneo en México.¹⁷

Además de los ciclos vitales, las emociones han sido un tema recurrente en su propuesta. Durante su residencia en el Instituto de Investigación Getty en 1998, participó en el simposio *La representación de las pasiones*, que reunía a académicos e investigadores de diferentes partes del

¹⁵ *Ibid.* Pág. 59.

¹⁶ Catálogo de exposición. *Bill Viola: The Messenger*. Durham Cathedral. Inglaterra. The Chaplaincy to the Arts and Recreation, 1996. Pág. 14.

¹⁷ Catálogo de exposición. *Bill Viola: A 25-Year Survey*, *op. cit.* Pág. 98.

mundo para cuestionarse aspectos universales y culturales acerca de las emociones.¹⁸ Estas reflexiones, así como el estudio minucioso de varios cuadros de la colección del Getty, sirvieron a Viola para la elaboración de las 14 vídeo proyecciones sin sonido de la exposición *Las pasiones*, que hablaba de cuerpos que viven determinados estados psicológicos de manera profunda.¹⁹

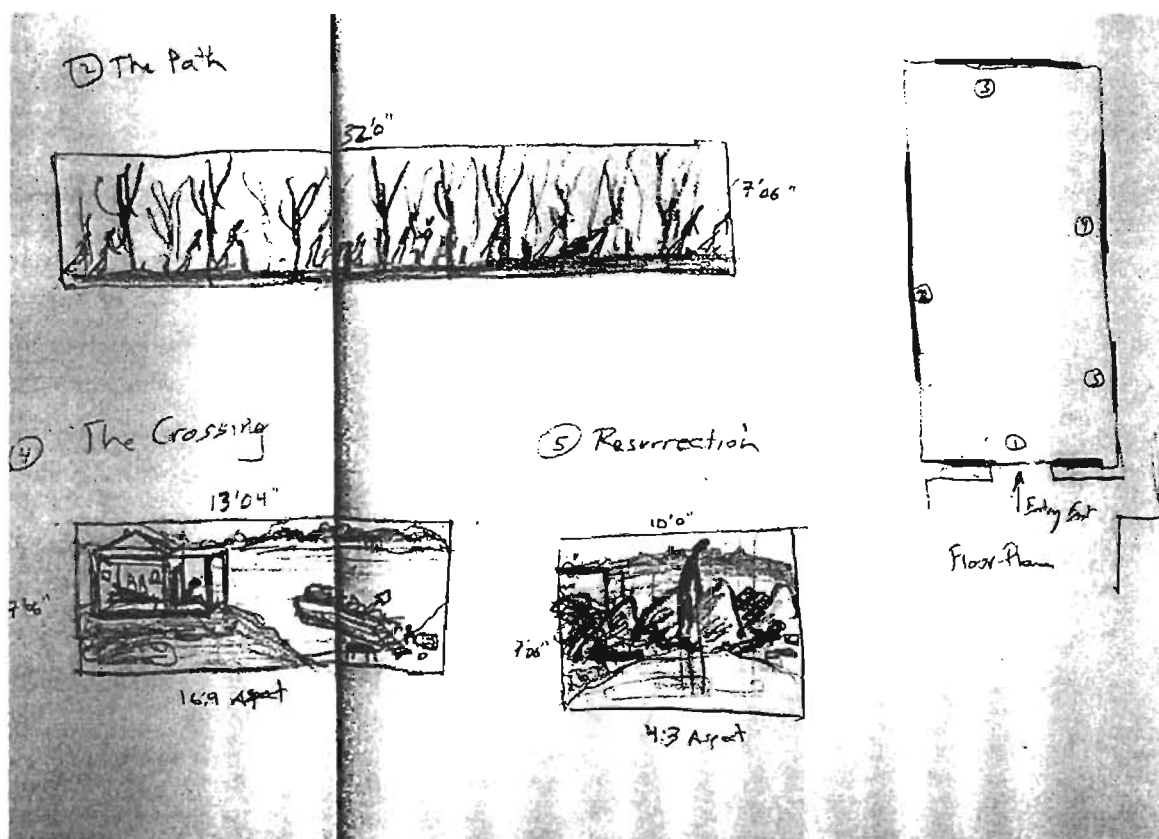


Nantes Triptych / Tríptico Nantes.
Panel derecho. Mujer en agonía. 1992.

¹⁸ Doug Harvey. "Extremities: The Video Passions of Bill Viola". *LA Weekly*. 24 al 30 de Enero, 2003. [s. p.]

¹⁹ De aquí surgieron las piezas que se examinaron en el inciso anterior para obtener una hipótesis interpretativa.

Para finalizar este breve recuento de la obra de Viola, hablaremos de la instalación *Avanzando cada día*²⁰ comisionada por el Deutsche Guggenheim de Berlín, sitio donde fue exhibida en el 2002, para después viajar al Guggenheim de Nueva York y Bilbao. En una enorme sala oscura, cinco diferentes proyecciones con una duración total de 35 minutos hablan de temas como la pérdida, el tránsito por la vida, la destrucción, la resurrección, la agonía y la muerte, a manera de visión apocalíptica. Esta pieza destaca por ser la más elaborada en la trayectoria de Viola, tanto por la cantidad de actores y efectos especiales que utilizó, como por la simultaneidad de proyecciones y sonido en una misma sala.²¹



Going Forth by Day / Avanzando cada día. Dibujo preliminar.

Videoinstalación con sonido. 2002.

²⁰ El título en inglés *Going Forth by Day*, tiene su origen en el *Libro egipcio de los muertos* que habla de "la salida al día del alma, una vez liberada de la oscuridad del cuerpo". Eva Larrauri, "Temporalidad e Intemporalidad: Bill Viola en el Guggenheim Bilbao". *Babelia*. Suplemento cultural de *El País*. 22 de Junio de 2004. [s. p.]

²¹ Angela Molina. "Las artes del video. Entrevista con Bill Viola". *Babelia*. Suplemento cultural de *El País*. 22 de Noviembre de 2003. [s. p.]

Es importante atender al equipo utilizado a la par del desarrollo de la propuesta visual de Viola, pues los avances tecnológicos le han servido para moverse en rumbos específicos. Hasta 1992, se pueden mencionar entre sus herramientas mediáticas cámaras de video con lentes que capturan imágenes en el umbral de visibilidad, luz infrarroja de baja intensidad y técnicas de edición en cómputo para controlar el tiempo. También en ese año, que parece ser clave en la evolución tecnológica de su trabajo, utiliza por primera vez película de alta velocidad de 35 mm y crea la pieza *The arc of ascent / El arco de ascenso*, que documenta la caída libre de un hombre proyectada en dirección inversa. El adelanto paulatino en la sensibilidad de dicha película le permitirá llegar a grabar hasta 300 cuadros por segundo y lograr que 45 segundos de grabación real sean alargados a 10 minutos de proyección. Lo anterior sucede en la pieza *The greeting / El saludo*, además de incorporar el uso de diferentes lentes como el de amplio espectro y el telefoto.²² Esta instalación se presentó en la Bienal de Venecia en 1995, como parte de la serie *Secretos enterrados* e iba acompañada de una voz que emitía un mensaje indescifrable.²³



The greeting / El saludo. 2.8 x 2.4 m. Videoinstalación con sonido. 1995.

²² Catálogo de exposición. *Bill Viola: A 25-Year Survey*, op. cit. Pág. 197.

²³ La frase "*I need to speak with you right away*" (Necesito hablar contigo urgentemente) alargada a 10 minutos de transmisión. www.billviola.com

~ Es también en 1995 que trabaja por primera vez con un actor como el vehículo de su interés temático. Esto es un paso decisivo en el desarrollo gradual del trabajo de Viola hacia una infraestructura cinematográfica que, a la fecha, incluye equipo de producción y postproducción, *sets* con funciones hidroeléctricas, varios actores en escena, *stunts* o dobles para escenas de riesgo, y la creación de los *Bill Viola Studios*.²⁴

Recientemente se integraron dos elementos a su lenguaje. En *Avanzando cada día* se usó por primera vez un material que sustituía a la película de alta velocidad de 35mm: un equipo en formato vídeo de alta definición fotográfica para imágenes de gran reproducción que, entre otras cosas, evita los píxeles. La proyección se hizo desde el frente hacia la pared, con amplificadores de sonido a los lados del aparato de transmisión. Por su parte, la serie *Las pasiones* utilizó el mismo método de grabación pero se valió de pantallas de plasma para proyectar las imágenes desde atrás, dando nitidez y transparencia excepcionales debido al líquido cristalizado del soporte. Esta exposición también incluía obra de pequeño formato, unos rostros a manera de iconos religiosos portátiles en LCD o *liquid crystal display*, pantallas planas usadas por las computadoras personales más sofisticadas.²⁵

Como hemos podido ver en esta corta descripción, la carrera de Viola se puede dividir básicamente en dos etapas: la temprana, que combina objetos simbólicos e imágenes grabadas de algo que sucedía realmente, y la actual, que crea escenas artificiales en base a circunstancias planeadas. Los dos momentos comparten la manipulación del tiempo y un interés creciente por la calidad de reproducción del objeto resultante. El sonido ha acompañado a las instalaciones en ambos periodos sólo cuando tiene incidencia en la narrativa.

Con esto, podemos entender el desarrollo de Viola y ubicarlo como uno de los artistas que utilizan el vídeo para explorar diferentes fenómenos de percepción. Según señala David Ross, director del Whitney Museum of Art de Nueva York, este creador es una figura fundamental en la historia del videoarte por dos razones: por sus aportaciones acerca del consciente y el subconsciente y por su manera profesional de trabajar, lo que ha logrado que los museos consideren a esta disciplina como una más de las manifestaciones artísticas, proporcionando los lineamientos de instalación, sonido, salas oscuras y equipo necesario para la contemplación de la pieza a su mayor potencial.²⁶

Ahora, es necesario ubicar el contexto de Viola para tener una interpretación más objetiva de su obra. Su sitio como creador en madurez en la cultura estadounidense está delimitado por cuatro aspectos significantes: la situación económica, la ideología, la tecnología y un reciente cambio en la lectura de sus imágenes, a raíz del 11 de septiembre de 2001.

²⁴ www.billviola.com

²⁵ Jay Ankeney, "The Art of High Definition". *High Definition*. Enero/Marzo de 2002. Pág. 12-14.

²⁶ Catálogo de exposición. *Bill Viola: A 25-Year Survey*, op. cit. Pág. 20.

Respecto al primer punto, podemos apreciar el respaldo de una rica economía capitalista que le concede varias cosas, entre ellas, producir obra de grandes costos. La realización a escala cinematográfica de piezas recientes como *Avanzando cada día* necesitan una inversión de capital considerable. Es probable aquí la participación de empresarios más que de coleccionistas para poder solventar cuatro meses de trabajo con tecnología de punta de un equipo de aproximadamente 120 personas.²⁷ De esta manera, Viola convierte el antiguo concepto místico del artista-artesano que trabaja a solas en el estudio, en el de director-productor de cine que coordina construcción de sets, audiciones, escritura de guiones y movimientos de cámaras, entre otras tareas. Además, el contexto económico favorable le permite contar con los *Bill Viola Studios* para la filmación y postproducción de los videos o, en su caso, valerse del apoyo de compañías cinematográficas dedicadas a efectos especiales y escenas de alto riesgo. Tal es el caso de la realización de *The Crossing / El cruce*, pieza en que un hombre es invadido por fuego y agua en secuencias separadas. Para la parte del fuego, por ejemplo, se usaron *dummies* o muñecos, y equipos de control de inserción de gas en el cuerpo del maniquí.²⁸



The Crossing (fire) / El cruce (fuego). Videoinstalación con sonido. 1996.

²⁷ Los gastos fueron cubiertos por la Deutsche Guggenheim Foundation. Catálogo de exposición. *Bill Viola: Going Forth by Day*, op. cit. Pág. 113.

²⁸ www.sfmoma.org

La viabilidad de estos proyectos nos hace suponer una solvencia económica del artista en su papel de empresario o, en su defecto, una facilidad extrema para conseguir recursos y acceder a lo más sofisticado en tecnología de vídeo y soportes de transmisión de imagen, como es el caso de las pantallas de plasma de gran formato, en la exposición *Las Pasiones*. Este capitalismo lo lleva también a hacer múltiples de sus instalaciones, poniendo así en tela de juicio la valoración hacia la pieza única: *Emergencia*, edición de tres, *Él llora por ti*, edición de dos y *Lo que no es y lo que sí es*, también de dos.²⁹

Así mismo, los espacios en los que Viola ha mostrado --el Whitney, el MoMA³⁰ y los tres Guggenheim, entre ellos-- se localizan en ciudades de gran auge económico: Nueva York, Berlín y Bilbao, donde el capital privado no duda en moverse con intereses mercantilistas. La afluencia de público, la venta de catálogos y la realización de eventos especiales resultan altamente redituables.

Por otro lado, es notable que dos museos de arte antiguo como el J. Paul Getty en Los Angeles y la National Gallery de Londres, le hayan dedicado muestras individuales a Viola. Si bien esto pudiera reflejar nuevas dinámicas de difusión en apoyo a lo contemporáneo,³¹ también determina la creación de un gusto *actualizado pero conservador* en los visitantes de museos históricos, pues aunque los artistas invitados, Viola entre ellos, ofrecen lecturas frescas de la colección, lo hacen sin moverse en terrenos abiertamente experimentales, es decir, continúan una estética ya aceptada por las masas. De cualquier manera, resulta benéfico el circuito económico que se desata con la exposición de un creador, en su momento climático, en tales espacios: mientras éstos renuevan el perfil de su audiencia y atraen público cautivo, el autor reafirma su prestigio al ocupar sitios de plena autoridad moral en el ámbito cultural; con esto, sus coleccionistas ven aumentada su inversión y estarán dispuestos a financiar otros proyectos.

El siguiente factor que quisiéramos destacar sobre el momento histórico de Viola, es la ideología estadounidense a la que pertenece, la cual rechaza, de manera generalizada, toda prescripción de orden.³² Al respecto señala Viola que en su país, "tierra del individuo libre y sus derechos" es necesario encontrar un significativo de límite que explique "el lugar de la persona en el mundo".³³ Este creador se ha sentido ajeno desde joven a la mentalidad americana de libertad infinita y por lo tanto, ha buscado una disciplina espiritual que le brinde respuestas a incógnitas existenciales. Según indica en un documental educativo,³⁴ lo que era inicialmente una conexión

²⁹ Catálogo de exposición. *Bill Viola: A 25-Year Survey*, op. cit. Pág. 98.

³⁰ Lugar en que exhibió a los 28 años de edad.

³¹ También el escultor alemán Ron Mueck (1958) fue invitado por la National Gallery de Londres a participar en un proyecto donde, con su obra tridimensional hiper-realista sobre el cuerpo humano en proporciones extrañas, respondía a algunas piezas de la colección. Estas reflexiones dieron paso a una muestra individual en dicho recinto en el 2003. www.nationalgallery.org.uk.

³² Catálogo de exposición. *Bill Viola: A 25-Year Survey*, op. cit. Pág. 19. Dicho fenómeno de rechazo a un sentido del orden no es exclusivo de la cultura estadounidense sino de la condición posmoderna que niega todo parámetro de tradición o sistematización y que utiliza el cinismo como fundamento, según indica David Ross y que coincide con las observaciones de Gilles Lipovetsky asentadas en el capítulo I.

³³ *Ibid.* Pág. 143.

³⁴ Documental. *A World of Art: Works in Progress. Bill Viola*. Oregon Public Broadcasting, 1997, en www.billviola.com

intuitiva con la naturaleza y el espíritu, derivó en profundos estudios sobre tradiciones religiosas orientales como el budismo, hinduismo y sufismo, que le han permitido, entre otras cosas, alcanzar el auto-conocimiento al “negociar entre estar dentro y fuera de uno mismo; estar consciente e inconsciente a la vez”.³⁵ Esta noción es determinante para el aspecto perceptual de sus videos, en donde el espectador hace el doble juego cognitivo porque, en voz del autor, “la cámara lenta hace visible lo que es inconsciente”.³⁶ Al parecer, Viola encuentra en la introspección de las religiones orientales una guía para desempeñarse en un contexto occidental.

El tercer elemento circundante al creador es la presente época tecnológica. Su inquietud por estructurar un lenguaje que se refiera al tiempo como unidad maleable se hace realidad por la continua generación de recursos mediáticos: películas de alta velocidad, cámaras con lentes especiales, equipos de alta definición, sistemas de audio multi-direccional, programas de cómputo para edición, soportes de líquido cristalino y servidores que coordinan proyecciones simultáneas.³⁷ Viola utiliza tal desarrollo científico para orquestar determinadas situaciones sensoriales y narrativas en el espectador. Al hacerlo, se vale de medios ya asimilados por el público como parte de una cultura visual contemporánea regida por la comunicación satelital y el uso de las micro-computadoras. Este fenómeno, que no es solamente aplicable a la sociedad estadounidense, ha hecho difusa la noción distancia-tiempo y por lo tanto, ha alterado nuestra concepción del mundo;³⁸ además, ha reducido el poder de impacto de las imágenes debido a la abrumadora posibilidad de crearlas y distribuirlas por medios electrónicos. Por ejemplo, el autor señala que la integración de la ciencia ficción y los efectos especiales a la forma contemporánea de mirar, ocasionaron que la transmisión en vivo de los ataques a las torres gemelas de Nueva York en 2001 se pareciera inicialmente a una película de acción ya digerida y guardada en el subconsciente de los televidentes. No obstante, sigue creyendo que las imágenes son capaces de “penetrar nuestro corazón y mente para personificar y provocar nuestros más oscuros miedos”.³⁹ También tiene confianza en que el consumidor visual sepa elegir “en un mundo materialista consagrado a la gran industria televisiva que ofrece programas de entretenimiento”.⁴⁰

Según Viola, los ataques del 11 de septiembre cambiaron la interpretación de la serie *Avanzando cada día*, mostrada en Berlín en 2001 y en Nueva York nueve meses después. Es factible que el público, tanto el alemán y en mayor proporción el estadounidense, haya entendido la pieza como una metáfora al suceso; como una representación de la destrucción y el desconsuelo generado. Esto pudo haber restringido su significado, ya que nunca pretendió aludir exclusivamente

³⁵ Catálogo de exposición. *Bill Viola: A 25-Year Survey*, op. cit. Pág. 145.

³⁶ Catálogo de exposición. *Bill Viola: Going Forth by Day*, op. cit. Pág. 107.

³⁷ *Ibid.* Pág. 109.

³⁸ Para un estudio profundo sobre el efecto de la velocidad en la percepción actual cfr. Paul Virilio. *Estética de la desaparición*. [Tr. Noni Benegas] Barcelona, Anagrama, 1988. Págs. 114-120.

³⁹ *Ibid.* Págs. 114-115.

⁴⁰ Arturo García, entrevista con el artista. *Diario Vasco*. 23 de Junio de 2004.

a dicho contexto, sino a momentos universales como la agonía, el desarrollo de la vida, el sufrimiento y la muerte, entre otros. Así, algo que se proponía hablar del sentido amplio de pérdida y destrucción se interpretó como una referencia local a una catástrofe contemporánea. A su vez, el rodaje en California de la pieza tuvo un carácter particular al coincidir con el ataque. Viola comenta que era doloroso para el equipo de producción estar escenificando una visión apocalíptica donde un evento trágico, en este caso natural, generaba desolación: una de las proyecciones se refería al instante en que una casa es destruida por una inundación y donde es evidente que no todos los que ahí viven alcanzan a salir; en otro de los videos, se presentaba la labor de rescatistas en busca de sobrevivientes y la desesperanza de los miembros de la comunidad. Estas narrativas propiciaron una cohesión muy singular en los participantes de la filmación; un sentido de solidaridad inusual en el ambiente laboral.⁴¹

Hasta aquí, se han revisado aspectos relevantes de Viola como su trayectoria, el desarrollo de un lenguaje personal y su contexto. Seguiremos ahora con la última parte de esta sección referente al autor: con la acotación de sus intenciones en cuanto al tiempo, los significados, el uso de la imagen y los efectos en el espectador. Para tal propósito nos valdremos de sus declaraciones en catálogos y entrevistas, así como de un documental sobre la pieza *Emergencia*. Posteriormente, quedará asentada su concepción del ejercicio artístico.

Empezaremos con la intención de alentar el tiempo por medio de la tecnología. Nos dice que al sacarlo de su dimensión real inicia un recorrido “al mundo metafísico” y al territorio de “la percepción subjetiva donde se desvanece la imagen óptica y surge la mental”.⁴² También menciona que con esta velocidad baja, se propone reafirmar en el individuo su noción de existencia en un tiempo y espacio determinados, cosa que se ha perdido por “la presión que las civilizaciones [...] han hecho al tratar de universalizar y cuantificar la experiencia [temporal] a través del método científico”.⁴³

En cuanto a los significados en su trabajo, tenemos reflexiones de Viola acerca de las emociones, la apertura, el sonido y la muerte. De su interés por las emociones, nos dice el autor que las entiende como “la expresión arquetípica de la fragilidad del tiempo [...] la manifestación temporal de la conciencia humana”, por eso, al asignar situaciones anímicas a los actores en sus videos, pretende que éstos sean “sujetos que sirvan como pantallas de proyección del estado interno del espectador”.⁴⁴ Confía en que el lenguaje corporal de los personajes transmita una situación profunda y amplia, de manera que el que observa se encuentre a sí mismo en las condiciones de la escena. Al respecto de la narrativa, Viola comenta que le interesa conservar una

⁴¹ Catálogo de exposición. *Bill Viola: Going Forth by Day*, op. cit. Pág. 114.

⁴² *Ibid.* Págs. 97-98.

⁴³ D. Harvey, op. cit. [s. p.]

⁴⁴ Catálogo de exposición. *Bill Viola: Going Forth by Day*, op. cit. Págs. 104-106.

“nube de ambigüedad [...] a través de todo el proceso creativo y el resultado”,⁴⁵ por lo que no desea definir claramente la lectura de sus piezas. En relación al sonido, el autor nos dice que sólo lo utiliza cuando éste se integra al efecto sensorial en la instalación. *El saludo*, por ejemplo, vídeo que captura el momento en que dos mujeres se aproximan para decirse algo, alarga la frase *I need to speak with you right away*⁴⁶ a 10 minutos que corresponden a la duración de la secuencia, aumentando con esto el misterio. Por lo contrario, en la serie *Las Pasiones*, omitió el sonido ya que lo que buscaba era aquello “que emana del interior de un ser humano [...] el instante en que ese algo crece”, de tal suerte que el vacío debía reinar en la exhibición, evocando “un grito silencioso”.⁴⁷ Por último, y en cuanto a la muerte, señala que en *Avanzando cada día*, se proponía “crear un espacio que [fuese] una representación absolutamente real y objetiva del lugar donde la muerte está [...] hacer una pieza no con la temática de la fatalidad, sino sobre el lugar más allá de la muerte”, ya que considera “es el nuevo paisaje que necesita ser representado”.⁴⁸



Going Forth by Day / Avanzando cada día
Proyección # 5. *First light / Luz primigenia*. 2002 .

⁴⁵ Documental. *A World of Art... Op. cit.*

⁴⁶ “*Necesito hablar contigo urgentemente*”

⁴⁷ D. Harvey, *op. cit.* [s. p.]

⁴⁸ Catálogo de exposición. *Bill Viola: Going Forth by Day, op. cit.* Pág. 1.

Sobre el origen de las imágenes y sus composiciones nos dice que en ocasiones se inspira en cuadros antiguos, en especial del medioevo y del renacimiento, sin pretender reescenificarlos. Lo que le interesa es explorar el efecto que éstas tienen en nuestra mente, lugar donde “viven y se transforman en otra cosa”, teniendo la capacidad de “reflejar varios aspectos al mismo tiempo” si se les deja libres, sin ataduras.⁴⁹ *Emergencia*, por ejemplo, está inspirada en la *Pietà* de Tommaso di Cristofano,⁵⁰ obra de 1424. Al verla, se quedó con la sensación de un hombre que emerge misteriosamente, sorprendiendo a dos mujeres.



Tommaso di Cristofano. *Pietà*. Fresco. 280 x 118 cm. 1424.

⁴⁹ Documental. Mark Kidel. *Bill Viola and Emergence*. J. Paul Getty Trust, 2002, en www.nationalgallery.org.uk

⁵⁰ 1383-1435, mejor conocido como Masolino, pintor italiano de la escuela de Masaccio. Carina Gallegos. "The Passions en la National Gallery de Londres". *Art Nexus*. Vol. 3. Núm. 52. Abril/Junio de 2004. Pág. 95.

~ A su vez, *El quinteto de los sorprendidos* tiene como punto de partida el cuadro de Andrea Mantegna *La adoración de los Magos*, 1495-1505. De esta pieza le interesaron dos elementos: el poder compositivo de un centro con el personaje principal en reposo mientras la mirada de los que lo rodean proyecta dinamismo, así como el contraste cromático generado por el fondo negro.⁵¹

También está en los objetivos de Viola utilizar la idea de simultaneidad manejada en algunos cuadros del medioevo, donde en una misma superficie se representaban momentos que coincidían temporalmente; este concepto es para él un recurso simbólico de trascendencia que rebasa la sucesión cronológica de eventos en la vida de alguien, poniendo en evidencia "las presencias invisibles que tenemos en nuestro interior, independientes del tiempo, la óptica y la física".⁵² Una de las piezas que conforman *Avanzando cada día* emplea el concepto de realidades encimadas: mientras un hombre anciano está en agonía en la parte superior de la proyección, se le ve caminando hacia una barca en la parte inferior.⁵³

En lo relativo a la iconografía religiosa, nos dice que quiere tomar ventaja de la asimilación que hemos hecho de ésta e ir más allá de su significado estrictamente doctrinal. Nos comenta que las imágenes sobre la resurrección o la crucifixión, no pertenecen solamente a los cristianos, son "elementos de la existencia humana [...] que han sido utilizados por todas las tradiciones desde el principio de la vida [...] son formas elementales que están ancladas a nuestro sistema operativo; las podemos enterrar, cambiarles de nombre y olvidarlas pero ahí se quedan".⁵⁴ Así, se propone desprender la estructura formal o religiosa de estas escenas para llegar a sus contenidos primigenios y tener acceso a la mente del espectador en el sitio que tiene procesada esta información, normalmente de manera inconsciente.

El último aspecto sobre el que reflexiona Viola es el quehacer artístico. Considera que los autores tienen la responsabilidad de recuperar el carácter desinteresado del arte porque "hay una urgente necesidad de concebir la creación de imágenes como parte de una práctica artística verdaderamente espiritual y no sólo como una profesión de negocio".⁵⁵ Este breve señalamiento resulta paradójico pues es evidente el perfil capitalista de su carrera.

Hemos escuchado entonces los objetivos de Viola con el tiempo lento y sus connotaciones perceptuales, las emociones y su capacidad proyectiva, así como las imágenes religiosas y su efecto a nivel inconsciente. Damos con esto por concluida la parte de intención de autor y así también la revisión de Bill Viola como creador. Toca turno a la recopilación de lecturas que se han hecho de su trabajo.

⁵¹ www.getty.edu

⁵² Documental. M. Kidel, *op. cit.*

⁵³ Proyección # 4. *The Voyage*. Véase *infra* pág. 87, dibujo preliminar.

⁵⁴ Documental. M. Kidel, *op. cit.*

⁵⁵ Catálogo de exposición. *Bill Viola: Going Forth by Day*, *op. cit.* Pág. 115.

3. Los lectores especializados

En este segmento revisaremos algunas de las interpretaciones que Viola ha tenido. Este proceso nos dará herramientas para cotejar nuestra hipótesis inicial y poder así continuar acercándonos al sentido del trabajo de este creador.

La obra de Viola ha sido abordada por numerosos especialistas y existen al rededor de veinte publicaciones dedicadas a su obra, siendo la mayoría catálogos de exhibición. Hay dos libros escritos por John Hanhardt, director y curador de la Fundación Guggenheim e investigador de arte multimedia, donde su trabajo recibe una profunda revisión: *Cultura del vídeo: una investigación crítica*, publicado en 1986 y *Cartografiando lo invisible*, en 1987. A su vez, el filósofo y crítico de arte Arthur C. Danto, lo incluye en el ensayo "TV y vídeo" de su libro *La Madonna del futuro: ensayos en un mundo plural del arte*, en el 2001.

Entre los catálogos de exhibición que destacan está el de su retrospectiva en el Museo Whitney de Nueva York en 1997 con textos de David Ross, director de este recinto; el catálogo para la pieza *Avanzando cada día* comisionada por el Guggenheim de Berlín, que incluye textos de Viola y los dibujos preliminares de esta pieza; y la reciente publicación del catálogo de la exposición de *Las pasiones*, con textos de John Walsh, director emérito del Museo J. Paul Getty, Peter Sellars, director británico de ópera y teatro, y una colaboración del propio autor. Cabe mencionar que Viola ha publicado cuatro libros, entre los que se encuentran: *Bill Viola: Narrativa en lento movimiento*, *Bill Viola: Estaciones*, y *Razones para llamar a la puerta de una casa vacía: Escritos 1973 -1994*.⁵⁶

A continuación, resumiremos las reflexiones sobre Viola de tres autores en aspectos como la espiritualidad, los contenidos, la experiencia del espectador y la tecnología, entre otros. Sus textos son en torno a piezas previas a la exposición *Las pasiones*. Posteriormente, tendremos también tres visiones sobre esta última muestra y, en particular, las dos piezas que se analizaron al principio de este capítulo, *El quinteto de los sorprendidos* y *Emergencia*.

Comenzando con las lecturas a la obra anterior del artista, tenemos al teólogo David Jasper, director del Centro de Estudios Literarios y Teológicos de la Universidad de Glasgow, quien escribió el texto *Una reflexión teológica* para acompañar al catálogo editado con motivo de la pieza

⁵⁶ Catálogo de exposición. *Bill Viola: A 25-Year Survey*, op. cit. Pág. 192.

El enviado, que Viola creara para la Catedral de Durham, Inglaterra, en 1996. Consideramos valiosas sus aportaciones porque como estudioso del concepto de lo divino detecta en este artista un interés profundo por la espiritualidad, por "la posibilidad de reflexión teológica a través de los extremos de la experiencia humana [...] de las narrativas de nuestra vida y muerte [...] momentos que todos compartimos pero que nunca realmente experimentamos".⁵⁷ Agrega que Viola nos habla a un nivel ontológico al tocar cuestiones de raíz sobre el ser, sobre la naturaleza de la creación y los problemas más finos de percepción. Jasper considera que la actividad artística en general "hace posible de nuevo la labor del teólogo de cualquier tradición para articular nuestra experiencia de lo divino". Dicho fenómeno es resultado de "observar, escuchar y estar involucrados con arte que nos da las herramientas para estar conscientes del sentido de nuestra existencia, [algo que] hemos perdido en el curso de la vida". Por último, menciona que Viola se sirve de la tecnología para liberar al tiempo de su restricción lineal, de su uso mundano, funcionando "como puente vital de la necesidad de experiencia humana ya sea sensorial, intelectual o espiritual de absorber nuevos paradigmas y ver en ellos posibilidades de visión, revelación y autoentendimiento".⁵⁸ Estos comentarios de Jasper nos servirán para argumentar posteriormente el sentido trascendental de su obra.

Nuestro siguiente autor es David Ross, actual director del Museo Whitney de Nueva York y quien fuera el primer curador de vídeo trabajando para un museo en la década de los 70 —el Museo Syracuse de la misma ciudad, con Viola, entonces recién graduado, como asistente.⁵⁹ Hablaremos del texto publicado en el libro-catálogo *Bill Viola: A 25-Year Survey*, con motivo de la muestra retrospectiva que, en 1997, itinerara a Chicago, San Francisco, Los Angeles, Alemania y Amsterdam. Ross señala que este creador ha hecho suyas las tradiciones sagradas orientales, no desde una intención religiosa sino a partir de la búsqueda de estados profundos de conciencia y espiritualidad. Como resultado, agrega, Viola transforma al que observa debido a la concentración que implica vivir la obra, a la vez que altera la definición de tiempo y realidad en un suceso identificado por Ross como *tiempo suspendido*. Así, nos dice, nunca se deja el mundo al ver el trabajo; se está en él de una manera distinta, "involucrados en la experiencia de las cosas en sí, [como] sumergidos en un espacio etéreo [...] parecido a flotar bajo el agua".⁶⁰ En cuanto al dominio tecnológico en el creador, menciona que se mantiene controlado, en la superficie del trabajo sin ser su esencia, de tal manera que lo que "percibimos [es] su complejo conocimiento del tiempo, un absoluto control de la imagen, un sentido inventivo del sonido y una noción *zen* de lo inesperado". Agrega que lo que yace en la propuesta del artista son "profundas meditaciones sobre la vida y la

⁵⁷ Catálogo de exposición. *Bill Viola: The Messenger*, op. cit. Pág. 13.

⁵⁸ *Ibid.* Págs. 14-16.

⁵⁹ Catálogo de exposición. *Bill Viola: A 25-Year Survey*, op. cit. Pág. 20.

⁶⁰ *Ibid.* Págs. 24-25. Al respecto, D. Ross hace un paralelo con la música de Max Neuhaus donde el público vive el concierto inmerso en una alberca calentada a temperatura del cuerpo. Los instrumentos son silbatos que transmiten ondas cuya frecuencia se percibe sólo bajo el agua, lo que tiene al espectador "sumergido en un espacio etéreo".

muerte en cámara lenta extrema para crear estados alterados de conciencia [...] provocando al corazón y llevando a la mente a niveles de contemplación y autodescubrimiento”.⁶¹ Cabe mencionar que la lectura de Ross sobre las posibilidades existenciales de la obra de Viola sirve como recurso legitimador, sobre todo viniendo del director del museo sede de la Bienal Whitney, acontecimiento cultural de gran peso.

Otro de los autores que citaremos es el crítico y filósofo Arthur Danto, figura clave en la reflexión teórica del quehacer artístico contemporáneo. Señala que Viola es un productor que camina por linderos de lo sublime a través de un medio joven como es el video, de no más de 40 años y que, a pesar de la corta edad de esta disciplina, la ha llevado a alcanzar plena madurez. Se refiere a la obra como “universalmente humana” porque brinda al espectador un “tipo de tranquilidad espiritual, en los márgenes de una revelación religiosa”.⁶² Habla en específico de *Estaciones*,⁶³ pieza que reúne en un espacio oscuro, cinco paneles de 280 x 150 cm donde se transmiten imágenes de cuerpos en el agua, desnudos y de cabeza, reflejados sobre cinco lozas negras, de iguales dimensiones, en el piso. Mientras el sonido del agua en movimiento llena la sala, las secuencias desaparecen y dejan el sitio a oscuras, remitiendo a una cripta por el tamaño de las lozas. Danto habla de las imágenes como evidencias de “insustanciabilidad: como sombras o fantasmas mentales sin grosor [...] de tal manera que podemos pensarlas como almas si seguimos crudamente lo que Wittgenstein dice sobre el cuerpo, al ser [éste] la mejor referencia que tenemos del alma”. Sin embargo, agrega, hay muestra de la fisicalidad de los personajes que, al moverse bajo el agua se revelan con vida, sexuados, camales. Estas cinco transmisiones pueden ser tomadas como metáforas de un proceso de renovación ya que “el agua es un fuerte símbolo de renacimiento, según lo indica el rito bautismal, confirmando así que las figuras viven el tránsito hacia un estado purificado [...] ofreciendo promesa y esperanza, aunque nuestra postura sobre dichos temas sea diferente”.⁶⁴ Por lo anterior, encuentra en *Estaciones* al tipo de obra que involucra al observador de manera completa, no sólo frente a la pieza sino como alguien inmerso en ella, viviendo una experiencia sublime.

En cuanto al uso de la videotecnología en Viola, hace un paralelo entre ésta y una obra maestra en pintura: cuando vemos un cuadro bien pintado, nos dice, no aprendemos nada sobre la composición química de los pigmentos; no hay revelación del medio; es la forma de usarlo lo que nos atrapa. De igual manera, cuando vemos una pieza de Viola, no descubrimos nada sobre computadoras ni técnicas sofisticadas de video; es la orquestación de los elementos lo que nos

⁶¹ *Ibid.* Págs. 25-27.

⁶² Arthur Danto. “TV and Video”. *The Nation*. Vol. 261. Núm. 7. 11 de Septiembre de 1995. Págs. 241-252. Este artículo fue posteriormente integrado a su libro *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*. Berkeley, University of California Press, 2001.

⁶³ Instalación en la galería subterránea del American Center en París. [s. f.]

⁶⁴ A. Danto. “TV and Video”, *op. cit.* Pág. 250.

lleva a terrenos simbólicos porque no le interesa al creador la autonomía del medio.⁶⁵ Al respecto, cabe señalar el valor secundario que Danto asigna al lenguaje tecnológico y que contrasta con la opinión que David Ross tuviera a mediados de la década de los 60, cuando pronostica la muerte de las demás disciplinas ante el surgimiento del videoarte.⁶⁶ Para Danto, *Estaciones* tiene la capacidad de dejar al espectador en silencio “tocado por algo de gran intensidad y belleza”, un encanto visual difícil de imaginar en otro soporte. Sin embargo, sus observaciones trascienden la parte formal de la propuesta para subrayar el aspecto vivencial. No descalifica a las otras manifestaciones artísticas como lo hiciera Ross en su momento.

Para terminar con la visión de Danto, incluimos una cita que aparece en el catálogo *Las pasiones* y que comulga con su lectura de *Estaciones*: “la inmaterialidad y bajo movimiento de las imágenes nos permite pensar en [las figuras que viven emociones intensas] como almas que experimentan una transformación hacia un estado de purificación y renovación”.⁶⁷

Como hemos podido ver, David Jasper, David Ross y Arthur Danto hacen referencia a trabajos anteriores a la exposición *Bill Viola: Las pasiones*. A continuación tendremos algunas interpretaciones de esta muestra y en particular, sobre las piezas *El quinteto de los sorprendidos* y *Emergencia*.

Doug Harvey, quien escribe para la revista semanal *LA Weekly*, señala que de primer impacto, *Emergencia* le pareció una imagen fija, una “mega-transparencia de unas mujeres en pena sentadas junto a una especie de altar, pozo o tumba”.⁶⁸ Sin embargo, al descubrir el movimiento sutil de los personajes, se concentró entonces en la lenta narrativa para darle la lectura de un renacimiento, porque el hombre pálido surge sin vida, ahogado, del interior del pozo. Más que adentrarse en la pieza, Harvey prefiere hablar del profundo efecto que tuvieron en él los videos. Al respecto nos dice “al acordarme de éstos, pareciera que mientras estoy en el tráfico [...] me balanceo en aquel modo contemplativo de la realidad en que nuestro sentido categórico de aislamiento emocional no es ya el mismo y por un momento [...] parece exclusivamente *mi* tiempo.” Esta capacidad de ensoñación en las piezas de *Las pasiones* contrasta, de acuerdo a Harvey, con el evidente aparato de apoyo detrás de Viola, a quien reconoce inteligente en el uso del “medio electrónico de alta tecnología producida a escala corporativa [para] exhibir en un sitio que es la fortaleza hegemónica de la cultura occidental, construida por dólares petroleros”,⁶⁹ refiriéndose al

⁶⁵ *Id.*

⁶⁶ Danto cita la famosa frase de Ross que daba la bienvenida absoluta a una pieza de Nam June Paik que usaba por primera vez la vídeo cámara en un contexto de galería en Nueva York, a mediados de los 60: “de la misma manera en que el collage sustituyó la pintura al óleo, el tubo de rayo catódico reemplazará al lienzo”. A. Danto. “TV and Video”, *op. cit.* Pág. 249. Con el tiempo, Ross ha ido matizando su posición en favor de la tecnología como la forma ulterior de hacer arte. De hecho, ya no considera el empleo del vídeo en Viola como su aportación máxima sino como la mera superficie, como un vehículo de “inmersión en la experiencia profunda”. Catálogo de exposición. *Bill Viola: A 25-Year Survey*, *op. cit.* Pág. 25.

⁶⁷ Catálogo de exposición. *Bill Viola: The Passions*. J. Paul Getty Museum. John Walsh [ed.] Los Angeles, 2003. [s. p.]

⁶⁸ D. Harvey, *op. cit.* [s. p.]

⁶⁹ *Id.*

Museo J. Paul Getty. Este señalamiento lo hace de manera tangencial a la obra, como un contexto económico que de ninguna manera demerita la producción del artista pero que está latente.

Peter Sellars, director de teatro y ópera, observa lo siguiente: sobre la riqueza de la forma en el trabajo de Viola menciona que “vemos imágenes en marcos, objetos que son, a la vez, ventanas a otra realidad y superficiespreciadas, forjadas cuidadosamente; como pinturas.” En relación a *Emergencia*, da una lectura en que de manera cíclica “imágenes de nacimiento y muerte se tocan en un abrazo milagroso que, a pesar de dar sosiego, nunca será cómodo”. De *El quinteto de los sorprendidos* nos dice que “subraya la fragilidad de la palabra comunidad, [haciendo evidentes] los cañones emocionales de cinco sujetos, las fricciones de una relación interpersonal [que] se han convertido en las tensiones de una sociedad y en los retos de la democracia misma”.⁷⁰ Esta detección de aspectos sociológicos por parte de Sellars en *El quinteto*.. nos servirá para argumentar nuestra interpretación referente al ensimismamiento del individuo en un contexto colectivo.

Por último, John Walsh, director emérito del Museo J. Paul Getty, se dirige a las fuentes de inspiración de Viola dentro de la historia del arte, tanto a nivel sintáctico como semántico. Respecto a la forma en *Emergencia* señala que “la figura masculina nos remite a una escultura de mármol de Donatello, mientras que las posiciones de las mujeres al recibir al hombre desplomado nos recuerdan a cuadros de Rafael y Tiziano”.⁷¹ Sobre la lectura religiosa de esta pieza dice que “alude a varios momentos del cristianismo, ya sea *El Entumbamiento* de Paul Rubens, 1612, o *El Descendimiento de la cruz*, de la escuela de Rogier van der Weyden, 1490”. Además, sin referirse a un cuadro en específico, menciona a la resurrección como un posible significado, debido a “la elevación del hombre pero sin culminación porque él parece estar muerto”. A propósito de *El quinteto de los sorprendidos*, declara que puede estar basado formalmente en un cuadro de El Bosco, *El Cristo burlado*, ca. 1490-1500, donde cuatro personajes rodean a uno colocado al centro, en remanso. También señala que Viola ha trabajado varias versiones de *El quinteto* debido a las múltiples posibilidades de composición de los cinco elementos. Finalmente, apunta que este artista tiene la capacidad de extraer de los temas religiosos la esencia de un momento específico para después mezclarlos en una narrativa enigmática que permita varias lecturas, logrando así “distanciar el contenido del efecto”.⁷²

Hasta aquí, Sellars y Walsh han comentado solamente acerca de la forma y los contenidos de las piezas que nos ocupan. Por su parte, Harvey señaló el carácter transformador de los videos de *Las pasiones* porque le permitieron reintegrarse a su contexto de manera distinta al recordarlos. Este efecto vivencial en el espectador fue también una aportación compartida por los autores que

⁷⁰ Catálogo de exposición. *Bill Viola: The Passions*, op. cit. [s. p.]

⁷¹ *Id.*

⁷² Documental. M. Kidel, op. cit.

hablaban de piezas anteriores: el teólogo David Jasper, el curador David Ross y el crítico de arte Arthur Danto. Quisiéramos terminar este bloque correspondiente a las lecturas de la obra de Viola, con un enunciado que incluye una palabra o frase de cada uno de los seis autores citados y que sintetiza los aspectos formales, semánticos y existenciales que detectan en el trabajo revisado. Podemos entonces decir que las videoinstalaciones de Viola proyectan superficies forjadas cuidadosamente en imágenes de narrativa enigmática, en un modo contemplativo de la realidad que nos lleva a estados alterados de conciencia, donde se articula la inmaterialidad y la espiritualidad.

Sólo nos resta analizar a los especialistas referidos de acuerdo a la clasificación que Umberto Eco hace sobre el tipo de intérprete.⁷³ Es posible que antes de ofrecernos su lectura, todos ellos hayan estado cercanos a Bill Viola debido al reconocimiento laboral del que gozan. Cuando se tiene la ventaja de saber cuál es el objetivo del artista, ya sea por medio de entrevistas o teniendo acceso a apuntes, archivos personales o dibujos preliminares, hay menor especulación al momento de leer la obra. Consideramos que, de manera general, sus intervenciones enfatizan el efecto profundo, de carácter ontológico en las piezas de Viola, rescatando con esto la intención del creador. Por lo tanto, serían lectores ideales en la definición de Eco. No obstante, podemos asegurar esto sólo de cuatro de los seis autores: del teólogo David Jasper, el curador Davis Ross y los críticos de arte Arthur Danto y Doug Harvey, aunque el último llega a ser un tanto anecdótico.⁷⁴ Acerca de Peter Sellars y John Walsh no tenemos herramientas suficientes para catalogarlos como ideales ya que sus visiones parecen ser de superficie: Sellars se refiere a la riqueza formal de las imágenes, atribuyéndoles un significado emotivo,⁷⁵ mientras que Walsh se limita a describirlas de manera iconográfica, ubicando sus paralelos conforme a la historia del arte⁷⁶ sin hablar de su posible funcionamiento.

Con esto, cerramos el presente inciso para dar espacio al análisis de los valores que utiliza Viola de acuerdo a su momento histórico.

⁷³ Recordemos que Eco distingue entre el lector empírico y el ideal. El empírico es aquel que no logra aproximarse a la intención del autor porque lee la obra de manera subjetiva. En cambio, el lector ideal es el que escucha al objeto analizado para detectar su esencia y la voluntad del creador. U. Eco, *op.cit.* Pág. 29.

⁷⁴ "al acordarme de [los videos] pareciera que mientras estoy en el tráfico [...] me balanceo en aquel modo contemplativo de la realidad en que nuestro sentido categórico de aislamiento emocional no es ya el mismo y por un momento [...] parece exclusivamente *mi* tiempo." D. Harvey, *op. cit.* [s. p.]

⁷⁵ "imágenes de nacimiento y muerte [que] se tocan en un abrazo milagroso que, a pesar de dar sosiego, nunca será cómodo". Catálogo de exposición. *Bill Viola: The Passions*, *op. cit.* [s. p.]

⁷⁶ *Ibid.* [s. p.] Sobre *Emergencia* señala: "la figura masculina nos remite a una escultura de mármol de Donatello, mientras que las posiciones de las mujeres al recibir al hombre desplomado nos recuerdan a cuadros de Rafael y Tiziano [...] alude [también] a varios momentos del cristianismo, ya sea *El Entumbamiento* de Paul Rubens, 1612, o *El Descendimiento de la cruz*, de la escuela de Rogier van der Weyden, 1490".

4. Aproximación al comportamiento axiológico de la obra

Después del estudio de algunas reflexiones que sobre el trabajo de Viola han hecho ciertos curadores y críticos de arte, regresaremos a las piezas analizadas, *El quinteto de los sorprendidos* y *Emergencia*. Trataremos de identificar su comportamiento de acuerdo con la escala axiológica del contexto al que pertenecen, es decir, según la sensibilidad ejercida por la comunidad estadounidense sobre conceptos de forma, gusto, moral y pasión —cuatro de las nociones a las que se atribuye un valor en un momento particular, en términos de Omar Calabrese.⁷⁷

En el bloque correspondiente al autor se mencionó que Viola es parte de una sociedad anglosajona con una situación económica próspera, una ideología individualista y una asimilación de los adelantos tecnológicos. Su medio histórico practica, generalmente, una visión occidental de la forma y el gusto, definiendo lo conforme según la premisa grecolatina de la construcción del espacio, en armonía, sin estridencias, enfocada al centro y con una lectura de izquierda a derecha. En cuanto a la noción clásica de la belleza, la realidad de este creador vive lo bello como una idealización del cuerpo, esbelto, proporcionado, limpio y maquillado. Su contexto parece tener, además, un enfoque relativo de lo bueno, acoplando su concepción del mal a los intereses personales.⁷⁸ Finalmente, en lo que respecta a las pasiones, esta comunidad maneja una neutralidad, ya que, por un lado, aparenta rechazar lo eufórico —la expresión explosiva de sus emociones, el contacto físico y la vitalidad del cuerpo— pero al mismo tiempo demuestra una aversión por lo disfórico —la enfermedad, el dolor, lo mórbido y la muerte.

⁷⁷ O. Calabrese, *op cit.* Págs. 38-43 y 108. El autor señala que las sociedades ejercen juicios de valor sobre los objetos o sucesos en cuanto a su aspecto morfológico, estético, ético y tímico, mayoritariamente, aunque también se puede calificar un fenómeno según su apego a la verdad, pero la definición de ésta es más compleja que los otros cuatro tropos. Entonces, es posible que al evaluar un objeto, cultural en nuestro caso, se le considere conforme o deforme, dependiendo de su estructura; bello o feo, de acuerdo con un gusto específico; bueno o malo, a partir del seguimiento de lo moral; y eufórico o disfórico, con base en su proyección emotiva. Así, al seleccionar las polaridades se obtienen homologaciones diversas: un performance determinado, por ejemplo, se puede evaluar como deforme, feo, malo y eufórico, después de un análisis meticuloso del sistema axiológico vigente en su contexto. Es importante señalar que si bien otros autores manejan categorías diferentes, contienen en esencia los mismos conceptos. Edmund Feldman, por ejemplo, utiliza tres: el aspecto formal, que incluye equilibrio y armonía, es decir, forma y gusto; el aspecto expresivo, o capacidad persuasiva del objeto para comunicar sentimientos, lo que sería equivalente a la pasión; y el aspecto instrumental, que se refiere al interés social servido, el análogo de la categoría ética en Calabrese. A. M. Guasch. "Las estrategias de la crítica de arte", en *La crítica de arte... Op. cit.* Págs. 233-234.

⁷⁸ Como se verá más adelante, Viola no ofrece nada nuevo en el terreno de la ética estadounidense. Por lo tanto, no creemos conveniente ahondar en este polémico tema.

-- Del breve análisis anterior se puede concluir que los juicios de valor del contexto de Viola son los siguientes: una aceptación de lo conforme y lo bello en el sentido clásico, una relatividad de lo bueno y lo malo, y una fluctuación de lo eufórico y lo disfórico.

Estudiaremos ahora, de manera individual, el comportamiento de *El quinteto de los sorprendidos* y *Emergencia* dentro de la escala axiológica mencionada, con el propósito de identificar en cuáles valores se apoya y cuáles descalifica.

El quinteto de los sorprendidos aparenta someterse a la ratificación de lo bello en la categoría estética y lo conforme en la morfológica. En primera instancia, esta imagen proyecta un código ya digerido del binomio forma-belleza según el parámetro clásico: la composición actoral es uniforme, cinco adultos cohabitan un espacio negro y se colocan dos al frente y tres atrás. Hay balance cromático, la iluminación es contrastada y definida. Los personajes reflejan proporción y su complejidad parece ser delgada-media. Hasta aquí se siguen lineamientos clásicos sobre forma y belleza. Sin embargo, las figuras no están maquilladas ni vestidas de manera extravagante, lo que cuestiona el concepto occidental de belleza en torno al cuerpo y su idealización. El momento histórico de Viola --no del todo ajeno a nosotros-- no considera bello el cuerpo natural; por lo tanto, lo maquillaje para acentuar la boca o los ojos y para ocultar sudor, arrugas y demás variaciones cutáneas. El vídeo presenta cinco seres sin arreglos ni poses ante las cámaras, evidenciando con esto su fisicalidad y naturalidad. Es posible que la austeridad en el cuidado de la imagen de los personajes formule una redefinición de belleza para el cuerpo contemporáneo. Por otro lado y en cuanto a la forma, que también resulta aquí cuestionada, la pieza remite al cine, encerrando al público en un cuarto oscuro con una pantalla al frente, algo que está digerido en la presente época tecnológica que privilegia el estímulo visual automático.⁷⁹ Lo que resulta desconcertante es la lentitud de los movimientos, la falta de audio y la carencia de una historia. Esta videoinstalación propone una reflexión acerca del tiempo real y plantea un vacío informativo que dificulta estructurar la lógica de un suceso.

Sin embargo, a pesar de ignorar la narrativa, es evidente que nadie causa daño a nadie; no hay peligro ni violencia que pudieran vulnerar la categoría ética, de tal suerte que Viola ratifica lo bueno de la escala axiológica. Lo anterior se da con una perspectiva individualista, pues aunque los personajes no se lastiman, tampoco parecen reaccionar a la situación adversa circundante.

⁷⁹ Para una reflexión en torno a la imagen como transformadora de las capacidades cognitivas del individuo cfr. Giovanni Sartori. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. [Tr. Ana Díaz Soler] Madrid, Taurus, 2002. Págs. 30-42. El autor señala que con la televisión, la imagen antecede al conocimiento pues no implica un proceso intelectual de descodificación del lenguaje escrito, haciendo del espectador un simple receptor de estímulos audiovisuales automáticos. Con esto, se ve limitada la habilidad para absorber conceptos y referentes abstractos que construyan el entendimiento. De manera categórica, Sartori identifica este suceso como una atrofia intelectual de las sociedades contemporáneas. Aunque nosotros no pretendemos calificar este fenómeno como lo hace el autor, sí detectamos en el contexto de Viola un consumo excesivo del estímulo audiovisual, la ciencia ficción y la realidad virtual. Así, los videos del autor resultan 'atractivos' pues funcionan con elementos ya asimilados por su cultura.

- Finalmente, en cuanto al juicio sobre la pasión, hay una aparente ambigüedad en el comportamiento de la obra. De manera superficial tiende a lo eufórico, al subrayar la intensidad de la vivencia en los actores. Sin embargo, de fondo, revela una propensión hacia lo disfórico, ya que se otorga mayor carga visual a quienes experimentan angustia, dolor e incertidumbre. La secuencia hace énfasis en lo triste y lo patético, desatendiendo a la alegría y el sosiego. El actor que proyecta gozo es apenas evidente; no tiene el protagonismo de los otros cuatro. Con esto, Viola se mueve hacia el extremo negativo en la categoría tímica.

Por su parte, *Emergencia*, al igual que *El quinteto de los sorprendidos*, parece alinearse a extremos positivos de valor respecto a la forma y el gusto, aunque Viola hace cuestionamientos de estos juicios de manera subyacente. En lo morfológico, *Emergencia* es conforme. Su construcción de la imagen revela balance compositivo al distribuir las figuras uniformemente en el espacio; la iluminación otorga el contraste suficiente; hay armonía cromática que, a pesar de ser fría, alcanza un manejo nivelado de los elementos blancos en contrapeso con los negros; y por último, la proyección tiene cualidades pictóricas de alta resolución que acentúan su efecto tridimensional. Estas características formales van de la mano del uso de lo bello en la categoría estética: la figura masculina hace mención al concepto griego de belleza representado en escultura, donde la idealización del cuerpo era tal, que lo alejaba de su carnalidad. Dicho recurso se intensifica con el color blanco sobre el cuerpo del hombre que emerge, lo que remite no a la piel sino al mármol, distanciándolo así del terreno humano. Sin embargo, en el caso de las figuras femeninas se da lo contrario. Es aquí donde empieza el juego con la escala negativa del valor estético. Ellas no se adhieren al consumo actual de la imagen del cuerpo; son mundanas, de vestir sencillo y de apariencia natural. Nuevamente, tal y como sucede en *El quinteto de los sorprendidos*, Viola se refiere al cuerpo sin maquillajes, sin cuidados excéntricos, ni apelación sexual, en este caso.⁸⁰

Regresando a la categoría formal, declamos que el autor la cuestiona de manera indirecta. Nos parece que además de estructurar la escena de acuerdo a lo conforme, utiliza también el extremo negativo en cuanto a la noción del tiempo y la inexactitud de la narrativa. El alargamiento intencional en la duración del vídeo nos saca del ritmo natural, de la experiencia cotidiana de un evento, especialmente si consideramos, nuevamente, que vivimos en una época de tecnología avanzada en donde la rapidez y la claridad del mensaje son sobrevalorados. Viola usa los polos opuestos a esta definición de comunicación: la lentitud y el misterio. Al final, no nos queda claro el sentido del discurso. Nuestra necesidad de insertar la realidad en una lógica se ve aquí fragmentada porque la ambigüedad de símbolos nos confunde. ¿Es un nacimiento o es una muerte? Con todo y ver el final de la secuencia, no se sabe con claridad qué pasa. Es factible, por

⁸⁰ El desnudo masculino no parece servir como vehículo de seducción ante el espectador; se le utiliza para resaltar el potencial simbólico de una figura blanca que pudiera evocar muerte o renacimiento, como ya se indicara en el análisis de obra. Véase *supra* págs. 55-57. Por su parte, las mujeres de esta secuencia fílmica tampoco son utilizadas como objeto de atracción sexual, lo que obedecería al consumo de la imagen femenina en culturas latinoamericanas.

lo tanto, que la indeterminación en la historia y el estiramiento del tiempo, en ambos videos, no se refieran precisamente a un juicio morfológico de lo deforme sino a una categoría de diferente naturaleza. A esto nos referiremos más tarde, al sintetizar el comportamiento axiológico de las dos piezas.

Desde el punto de vista ético, en *Emergencia* se ratifica lo bueno pero no en los parámetros de relatividad estadounidense, sino en el sentido absoluto del bien. Alguien padece y los otros le ayudan. No hay violencia. No hay sufrimiento infligido. Hay una especie de moraleja social: mientras una persona padece las otras lo socorren.

Finalmente, en cuanto al valor pasional, tenemos que *Emergencia* es disfórica, ya que a pesar de enfatizar la explosividad de las mujeres, presta mayor atención al padecimiento del hombre y al dramatismo de la escena. Esto sucede tanto al inicio, cuando ellas parecen estar sumergidas en un trance contemplativo con rastros de aflicción, como al final, cuando la mujer joven cubre el cuerpo masculino con el manto blanco y demuestra pena profunda.

Una síntesis de las categorías de valor empleadas por *El quinteto de los sorprendidos* y *Emergencia* refleja las siguientes homologaciones: en primera instancia ratifica lo conforme, bello, bueno y eufórico; aunque de manera subyacente utiliza lo deforme, feo, bueno y disfórico. Vemos así, que el único criterio que no se altera es el ético, ya que permanece en la legitimación de lo bueno. En cuanto a los otros tres conceptos, es difícil señalar que los cuestiona de manera absoluta. Si bien se vale de los polos positivos para atrapar al espectador, luego los lleva al extremo negativo para manejar *la imprecisión*⁸¹ y enriquecer la propuesta con una narrativa difusa.

Sin embargo, sospechamos que lo que hemos calificado como deforme debido al uso del tiempo alargado en *Viola*, no es estrictamente del terreno morfológico –del sentido de construcción de la imagen– sino de la articulación de una posible quinta categoría de valor, referente a *lo temporal*, emitiendo un juicio sobre *el suceso*. Los polos opuestos estarían representados por el *tiempo cronológico* –no como extremo positivo, sino como una congruencia con la duración de un evento según unidades calculables– y el *tiempo fenomenológico* –tampoco en una acepción negativa, sino como afinidad al tiempo de la conciencia, aquel que congela un instante de la experiencia para llevarlo fuera de los lineamientos de la realidad, más allá de lo tangible y lo explicable. El trabajo de *Viola* se ubicaría precisamente aquí.

Esta quinta unidad de medida que suponemos ofrece el artista, tiene parecido a la categoría de *la imprecisión*, o *lo indefinido* que expone Calabrese, la cual se acopla a la naturaleza vivencial de ciertas poéticas contemporáneas estructuradas con base en la vaguedad y el misterio. En ellas, la percepción del objeto se obstaculiza por medio de la creación artificial de formas temporales o espaciales que fomentan un estado sensorial particular denominado "*intravisión*", una especie de

⁸¹ Recurso identificado por Calabrese como un *no-sé-qué* cautivador que, a pesar de impedirle al espectador "definir el objeto", lo aproxima a la experiencia de lo sublime. O. Calabrese, *op. cit.* Págs. 174-176.

mirada *entre* las cosas y *dentro* del sujeto".⁶² Con esto, se inicia la experiencia de lo sublime, una noción de desequilibrio racional en que el espectador sabe que algo sucede pero no puede describirlo. Creemos que los videos analizados funcionan a este nivel, debido a su articulación del tiempo subjetivo.

A las obras que presentan las características anteriores, agrega Calabrese, les es insuficiente un estudio axiológico que considere la forma, lo estético, lo ético y lo pasional como parámetros exclusivos.⁶³ Necesitan que se amplíen las herramientas de evaluación practicadas por su entorno y es aquí donde Viola toma provecho de su capacidad de alterar los juicios de valor que le rodean, si se siguen las observaciones de Calabrese sobre el artista como *emisor* de una cadena comunicativa. Al respecto, señala que los *mensajes o bienes culturales* de un creador no pueden quedarse flotando en el ámbito subjetivo; se dirigen a un *receptor* que ejerce un sistema axiológico determinado y sobre el cual, el productor tiene poder de injerencia, al sacudir el carácter absoluto de algunos criterios.⁶⁴

Viola conoce aquello que está aceptado por la sociedad estadounidense --e incluso, la comunidad mediática generalizada-- y lo utiliza de manera inteligente para atraparla con imágenes de superficie cautivadora que revelan situaciones nobles y compasivas, depuradas al máximo con recursos tecnológicos. A partir de ahí, asume el impacto que como generador de bienes culturales puede tener en los valores de su contexto y vulnera concepciones rígidas sobre la imagen del cuerpo sin maquillajes --por ejemplo--; reajusta homologaciones al colocar a lo disfórico al mismo nivel de lo conforme, lo bello y lo bueno; y ofrece a su momento histórico un nuevo factor de evaluación relativo al tiempo fenomenológico. Con esto, se resiste a aceptar el "consumo del instante"⁶⁵ inherente a los medios masivos de comunicación y propone el encanto visual alargado, aún cuando la apariencia de sus videos sea de fácil acceso para un público ávido de efectos especiales como el actual.

Después de este acercamiento al manejo de la escala axiológica de *El quinteto de los sorprendidos* y *Emergencia*, estamos listos para entrar al terreno de la argumentación, donde se buscará confrontar la hipótesis interpretativa con los datos recabados en cuanto al autor y las aportaciones de los lectores especializados.

⁶² *Ibid.* Pág. 176.

⁶³ *Ibid.* Pág. 174.

⁶⁴ *Ibid.* Pág. 24.

⁶⁵ Aquille Bonito Oliva considera que los artistas tienen una responsabilidad ética "contra el uso indiscriminado, potencialmente autoritario de la telemática [...] pues presentan sus propios enseres al servicio de la fantasía, de la imaginación y de la única aventura posible para transitar por el tercer milenio". Catálogo de exposición. *I Bienal de Valencia. Comunicación entre las artes, op. cit.* Págs. 51 y 55.

5. Hacia la tesis interpretativa

Este último bloque del recorrido hermenéutico conciliará los resultados de los incisos uno, dos y tres del capítulo, referentes a la obra, el autor y los lectores especializados, respectivamente. Para tal efecto, se comenzará por identificar el tipo de creador que es Viola siguiendo la clasificación de Umberto Eco, al analizar si sus procesos de elaboración concuerdan con sus metas.⁸⁶ Después, se hablará de la intencionalidad del trabajo confrontando tres aspectos: lo que quiere el artista, lo que se ha escrito sobre la obra y lo que ésta proyecta. Los pasos anteriores nos llevarán a una rectificación de la hipótesis y finalmente, a la elaboración de una tesis interpretativa que mejor se aproxime al sentido de los videos analizados.

En el segmento que se ocupara de Viola como sujeto creador, se estudiaron primero los antecedentes biográficos y el desarrollo de su lenguaje. Luego vino la acotación de sus intenciones, las que se podrían resumir como una voluntad por manejar el tiempo alargado con el fin de tener injerencia profunda en la experiencia perceptual a través de las emociones y la apertura narrativa. Esto revela que el artista ubica claramente sus propósitos. Ahora bien, si se analiza su proceso creativo, se descubre que éste le permite consolidar objetivos al valerse de tres factores: un material maleable como el vídeo, el potencial expresivo de los actores y la puesta en escena de situaciones arquetípicas con las que el espectador se conecte de manera inconsciente. Los puntos mencionados hacen a Viola un autor ideal, pues sabe lo que quiere y absorbe de su contexto elementos que enriquezcan su obra compensando los errores en el trayecto. Veamos cómo se da lo anterior.

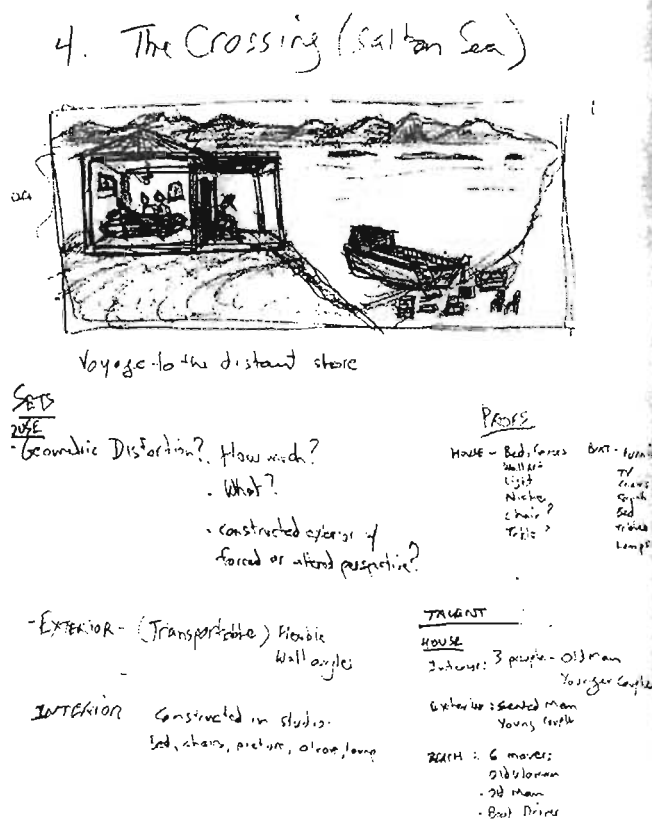
Su interés por ahondar en dominios de la percepción subjetiva ha encontrado en el medio del vídeo y la tecnología la posibilidad de deformar el tiempo cronológico a través de la cámara lenta, para así revelar aquello que se pierde en la velocidad normal de captación.⁸⁷ El autor se ha ido apropiando de avances en el ramo como lentes, películas especiales y aparatos sofisticados de edición, que le brindan un mejor control sobre la imagen obtenida y aumentan el efecto sensorial.

⁸⁶ Recordemos que para Eco, existen tres tipos de autor: el *ideal*, que tiene lucidez, capacidad de síntesis y habilidad para construir en base a prueba y error; el *liminal*, que a pesar de no estar consciente de lo que quiere, logra imprimir un mensaje en la propuesta; y el *empírico*, que abandona la obra debido a que ignora sus objetivos. M. Beuchot. *Tratado... Op. cit.* Pág. 22.

⁸⁷ Catálogo de exposición. *Bill Viola: Going Forth by Day*, op. cit. Págs. 106-107.

Además, el uso reciente de pantallas de plasma como soporte, impresiona y retiene al público debido a la ilusión tridimensional originada por el líquido cristalino.

Otro rasgo que hace a Viola un creador ideal es el empleo de actores dedicados al teatro como vehículo de proyección del estado anímico del espectador.⁸⁸ Al asignarles una emoción determinada, explota su habilidad dramática para habitar un personaje⁸⁹ además de darles oportunidad de improvisar, generando así estratos de inconsciencia, vistos como accidentes favorables⁹⁰ que serán después manipulados en el proceso de edición. Este factor de libertad en los actores es la única parte ajena al control de Viola, ya que el resto de la escena es cuidadosamente definida por él, desde el sitio donde se fija la cámara para poder registrar cada detalle en la 'vida' de la emoción representada,⁹¹ hasta las características del set, la utilería, los efectos especiales, el número de participantes y el vestuario. Lo anterior está claramente indicado en uno de los dibujos preliminares de la instalación *Avanzando cada día*.



Bill Viola. Dibujo preliminar para *The Voyage* (inicialmente llamada *The Crossing*)

Proyección # 4. *Going Forth by Day / Avanzando cada día*. 2002

⁸⁸ *Ibid.* Pág. 106.

⁸⁹ *Ibid.* Pág. 109.

⁹⁰ *Ibid.* Pág. 111.

⁹¹ Documental. M. Kidel, *op cit.*

A su vez, los procesos de filmación y edición corroboran que el artista construye en base a prueba y error. Al dirigir a los actores en *El quinteto de los sorprendidos*, por ejemplo, les señala el ritmo al que deben de sentir su emoción, desde el instante en que ésta se empieza a formar y llega al climax, hasta el momento en que el arco de intensidad se desvanece. Si nota que alguno de ellos no sigue esta curva, interrumpe la toma y vuelven a filmar.⁹² Se repite la escena tantas veces sea necesario para que Viola obtenga lo que quiere. Posteriormente, en la edición realiza los cortes pertinentes y define el tiempo que ha de durar la secuencia. Trabaja también en la depuración de la imagen final localizando áreas para ser retocadas con programas de cómputo en el campo del diseño comercial.⁹³

Una última muestra de Viola como autor ideal es la adaptación que hace del espacio compositivo en cuadros del medievo y Renacimiento que contienen un potencial arquetípico.⁹⁴ Para *El quinteto de los sorprendidos*, atendió al centro en reposo y la periferia en movimiento del cuadro *La adoración de los Magos* de Andrea Mantegna.⁹⁵



Andrea Mantegna. *La adoración de los Magos*. Temple sobre lino. 48.5 x 65.8 cm. 1495-1505.

⁹² www.nationalgallery.org.uk

⁹³ Corel Draw, por ejemplo. www.getty.edu

⁹⁴ C. G. Jung identifica a un arquetipo como un mensaje del inconsciente colectivo que acarrea la "común herencia psicológica de la humanidad"; lo entiende como una imagen primigenia en la que cualquier sujeto puede encontrar referentes para conectarse, independientemente de su religión y/o cultura, debido a que conlleva "rastros de las anteriores etapas de su desarrollo". Ejemplos de arquetipos son el círculo —símbolo de la psique—, el cuadrado —representación terrenal del cuerpo—, y la cruz —que deriva del círculo al seccionarlo en cuatro, como un balance entre el mundo natural y el espiritual. Carl Gustav Jung *et al.* *El hombre y sus símbolos*. (1964) 3ª ed. [Tr. Luis Escolar Bareño] Madrid, Aguilar, 1979. Págs. 106-107 y 240-249. No obstante, nos parece que Viola entiende un arquetipo como una circunstancia emocional, más que como un símbolo. Es decir, alude a instantes extremos en que los individuos responden de manera profunda a la vida o a la muerte, por ejemplo, y esto tiene mayor posibilidad de cautivar anímicamente al espectador de cualquier contexto.

⁹⁵ www.getty.edu

-- De esta obra, le atrajo la manera en que los sujetos representados habitan la superficie pues ninguno de los reyes ve a Jesús, punto focal de la narrativa. Sus miradas están extraviadas, en distintas direcciones, propiciando un ambiente extraño en el que si bien “todos viven un momento intenso, parece que no se dan cuenta de la presencia del otro”.⁹⁶ De este lienzo absorbió, además, la iluminación de izquierda a derecha y el contraste tonal de los rostros logrado por el fondo negro. Viola comenta que existe otra referencia formal para *El quinteto de los sorprendidos: La coronación de espinas*, ca. 1490-1500, de El Bosco. De aquí, le interesó la fuerza de atracción de la mirada de Cristo, la única que hace contacto con el espectador y a la que subyace una serenidad poco usual, si se considera la actitud invasora de los otros cuatro personajes.⁹⁷

Es importante señalar que este creador no recurre a pinturas antiguas para hacer la puesta en escena de las mismas. Lo que obtiene de ellas es su sintaxis y la capacidad emotiva de la imagen para entrar en la mente del espectador y ahí transformarse, independiente de su contenido religioso.⁹⁸ De el cuadro de Mantegna, el autor apuntó dos años y medio antes de la realización de *El quinteto...* que quería hacer una pieza donde las “emociones fueran y vinieran gradualmente [...] y la interacción de las figuras pareciera fluida y cambiante”.⁹⁹ Este tipo de reflexiones inmediatas al estudio de alguna obra lo hacen extraer la esencia y luego ir a su mente. En el caso de *Emergencia*, nos dice que se apoyó en la *Pietá* de Tommaso di Cristofano,¹⁰⁰ la cual, le hizo pensar en “un hombre joven que sale del agua [...] frente a dos mujeres intimidadas emocionalmente por el suceso”.¹⁰¹ Esta anotación trasciende la cita religiosa del cuadro del pintor italiano.

Como se pudo ver, Viola emprende caminos que le llevan a concretar sus metas en cuanto a la experiencia del tiempo a través del vídeo, la emotividad profunda con el uso de profesionales en actuación y la narrativa flexible basada en la disposición espacial de cuadros medievales y renacentistas. La coherencia de sus procesos aunada a la capacidad de síntesis y la puntual identificación de sus objetivos lo confirman como autor ideal.

Ahora bien, es necesario ampliar el campo de discusión para examinar si tal lucidez alcanza a ser leída por los especialistas. Esto implica enfrentar lo que el artista quiere, contra lo que el intérprete detecta y lo que la obra proyecta en sí. De aquí surgirá el tipo de *intencionalidad*¹⁰² en la propuesta de Viola.

⁹⁶ *Id.*

⁹⁷ www.billviola.com

⁹⁸ Documental. M. Kidel, *op. cit.*

⁹⁹ www.getty.edu

¹⁰⁰ Como ya se mencionara en páginas anteriores, di Cristofano fue un pintor italiano, también llamado Masolino, 1383-1435, que perteneció a la escuela de Masaccio. Véase imagen *supra* pág. 73.

¹⁰¹ www.getty.edu

¹⁰² Recordemos que el término se refiere, según Eco, a la toma de conciencia por parte del creador y su verificación en la obra. Así, en el caso de que el artista sepa lo que quiere y la pieza analizada lo revele, se hablará de una *intencionalidad consciente y explícita*; cuando el creador tenga claros sus objetivos pero éstos no se proyecten en el trabajo, será *consciente y tácita*; si el autor no ubica exactamente sus intenciones pero la obra evidencia una voluntad, se estará frente a una *intencionalidad inconsciente y explícita*; y por último, cuando el artista ignora sus propósitos y la obra no manifiesta mensaje alguno, será *inconsciente y tácita*. M. Beuchot. *Tratado... Op. cit.* Pág. 23.

~ Creemos que en sus videos se articulan tres terrenos de intencionalidad: el ontológico, relativo a la experiencia del espectador con el tiempo suspendido; el temático, correspondiente a una gama de significación delimitada; y el tecnológico, en la postura ante el vídeo como material expresivo.

En el ámbito ontológico que, como se mencionara, alude al efecto vivencial a través del manejo del tiempo, el autor señala que quiere sacarlo de su restricción cronológica para acceder al "mundo metafísico" y de la "percepción subjetiva donde se desvanece la imagen óptica y surge la mental". Considera que al alargar el tiempo, se toma conciencia de la existencia de uno mismo en un espacio y momento determinados.¹⁰³ Al respecto, el teólogo David Jasper indica que cuando Viola extrae el tiempo de su uso mundano, nos habla desde un plano ontológico que resalta los problemas más finos de percepción y genera herramientas para "darnos cuenta del sentido completo de nuestra existencia", como un suceso espiritual que conduce al autoentendimiento.¹⁰⁴ También el curador David Ross detecta el particular efecto de la cámara lenta en Viola y su capacidad "para crear estados alterados de conciencia [...] llevando a la mente a niveles de contemplación y autodescubrimiento". Menciona además que estar frente a uno de estos videos es como sumergirse en un mundo "etéreo [...] parecido a flotar bajo el agua".¹⁰⁵ Por último, el filósofo Arthur Danto señala que el lento desenvolvimiento de las imágenes brinda al espectador "un tipo de tranquilidad espiritual" y lo absorbe de manera completa en linderos de lo sublime.¹⁰⁶ En cuanto a lo que la obra proyecta sobre el tiempo y la experiencia profunda, consideramos que la baja velocidad de *El quinteto de los sorprendidos* nos lleva a connotaciones perceptuales y sensoriales que se mueven en el terreno existencial, pues ponen al descubierto la intensidad con que se manifiesta la vida. Al ver estas imágenes de cuerpos que transitan por *un algo* indeterminado a un ritmo distinto del real, somos testigos de su respiración, de la vibración de su piel y de la formación de sus movimientos, de tal manera que los personajes sirven de espejo a nuestra corporeidad pero no sólo en el aspecto físico, sino en la manera de existir en una realidad.

Una vez que se ha escuchado al autor, a los lectores y a la obra, deducimos que la intencionalidad en el aspecto ontológico del trabajo es consciente y explícita, ya que el creador sabe que quiere llevar al público al plano vivencial y los receptores lo captan porque la pieza lo refleja.

En cuanto al terreno temático y la simbología en los videos, las declaraciones del autor señalan que, en la mayoría de sus piezas, se propone generar "imágenes libres que reflejen varios aspectos de manera simultánea". En *Emergencia*, por ejemplo, aunque "nuestro ojo contemporáneo interpretaría la narrativa como el momento posterior a un ahogamiento, [su] ojo interno [le] indica

¹⁰³ Catálogo de exposición. *Bill Viola: Going Forth by Day*, op. cit. Págs. 97-98.

¹⁰⁴ Catálogo de exposición. *Bill Viola: The Messenger*, op. cit. Pág. 14-16.

¹⁰⁵ Catálogo de exposición. *Bill Viola: A 25-Year Survey*, op. cit. Pág. 25-27.

¹⁰⁶ A. Danto. "TV and Video", op. cit. Págs. 249-250.

que es el nacimiento de un hombre asistido por mujeres".¹⁰⁷ Sin embargo, esta amplitud en el contenido es a veces restringida cuando desea representar un sitio específico, como aquello que existe después de la muerte,¹⁰⁸ tal como sucede en *The voyage / El viaje*, una de las proyecciones de *Avanzando cada día* donde la historia sobre la agonía de un hombre anciano se continúa en un viaje que éste emprende en una barca mientras su familia lo llora. A excepción de este mensaje delimitado, Viola se interesa regularmente por la narrativa acerca de la "existencia humana" que a su parecer, yace en el fondo de las imágenes religiosas por todos asimiladas, en menor o mayor grado. De éstas quiere extraer los símbolos alusivos a diferentes momentos de la vida, trascendiendo así su carga doctrinal.¹⁰⁹ Por su parte, los lectores comentan lo siguiente sobre los significados en Viola, tanto de su producción en general, como de una pieza en particular. El teólogo David Jasper considera que el trabajo habla de "los extremos de la experiencia humana" a través de momentos relacionados a la vida y a la muerte, situaciones que "todos compartimos pero que nunca realmente experimentamos".¹¹⁰ Doug Harvey, colaborador para la revista semanal *LA Weekly*, interpreta específicamente *Emergencia*. La lee como un renacimiento porque el hombre pálido surge ahogado frente a dos mujeres en pena.¹¹¹ Para John Walsh, director emérito del Museo J. Paul Getty, *Emergencia* puede referirse a dos momentos religiosos citados en cuadros como *El Entumbamiento*, de Paul Rubens y *El Descendimiento de la cruz*, de la escuela de Roger van der Weyden. También, nos dice que el vídeo podría estar simbolizando una resurrección inconclusa porque, a pesar del ascenso del hombre, "éste parece estar muerto".¹¹² Finalmente, al dirigirnos a la obra vemos los instantes circundantes a la muerte de un individuo, desde el último filo de vida presentado en la elevación, hasta el ritual póstumo de cubrir el cadáver. Sin embargo, también podríamos interpretarla como un breve renacimiento, ya que el hombre surge adulto y se mantiene en pie brevemente mientras las mujeres lo contemplan y una de ellas le besa la mano. Al desplomarse, ellas lo asisten para taparlo con un manto y dejan su rostro descubierto. Esto permite una lectura abierta pues si estuviera muerto, lo tapparían completamente. De tal suerte que no se cierra la representación absoluta de un deceso en *Emergencia*, cumpliendo con el objetivo inicial de Viola de manejar escenas con significados simultáneos, y como los especialistas también encuentran polisemia, la intencionalidad en el campo temático es consciente y explícita.

Otro ejemplo relativo a los contenidos lo tenemos en el uso de las emociones. En el caso de *El quinteto de los sorprendidos* Viola comenta que en su necesidad por referirse a la existencia humana, usa las "emociones sin contenido" de sus actores como "pantallas de proyección para el

¹⁰⁷ www.getty.edu

¹⁰⁸ Catálogo de exposición. *Bill Viola: Going Forth by Day*, op. cit. Pág. 1. Apuntes del artista.

¹⁰⁹ Documental. M. Kidel, op. cit. Esta concepción de la imagen religiosa trascendida para aludir a temas universales es a lo que nos referíamos al señalar los arquetipos vistos como circunstancia en Viola. Véase la nota al pie de página número 94 *supra* pág. 88.

¹¹⁰ Catálogo de exposición. *Bill Viola: The Messenger*, op. cit. Pág. 13.

¹¹¹ D. Harvey, op. cit. [s. p.]

¹¹² www.getty.edu

estado interno del espectador”.¹¹³ A su vez, el director de ópera y teatro Peter Sellars apunta que esta obra “subraya la fragilidad de la palabra comunidad [haciendo evidentes] los cañones emocionales de cinco sujetos, las fricciones de una relación interpersonal [que] se han convertido en las tensiones de una sociedad y en los retos de la democracia misma”.¹¹⁴ Harald Szeeman, curador y director de la Bienal de Venecia 2001¹¹⁵ se refiere a una versión muy similar a este vídeo, titulada *El quinteto de los que no se ven*. Al respecto nos dice, “en cámara lenta [Viola] modifica una foto de grupo, su configuración y con esto las relaciones interpersonales”. En cuanto a la obra, *El quinteto de los sorprendidos* proyecta una simultaneidad de emociones que dificulta su identificación precisa: mientras que tres demuestran una propensión al sufrimiento —una parece ser angustia, otra dolor y la siguiente incertidumbre o confusión—, hay neutralidad en el cuarto personaje y el quinto sugiere la vivencia de algo alentador. No obstante, sospechamos que tiene un trasfondo que rebasa esta lectura instrumental; posiblemente señala la nula interacción de los sujetos, ya que a pesar del roce físico, no se dan cuenta de quienes están a su alrededor. En este caso, *El quinteto...* podría representar el ensimismamiento del individuo en un contexto social. Consideramos entonces que esta secuencia presenta una fluctuación de intencionalidad. La primera sería inconsciente y explícita, pues ni Sellars ni Szeeman ven reflejado su propio estado emocional —como pretende Viola— pero sí detectan un contenido sociológico que coincide con nuestra lectura y que no se incluye en los objetivos del artista. Por otra parte, si se toma en cuenta el reconocimiento que hiciéramos de tres emociones tendientes al sufrimiento, se cumple con la voluntad del creador de usar a los actores como espejo anímico del observador. Aquí se manejaría una intencionalidad consciente y explícita.

Sobre el último terreno, el tecnológico, se analizará la postura de Viola y los críticos ante el vídeo y los recursos electrónicos. El autor considera que para tener rumbo fértil en esta época de adelantos de todo tipo, “el desarrollo del ser debe preceder al desarrollo de la tecnología”.¹¹⁶ Señala que ésta y el vídeo funcionan en su obra como vehículos para “salirse del tiempo real”, uno de sus objetivos primordiales.¹¹⁷ Arthur Danto señala que la tecnología en la videoinstalación sonora *Estaciones*¹¹⁸ se mantiene en el anonimato porque no nos revela su complejidad; no nos hace aprender nada sobre equipos sofisticados, de la misma manera en que un buen cuadro no enseña nada sobre la química de los pigmentos. Esto sucede, según el especialista, porque Viola no busca la “autonomía del vídeo como medio”.¹¹⁹ David Ross apoya esta reflexión de Danto y nos comenta

¹¹³ Catálogo de exposición. *Bill Viola: Going Forth by Day*, op. cit. Pág. 106.

¹¹⁴ Catálogo de exposición. *Bill Viola: The Passions*, op. cit. [s. p.]

¹¹⁵ No se incluye a este autor en el bloque de lecturas hechas sobre Viola porque lo único que se encontró de él fue este breve comentario en el catálogo de exposición *La Biennale Di Venezia...* Op. cit. Pág. XIX.

¹¹⁶ Catálogo de exposición. *Bill Viola: The Messenger*, op. cit. Pág. 16.

¹¹⁷ Catálogo de exposición. *Bill Viola: Going Forth by Day*, op. cit. Págs. 97-98.

¹¹⁸ *Estaciones*, 1995, consiste en cinco paneles de dimensiones humanas sobre los que se proyectan imágenes de cuerpos desnudos sumergidos en el agua, que a su vez, reflejan una segunda imagen sobre cinco lápidas negras en el suelo. A. Danto. “TV and Video”, op. cit. Pág. 249.

¹¹⁹ *Ibid.* Pág. 250.

que el dominio tecnológico en el creador se mantiene en la superficie, controlado, sin llegar a ser la esencia de la propuesta.¹²⁰ Cabe señalar que tanto Ross como Danto se refieren a exposiciones anteriores a *Las pasiones*. Sobre ésta, Doug Harvey comenta que Viola utiliza de forma inteligente el “medio electrónico de alta tecnología producida a escala corporativa” porque permite al espectador vivir periodos de ensoñación al recordar las obras, a pesar del complejo aparato que las construye.¹²¹ El trabajo de Viola, por su parte, demuestra ambivalencia frente a los adelantos técnicos: si bien una proyección a pared y en silencio tiene en ellos a un personaje *mudo* que soporta la imagen sin obviar su presencia, una transmisión desde atrás de una pantalla de plasma o una sala invadida por sonido corren el riesgo de evidenciar sus recursos sin alcanzar trascenderlos. De tal suerte, vemos una fluctuación en la intencionalidad en el ámbito tecnológico que va de consciente y explícita a inconsciente y explícita. Lo primero sucede cuando no nos damos cuenta del medio en sí, siendo transportados inmediatamente a la parte sensorial de la propuesta. En cambio, lo segundo se da con el protagonismo del *multimedia*.

Ahora viene el momento de confrontar nuestro juicio interpretativo inicial con los resultados obtenidos durante el proceso de revisión a Bill Viola. Ya en el bloque correspondiente al funcionamiento de obra, se hizo un minucioso análisis de construcción de espacio, de posibles significados y de efectos profundos en el espectador, arrojando la siguiente hipótesis:

El quinteto de los sorprendidos y *Emergencia* tienen como hilo conductor el alargamiento del tiempo a través de la tecnología y la dramatización de un *algo* pero no en el sentido falso de teatralidad, sino en la manera de lograr proyectar una vivencia a su máxima potencia. Estos recursos llevan al espectador a un silencio contemplativo que facilita la conexión con la experiencia de otros usando su capacidad de empatía para de ahí, mirar a su yo interno, esa parte existencial que se activa en momentos extremos de dolor. Viola logra suspender en el tiempo el proceso de despojamiento racional en el que el yo se enfrenta a la realidad y se reintegra a ésta de manera más humana. Es como si se capturara la reacción interna en el instante en que alguien presencia un choque. Viola se quita de esta narrativa anecdótica y a través de situaciones enigmáticas manejadas con alta tecnología conduce al espectador a su mundo introspectivo.

Aquí es importante señalar que la obra de Viola tiene solidez para cautivar al público tanto de manera objetual como experiencial, es decir, hay elementos a nivel formal y semántico que hacen que estas dos piezas se mantengan como imágenes en sí, como objetos depositarios de riqueza visual y significante. Pero también hay características

¹²⁰ Catálogo de exposición. *Bill Viola: A 25-Year Survey*, op. cit. Pág. 25.

¹²¹ D. Harvey, op. cit. [s. p.]

- evocativas y sensoriales en *El quinteto de los sorprendidos* y en *Emergencia* que las llevan a tener su plano de funcionamiento en la vivencia del que observa, en el suceso interno.

También cabe mencionar que para ofrecer su mayor potencial, la obra de Viola debe ser montada en sala oscura y con pantalla de plasma de grandes dimensiones. Este andamiaje tecnológico le es indispensable.

Una vez que se han escuchado las voces del autor y los especialistas, vemos en nuestra hipótesis ciertos puntos de discrepancia que serán listados a continuación:

1. Cuando decimos que el silencio contemplativo propicia la experiencia de la otredad y la mirada al yo interior, definimos a éste como *esa parte existencial que se activa en momentos extremos de dolor*. La palabra dolor evidencia una lectura subjetiva que atribuyó sufrimiento a las escenas. Aunque es voluntad de Viola dar cabida a la proyección emocional a través de los actores, deben evitarse palabras que caigan en lo sentimental. La pieza *Emergencia* influyó fuertemente en lo anterior, pues al aludir a un ritual vida-muerte no específico, reactivó un momento personal cercano a un deceso. Consideramos por lo tanto que el término *dolor* debe ser desechado y sustituido por la frase *momentos de vivencia profunda*.
2. Al decir que el instante capturado es parecido a la reacción ante un choque, estamos tratando de acotar de manera ilustrativa un fenómeno experiencial que está relacionado a cualquier evento, no a uno dramático necesariamente. Se eliminará entonces lo anterior para incorporar las reflexiones que sobre el tiempo fenomenológico o tiempo de la conciencia tuvieron lugar en el análisis del comportamiento axiológico de la obra.¹²²
3. El comentario final relativo a la importancia del montaje para llevar a las instalaciones a su máximo potencial será omitido, pues al investigar sobre el contexto de Viola se puso al descubierto un despliegue mediático de tintes espectaculares que desplaza la intención inicial de acceder al mundo de la percepción subjetiva. Esto quedará asentado en las observaciones posteriores a la tesis interpretativa.

Toca ahora rescatar los aciertos de nuestra aproximación hermenéutica y complementarlos con la información recabada a lo largo del proceso. Por un lado, extraeremos del autor su deseo por manejar la apertura semántica para que el espectador se proyecte en el discurso ofrecido. Así mismo, nos valdremos de la importancia que los especialistas brindaran al aspecto ontológico de la propuesta y sus señalamientos acerca del ciclo vida-muerte. Al incluir estas aportaciones, se **rectifica** la hipótesis interpretativa y se procede a enunciar una tesis que comience a develar el

¹²² Véase *supra* págs. 84-85.

sentido de la propuesta de Bill Viola:

Las dos piezas de la serie *Las Pasiones: El quinteto de los sorprendidos* y *Emergencia* tienen como hilo conductor el alargamiento del tiempo a través de la tecnología y la dramatización de un *algo* pero no en el sentido falso de teatralidad sino en la manera de lograr proyectar una vivencia a su máxima potencia. Estos recursos llevan al espectador a un silencio contemplativo que facilita la conexión con la experiencia de otros usando su capacidad de empatía para de ahí hacer introspección, mirar a su yo interno, a esa parte existencial que se activa en momentos de vivencia profunda. Viola logra suspender en el tiempo ese proceso de despojamiento racional en que el individuo se enfrenta a la realidad y se reintegra a ésta de manera más humana.

Es importante señalar que la obra tiene solidez para cautivar de manera objetual; es decir, hay elementos a nivel sintáctico y semántico que hacen que estas piezas se mantengan como superficies depositarias de riqueza plástica y discursiva. Son imágenes cuidadas tanto en su composición y nitidez de reproducción, como en el manejo de una narrativa enigmática acerca del ciclo vida-muerte: *El quinteto de los sorprendidos* sugiere la documentación del potencial emotivo desde su origen hasta su desvanecimiento, en un amplio espectro de manifestaciones; *Emergencia*, por su lado, parece referirse a los momentos circundantes a la vida o a la muerte y a un ritual de recepción o despedida. Hay, además, un especial interés en el creador por manejar una apertura en la interpretación para que el trabajo funcione como puente de proyección al estado anímico del público. Sin embargo, más allá de estos posibles contenidos, existe en los videos un funcionamiento medular a nivel ontológico que permite al espectador tener un sentido completo de su existencia, viviendo por unos momentos dentro del tiempo de la conciencia. Este fenómeno es posible porque Viola logra congelar el tiempo real para transportarnos al mundo del suceso interno, de lo inmaterial.

Una vez enunciada la tesis que pudiera acercarse en mayor proporción a la obra de Bill Viola, creemos pertinente hacer las siguientes observaciones:

La inquietud del autor sobre la muerte y la búsqueda por "crear un espacio que [sea] una representación absolutamente real y objetiva del lugar donde [ella] está",¹²³ nos parece respetable pero demasiado ajena a la naturaleza artificiosa del resultado en los videos, sobre todo en la instalación *Avanzando cada día*,¹²⁴ en que el uso extremo de sets, sonido y efectos especiales le

¹²³ Catálogo de exposición. *Bill Viola: Going Forth by Day*, op. cit. Pág. 1.

¹²⁴ Cinco videoproyecciones simultáneas de una visión apocalíptica, entre cuyos temas está la destrucción, la pérdida y la muerte. Obra comisionada por el Guggenheim de Berlín en 2002.

impiden al autor evocar la inmaterialidad inherente a la muerte o al "lugar más allá" de ésta.¹²⁵ Pareciera que Viola utiliza la solemnidad del tema para justificar la escala a la que se desenvuelve, propia de una empresa de entretenimiento con grandes recursos económicos. Sin embargo, la serie *Las Pasiones* y por lo tanto, *El quinteto de los sorprendidos* y *Emergencia*, funcionan como contrapeso afortunado a la obiedad anterior y rescatan la confianza en la capacidad de invocación que yace en un actor, así como en la sencillez de un *set*.

Las pantallas de plasma que actualmente usa Viola como soportes sugieren un alejamiento del anonimato tecnológico de obras anteriores proyectadas a pared. Es posible que el carácter existencial de su obra esté siendo rebasado por los recursos técnicos en aras de perfeccionar la calidad de la imagen, como si se apostara por generar superficies *apantallantes*, fácilmente consumibles por una audiencia acostumbrada al cine hollywoodense.¹²⁶

Las reproducciones en vídeo casero que el artista ha puesto a la venta,¹²⁷ revelan un estricto interés económico que es capaz de reducir el aspecto sensorial de su obra a un aparato de televisor. Con esto, desaparece la experiencia generada por una proyección de grandes dimensiones que invade al espectador en la sala oscura de un museo o galería. También, en el caso de los múltiples de sus piezas,¹²⁸ detectamos en Viola un perfil mercantilista pues más allá de ampliar su difusión en diferentes geografías, parece dar respuesta a una demanda del circuito de colecciones institucionales.

Aunque la viabilidad de piezas con altos costos de producción hace evidente la infraestructura capitalista detrás de su trabajo, es curioso que sólo uno de los seis especialistas que citamos¹²⁹ comentara algo al respecto: Doug Harvey, colaborador para *LA Weekly*, quien subraya la inteligencia de Viola al usar el "medio electrónico de alta tecnología producida a escala corporativa".¹³⁰

La existencia de los *Bill Viola Studios* como el taller del artista, nos obliga a pensarlo como empresario en un sistema de consumo en que el espíritu creativo es consecuencia del flujo de capital, pero seguramente no le precede. Nos atrevemos entonces a especular sobre el resultado de la obra de este creador sin los recursos económicos que la rodean y sin el apoyo legitimador de

¹²⁵ Catálogo de exposición. *Bill Viola: Going Forth by Day*, op. cit. Pág. 1.

¹²⁶ En este sentido, encontramos gran similitud entre la depuración de la imagen ficciosa en algunas piezas de Viola y las reflexiones que Paul Virilio hace sobre el efecto sensorial del cine estadounidense en las masas. El autor señala que el trucaje logrado por los especialistas anglosajones en efectos especiales permite transportar al público en un medio luminoso que presenta lo sobrenatural y lo imposible, ayudado por la fotografía en colores "creada para llamar la atención" como si fuese un "mundo de apariencias", el mismo que fundamenta el concepto *Disneyland*, producto también estadounidense. P. Virilio, op. cit. Págs. 14, 71 y 78. Viola parece estar haciendo un uso similar de dichos recursos tecnológicos para atrapar a sus espectadores en una sala oscura con una realidad, en ocasiones, maquillada.

¹²⁷ En el sitio internet www.billviola.com, están a la venta versiones VHS y DVD de sus piezas.

¹²⁸ *Emergencia* es edición de tres, *Él llora por ti*, edición de dos y *Lo que no es y lo que sí es*, también de dos.

¹²⁹ El teólogo David Jasper, el curador David Ross, el filósofo y crítico de arte Arthur Danto, el escritor Doug Harvey, el director de teatro Peter Sellars y el historiador de arte John Walsh.

¹³⁰ D. Harvey, op. cit. [s. p.]

las instituciones que lo acogen que, como también señala Harvey, son muestra de “la fortaleza hegemónica de la cultura occidental”.

Preferimos entonces dejar a un lado el factor económico y volver a las imágenes de Viola, al carácter etéreo de *El quinteto de los sorprendidos* y *Emergencia*. Tratamos de recuperar la ensoñación del primer enfrentamiento; ese silencio contemplativo que invita a presenciar la vida de un instante. Sin embargo, es imposible verlas ya de la misma manera.

CAPITULO III

Doris Salcedo

Doris Salcedo es una artista visual caracterizada por resemantizar el objeto encontrado a través de un laborioso quehacer artesanal. Sus instalaciones le han dado amplio reconocimiento local y en el extranjero, tras años de una actividad solemne buscando testimonios de víctimas de violencia en Colombia, su país natal, para luego crear esculturas que remiten a la fragilidad.

Este capítulo se dividirá en cinco segmentos que nos conducirán por su trabajo: la obra, la autora, los lectores especializados, el comportamiento axiológico y la argumentación, todo ello con el fin de obtener una tesis interpretativa y respaldar los comentarios posteriores.

1. La obra

Se dará inicio a este círculo hermenéutico con el estudio de dos piezas que engloban, a nuestro parecer, las zonas de afectación que Salcedo toca con su lenguaje: el cuerpo y el hogar como contenedores de vivencia fracturada. Serán las instalaciones *Atrabiliarios* --serie de nichos presentada tanto en la 45 Bienal de Venecia, *Aperto 93: Emergency*, como en el Institute of Contemporary Art, en Boston, en la muestra colectiva *Currents 92: The absent body--* y *Unland / Destierro* --tres mesas reconstruidas, albergadas en 1998 por el New Museum of Contemporary Art de Nueva York y las premisas del espacio SITE Santa Fe, en Nuevo México, ambas exposiciones individuales.

Pieza 1

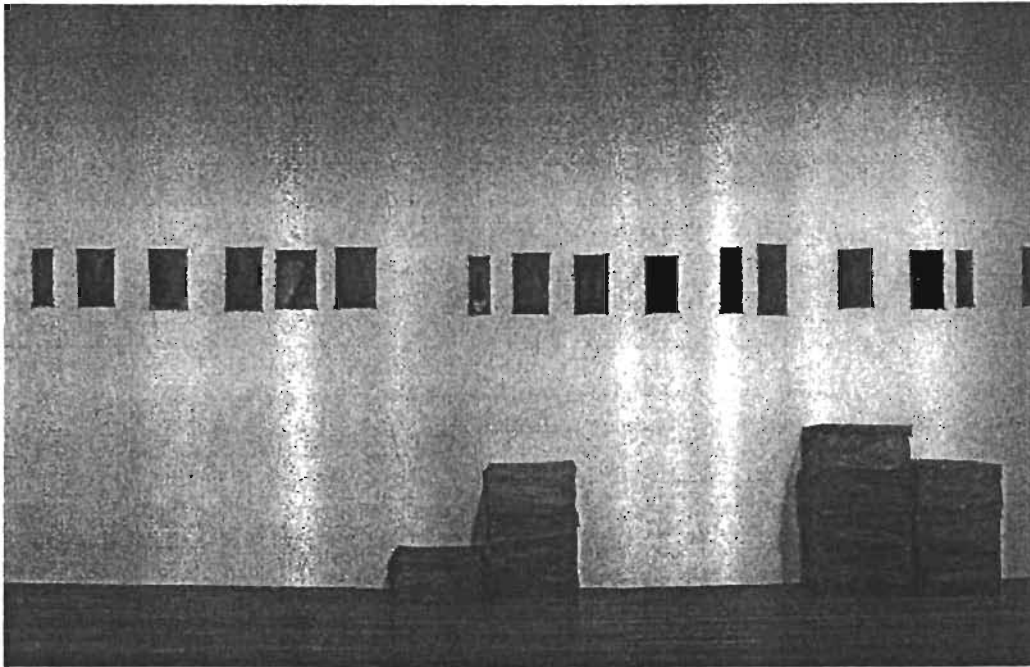
Atrabiliarios

Nichos en la pared, zapatos, fibra animal, hilo quirúrgico

Instalación de dimensiones variables

1992-93

Como acercamiento inicial, se puede decir que *Atrabiliarios* alude al cuerpo ausente, a la memoria y a un ritual de asignación de un sitio solemne donde permanezcan objetos remanentes de un colectivo. Esta pieza intenta recuperar el sentido de individualidad perdida, al construir nichos que alberguen zapatos usados. También sugiere una inhumación simbólica que deposita un objeto en sustitución del cuerpo, permitiendo que se complete el proceso de duelo ante la muerte. Por medio de un quehacer meticuloso que se descubre sólo con la proximidad a las piezas, se mencionan la fragilidad, el vacío y el anonimato. Es un humilde acto de resistencia que en silencio y con puntadas obsesivas se niega a dejar de existir a pesar de su fragmentación. *Atrabiliarios* genera de esta manera un sitio que evoca la lucha de la existencia humana por permanecer, un espacio que transforma la desolación del despojamiento en presencia insustancial.



Pieza 1. *Atrabilarios*

Pieza 2

Unland / Destierro

La túnica del huérfano, Audible en la boca, Testigo irreversible

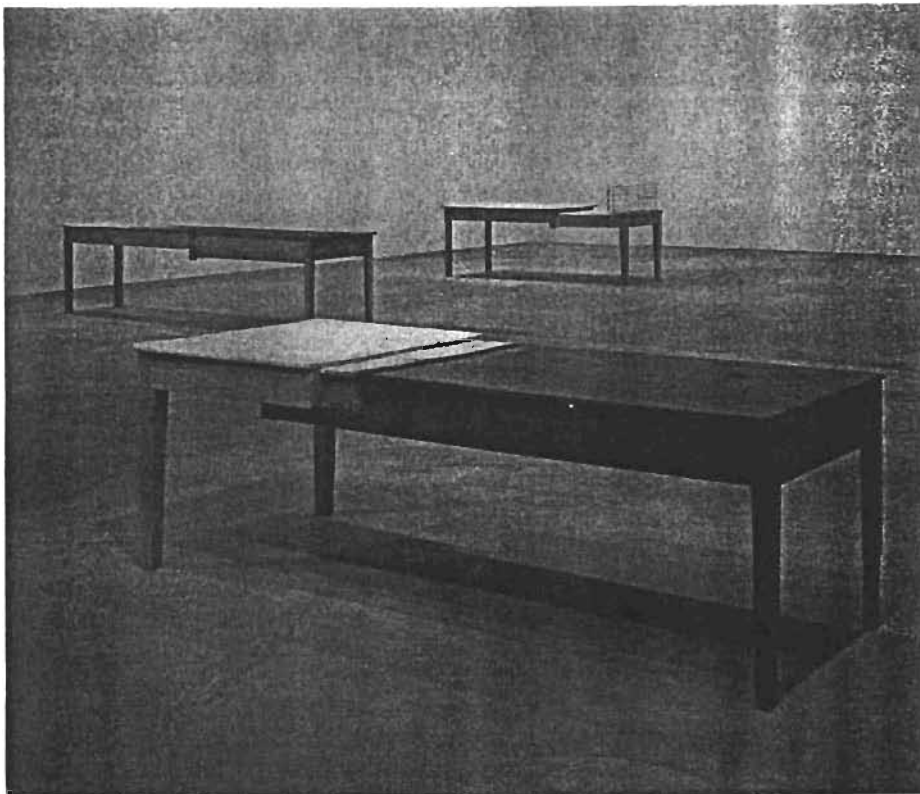
madera, tela, metal, cabello, hilo

Instalación de tres piezas. Medidas variables

1995-98

En un acercamiento inicial, *Destierro* sugiere la desolación de un sitio que contiene remanentes tanto físicos como inmateriales de un contexto doméstico alterado: tres mesas y una cuna rearmadas revelan superficies delicadas, resultado de un cuidado extremo que otorga una segunda piel en la que cabello y tela generan cualidades corpóreas. Paralelo a estos objetos, el sitio contiene el referente a la vivencia de la muerte de *el otro* debido a los títulos de las piezas. Esta es la parte inmaterial de *Destierro*, la que ubica al espectador en un espacio de presencias no objetuales que invaden la sala blanca, filtrándose en la madera para mencionar con voz tenue un evento trágico que vulneró la intimidad de una casa y la inocencia de una cuna. Este carácter insustancial se impregna entonces en el que observa, de la misma manera en que las puntadas se meten en la superficie de las mesas invocando el sentido de algo que continúa vivo, aun en terreno estéril.

Al igual que se hiciera en el capítulo anterior, se abordará cada pieza de manera descriptivo explicativa, para luego hablar de sus posibles significados y finalmente exponer sus potenciales de vivencia por parte del espectador. Después, se reunirán dichas reflexiones en una sola lectura hipotética.



Pieza 2. *Destierro*

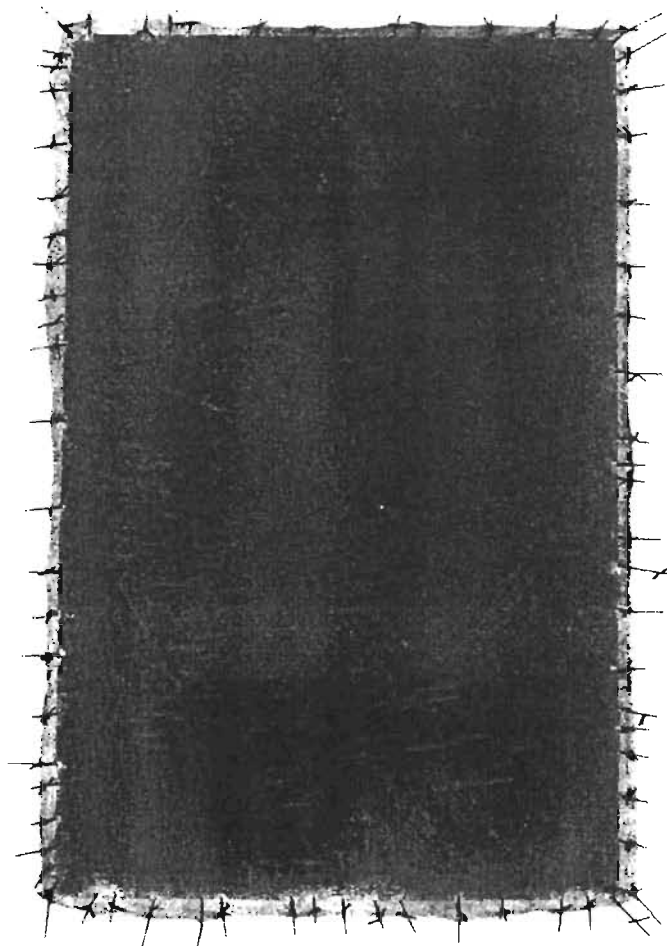
del frente hacia atrás: *La túnica del huérfano, Audible en la boca, Testigo irreversible.*

Pieza 1
Atrabiliarios

La instalación *Atrabiliarios* está compuesta por una serie horizontal de imágenes translúcidas montadas sobre pared blanca, a una altura visual promedio, y otra serie de cajas vacías apiladas en el piso. Al acercarnos descubrimos que las imágenes son, en efecto, objetos tridimensionales: zapatos, en su mayoría femeninos, colocados al interior de la pared y cubiertos con un material orgánico, delgado, semi-opaco color ocre, estirado al máximo y con infinidad de arrugas. Dicha capa está cosida a mano directamente al yeso, con hilo negro en varias puntadas sencillas rematadas al frente. Los huecos de formato vertical que contienen los zapatos están espaciados de manera irregular y sus tamaños varían ligeramente dependiendo de la medida del o los zapatos en su interior. La paleta depende del color del calzado que se filtra por la fibra, pero se puede decir que es de tonos terrosos con acentos oscuros y con poca definición fondo-forma. El otro elemento que integra esta instalación es una serie de columnas de cajas vacías fabricadas del mismo material que cubre los nichos. Su tamaño es similar al de una caja de archivo y tiene puntadas de hilo negro que unen los diferentes segmentos de fibra para formar la estructura rectangular. Aquí la paleta es cálida, de un ocre casi monocromático en sus variaciones de fibra natural, con acentos oscuros lineales hechos por costuras que recorren las cajas a lo largo y ancho. Tenemos entonces como resultado de esta composición con nichos y cajas, una aparente simplicidad que revela, con la proximidad visual, una factura laboriosa. La disposición ordenada de los elementos que se multiplican resultan en un espacio sereno y delicado.

A su vez, esta pieza puede simbolizar la asignación respetuosa de un sitio donde permanezca la memoria de un colectivo ausente, ya que conjuga dos elementos con fuertes cargas semánticas: zapatos que tienen un origen determinado, y un proceso casi devocional en la manufactura. Es posible que las piezas de calzado en esta instalación hayan pertenecido a individuos, en su mayoría mujeres, cuya historia sea común. Estos zapatos son contenedores de un pasado, revelan la edad aproximada, la circunstancia económica y la personalidad del portador; son testimonio de un cuerpo ausente. Se les coloca en nichos particulares y se les cubre con una fibra que vela su presencia, convirtiendo su tridimensionalidad en una imagen difusa, casi insustancial. Pareciera que en esta pared se lleva a cabo una inhumación que coloca objetos en lugar de restos orgánicos, recuperando así el sentido de individualidad en cada remanente, redignificándolo. Por otro lado, las cajas apiladas sobre el piso pueden referirse a la fragilidad de lo corpóreo debido a la maleabilidad del material. La multiplicidad y vacío representan probablemente una comunidad despojada, la disolución de su historia, la negación del contenido de un archivo que documente lo sucedido. En este trabajo contrastan la austeridad de los recursos –zapatos usados, fibra animal, hilo y aguja– y el cuidado ofrecido en la elaboración de nichos a la medida del calzado y de cajas

con puntadas que parecen reparar un daño, suturas con hilo quirúrgico que hablan de la existencia de una herida que se intenta regenerar a partir de frágiles retazos. Aquí, hay una revelación del proceso creativo que a través del acto repetitivo de coser, trata de darle algún sentido a la destrucción. El *hacer* funciona entonces como antídoto a la muerte impuesta, como metáfora de supervivencia. De tal manera, *Atrabiliarios* simboliza un ritual de recuperación ante la pérdida y el despojo colectivo.



Atrabiliarios, detalle.

Nicho a la pared, zapato, fibra animal e hilo quirúrgico. 22 x 28 x 16 cm. aprox. 1993.

Esta instalación tiene efectos tanto sensoriales como existenciales en el espectador. Inicialmente, hay una experiencia casi física con la obra al revelar su manufactura sólo a milímetros de distancia, en un examen meticuloso. Al descubrir las puntadas que suturan el material orgánico, hay un proceso sinestésico que lleva a sentir en la piel algo que se ve que sucede en la superficie de los objetos. Sin embargo, este fenómeno interno es trascendido por las connotaciones existenciales de la pieza. Cuando el espectador está frente a zapatos que pertenecieron a cuerpos ausentes, se genera en él una noción de vacío y misterio que lo invita a contemplar la fragilidad de varias vidas, o incluso, varias muertes. Si a esto se suma el recubrimiento translúcido, también realizado en las cajas, es posible pensar en un contexto social que se enfrenta a la ausencia de *otros* de una manera truncada, silenciada. Entonces, el depositar objetos en nichos y darles un tratamiento de velación, tiene una función ritual que permite vivir el duelo ante la ausencia o muerte. *Atrabiliarios* invoca, de esta manera, la presencia del cuerpo perdido y transforma la materialidad del objeto en sustancia humana, convirtiéndose así en un sitio vehicular entre el que está y el que no está, lo que propicia una vivencia en terrenos ontológicos.

Después de este breve análisis con algunas herramientas que pudieran relacionarse con la semiótica, vemos que *Atrabiliarios* tiene fundamentalmente connotaciones simbólicas y vivenciales que trascienden las formas semitransparentes que la componen. Su método de elaboración como metáfora reconstructiva, la utilización de objetos pertenecientes a cuerpos ausentes y la asignación de sitios que alberguen los remanentes, tienen una incidencia medular a nivel semántico. De igual manera, el carácter experiencial de la obra es de gran importancia, pues demanda la proximidad para ser descubierta. De ahí, el espectador es transportado a un vacío contemplativo que invoca la presencia de *el otro*, un fenómeno insustancial, de niveles ontológicos.

Pieza 2

Destierro

Antes de revisar esta otra instalación, cabe señalar que las esculturas que la componen funcionan de manera independiente e incluso, son parte ya de colecciones privadas distintas. Sin embargo, abordaremos esta obra a manera de un todo, pues es como ha sido presentada regularmente. Las fichas técnicas de cada pieza son las siguientes:

Unland, the orphan's tunic / Destierro, la túnica del huérfano

madera, tela, cabello

80 x 245 x 98 cm

1997

Col. Fundació La Càixa, Barcelona

Unland, audible in the mouth / Destierro, audible en la boca

madera, cabello, hilo

74.5 x 315 x 80 cm

1998

Col. Tate Gallery, Londres

Unland, irreversible witness / Destierro, testigo irreversible

madera, tela, metal, cabello

112 x 249 x 89 cm

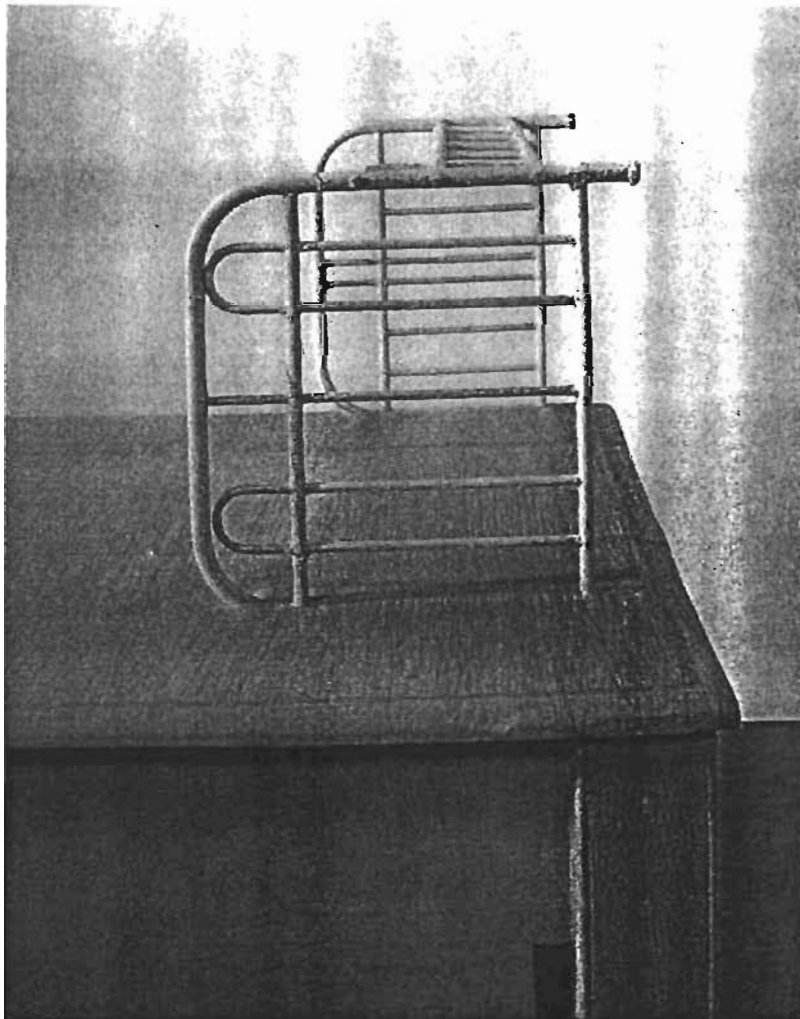
1995-98

Col. San Francisco Museum of Modern Art

En una sala grande de paredes blancas hay tres mesas largas dispuestas de manera paralela y amplia, lo que da como resultado una composición del espacio sobria, con sensación de vacío. Los elementos cromáticos son también sencillos, se reducen a café, ocre y blanco grisáceo que se alternan en los tres muebles, generando contraste visual en sólo una de las superficies y explotando el potencial tonal de un mismo color en las dos restantes. Los objetos domésticos están reconstruidos, formados cada uno por dos mesas de madera vieja cortadas a lo ancho y unidas en un centro inexacto. La primer mesa tiene un extremo forrado de tela blanca delgada, sujeta con puntadas de cabello acumuladas metódicamente en una franja gruesa, cercana a la unión estructural de las superficies. En esta área se forma un acento transversal negro que se difumina en las orillas, desapareciendo en la madera de color café oscuro que le continúa. El segundo mueble es monocromático y sus partes convergen al centro, siendo menos evidentes que en el caso anterior donde la intersección de las mesas generaba un cambio de nivel. También una de las superficies está forrada, pero de manera casi invisible, con cabello e hilo. La tercer mesa está cubierta completamente por tela blanca semitransparente, cosida a la madera por puntadas de cabello. Sobre uno de sus extremos se ha incrustado el único objeto adicional a los muebles en esta instalación: la estructura hueca y de costado de una cama infantil tubular, del tamaño de una cuna, recubierta de gasa y rematada con cabello. En los pies y la cabeza de esta cama, las puntadas se intensifican y crecen, siguiendo la veta de la madera que se transparenta, haciendo una sutil mancha negra desvanecida hacia los bordes.

Estos tres muebles aparentan simplicidad pero al analizarlos, proyectan un estudio cuidadoso de las nociones de masa, color y textura. La interrelación de estos factores resulta en una composición balanceada, ya que lo que en un mueble es de volumen irregular y ajeno, como es el caso de la cuna, se estabiliza con croma blanca que lo unifica y, a su vez, hace contrapeso visual con una mesa predominantemente café. Además, el manejo de los materiales los dota de cualidades expresivas al forrar con cabello o tela superficies de naturaleza árida como es la madera. Con esto, los recursos plásticos se mimetizan y la tela blanca se convierte en color,

mientras que el cabello se vuelve, ya sea hilo que sujeta, o veta de una superficie. A su vez, los tapizados de las mesas hacen ejercicios sustitutivos, lo que en un mueble es tela, en otro es cabello. Por su parte, los rearmados ponen a prueba la lógica de construcción que utilizaría una superficie larga y ancha para sostener una más pequeña. Estas mesas tienen uniones en que un extremo corto sirve de soporte a uno más grande, lo que implica una estructura interna sólida que haga contrapeso a este tipo de carpintería, que también permite largos tramos horizontales sin columnas de soporte al centro. La fabricación y acabado de estos muebles dejan ver una ingeniería laboriosa que se acentúa al situarlos en un espacio grande, blanco y fuertemente iluminado.



Destierro, testigo irreversible, detalle.

Madera, tela, metal, cabello. 112 x 249 x 89 cm. 1995-98.

.. En cuanto a la narrativa, la instalación *Destierro* hace referencia a un sitio inhóspito y aseptico que contiene objetos rearmados minuciosamente, simbolizando cuerpos con biografías accidentadas, reveladas de manera discreta, sólo con la proximidad del espectador. Estos muebles han entrado en un proceso de humanización que hace un paralelo a miembros amputados, injertos forzados y pieles marcadas. Aluden a una realidad intacta en apariencia pero que se muestra ultrajada al examinarla. Cada mesa contiene un suceso que alteró su individualidad y la dejó vulnerable, siendo así testimonio de una historia colectiva fragmentada.

Las dimensiones y horizontalidad de los muebles pueden remitir a cuerpos que yacen expuestos, carentes de voluntad en un lugar vacío sugerente de una morgue, con cadáveres alineados, reconocidos por el que observa. A su vez, la naturaleza doméstica de las esculturas – tres mesas y una cuna-- alude a la intimidad de una casa, a la fragilidad del espacio habitado y a la negación del hogar como sitio que protege del exterior. Sus títulos evidencian sucesos violentos correspondientes a una infancia fracturada al presenciar la muerte: *La túnica del huérfano*; *Testigo irreversible*. De esta forma, la instalación nos transporta a un contexto privado posiblemente marcado por el dolor y el desprendimiento forzado, haciendo con esto pública la tragedia y transgrediendo el silencio del sometimiento.

Sin embargo, hay también otra lectura en *Destierro* que se refiere a la posibilidad de vida como resultado de una cuidadosa tarea de reconstrucción que levanta los remanentes para asirles de algo con que sostenerse, fabrica uniones con cortes que permitan la integración, y cubre superficies con gasa y cabello para completar el proceso. Esta sensación corpórea de las mesas forradas de cabello pudiera simbolizar un tenue hilo de voluntad y así, evocar una actitud de resistencia –ese carácter indestructible del ser ante un fenómeno devastador.

Se abren de esta manera, dos opciones de interpretación en la obra: aquella que simboliza un sitio privado impregnado de dolor, haciendo pública la pena y la que se refiere a la posibilidad de vida, enalteciendo la naturaleza indisoluble de la existencia.

Por otra parte, la incidencia de *Destierro* en el espectador es sensorial en un primer encuentro: un sitio invadido por el blanco, el vacío y el silencio, puede generar un estado emocional lúgubre. Así mismo, la proximidad visual necesaria para observar las superficies implica una relación casi física, que invita al que observa a reconocer su corporeidad en las cualidades táctiles depositadas en los objetos: emulación de crecimiento de vello, agujeros que evocan poros, capas externas que transparentan marcas y venas de un material muy distinto a la piel pero con el mismo comportamiento. Este proceso implica una vivencia más allá de lo sensible; es de carácter existencial, que probablemente se relaciona con la presencia o presencias invocadas por la memoria latente en los muebles. De esta suerte, *Destierro* puede desatar el misterio, las historias truncadas de quienes usaron las mesas, la cuna y la tela, el pasado de los cuerpos en los que creció ese cabello que ahora sujeta retazos. Es así que la objetualidad de la obra es rebasada por

una vivencia de carácter ontológico que se refiere al concepto de *otredad*, a la reflexión sobre la existencia de cosas y personas ajenas al que observa; un contexto doméstico que reactiva el perfil de los que lo habitaban, aludiendo a la parte de la esencia humana que queda depositada en un objeto cercano al cuerpo. Paralelo a este reconocimiento, se genera en el ambiente una sensación de fractura debido a la forma alterada de los muebles y el proceso solemne de restauración. Es entonces que la *otredad* invocada revela dolor y transforma la sala de la galería en un sitio sublime que permite el contacto inmaterial con el trauma, con la vida interrumpida de otros.

Como resultado de este breve estudio formal, semántico y pragmático, deducimos que *Destierro* tiene solidez en la composición del espacio y una explotación de recursos visuales mínimos que llevan al espectador a buscar información en las superficies. Ahí, es atrapado por el tratamiento delicado que evoca procesos de destrucción y reconstrucción. Con esto, se tiene una vivencia profunda que remite a la corporeidad y apela a una memoria colectiva probablemente marcada por la tragedia.

Una vez analizadas las dos instalaciones, estamos listos para proponer la siguiente hipótesis:

Atrabiliarios y *Destierro* tienen como hilo conductor una aparente simplicidad compositiva que revela su delicada manufactura sólo con la proximidad visual, lo que implica una relación casi física con el espectador. Ante este escrutinio de las piezas, se genera un efecto sinestésico que desata sensaciones táctiles a través de cualidades visuales con características orgánicas, como son las puntadas con hilo quirúrgico sobre fibra animal translúcida y el cabello cosido a la madera, aludiendo a su crecimiento desde el interior de una piel. Estas dos piezas de Doris Salcedo atrapan al espectador desde la superficie de los objetos para llevarlo al plano de los contenidos, donde se hace evidente la fragilidad del cuerpo y la casa como sujetos de intimidad. Los remanentes de ambos circuitos privados simbolizados aquí por fibra animal, zapatos femeninos, cabello, tela, mesas y cuna, son tratados de manera ritual en un proceso de embalsamamiento que cuidadosamente cubre y frota superficies que estuvieron en contacto con personas de una historia particular. Hay un fenómeno de sustitución del cuerpo, como contenedor de vivencias, por elementos habitados por éste, depositarios de memoria y detonadores de presencia inmaterial. La transformación que se da a calzado y muebles deja ver un acto de duelo ante una pérdida, una tarea de redignificación ante la fractura, una labor de resistencia ante el sometimiento, pero sobre todo, una necesidad de invocación de la existencia arrebatada. Es entonces que *Atrabiliarios* y *Destierro* se convierten en sitios que propician la vivencia profunda, el silencio contemplativo que devela el reconocimiento de *el otro* a través de entidades relacionadas con los objetos que lo rodearon. Salcedo da

- herramientas formales al espectador para emprender un viaje místico a un espacio de introspección donde, de manera sensible y sin anécdotas efectistas, se reactiva la memoria de un colectivo ausente que probablemente tuvo una realidad marcada por el despojamiento.

Con esta síntesis interpretativa damos cierre al bloque correspondiente al análisis de obra.

2. La autora

La revisión de Doris Salcedo como productora visual se ocupará de cuatro conceptos: la trayectoria, incluyendo estudios, muestras y distinciones; el desarrollo de su lenguaje, desde sus inicios hasta su etapa reciente; el contexto, atendiendo tanto al conflicto político de Colombia, su país natal, como al carácter perceptual contemporáneo; y por último, la intención de la autora con respecto al tema, los materiales, la experiencia de *la otredad*, el efecto en el espectador, así como su postura ante la responsabilidad social del artista. Con esto, se pretende visualizar lo que hay detrás de la obra de la creadora para seguir armando las piezas de este círculo interpretativo.

Doris Salcedo nace en Bogotá, Colombia en 1958. A los 22 años obtiene la licenciatura en Artes Visuales de la Universidad de Bogotá, Jorge Tadeo Lozano. Allí estudió bajo la tutela de la pintora Beatriz González, quien la expuso a procesos creativos que amalgaman información proveniente de fotografía y relatos. También con ella revisó a Panofsky, Gombrich y Merleau Ponty entre otros, lo que la llevó a tener una visión teórico-práctica de la pintura.¹ Dos años más tarde, viajó a Nueva York para obtener la maestría en Artes Visuales como escultora, en la New York University. Aquí, tuvo la oportunidad de estudiar la obra de Joseph Beuys y con esto, entender el potencial simbólico de los materiales y la posibilidad de una preocupación social en el arte.² Al volver a su país, se desempeñó por un año como directora de la Escuela de Artes Plásticas del Instituto de Bellas Artes en Cali y, de 1989 a 1991, se dedicó a la docencia en la Universidad Nacional de Bogotá, impartiendo un taller de escultura y un seminario de teoría del arte.

Su primera exposición individual, *Nuevos nombres*, fue en la Casa de la Moneda, en 1985, y le siguió otra en la Galería Garcés Velázquez, en 1990, ambas en Colombia. Dos años después, museos y galerías importantes fuera de su país comienzan a otorgarle muestras individuales: la Galería Camargo Vilaça en Brasil, el New Museum of Contemporary Art y la Alexander and Bonin Gallery en Nueva York, el San Francisco Museum of Modern Art, Le Creux de l'Enfer en Francia, la Shedhalle en Alemania, y la Tate Gallery, el Camden Arts Centre y el White Cube, en Londres.

A partir de 1992, comienza a ser incluida en muestras colectivas destacadas en el ámbito internacional, entre las que se cuentan *Currents 92: The absent body*, en el Institute of Contemporary Art, Boston; la IX Bienal de Sidney en 1992; la 45 Bienal de Venecia, *Aperto 93*:

¹ Nancy Princenthal, Carlos Basualdo, Andreas Huyssen. *Doris Salcedo*. Londres, Phaidon, 2000. Pág. 40.

² Sin embargo, según ha señalado la artista, Nueva York no significó un crecimiento para su trabajo, ni en el aspecto intelectual, ni en el técnico. Santiago Villaveces Izquierdo. *Art and Media-tion. Cultural Producers in Perilous States: Editing Events, Documenting Change*. George E. Marcus [ed.] Chicago, University of Chicago Press, 1997. Pág. 233.

Emergency, la muestra *Cocido y Crudo* en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, en 1994; *About place: Recent art of the Americas*, en el Art Institute of Chicago y *Carnegie International 95*, en el Carnegie Museum of Modern Art, Pittsburgh. También, fue incluida en la muestra *Distemper: Dissonant themes in the Art of the 1990s*, en el Instituto Smithsonian, Washington D.C., en 1996. Dos años más tarde es invitada a participar en la XXIV Bienal de Sao Paulo, Brasil, titulada *Roteiros*, así como en las exposiciones *Displacements*, en la Toronto Art Gallery of Ontario, Canada, y *Wounds: Between democracy and redemption in contemporary art*, en el Moderna Musset, Estocolmo, Suecia. En 1999 forma parte de la Bienal de Arte Contemporáneo de Liverpool, con el tema *Trace* y en la exposición conmemorativa de la colección del Museum of Modern Art de Nueva York, *Places*. Es incluida en la muestra *History, Memory, Society* de la Tate Modern, Londres y en *Eztetyka del sueño*, de nuevo en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, en 2000.³ Al siguiente año es invitada a la *Documenta 11* en Kassel y en 2003 participa en la VIII Bienal de Estambul, Turquía. Cabe señalar que en nuestro país, ocupó una pequeña sala del desaparecido Centro Cultural Arte Contemporáneo durante la muestra colectiva de arte objeto *Así está la cosa*, en 1997.

Además de esta activa carrera en las exposiciones curadas, Doris Salcedo ha merecido la distinción de la Penny McCall Foundation, Nueva York, en 1993 y dos años más tarde, de la Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York. Sus piezas ocupan un lugar en colecciones públicas importantes, entre las que destacan la Biblioteca Luis Angel Arango de Bogotá, centro cultural clave en Colombia; The Museum of Modern Art, Nueva York; The Museum of Modern Art, San Francisco; Art Institute of Chicago; Art Gallery of New South Wales, Sidney; The Israel Museum, Jerusalén; Fundação La Caixa, Barcelona; Moderna Musset, Estocolmo y la Tate Gallery, Londres.

Actualmente vive en Bogotá y viaja con frecuencia al interior de su país.

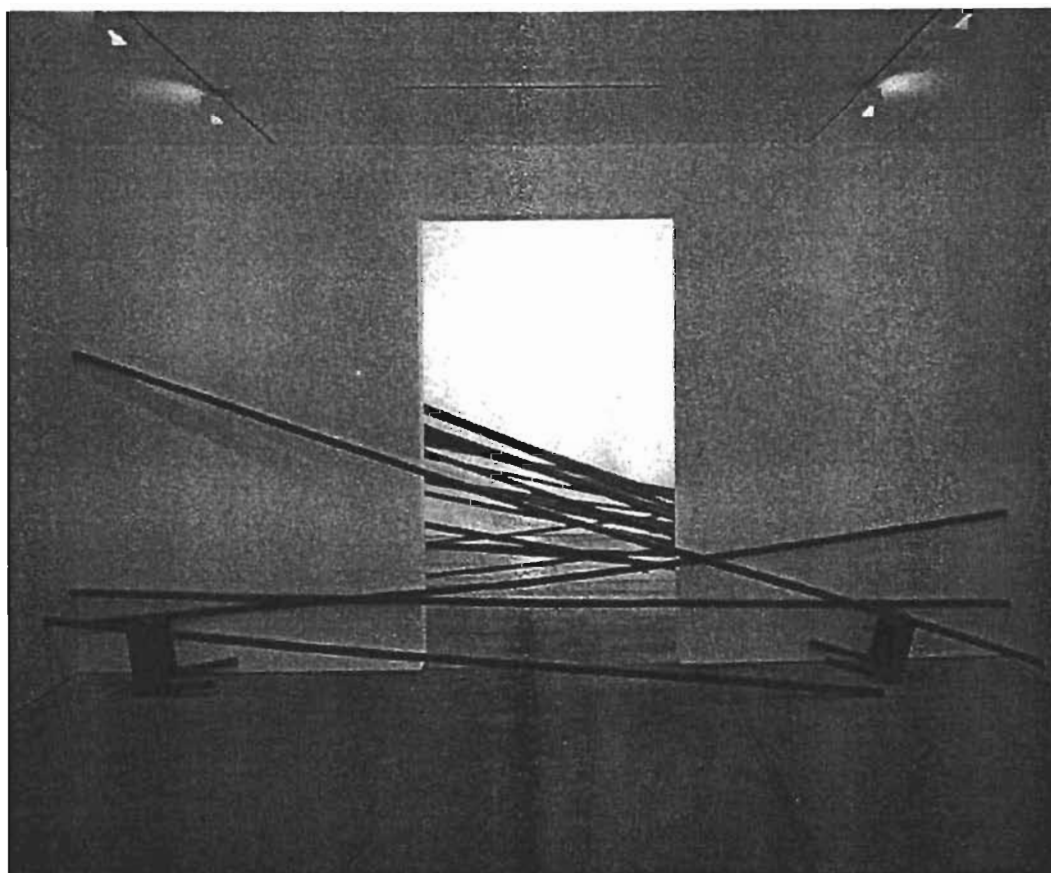
En su carrera temprana, posterior a su formación académica como pintora, Salcedo se desempeñó en el ámbito teatral, diseñando escenografías para obras con comentario político. Con esto, inició su interés por la relación entre el arte y lo social. Más tarde, en Nueva York y con el estudio de la obra de Joseph Beuys (1921-1986), comprende la escultura como un fenómeno rodeado de pensamiento social que acumula información previa desde la periferia y cuya proporción rebasa la esfera humana.⁴ Este interés por la tridimensionalidad la lleva también a acercarse al trabajo de Marcel Duchamp (1887-1968) y el objeto encontrado, pero ella comienza a alterar lo ya existente a través de un proceso artesanal, dándole así un significado agregado.⁵ Además de la producción de Beuys y Duchamp como influencias en su trabajo, la artista señala un

³ N. Princenthal, C. Basualdo, A. Huyssen, *op. cit.* Págs. 150-153.

⁴ Tanto por su tamaño monumental como por la imposibilidad de ser realizada por una sola persona. *Ibid.* Págs. 10-11.

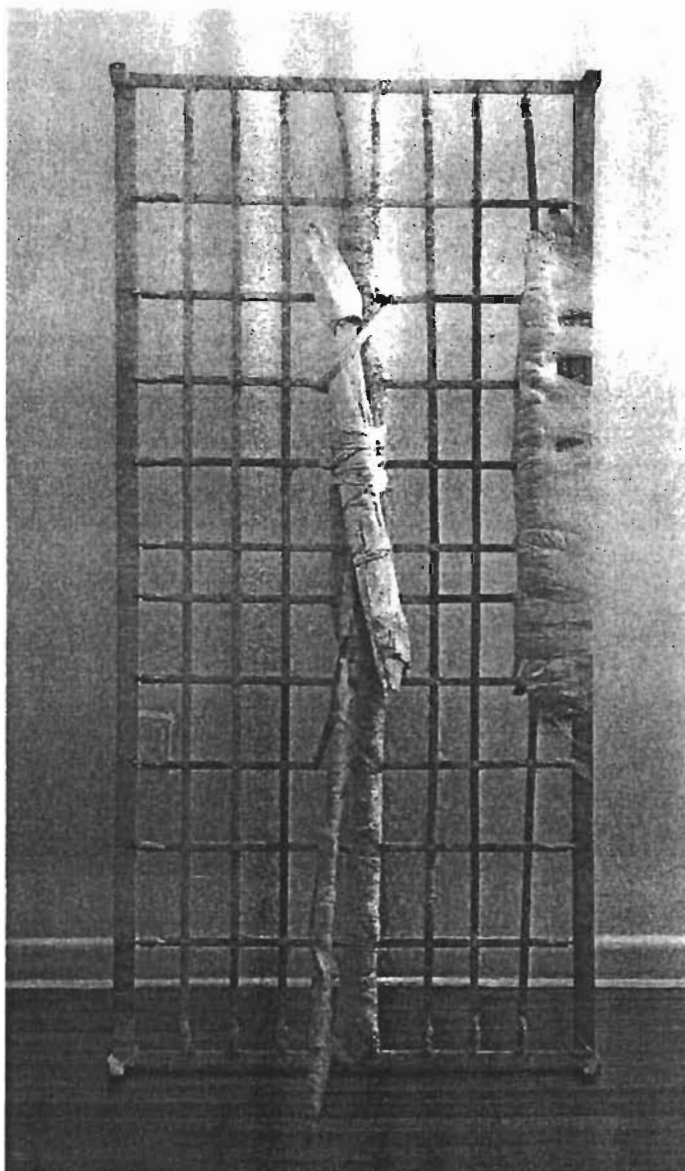
⁵ *Ibid.* Pág. 21.

acontecimiento trágico en Bogotá a su regreso de Nueva York, en 1985, que le dejó una huella profunda: el incendio del Palacio de Justicia por parte del estado, después de su toma por guerrilleros de las FARC --Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-- quienes murieron calcinados al interior del inmueble junto con empleados federales. Esta experiencia la llevó a su primera instalación, titulada *Tenebrae: Noviembre 7, 1985*, donde una escultura de acero y plomo, fragmentada en 13 barrotes, bloquea la entrada y salida de una sala generando un sitio caótico, posterior a una alteración. La única forma que se reconoce parece ser la de unas sillas desarmadas, el resto son vigas colocadas de manera inclinada contra la pared.



Tenebrae: Noviembre 7, 1985. Acero, plomo, madera. Dimensiones variables. 1985.

Posterior a *Tenebrae*, interviene muebles de hospital rescatados del desperdicio. La serie *Sin título*, 1987-89, maneja ya las nociones de rompimiento, reconexión y transformación de los materiales, comunes en su propuesta. Camas, cunas y estantes son desmantelados y forrados de fibra animal o alambre que les sirve de vendaje, invirtiendo con esto el significado del mobiliario, pues deja de ser protección para el enfermo y se vuelve superficie dañada en sí.⁶ Para 1990 trabaja

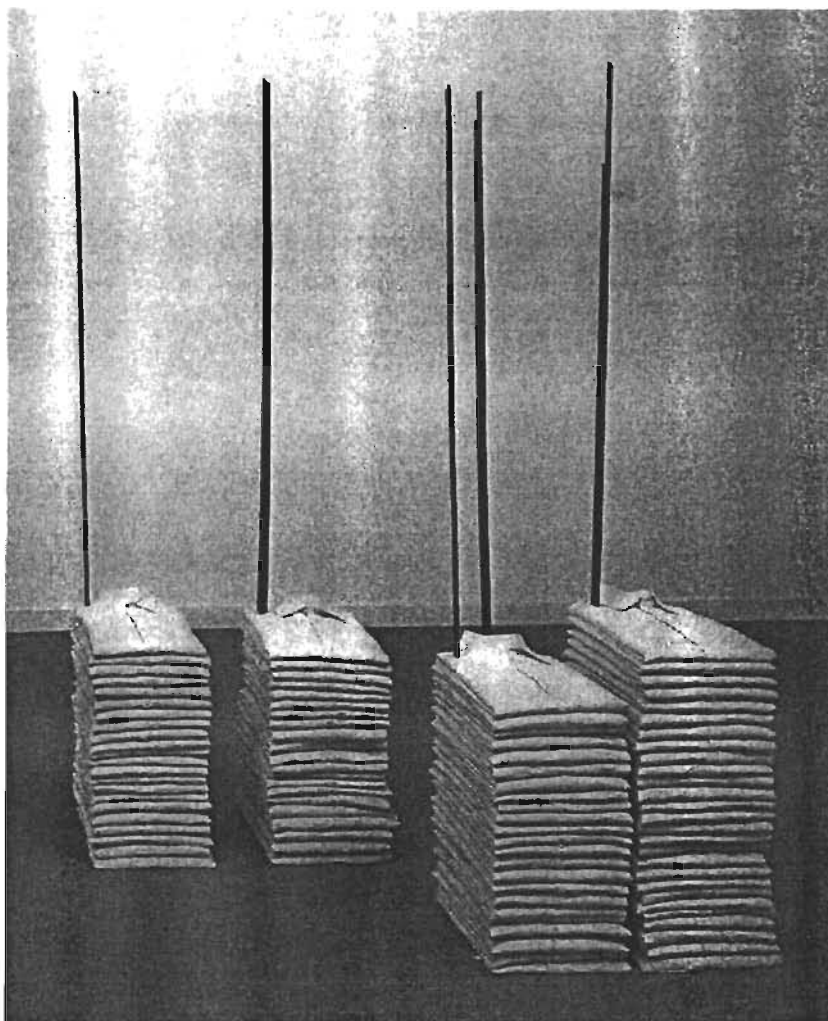


Sin título (parte derecha del díptico). Acero, fibra animal, yeso. 200 x 90 x 8 cm cada pieza. 1989-90.

⁶ Catálogo de exposición. *Uniland-Doris Salcedo*. New Museum of Contemporary Art. Curador Dan Cameron. Nueva York, 1998. Pág. 18.

otra instalación *Sin título*, una serie de camisas blancas dobladas, apiladas y atravesadas por tubos de metal que les sobresalen; están organizadas en grupos de diferente número y cada pila está endurecida con una capa de yeso que la uniforma. Aquí, se evoca al cuerpo sin individualidad y reducido a una unidad contable.⁷

A partir de 1991, Salcedo empieza a convivir con víctimas de violencia como parte de su proceso creativo y logra establecer cercanía con familiares de mujeres desaparecidas en Colombia, encontradas tiempo después en fosas comunes clandestinas y cuyos zapatos fueron la única forma de identificación del cadáver. De ahí, surge la serie analizada en páginas anteriores, *Atrabiliarios*, 1991-96, instalación que parece ser la primera que utiliza objetos pertenecientes a víctimas de la guerra civil.⁸



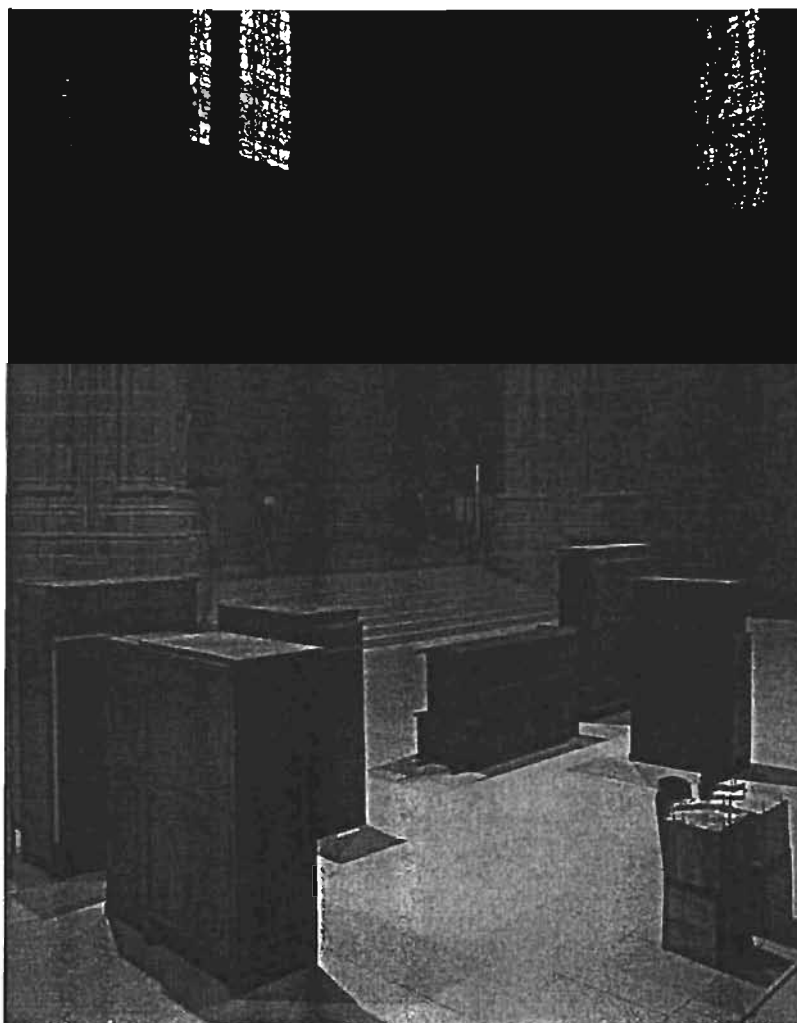
Sin título. Camisas de algodón, yeso y acero. Dimensiones variables. 1989-90.

⁷ N. Princenthal, C. Basualdo, A. Huysen, *op. cit.* Pág. 45.

⁸ Algunos de los zapatos, por ejemplo. *Ibid.* Pág. 49.

Después, vino el grupo de esculturas *La casa viuda I, II, III, IV, V y VI*, 1992-95, piezas armadas con puertas encontradas, unidas a fragmentos de otros muebles y presentadas contra la pared, cancelando entradas inexistentes. Las superficies revelan incrustaciones de encajes, botones, cierres, cucharas y huesos, a manera de restos de una explosión.⁹

En el periodo comprendido entre 1995 y 1998, Salcedo produce la serie *Sin título*, en donde roperos, camas, sillas, buroes y cajoneras son integrados estructuralmente, saturados con vaciados de cemento y posteriormente lijados para revelar vigas, placas de metal, bordes de otros muebles y ropa. Una sensación de pesantez y sofocación¹⁰ caracteriza a estas esculturas, normalmente distribuidas por grupos o *familias* con algunos acentos aislados, como lo muestra el montaje para la Bienal de Arte Contemporáneo de Liverpool en 1999, en la Catedral Anglicana.



Sin título. Madera, concreto, acero, ropa. Dimensiones variables. 1999.

⁹ *Ibid.* Pág. 57.

¹⁰ *Ibid.* Pág. 77.

... Dando continuidad a su trabajo con muebles, Salcedo crea de 1995 a 1998 las tres piezas que conforman *Unland*¹¹/*Destierro*, revisada en páginas anteriores. Con esta obra, regresa al contacto directo con víctimas de violencia como parte de su proceso creativo.

En 2002 realiza una instalación pública con una serie de sillas que cuelgan en el exterior del Palacio de Justicia de Bogotá. A diferentes alturas y con diversas características, cada uno de estos objetos hace homenaje a las víctimas del incendio de dicho edificio en 1985, en manos del gobierno. Hasta antes de esta obra, su producción se había mantenido interna, alrededor del trabajo meticuloso con los materiales, dando nuevas connotaciones a elementos domésticos y corporales que demandaban la cercanía del espectador. *Las sillas* en el palacio legislativo, por el contrario, exige el distanciamiento del que observa y abandona la naturaleza contemplativa que la definía hasta entonces.¹²

Un año más tarde, participa en la VIII Bienal de Estambul, Turquía, donde sigue en el terreno público ya iniciado, pero recupera la parte visual y sensorial de trabajos anteriores llevándola a escala monumental. Para esta bienal, realiza un apilamiento arquitectónico de 1,600 sillas usadas, en un lote baldío cercado por dos inmuebles semi-abandonados. Este edificio de sillas invita a la reflexión sobre el espacio habitable negado y el sometimiento de la individualidad. La ocupación forzada que las sillas hacen entre sí y sobre el terreno, alude a los flujos de comunidades desplazadas en momentos de conflicto.¹³ El impacto visual, por su parte, es intimidante y aleja al espectador para apreciar la magnitud.

Con esta pieza llegamos al momento actual de Salcedo, ya que al parecer, no existen datos sobre algún proyecto en turno de la artista. Su galería en Nueva York, Alexander and Bonin,¹⁴ comenta que el Museum of Contemporary Art de Los Angeles tenía planeada una retrospectiva para 2004. Sin embargo, la programación de dicho recinto no la incluye en tal año, ni tampoco la tiene contemplada para el 2005.¹⁵ De cualquier manera, sospechamos que no está lejos una revisión exhaustiva de su trabajo.

Este breve análisis realizado al desarrollo de su lenguaje, nos deja ver en ella inquietudes recurrentes como la creación de estructuras simbióticas, el desmembramiento de objetos y el manejo de materiales cercanos al cuerpo. Ya desde los muebles hospitalarios retapizados, los zapatos encapsulados, los muebles vaciados con cemento, y hasta llegar a las mesas cosidas con

¹¹ El título en inglés *Unland* es un neologismo que significa *la negación de la tierra como lugar habitable*. Al respecto, el crítico literario alemán Andreas Huyssen comenta que Salcedo se refiere con *Unland* al sitio "donde la vida es imposible". *Ibid.* Pág. 92. Yo me permití traducir dicha palabra como *Destierro*, por su connotación de despojamiento, y no como *La no tierra*, que sería la traducción literal.

¹² Además, *Las sillas* tiene un particular significado político al irrumpir la fachada de un edificio gubernamental destinado a la legislación. De manera indirecta, señala el doble lenguaje practicado por el estado que, por un lado, quiere dar la imagen de que permite la libertad de expresión creativa y por el otro, no vela por los derechos humanos de sus ciudadanos.

¹³ Dermis Pérez León. "VIII Bienal de Estambul: Justicia poética para un mundo globalizado ideal". *Art Nexus*. Vol. 2. Núm. 51. Diciembre/Febrero de 2004. Pág. 113.

¹⁴ www.alexanderandboning.com

¹⁵ www.mocala.org

cabello, hay en su trabajo un acto obstinado de reparación. Sus instalaciones evocan escenas posteriores al impacto de una fuerza destructora pero sin mencionar directamente a la violencia. Lo que queda es la memoria de ese evento y su naturaleza fracturada. En cuanto a la relación con el espectador, sus primeras obras propiciaban una lectura íntima, a manera de acontecimiento privado. Sin embargo, las piezas recientes han salido del contexto de galerías y museos para ocupar sitios específicos públicos y hablar desde la escala monumental. Será interesante ver hacia dónde se dirige Salcedo con esta nueva herramienta.



Vista de la instalación con sillas. VIII Bienal de Estambul. Dimensiones variables. 2003

Ahora toca turno a la descripción del momento histórico de Doris Salcedo para entender bajo qué circunstancias está creando este cuerpo de trabajo. De manera general, se tocará el conflicto político que aqueja a su país ya que, como veremos más adelante, la interacción con víctimas de esta realidad es, a menudo, preámbulo a la elaboración de sus piezas. Así mismo, se revisará el fenómeno perceptual contemporáneo más allá de las fronteras de Colombia, debido a su consumo legitimador de imágenes violentas y rápidas. En este sentido, creemos que la obra de Salcedo se aparta tanto de la explotación del sufrimiento ajeno como de la inmediatez del estímulo visual.

Antes de abordar los temas político y perceptual, cabe mencionar que se decidió dejar fuera el aspecto económico como factor determinante en su trabajo, ya que la elección de sus materiales no es resultado de la adversidad en un país en vías de desarrollo y en guerra civil. La sencillez de sus medios tiene, en cambio, un amplio fundamento conceptual. Por un lado, los muebles usados le permiten aludir a la memoria, pues evocan presencias e historias circundantes. Por el otro, su labor artesanal recupera el valor de las tareas hechas obstinadamente a mano, actividad rezagada en el mundo industrializado. Inclusive, la austeridad de sus esculturas tiene atributos cognitivos al ser, según la artista, espejo de "una pobreza de pensamiento generada por el trauma" que le impide a una comunidad recordar su historia.¹⁶ Por lo tanto, señalar que el carácter de su producción se debe a la precariedad de su país,¹⁷ es una herramienta publicitaria, acorde con los intereses del circuito capitalista que la difunde. Inclusive, a pesar de sus declaraciones referentes al trabajo con "cabello o hueso [porque] no hay otra cosa",¹⁸ el factor monetario no es absoluto en su concepción del material como portador de un lenguaje complejo.

Una vez hecha la observación anterior, intentaremos resumir el contexto político-social de Colombia, para después analizar cómo este terreno condiciona su obra.

La lucha interna del país es resultado del enfrentamiento de diversos grupos de poder con intereses propios y recursos bélicos suficientes para mantenerse en pugna por más de cuarenta años, sin voluntad de negociar.¹⁹ Los agentes en conflicto son el ejército, los paramilitares, las guerrillas —principalmente las FARC y el Ejército de Liberación Nacional, el ELN—, el narcotráfico y el gobierno mismo. Todos ellos utilizan a la sociedad civil para ajustes de cuentas y con esto disuelven el sentido de unidad en la población. Hasta la fecha, hay un estimado de dos millones de desplazados a las ciudades y un saldo de 25 000 muertos al año.²⁰ El proyecto de paz está estancado porque la guerra genera un poderoso ingreso económico al estado: las empresas extranjeras pagan por la protección militar de las zonas en que transita su petróleo. Mientras tanto,

¹⁶ N. Princenthal, C. Basualdo, A. Huyssen, *op. cit.* Págs. 21-25.

¹⁷ La galería Alexander and Bonin, representante de Salcedo, hace comentarios al respecto en su sitio internet.

¹⁸ Voz de la autora en entrevista con Carlos Basualdo. N. Princenthal, C. Basualdo, A. Huyssen, *op. cit.* Pág. 25.

¹⁹ Román D. Ortiz. "Guerra civil y descentralización de la violencia: el caso de Colombia". *Papeles*. Núm. 65. 1998. [s.p.]

²⁰ Vera Grabe. "Una mirada sobre Colombia". *Papeles*. Núm. 62. 1997. [s. p.]

las guerrillas condicionan el cese al fuego a la retirada del ejército de sus tierras. Este círculo vicioso se intensifica con el narcotráfico, al tener dominadas a las diferentes fuerzas, ya sea con armas o con dinero.²¹

La violencia se originó en la década de los sesenta debido al rezago económico y la desigualdad en el reparto de la tierra. Las guerrillas de izquierda comenzaron a abastecer las zonas rurales de servicios públicos como luz, agua y caminos, además de instaurar centros educativos. Con lo anterior, la autoridad gubernamental empezó su debilitamiento. Dos décadas más tarde, los grandes terratenientes se vieron amenazados por la autonomía de las comunidades y el poder social de la izquierda. Para combatir esto, financiaron a civiles y se apoyaron en el ejército, iniciando así el movimiento paramilitar. Su intervención llegó al punto de ser legalizada en 1994, bajo el mandato del presidente Ernesto Samper, quien estableció las llamadas Cooperativas Nacionales de Vigilancia Rural, CONVIVIR. En años recientes, la fuerza de los grupos paramilitares se ha distanciado del estado y ha buscado apoyo de grupos de ultra derecha provenientes de la elite económica y política. Surgen de aquí las Autodefensas Unidas Colombianas. En cuanto a las guerrillas y principalmente las FARC, padecen una división al interior que les impide tener un sólo frente. Por un lado, está la primera generación de luchadores que tienen una visión social del conflicto, relacionada a la defensa de la tierra. Sin embargo, existe una segunda generación con intereses puramente combativos y económicos, que se ha aliado con el narcotráfico para obtener financiamiento y poder armamentista.²²

Este es, a grandes rasgos, el panorama de Colombia que, a pesar de encontrar en la prensa una difusión alarmista, es sin duda un clima inhóspito rodeado de rivalidad y violencia. La impunidad del estado y el control del narcotráfico sobre las alas derecha e izquierda del conflicto, han orillado a la sociedad a buscar protección ya sea en el ejército, los paramilitares o la guerrilla.²³ No obstante, independientemente del partido tomado, el miedo y la desesperanza se han sembrado en las vidas de esta comunidad.

El segundo factor contextual de Salcedo es la explotación visual del sufrimiento ajeno, fenómeno mediático que encuentra en la repetición de imágenes agresivas un potencial considerable de consumo. El avance tecnológico del presente hace posible transmitir con detalle mórbido, escenas de guerra que se apartan de la labor informativa para convertirse en un espectáculo estético de la violencia, donde el padecimiento de otros es banalizado, haciendo que la sangre y el llanto pierdan su significado y se vuelvan un aspecto formal, de superficie.

Si se considera que la actividad de Doris Salcedo implica el contacto con gente afectada por la guerra civil colombiana,²⁴ lo hace con respeto, sustituyendo la narrativa dolorosa con una

²¹ R. Ortiz, *op. cit.* [s. p.]

²² *Id.*

²³ V. Grabe, *op. cit.* [s. p.]

²⁴ Este proceso se verá a detalle cuando se explique su postura ante el dolor ajeno.

puntada obstinada que recubre grandes perímetros, o con una carpintería absurda que rearma muebles inutilizados por cemento. Con tal transposición, el espectador está visualmente obligado a encontrar sentido en un lenguaje delicado, casi invisible, que denota fractura y sometimiento de manera indirecta, sin el amarillismo que caracteriza a la difusión del contenido bélico.

Al mismo tiempo, la ausencia de referentes violentos en la obra está acompañada de una factura que se descubre sólo con la cercanía y en un lapso de tiempo considerable. Lo anterior impide la estimulación visual automática valorada por el público que confía en el primer impacto y que no busca profundidad ni reflexión en la información, tal y como lo indica el pensador francés Paul Virilio. Para él, las propuestas enfocadas al detalle y la laboriosidad requieren de un esfuerzo para el ojo contemporáneo, acostumbrado a “mantenerse estático mientras todo circula a un ritmo desmesurado frente a sí [...] [obligándolo a buscar] aquello que se oculta tanto a la vista como al entendimiento”.²⁵ Al respecto, también señala la crítica norteamericana de arte Nancy Princenthal, que trabajos como los de Salcedo, tendientes casi literalmente a la “inmovilidad”, son contrapeso urgente a nuestra acelerada forma de mirar, pues “llevan al espectador a hacer un viaje al umbral de la percepción, muy cercano a la invisibilidad”.²⁶ De tal suerte que el momento histórico de Salcedo, ávido de imágenes veloces y violentas, se ve alterado por una propuesta que va en contracorriente, aludiendo al dolor, en silencio y lentamente.

Con lo anterior se da cierre al contexto de la autora referente al aspecto político-social de Colombia y al consumo visual contemporáneo. Ahora resta escuchar sus objetivos, preocupaciones y procesos de gestación.

Para Salcedo, quien no se considera prolífica debido a que hay intervalos de dos a tres años entre series,²⁷ su trabajo es “transformar restos en reliquias que nos dejen apropiarnos de las vivencias de otros; hacer experiencias colectivas”.²⁸ Para esto, le es de capital importancia utilizar materiales que cargan con la historia de su usuario, con el fin de ser manipulados “hasta su metamorfosis, con gestos *ad absurdum*, adquiriendo un carácter no humano”.²⁹ Explica que esto puede suceder de dos maneras: por medio de actos repetitivos y sin propósito aparente, imposibles de realizar por una sola persona —como puede ser el caso de las puntadas con cabello de las mesas en *Destierro*— o a través de un acto brutal, inhumano, que *asfixia* el espacio interno de un objeto —como el cemento que cancela cavidades de muebles en la serie *Sin título*.³⁰ Agrega que sus procesos con el material revelan su formación como pintora, pues los bordes de muebles que sobresalen el concreto lijado, por ejemplo, se refieren a composiciones geométricas de carácter minimalista, mientras que la fibra animal semitransparente que recubre los nichos en *Atrabiliarios*,

²⁵ P. Virilio, *op. cit.* Pág. 125.

²⁶ N. Princenthal, C. Basualdo, A. Huyssen, *op. cit.* Pág. 81.

²⁷ *Ibid.* Pág. 28.

²⁸ “Aperto”. *Flash Art*. Núm. 171. Verano de 1993. [s. a.] [s. p.]

²⁹ N. Princenthal, C. Basualdo, A. Huyssen, *op. cit.* Pág. 21.

³⁰ Véase imagen *supra* pág. 115.

puede remitir a aplicaciones pictóricas de veladuras.³¹ En cuanto a la delicadeza de la mayoría de sus piezas, Salcedo comenta que “les afecta la cercanía con la gente [...] son un espejo de qué tan frágil puede ser *el otro*”. Hay además, un deterioro intencional en sus esculturas, “un proceso extremadamente privado [...] que nos cuestiona como observadores [porque] si entendiéramos la fragilidad de la vida, seríamos mejores seres humanos”. Así mismo, señala que sus trabajos nunca pueden ser poseídos como un objeto independiente, completo, ya que siempre pertenecen a un grupo mayor, que conforma una instalación determinada.³²

Desde el punto de vista temático, la autora comenta que su producción “habla de la huella que deja en nosotros un ser querido, y de manera simultánea, alude a la vida deformada del que está en luto [...] aquello que Derridá denomina *la vida desfigurada*, donde la memoria se sitúa entre la figura del que ha muerto y la afectación por el deceso”.³³ Con esta cita se podría argumentar que la intención de Salcedo es evocar aquello que se queda aquí, en el terreno vivencial, como remanente nostálgico de la muerte de otro. Sin embargo, la característica particular de su trabajo es que alude a una muerte violenta, resultado de una guerra que ha forzado a civiles a ser testigos del asesinato de un familiar o que les ha privado de enterrar su cadáver.³⁴ Por lo tanto, es difícil separar su quehacer del ámbito social, aunque ella comenta que no le interesa ser activa en ese campo, sino en el artístico exclusivamente.³⁵ Al respecto de la naturaleza de sus contenidos declara, “tomo absoluta responsabilidad del tema de la violencia y la guerra” como fenómeno central de toda sociedad que lleva a humillar, odiar y ser indolente al sufrimiento de otros.³⁶ Agrega que “no [le] interesa mostrar ante los ojos del mundo lo que sucede en [su] país” ya que identifica en el arte “una pobre capacidad de denunciar”. Sin embargo, detecta en el creador contemporáneo la posibilidad de atender a los cambios en su realidad para así hacernos ver “el otro lado de la moneda, aquel donde la indiferencia y la guerra generan tensión y conflicto, siendo aquí donde el arte encuentra su más poderosa expresión”,³⁷ pues alcanza a “esconder el espectáculo de la violencia sin olvidarla”.³⁸

Por otra parte, con el fin de ocuparse de la muerte de origen bélico y sus consecuencias en los familiares, Salcedo ha estudiado textos de George Bataille sobre la experiencia del horror. Para él, las víctimas de violencia encuentran en el silencio el único lenguaje posible, debido a que la memoria se ve incapacitada para recordar. Con esto, viven bajo el dominio del inconsciente y la afcción, en terrenos cognitivos deformados por el trauma y la fractura. La creadora indica que las

³¹ *Ibid.* Pág. 8.

³² *Ibid.* Pág. 32.

³³ *Ibid.* Pág. 140.

³⁴ *Ibid.* Pág. 17.

³⁵ *Ibid.* Pág. 35.

³⁶ *Ibid.* Pág. 140-142.

³⁷ *Ibid.* Pág. 35.

³⁸ S. Villaveces Izquierdo, *op cit.* Pág. 238, en entrevista con la autora.

reflexiones de Bataille “la llevan de la mano al conceptualizar un nuevo trabajo”.³⁹ Veamos cómo describe Salcedo su proceso creativo:

... Todas las piezas que he hecho contienen evidencia de primera mano de una víctima de guerra en Colombia. Busco a dichas personas, las entrevisto e intento acercarme a ellas lo más posible; trato de aprender acerca de sus vidas y lo que las rodea [...] como un detective rearmando la escena del crimen. [...] [después] se da una especie de comunión [...] en que comparten generosamente su dolor conmigo [...] lo que me pasa no es racional; de cierta manera me transformo en esa persona; hay un proceso de sustitución; su sufrimiento se vuelve mío.⁴⁰

A partir de esta interacción, se vuelve un testigo secundario y comienza a crear con base en “palabras usadas por la víctima al hacer el relato o según objetos entregados a [ella] durante el testimonio”. Agrega que no pretende recrear la historia ni “solucionar la noción de pérdida”, sino ofrecer sus esculturas como “regalos materiales” a quienes compartieron con ella el sufrimiento.⁴¹

En el caso particular de *Atrabiliarios*, la creadora traduce la experiencia de otros y define el aspecto formal de la instalación de la siguiente manera. Apunta que los familiares de desaparecidos le expresaban cómo el ausente se impregnaba en sus vidas, en cada objeto, en cada rincón de sus casas, llenando todo de pena y dolor. Lo anterior la llevó a hacer la “transposición literal de [estos] sentimientos a un espacio colectivo [...] [sacándolos así] del anonimato del contexto privado”. Utilizó zapatos porque durante su investigación sobre los casos, encontró que el calzado es lo único que lleva a la identificación de un cadáver encontrado en una fosa común.⁴²

La túnica del huérfano, por su parte, surgió de la convivencia “en un orfanato con una niña de seis años que había sido testigo del asesinato de su madre. La niña usó día con día un mismo vestido, tejido por su madre [...] [el cuál] se había convertido en su marca permanente de identidad”.⁴³ La autora quiso crear una “superficie de carácter no específico” que hiciera posible el vínculo entre el espectador y la historia no revelada de la víctima, en una instalación donde nada sucediera.⁴⁴

Con respecto a la naturaleza fragmentaria de sus esculturas, la artista nos dice que se siente “afín a lo desarmado y diacrónico”, tal y como sucede en la literatura de Paul Celan (1920-1970), poeta de la posguerra que alude al horror del Holocausto y quien crea a partir de “la unión de rupturas y disociaciones” lingüísticas.⁴⁵

Sobre lo que motiva su trabajo en general, comenta que es una “necesidad por detener el caos, la velocidad con la que se olvida en este mundo” y que también intenta “capturar la sensación

³⁹ N. Princenthal, C. Basualdo, A. Huyssen, *op. cit.* Págs. 134 y 21.

⁴⁰ *Ibid.* Pág. 14.

⁴¹ *Ibid.* Pág. 18.

⁴² *Ibid.* Págs. 16-17.

⁴³ *Ibid.* Pág. 96.

⁴⁴ *Ibid.* Pág. 25.

⁴⁵ *Ibid.* Pág. 26.

de algo en proceso de desaparición". Lo anterior explica su inquietud por el detalle que, al mismo tiempo que reclama el escrutinio del espectador, le hace sentir que no tiene dominio de su percepción, pues para ella "la visibilidad revela poder" y lo que le interesa es "la invisibilidad, la falta de control".⁴⁶

Esto nos lleva al último aspecto de las preocupaciones de Salcedo, el referente al público y su vivencia de la obra. Nos comenta que al hacer externa la experiencia dolorosa de personas marginales, las lleva a habitar en la mente del que observa y así, les da un sitio alejado del anonimato.⁴⁷ En cuanto a la narrativa de las piezas nos dice que no le interesa imponerla sino "tender un puente entre la víctima y el espectador, para que por medio de la obra se dé la posibilidad de la intimidad, al recibir algo de la vivencia del otro, aun cuando vengan de realidades muy distintas". Para ella, "el silencio de la víctima de violencia en Colombia, [su] silencio como artista y el silencio del público convergen en el momento mismo de la contemplación".⁴⁸ Considera sus esculturas vehículos que "revelan una imagen, exponiendo su vulnerabilidad [...] para que el que observa sienta y recuerde lo que su código interno, su espíritu, le indique". Finalmente, la artista comenta que pretende alejarse del falso efecto que tienen en el espectador los sitios públicos que rinden honor a los muertos porque los considera "un fracaso a la memoria". En todo caso, lo que ella propone son piezas que "puedan ser vistas como una forma subversiva de enterramientos públicos, en los que paradójicamente el cuerpo se rehusa a ser cubierto, ya que sus partes salientes de piel y hueso mantienen una voz inacallable".⁴⁹

De esta manera, hemos expuesto las intenciones de esta creadora relacionadas con los materiales, el contenido, la experiencia del sufrimiento ajeno y el efecto en el espectador. Así también, expusimos su visión sobre el potencial social del artista contemporáneo. Con esto damos fin a la revisión del autor como uno de los bloques en este proceso de interpretación sobre el trabajo de Salcedo.

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ *Ibid.* Pág. 16.

⁴⁸ *Ibid.* Pág. 137.

⁴⁹ *Ibid.* Págs. 142 y 78.

3. Los lectores especializados

Revisaremos ahora cómo se ha leído el trabajo de Salcedo por parte de algunos críticos, historiadores y curadores, para así tener un punto de comparación en nuestra hipótesis interpretativa.

Su obra ha sido continuamente reseñada en revistas de arte internacional como *Art Forum*, *ArtNexus*, *Flash Art*, *Art News* y *Art International*. A nivel académico ha merecido profundo estudio, como es el caso de las *Jornadas de Teoría e Historia de las Artes* por el Centro Argentino de Investigadores de Artes, cuando en 1993 y 1995, el historiador de arte Charles Merewether la incluyó en sus ponencias "Fuera de lo social: El cuerpo sacrificable como mujer" y "Zonas marcadas de inestabilidad: La mujer y el espacio de emergencia".⁵⁰ Más tarde, este mismo autor revisa extensamente su trabajo en "Violencia y la estética de la redención".⁵¹ También existen dos libros que se ocupan de ella, *Padecimiento: temas disonantes en el arte de los 90* por Olga Viso bajo el auspicio del Instituto Smithsonian⁵² y *Arte y Media-ción, productores culturales en países con adversidad: editando eventos, documentando el cambio*, por Santiago Villaveces Izquierdo.⁵³

A continuación, nos centraremos en las interpretaciones de Salcedo que han hecho cinco autores: Dan Cameron, curador en jefe del New Museum of Contemporary Art; Carlos Basualdo, poeta y curador independiente radicado en Nueva York; Nancy Princenthal, crítica estadounidense de arte contemporáneo; Andreas Huyssen, crítico literario alemán; y por último, Charles Merewether, curador del Getty Research Institute. Cada uno comentará sobre el proceso creativo de la artista, su manejo de los materiales, el contenido y el efecto en el espectador, entre otros temas.

Dan Cameron, curador de la reciente VIII Bienal de Estambul, tuvo a su cargo la exposición *Unland-Doris Salcedo*, instalación que hemos traducido como *Destierro* y que se presentara en 1998 en el New Museum of Contemporary Art, en Nueva York y Site Santa Fe en Nuevo México. En

⁵⁰ Títulos originales: "Outside the Social: The Sacrificial Body as a Woman" y "Zones of Marked Instability: Women and the Space of Emergence", respectivamente.

⁵¹ Ponencia. Título original: "Violence and the aesthetics of redemption". XXIX International Congress of the History of Art. Dordrecht. Kluwer Academic Publishers. 1996.

⁵² Título original: *Distemper: Dissonant Themes in the Art of the 1990s*. Hishhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution. Washington D.C./Distributed Art Publishers, Nueva York, 1996.

⁵³ Título original: *Art and Media-tion. Cultural Producers in Perilous States: Editing Events, Documenting Change*, *op. cit.*

el texto que acompaña al catálogo de dicha muestra, el autor subraya la importancia del sentido de colectividad en las obras de Salcedo debido a su capacidad de aludir a un luto no personal en el que todos nos vemos aún sin estar en contacto directo con la tragedia, definida como “la ausencia de un contrato social que mantenga en alto el valor absoluto de la vida humana”. Agrega que “su misión reside en señalar de manera contundente la naturaleza no resuelta de la tragedia pública [...] mostrando la destrucción humana y social que le sigue”.⁵⁴ Esto lo hace “evadiendo la burda especificidad de los hechos históricos”⁵⁵ y cuestionando el sentido banalizante de la violencia en los medios de comunicación.⁵⁶ Con lo anterior, de acuerdo a Cameron, la creadora retoma el potencial de autoridad moral que el arte contemporáneo había olvidado en gran proporción.⁵⁷ Además, su proceso creativo la lleva a convivir “semanas con familiares de víctimas de la epidemia regional de violencia que usa a los campesinos como mercancía de venganza entre soldados, líderes de carteles de drogas, guerrilleros, terratenientes y paramilitares [...] quienes creen que han tenido éxito en adormecer a la comunidad con muertes repentinas, violentas e injustificadas”. El autor enfatiza el potencial de la obra de Salcedo para “demostrar [a tales perpetradores] que no lo han logrado” pues las armas con las que lucha la comunidad son su capacidad de sobrevivir llevando la pena interna. Considera que “la memoria colectiva de un evento en donde hubo sangre derramada con odio y de manera indiscriminada, puede, si es propiamente canalizada, recordar a los que quedan sobre los riesgos de considerar la vida humana objeto de impunidad y aniquilación”.⁵⁸

En lo referente a la experiencia del espectador, el autor comenta que “el primer encuentro con el trabajo de Salcedo implica una manifestación tangible de la idea de ausencia, minimizante y envolvente [...] pero no con el espíritu teórico del cubo blanco modernista”, orientado a la depuración formal⁵⁹ sino con una sensación de pérdida, similar a la evocada por las instalaciones de Christian Boltansky.⁶⁰ Apunta Cameron que la singularidad de la producción de esta creadora yace en la implicación de anterioridad en sus espacios, lo que nos dirige a sentir que algo pasó ahí, dejando una huella indescifrable.⁶¹ Y continúa: “para su vivencia [...] hay que cruzar un umbral que no es ni corto, ni cómodo, y se requieren ajustes de percepción que llevan a revelaciones que se intensifican conforme se lee la pieza”. En este punto, el que observa se cuestiona si son “objetos encontrados, fabricados o rearmados [...] mientras descubre su aspecto humano y, de esta manera, su conexión con lo trágico”. De los zapatos de *Atrabiliarios*, por ejemplo, señala que su desgaste y falta de par nos hace sospechar que algo le pasó a sus dueños.⁶² Las mesas de

⁵⁴ Catálogo de exposición. *Unland-Doris Salcedo, op. cit.* Pág. 9.

⁵⁵ Dan Cameron. “Absence Makes the Art”. *Artforum International*. Núm. 33. Octubre de 1994. Pág. 89.

⁵⁶ Catálogo de exposición. *Unland-Doris Salcedo, op. cit.* Pág. 12.

⁵⁷ *Ibid.* Pág. 10.

⁵⁸ *Ibid.* Pág. 13.

⁵⁹ *Ibid.* Pág. 10.

⁶⁰ D. Cameron. “Absence Makes the Art”, *op. cit.* Pág. 88.

⁶¹ Catálogo de exposición. *Unland-Doris Salcedo, op. cit.* Pág. 10.

⁶² *Ibid.* Pág. 11.

Destierro, por su parte, muestran cabellos que sobresalen de la superficie “como si estuvieran conectados a un organismo que continúa viviendo dentro del volumen mudo de la madera sólida [...] nos hablan de objetos inanimados que duplican el proceso orgánico de crecimiento del que murió, como una forma de mantener su presencia viva”. De acuerdo a Cameron, *La túnica del huérfano*, hasta ahora la pieza más elaborada de la artista, es un humilde acto de rebeldía que se “mantiene real y tangible, retando su propia extinción”, de la misma manera en que “un huérfano usa la ropa que le hizo su madre, no como un símbolo de luto, sino como una forma de mantener viva la memoria de sus padres [...] portando la tragedia para que el mundo la vea y la recuerde”.⁶³

Cameron concluye que el proceso vivencial ante una pieza de Salcedo nos lleva primero a estar invadidos por el vacío, para después experimentar un trance perceptual que nos acerque a esculturas que revelan, si acaso a medias, su extraña naturaleza. El fenómeno anterior es “una poética transferida de la construcción de un testigo mudo [...] muy parecido a la manera en que Salcedo trabaja en las comunidades”.⁶⁴

El siguiente autor que revisaremos es el poeta latinoamericano y co-curador de *Documenta 11* Carlos Basualdo,⁶⁵ quien entrevistando a Salcedo apunta breves lecturas sobre su producción. De *Atrabiliarios* nos dice que “es una pieza que surge de la nada, cuyos nichos a la pared cubiertos por una pantalla de fibra animal implican la activación del espacio negativo [...] y el gesto de excavar”. Encuentra en ésta y en otras de sus obras, un carácter reiterativo diferente al de la escultura minimalista, porque la repetición, en Salcedo, transforma los materiales hasta alcanzar “una naturaleza antropomórfica [...] en donde [la alusión] al cuerpo es un elemento inconsciente, de dimensión afectiva que permite la conexión con el público” a un nivel fenomenológico.⁶⁶ Sobre *Destierro*, Basualdo destaca su particularidad perceptual cercana a la invisibilidad ya que “la sutileza de ciertos detalles demanda la fijación de la mirada e impide que la pieza sea apreciada en su totalidad [...] [siendo esto un] reminisciente de la ceguera”. A propósito de la forma de hacer escultura de la artista, el curador la relaciona con la obra literaria de Paul Celan quien “traduce la experiencia de la ausencia [...] por medio de la desintegración del lenguaje”. Al respecto, subraya la conexión entre el título de la instalación *Destierro* y un poema de Celan titulado *Unland*.⁶⁷ Finalmente, el autor señala que las instalaciones de esta creadora son sitios de comunidad en donde el espectador se integra a un secreto compartido, a un silencio que fluctúa entre la esfera pública y la privada.⁶⁸

Ahora nos ocuparemos de las reflexiones de la crítica estadounidense de arte Nancy

⁶³ *Ibid.* Pág. 13.

⁶⁴ *Ibid.* Pág. 11.

⁶⁵ Carlos Basualdo es co-fundador de la *Union of the Imaginary, VOTI*, una agrupación de curadores de todo el mundo para debatir sobre su práctica profesional. www.blast.org/agencies/voti/

⁶⁶ N. Princenthal, C. Basualdo, A. Huyssen, *op. cit.* Págs. 17-18.

⁶⁷ *Ibid.* Págs. 25-26.

⁶⁸ *Ibid.* Pág. 17.

Princenthal. En primera instancia, apunta que la obra de Salcedo representa “un proceso psíquico en donde la experiencia de la violencia es atrapada y transcrita a un código no fácilmente reconocible para el lenguaje ordinario y por lo tanto, siempre en riesgo de la desaparición, motivo central en su trabajo”. Señala que un rasgo muy particular de esta artista es su manera indirecta de mencionar la violencia, sin instrumentos ni perpetradores, sino a partir de marcas en objetos como ropa, calzado y muebles que se refieren al uso cotidiano, “sometidos a un proceso de transformación, que los cubre con piel semi-transparente o los inmoviliza con concreto”.⁶⁹ De *Atrabiliarios* nos comenta que es factible su asociación con las pilas de zapatos en museos del Holocausto y con el trabajo de Christian Boltanski y sus “reliquias, fotografías encontradas y montones de ropa usada para evocar la pérdida causada por el genocidio del siglo XX”. Sin embargo, subraya Princenthal que lo distintivo de esta instalación es su “relación metonímica, de sustitución del cuerpo ausente” pues lo que inquietaba a Salcedo era hablar de los familiares de desaparecidos que, al no tener cadáver qué enterrar, sufren un “absceso emocional [...] que fragmenta su proceso de pérdida y luto [...] y les impide cerrar la herida de la tragedia”.⁷⁰ Por otra parte, desde el punto de vista formal, la colocación de zapatos en nichos y su recubrimiento con material translucido es, de acuerdo a la autora, “un cambio físico continuo de lo escultural a lo pictórico e incluso fotográfico [...] que sugiere un [fenómeno] relacionado al lenguaje de la desaparición”. Agrega que Roland Barthes se refiere a este suceso en su ensayo sobre fotografía, *Camera Lucida*⁷¹ en donde ‘el sujeto como algo que existe, se desvanece y se vuelve imagen, objeto’.⁷² Esta negociación del medio fotográfico entre lo que se sitúa frente a la cámara como algo viviente y lo que se ve en la impresión como memoria de ese sujeto, es utilizada en los nichos de *Atrabiliarios*, al evocar con una imagen un cuerpo ausente y de esta forma, según Princenthal, hablar de “la posibilidad de curación que acompaña a la evidencia de la pérdida”.⁷³

En cuanto al dolor como referente temático en esta pieza, nos dice que está implícito en los materiales. La pantalla opaca que cubre los nichos y constituye las cajas hace mención a las secuelas psicológicas de una experiencia traumática que bloquea la memoria produciendo una “visión nebulosa de la realidad” o incluso, una imposibilidad de recordar. Por su parte, las puntadas de hilo quirúrgico aluden a una sensación “cruda e incómoda”, a un daño de superficie en la piel del espectador. Existe además en *Atrabiliarios*, una lectura fatalista de acuerdo a la autora. Las pilas de cajas vacías que yacen bajo las cavidades en la pared o acumuladas en una esquina “hablan en tiempo futuro [...] son accidentes que esperan su suceso [...] cicatrices de heridas aún no infligidas”.⁷⁴

⁶⁹ *Ibid.* Pág. 43.

⁷⁰ *Ibid.* Pág. 49.

⁷¹ Roland Barthes. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Nueva York, Hill and Wang, 1981. Pág. 14.

⁷² N. Princenthal, C. Basualdo, A. Huyssen, *op. cit.* Págs. 50-51.

⁷³ *Id.*

⁷⁴ *Ibid.* Pág. 57.

... A su vez, *Destierro* es abordada en el aspecto formal de la siguiente manera: "las piezas se sitúan en el umbral de percepción y también en el tránsito de la solidez de un material inerte a otro de una extraña naturaleza, en transformación de escultura a imagen [...] sin peso [...] entre la vista y el tacto". Su carácter meticuloso revela la devoción de la artista por el detalle, provocando así el "fracaso del ojo". Esto lleva al espectador a descubrir "otras maneras de ver [...] de alcanzar a imaginar el lado ciego, interno, de las cosas [...] lo que no se dice".⁷⁵ Desde el punto de vista semántico, Princenthal señala que "las camisas de cabello que usan las mesas son penitenciales, de un carácter ligeramente aterrador pero liviano, vulnerable y protector a la vez".⁷⁶ Encuentra en esta instalación "una condición inaplacable de despojamiento que ha convertido ciertos hogares de Colombia en morgues",⁷⁷ y la considera además, al igual que Carlos Basualdo, en estrecha relación con la obra poética de Paul Celan, caracterizado por escribir con una sintáctica desmembrada, invocando constantemente la oscuridad, el terror y el sentido de pérdida. Las mesas de *Destierro*, nos dice, citan al poeta de varias maneras.⁷⁸ Lo hacen desde su naturaleza fragmentaria evidente en el rearmado de las estructuras; por medio de nociones implícitas de "vulnerabilidad y desnudez, una piel lacerada y una cuna de cabeza" como es el caso de *Testigo irreversible*; o mediante el título de la escultura *La túnica del huérfano*, una referencia directa de Salcedo al siguiente poema:

*La noche lo dirígl, finalmente se dio cuenta
la túnica del huérfano era su bandera...*

*y así transportado, inerte, parecía no llevar nada
sólo su primera piel
marcada en secreto desde el nacimiento.*

Poems of Paul Celan. [Tr. Michael Hamburger] Persea Books, New York, 1995. Pág. 295.

Finalmente, Princenthal reconoce en *Destierro*, un "acto de simpatía y testificación" tanto para los que no han vivido la violencia "y creen tener la certeza de estar despiertos", como para los que sí han experimentado el horror de la tragedia y son "sensibles al más delicado roce". Para ellos, comenta, "los gritos están siempre ahí"⁷⁹ y selecciona otro fragmento de la obra del mismo autor:

*Aquello que tejiste de hilo ligero
yo lo uso con honor irremovible*

⁷⁵ *Ibíd.* Pág. 88.

⁷⁶ *Ibíd.* Pág. 87.

⁷⁷ *Ibíd.* Pág. 82.

⁷⁸ *Ibíd.* Págs. 87-88.

⁷⁹ *Ibíd.* Pág. 88.

*cuando en la oscuridad me despiertan
los gritos, son, si acaso, apenas acariciados por mi túnica*

Poems of Paul Celan. [Tr. Michael Hamburger] Persea Books, New York, 1995. Pág. 71.

Siguiendo con las lecturas que se han hecho sobre la producción de Salcedo, el crítico literario alemán Andreas Huyssen nos ofrece su visión enfocándose en *Destierro*. Al respecto del título original de esta instalación, *Unland*, nos explica que es un "neologismo poético que implica la negación del término *land* o tierra como espacio de vida y cultura, de comunidad y nación [...] entonces, *la no tierra* es un lugar donde ni siquiera la vida 'normal' es posible, con todo y sus contradicciones como felicidad y miseria".⁸⁰ Agrega que con dicho título, Salcedo se refiere a Colombia, "sitio de ciclos autoperpetuados de violencia y anarquismo".⁸¹ Para hacer su interpretación, el autor se centra en la escultura *La túnica del huérfano*,⁸² una de las tres mesas rearmadas de *Destierro*.

Huyssen nos dice que la lectura retardada de la obra, que a simple vista parece una mesa usada cualquiera, hace alusión a la memoria y a una historia de materiales que se desenvuelve con la contemplación. Así, "el espectador descubre una estructura que resulta de la contraposición violenta de dos mesas de diferente ancho y altura, que fueron mutiladas en los extremos pues las patas internas están desprendidas". En esta inspección, se reconoce también "la seda que cubre una de las superficies, tan delgada y delicadamente cosida que transparenta la madera que protege", como una piel que revela tanto las venas que contiene como los delicados vellos de la superficie.⁸³ Por su parte, los materiales en esta escultura sufren una transformación que, de acuerdo a Huyssen, es una "inversión imaginaria de su naturaleza"⁸⁴ pues la fragilidad del cabello se convierte en el soporte de una estructura, mientras que la madera se muestra vulnerada, rota y agujerada. Así mismo, el autor destaca las implicaciones semánticas del cabello en esta obra, las cuales, pudieran no sólo referirnos al cuerpo sino también a la muerte trágica, debido a la documentación que existe del Holocausto y sus montones de cabello.⁸⁵ De tal suerte que las puntadas de este material, "rastros inorgánicos del cuerpo humano, de la víctima de violencia" representan "el hilar del dolor y su memoria en la superficie de la historia". Considera que la actividad repetitiva de coser y producir una textura visual casi imperceptible es, aparentemente, "un acto absurdo". Sin embargo, puede tener una función curativa si se ve a la mesa como un símbolo

⁸⁰ Aquí quisiera recordar que yo no traduje literalmente la palabra *Unland*, sino que utilicé la condición de despojamiento que el término *Destierro* pudiera sugerir.

⁸¹ *Ibid.* Pág. 92.

⁸² Esta pieza se caracteriza por tener la mitad de su superficie cubierta por un delgada seda blanca sujeta por infinitas puntadas de cabello que se acumulan en una franja transversal de color oscuro. No se incluye una imagen que muestre el trabajo debido a la dificultad de reproducción en blanco y negro del detalle.

⁸³ *Ibid.* Pág. 100.

⁸⁴ *Ibid.* Pág. 101.

⁸⁵ *Ibid.* Pág. 100.

de “comunidad, familia y vida en su dimensión temporal”. Así mismo, encuentra desafiante esta tediosa labor manual que pone a prueba la resistencia de la madera y, si se le reconoce en un sentido más profundo, este hilar pudiera estar cuestionando “lo absurdo y gratuito de la violencia en Colombia”.⁸⁶

A propósito de la memoria en *La túnica del huérfano*, nos comenta el especialista que está presente en dos sentidos, como en toda su producción: en el “literal, al contener recuerdos específicos de actos violentos” y en el “procesual, al entrar lentamente en diálogo con el espectador”. Huyssen señala además que esta obra hace mención a la “ausencia forzada por medio de la muerte y el desplazamiento”,⁸⁷ al evocar la vida cotidiana que en algún momento fue posible frente a esta mesa. Tales nociones de ausencia y memoria ayudan a mantener el misterio que rodea a la escultura, ya que Salcedo, añade, es respetuosa de los testimonios que originan sus piezas y no los revela.⁸⁸

Respecto de su proceso creativo, argumenta el autor que es el de “un testigo secundario [...] que escucha las historias de quienes han vivido la violencia, la muerte de sus familiares [...] en manos de guerrillas, narcotraficantes y paramilitares”. En el caso de *La túnica del huérfano*, nos dice Huyssen que, en una de las pocas entrevistas que Salcedo concede, le comentó su origen: la convivencia con una niña que había presenciado el asesinato de sus padres. Durante los días en contacto con ella, la pequeña usó un mismo vestido, tejido tiempo atrás por su madre.⁸⁹ De aquí que el autor enfatice la estrecha relación entre el contenido velado de la escultura, su título y el siguiente fragmento del poema de Paul Celan:

*La noche lo dirigía, finalmente se dio cuenta
la túnica del huérfano era su bandera,*

*no más caminos sin rumbo
ahora lo conducían con certeza -*

*Es como, es como si hubiera frutos en el arbusto,
como si el transportado no llevara nada puesto
sólo su
primera piel
marcada en secreto desde el nacimiento.*

Poems of Paul Celan, [Tr. Michael Hamburger] Persea Books, New York, 1995. Pág. 295.

⁸⁶ *Ibid.* Pág. 101.

⁸⁷ *Id.*

⁸⁸ *Ibid.* Pág. 96.

⁸⁹ *Id.*

Huyssen comenta que Salcedo hace una transposición visual del poema al utilizar una tela, una *túnica* como único elemento que reviste la madera y cuya naturaleza semitransparente e integración con cabello a la superficie equivalen a la de una piel. De esta manera, “si la túnica es como piel --la '*primera piel / marcada en secreto desde el nacimiento*'-- entonces la mesa adquiere una presencia metafórica como cuerpo, no como el de un individuo huérfano sino como el de una comunidad huérfana, despojada de una vida normal”.⁹⁰ Incluso, la pieza misma habla de una orfandad al estar “exhibida lejos de su lugar de origen, en un contexto internacional y [al estar ahora] separada de las otras dos esculturas que conformaron en su momento la instalación *Destierro*”.⁹¹ Concluye Huyssen que Salcedo se vale de un complejo proceso creativo que entreteteje “documentación, poesía y materiales para nombrar un evento que rebasa su extensión temporal”. Así, *La túnica del huérfano* es “la traducción artística de una patología nacional de la violencia en un objeto que articula el dolor y al mismo tiempo desafía el anonimato”. Además, el efecto que la pieza tiene en el espectador al ocultar información, es el de activar su memoria y hacer interna la noción de estar “frente a un abismo, de cara a cara con el trauma, convirtiéndolo así en testigo de una historia que no debe ser ignorada”. Esto es, según el autor, la alternativa que maneja Doris Salcedo en su rechazo a los sitios memoriales que hacen estético el sentido de pérdida de una comunidad.⁹²

El último de los lectores que revisaremos es el historiador de arte Charles Merewether, curador de arte contemporáneo del Instituto de Investigación Getty y quien ha escrito extensamente sobre cultura latinoamericana y su afectación por la violencia. Al respecto de la obra de Salcedo, escribe en el catálogo que acompaña el texto de Dan Cameron para la exposición *Unland-Doris Salcedo* en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York. Nos comenta que desde 1980, la artista ha intentado hablar de la violencia en Colombia, ya sea a través de escenificaciones que la mencionan abiertamente, como sus series tempranas de muebles de hospital, o por medio de la articulación de objetos que esconden historias de sobrevivientes, situación de la obra actual. Esta evolución le ha permitido llegar a hablar de la ausencia, la pérdida y el luto en procesos de construcción que “implican la destrucción del referente, ya sea prendas de vestir u objetos domésticos [...] al quitarles su espacio interior, sofocarlos y negar su funcionalidad [...] transformándolos así en sitios de enterramiento, y por lo tanto, en memoriales”.⁹³

Merewether reflexiona sobre el efecto del mausoleo en general. Se pregunta si realmente “aumenta nuestro entendimiento histórico de la tragedia” o si lo que hace es fomentar el olvido de las víctimas, pues al fincar en un lugar externo la noción de pérdida “reconstruye el tiempo y la memoria por nosotros”.⁹⁴ Nos comenta que existe una opción contraria a esta tendencia amnésica y

⁹⁰ *Ibid.* Pág. 100.

⁹¹ *Id.*

⁹² *Ibid.* Págs. 96-102.

⁹³ Catálogo de exposición. *Unland-Doris Salcedo*, *op. cit.* Pág. 18.

⁹⁴ *Ibid.* Pág. 16.

cita a James E. Young, quien en su libro *La textura de la memoria: mausoleos del Holocausto y su significado*, acuña el término *contramonumento* como aquello que 'busca negar la ilusión de permanencia tradicionalmente atribuida al sitio memorial' y nos obliga a vivir la pérdida internamente.⁹⁵ Merewether reconoce en las obras de Salcedo el potencial de llevar al espectador a tener este tipo de vivencia introspectiva ante la muerte, debido a que "son metonimias de una experiencia pasada, incomunicable, rodeada de silencio, de un sentido de ausencia, de los huecos del conocimiento".⁹⁶ En sus instalaciones no hay nombres, ni narrativas directas de eventos trágicos de una comunidad. Lo que ella hace es "poner a la vista, huellas [...] recuerdos [...] formas de recolección que representan el archivo reprimido de una nación que ha sido silenciada y enterrada". Argumenta el historiador que su producción es *contramonumental* porque "demanda una lectura que sobrepasa la representación del sufrimiento en un objeto; nos lleva a enfrentar el espacio virtual generado por la violencia y el desplazamiento [...] nos obliga a reconocer la ausencia y el anonimato que han servido de base para construir la historia". Por lo anterior, identifica en Salcedo un "compromiso ético [...] que menciona la violencia cometida por regímenes represivos" y así, impide que se olvide.⁹⁷

Con respecto a la instalación *Atrabiliarios*, nos dice que es "un sitio de reliquias y fetiches. Como reliquia, [los zapatos] representan los remanentes del fallecido; como fetiche, se convierten en un objeto de sustitución para identificación y desahogo de la pena".⁹⁸ Por su parte, la asignación de nichos individuales para el calzado "les regresa su identidad y se levanta como un símbolo contra el anonimato, instrumento de control social que produce una cultura del miedo y del silencio".⁹⁹ Agrega el autor que Salcedo articula en esta pieza, al igual que en el resto de su producción, esa "incapacidad del individuo para describir lo sucedido en un acto violento [pues] durante el evento traumático se da un fenómeno de ruptura" entre él y su entorno.¹⁰⁰ Este suceso cognitivo es evocado por el recubrimiento parcial de las cavidades a la pared, que de esta manera se vuelven "contenedores de secretos terribles e incontables". Por lo anterior, define esta pieza como "la representación visual de la memoria".¹⁰¹

A su vez, la instalación *Destierro* se refiere para el autor a "una condición de desprotección [...] a la pérdida del refugio ante el mundo". Esta sensación es resultado de la fragilidad de cada escultura y sus perforaciones diminutas, de la fractura de las partes que conforman las mesas y del acto obsesivo de coser algo casi invisible. La repetición de las puntadas puede ser considerada, de acuerdo a Merewether, una voluntad por "recuperarse de una experiencia traumática, una lucha por

⁹⁵ James E. Young. *The Texture of Memory: Mausoleums of the Holocaust and their meaning*. New Haven, Yale University Press, 1993. Pág. 48.

⁹⁶ Catálogo de exposición. *Unland-Doris Salcedo, op. cit.* Pág. 17.

⁹⁷ *Ibid.* Págs. 23-24.

⁹⁸ Charles Merewether. "Naming Violence in the Work of Doris Salcedo". *Third Text*. Núm. 24. Otoño de 1993. Pág. 42.

⁹⁹ Catálogo de exposición. *Unland-Doris Salcedo, op. cit.* Pág. 18.

¹⁰⁰ *Ibid.* Pág. 17.

¹⁰¹ *Ibid.* Págs. 17-19.

convertirse en algo, un deseo de continuar". Con la elaboración de estas piezas, Salcedo "establece una relación empática con la experiencia de *el otro*" convirtiendo al espectador en testigo, no de un evento, sino de una memoria. De esta manera se crea un "sentido de comunidad afectiva"¹⁰² que transforma los sitios donde se muestra la obra en "espacios públicos de duelo".¹⁰³

Merewether subraya lo anterior como la gran aportación del trabajo de Salcedo, su habilidad para convertir a los museos, definidos como "centros simbólicos de la civilización moderna" en "sitios que no albergan artefactos culturales sino los restos de sus individuos [...] [funcionando por un momento como] tumbas familiares y mausoleos".¹⁰⁴

Con esto concluimos el recuento de algunas de las interpretaciones al respecto de esta creadora colombiana por parte de especialistas como los curadores Dan Cameron y Carlos Basualdo, la crítica de arte Nancy Princenthal, el crítico literario Andreas Huyssen y el investigador Charles Merewether. Sus reflexiones sobre la forma, el significado y el efecto en el espectador pudieran ser sintetizadas de la siguiente manera: Las instalaciones de Salcedo implican la transformación de los materiales en objetos inanimados de carácter antropomórfico, al borde de la desaparición. Son el resultado de la capacidad de la artista para establecer una empatía con la experiencia de víctimas de violencia y, a manera de testigo mudo, hilar su dolor en esculturas que evocan ausencia y despojamiento. De esta manera, su obra convierte a los sitios que la albergan en espacios públicos de duelo, invitando al espectador a tener una vivencia interna de una pérdida colectiva.

Para finalizar, ubicaremos a estos autores dentro de la clasificación que Umberto Eco hace sobre el tipo de intérprete, diferenciando entre lector empírico e ideal.¹⁰⁵ Consideramos lectores ideales a los cinco especialistas referidos pues al parecer, detectan las intenciones de Salcedo acerca de la experiencia del sufrimiento ajeno, la transformación de los materiales y el compromiso social a través del arte, entre otros factores. Además, encontramos coincidencias en ciertas observaciones, como es el caso de la asociación de la obra de Salcedo con el poeta Paul Celan, por parte de Basualdo, Huyssen y Princenthal; la posibilidad curativa en la repetición de puntadas infinitas, de acuerdo a Merewether y Huyssen, así como la identificación del sentido de colectividad hecha por Basualdo y Cameron. Por último, cabe señalar que estos intérpretes han apuntalado sus reflexiones por medio de entrevistas, correspondencia o trabajo directo en curaduría de alguna exposición de Salcedo y por lo mismo, han reducido el campo de especulación al respecto de la producción de esta creadora. Hemos llegado así al término de este bloque y daremos paso al estudio de los valores manejados por su obra.

¹⁰² *Ibid.* Pág. 23.

¹⁰³ *Ibid.* Pág. 20.

¹⁰⁴ *Id.*

¹⁰⁵ Como se recordará, el primero es el que ofrece una visión subjetiva, anteponiendo sus intereses al contenido real de la obra y, de manera contraria, el *ideal* es aquel que descubre el significado medular de la pieza y la voluntad del creador. U. Eco, *op. cit.* Pág. 29.

4. Aproximación al comportamiento axiológico de la obra

Volveremos ahora a las dos obras que nos ocuparon anteriormente, *Atrabiliarios* y *Destierro*, con el fin de analizar su comportamiento respecto a cuatro conceptos: la pasión, la forma, el gusto y lo ético, que son según Omar Calabrese, algunas de las categorías axiológicas de una sociedad.¹⁰⁶

Antes de estudiar cada obra, intentaremos ubicar cuáles son los valores vigentes en el momento histórico de Salcedo. Como ya se vio en el bloque correspondiente a la autora y su contexto, Colombia se enfrenta a una larga guerra civil que puede haber forzado a su comunidad a asimilar la violencia y la muerte como parte de su realidad, tanto perceptual como anímica.¹⁰⁷ Por tal razón, es probable que predomine aquí un carácter disfórico que provoque un acelerado consumo de imágenes y nociones contrarias a lo vital, como son la destrucción, lo nostálgico y lo patético. Si bien existe un dejo de alarmismo en la observación anterior, sería realmente difícil pensar que la adversidad generada por un conflicto interno prolongado no haya ya alterado, aunque sea en pequeña escala, el estado emocional de esta sociedad. Por otra parte, desde el punto de vista morfológico y estético, este país latinoamericano parece adoptar el concepto de forma y belleza que se privilegia en los medios de comunicación internacionales. Aunque es arriesgada esta visión, parece existir una concepción globalizada acerca de lo conforme y lo bello en la mayoría de las sociedades contemporáneas occidentales: en cuanto a la construcción del espacio, utiliza entre otras alternativas, simetría, balance, unidad y, de manera general, un lineamiento áureo; en cuanto al cuerpo, una de las formas más frecuentemente representadas, le atribuye una idealización basada en la delgadez y la corrección de irregularidades faciales como arrugas y sudor con un maquillaje que, aunque ligero, niega su apariencia natural. Si estos factores de imagen se llevan al terreno de los materiales, es factible que haya en las sociedades occidentales una predilección por superficies casi plastificadas y por lo tanto artificiosas, carentes de huella humana. Finalmente, concerniente al aspecto ético que rodea a Salcedo, es posible que prevalezca una visión relativa de lo bueno y lo malo quizás como resultado de sucesos bélicos interminables, que pueden llevar a los

¹⁰⁶ O. Calabrese, *op. cit.* Pág. 108. Para una descripción de las categorías empleadas por este autor, véase *supra* pág. 81, en nota al pie núm. 77.

¹⁰⁷ Véase *supra* págs. 118-119.

individuos a atentar contra el bien común en su lucha por sobrevivir. Esta fluctuación es incluso legitimada por la impunidad de un estado que no protege la vida de su pueblo.¹⁰⁸

Tal puede ser el panorama de lo que se valora en Colombia respecto a la pasión, la forma, el gusto y lo ético: una tendencia por lo disfórico, una exaltación de lo conforme y lo bello desde una perspectiva occidental globalizada y una fluctuación entre lo bueno y lo malo. Cabe señalar el potencial de subjetividad en las observaciones anteriores, en las que es probable haber dejado fuera tanto las zonas marginales como las privilegiadas. No obstante, lo que se ha pretendido es delimitar una realidad, sabiendo que con ello se corre el riesgo de caer en esquematizaciones.

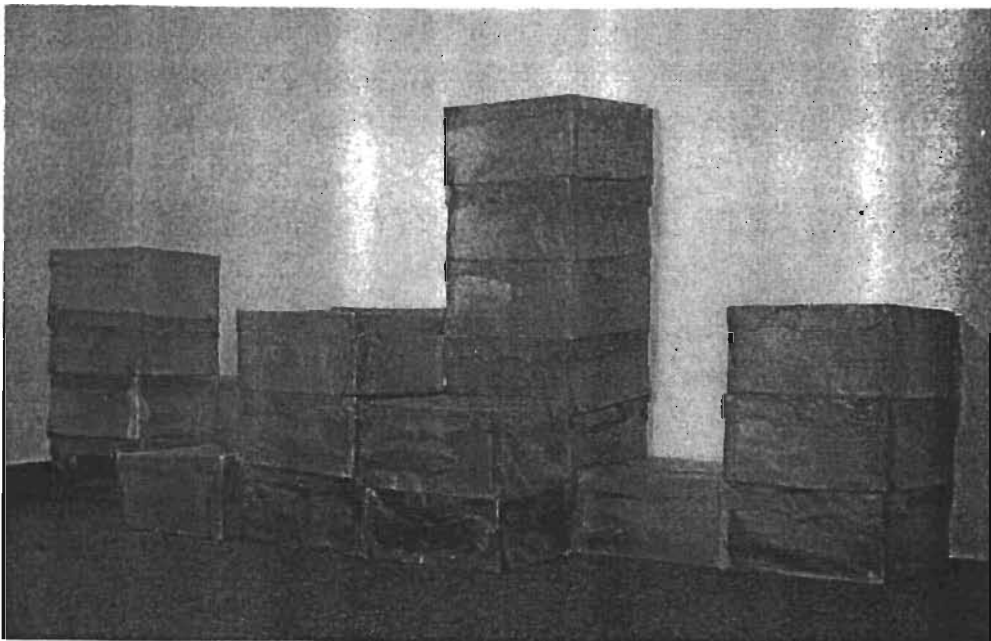
Después de haber esbozado el contexto de *Atrabiliarios* y *Destierro*, se estudiará de manera individual su funcionamiento axiológico para descubrir las categorías que ratifican y las que cuestionan.

Como recordaremos, la instalación *Atrabiliarios* consiste en nichos a la pared que contienen zapatos usados y cajas apiladas sobre el piso, elaboradas con fibra animal e hilo quirúrgico. En cuanto a la categoría de las pasiones o tímica, se puede calificar a esta obra como disfórica y por lo tanto, acorde con el contexto colombiano. Hay una evocación por la nostalgia en la ambientación del espacio como resultado de los zapatos usados, el vacío de las cajas y el ocultamiento parcial inherente a la fibra animal. Así mismo, dicha textura cutánea nos refiere a un proceso de desintegración del cuerpo enfatizado por la naturaleza mórbida de las suturas de hilo quirúrgico, de tal suerte que la tendencia hacia el polo negativo de las emociones es aquí evidente. Por otra parte, desde el punto de vista morfológico, *Atrabiliarios* aparenta ratificar la conformidad ya que existe una disposición de los elementos en el espacio de acuerdo a un canon occidental. Los nichos, por ejemplo, revelan una lectura horizontal de izquierda a derecha, y la separación entre éstos parece seguir un ritmo balanceado, casi de proporciones áureas. Así mismo, las cajas en el piso hacen varias verticales que compensan visualmente la línea de horizonte de los nichos e incluso, equivalen al número de zapatos contenidos. La instalación demuestra un cuidadoso estudio compositivo, se siente sobria, sin estridencias y a pesar de haber una extrañeza en el carácter físico de los objetos por el material translucido que los habita, no existe ningún acento que desequilibre la perspectiva clásica de la forma. Hasta aquí entonces, *Atrabiliarios* se comporta siguiendo los lineamientos apreciativos de lo disfórico y lo conforme.

El siguiente aspecto a analizar en esta pieza es el estético y aquí detectamos la articulación de un lenguaje bello a partir de la fealdad. *Atrabiliarios* demuestra un trabajo cuidadoso con materiales de deshecho como zapatos usados y fibra animal. Esta última por ejemplo, se aparta del ideal clásico de belleza basado en la imagen corpórea que oculta irregularidades. En este sentido,

¹⁰⁸ Como se mencionó en el contexto de Salcedo, en 1985, el estado ordenó incendiar el Palacio de Justicia con helicópteros y tanques sin intentar negociar con el comando guerrillero M-19 que sitiaba el edificio. En su interior, murieron 53 empleados de gobierno, entre ellos 11 jueces de la corte suprema, y 35 revolucionarios. www.universes-in-universe.de

el color turbio y la consistencia orgánica con manchas, porosidades y arrugas que presentan los retazos del material translucido en cajas y nichos, denotan un proceso de descomposición que aunque es sutilmente orquestado, no deja de tener una cualidad mórbida que evidencia el paso del tiempo. Así mismo, las puntadas de hilo quirúrgico que meticulosamente arman esta instalación, nos refieren a superficies accidentadas que son contrarias a la tersura y la plasticidad de un objeto idealizado, según la perspectiva clásica. De esta manera, detectamos en la obra un proceso dialéctico de construcción a partir de los polos fealdad-belleza. Se crea desde materiales considerados feos culturalmente, como lo es una serie de zapatos viejos y fragmentos de piel arrugada y suturada, hasta su transformación en objetos dotados de sutileza, etereidad y pulcritud. Hay así una suerte de redignificación de lo feo y por lo tanto, se puede decir que *Atrabiliarios* nos hace descubrir el aura contemplativa de lo marginal. Es factible entonces, que la obra haga un reconocimiento del potencial estético en la fealdad.



Atrabiliarios, detalle. Fibra animal, hilo quirúrgico. Dimensiones variables. 1993.

Sólo nos resta ubicar el comportamiento a nivel ético en esta obra. Aquí quisiéramos mencionar que para algunos espectadores puede resultar inaceptable utilizar materiales provenientes de un animal, como es el caso de la fibra que cubre los nichos y forma las cajas. Bajo esta perspectiva de preocupaciones ecologistas, cabe señalar que hay otros artistas, como la también colombiana María Fernanda Cardoso,¹⁰⁹ que utilizan tales elementos en mucho mayor grado y como una constante en su trabajo. En el caso de Salcedo, el uso de fibra animal como material de recubrimiento es una etapa corta en su producción --de 1989 con los muebles de hospital, a 1996 con *Atrabiliarios*-- y no parece ser parte de un lenguaje semántico personal como lo es en Cardoso. Pero más allá de este factor, existe la pregunta sobre el origen de los zapatos en el interior de los nichos que, en ocasiones, y aunque no es revelado en la ficha técnica de la pieza, pertenecieron a cuerpos encontrados en fosas comunes.¹¹⁰ Es probable que bajo este criterio, la actividad de la artista sea puesta en jaque éticamente por servirse de objetos cargados de tal significado, en especial, dentro de un contexto social vulnerable emocionalmente como lo puede ser una comunidad en guerra civil. Esto ocasionaría que la actividad de Salcedo fuera considerada egoísta, casi perversa, ya que se está valiendo del dolor ajeno para articular una individualidad creadora que la coloca en colecciones prestigiadas. Sin embargo, la fabricación de nichos a la pared para depositar los zapatos utilizados revela solemnidad y dedicación, lo que reduce en gran medida el dejo de oportunismo que algunos pudieran atribuir a Salcedo.

Por otra parte, si no debatimos el origen del calzado y nos enfocamos al funcionamiento a nivel político de esta pieza, la encontramos moralmente buena, pues hace pública una realidad bélica local y así, emprende una lucha contra la invisibilidad del sufrimiento. Se aleja del uso panfletario de sangre e imágenes violentas, recursos comunes en las piezas de denuncia social que sacrifican la posibilidad poética del arte bajo la bandera del contenido. Es a través de la sutileza y la fragilidad que se percibe una realidad traumática en la obra y nos atrevemos a señalar esto como su mayor aportación: su capacidad para aludir a referentes dolorosos sin facilismo anecdótico ni recursos efectistas. La transformación cuidadosa de los materiales aquí empleados revela un rito luctuoso ante la noción de pérdida y por lo tanto es una actividad noble, que la coloca en el polo positivo de comportamiento moral.

Para sintetizar la escala de valores en la que se mueve la instalación que nos ocupó, tenemos que maneja una ratificación de lo conforme en la construcción del espacio bajo lineamientos armónicos y reafirma lo disfórico, ocupándose de la nostalgia en la ambientación y lo mórbido en la desintegración de la fibra animal. Hasta aquí, tanto en el aspecto morfológico como

¹⁰⁹ María Fernanda Cardoso, Bogotá 1963, utiliza ranas, saltamontes, lagartijas y moscas entre otros animales, así como huesos de reses, para crear esculturas minimalistas que hablan del contraste entre una forma impecable y un contenido macabro que aniquila y cancela la individualidad. Catálogo de exposición. *No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*, op. cit. Pág. 42.

¹¹⁰ N. Princenthal, C. Basualdo, A. Huyssen, op. cit. Pág. 49.

en el tímico, *Atrabiliarios* se mueve acorde con los criterios ejercidos por el contexto colombiano. Sin embargo, presenta una ambigüedad en cuanto al juicio estético pues legitima lo feo trabajado bellamente, es decir, orquesta de manera cuidadosa materiales rechazados como piel manchada y arrugada, hilo quirúrgico y zapatos viejos, para invitar a la contemplación. Así, esta obra se vale de una imagen que aparenta belleza pero que contiene fealdad al ser analizada. Por último, el trabajo parece tender hacia lo bueno moralmente al evidenciar el dolor generado por una guerra. La observación hecha en párrafos anteriores acerca del aprovechamiento del sufrimiento ajeno por parte de Salcedo para estructurar un lenguaje artístico, es rebasada por el proceso respetuoso de cavar nichos a la pared, reconstruir retazos de fibra animal y suturar con puntadas infinitas. De tal suerte que *Atrabiliarios* violenta dos de las cuatro categorías: la estética --al redignificar la fealdad-- y la ética --al realizar una actividad noble en un contexto que fluctúa entre lo bueno y lo malo.

Ahora corresponde a *Destierro* guiarnos a través de la escala axiológica colombiana. Como podremos recordar, esta instalación consta de tres mesas de madera reconstruidas y forradas de cabello y tela. En la base de una de ellas hay una cuna tubular incrustada muy cerca de la orilla. A excepción de este elemento, no existe ningún otro acento visual que altere la sobriedad de la sala en la que están distribuidas. Esta obra parece seguir lo conforme en cuanto a la composición del espacio y de cada mesa. La ubicación paralela de los muebles en el área de exposición refleja un estudio cuidadoso que balancea en tres puntos su peso visual, generando la sensación de que tales objetos habitan el lugar en su totalidad, a pesar de la amplitud y el vacío inherente. Por su parte, las uniones de las mesas se ubican en proporción casi áurea y sus terminados utilizan recursos pictóricos como el claro-oscuro y las veladuras. El primero, que contrapone valores tonales extremos, es evidente en uno de los muebles donde una zona café oscuro contrasta con un forro de tela blanca en cuyos bordes, hay una franja negra que sirve de acento mayor. El segundo recurso, la aplicación de veladuras para cubrir parcialmente una zona oscura y construir valores intermedios, es explotado al coser una gasa blanca sobre toda la superficie de la mesa, obteniendo así un tono grisáceo que transparenta la madera y a su vez, integra un elemento ajeno a la composición: una cama pequeña que debido a este forro, comparte la croma de la escultura.

Tal armonía sintáctica en *Destierro* es acorde con la visión morfológica del contexto cultural de Salcedo y es utilizada para internar al espectador en un ambiente silencioso en el que pueda descubrir poco a poco la naturaleza fragmentaria de cada objeto. Es factible que la lentitud en la percepción de las mesas atribuya un carácter disfórico a la experiencia y por lo tanto, se apegue a una de las realidades de Colombia, en donde el sentido de la pasión se ve afectado por la violencia. Así mismo, uno de los títulos, *La túnica del huérfano*, implica una lectura relacionada con la muerte de un progenitor, de tal suerte que el público es desde el principio insertado en un estado anímico lúgubre, tendiente a la melancolía. Sin embargo, en esta instalación subyace una mención posterior hacia lo vital, tanto en el rearmado de las mesas como en el aparente crecimiento de vello en las

superficies. Se puede pensar que tiene *temperamento* debido a la carpintería que hace embonar los remanentes de estructuras distintas, y a la actividad absurda de coser infinidad de cabellos a la madera. Tales observaciones sugieren una leve tendencia por lo eufórico que, si bien no es abiertamente exaltada en *Destierro*, tampoco es rechazada por completo y sustituida por lo mórbido. Llegamos entonces a la conclusión de que esta obra maneja una ambigüedad con respecto a la categoría pasional, pues de entrada sumerge al espectador en la nostalgia para después llevarlo hacia una invocación sutil de una fuerza interna.

El siguiente aspecto a revisar es el juicio estético. Consideramos que la pieza legitima el uso de materiales rechazados culturalmente para articularlos conforme a cánones de belleza ya digeridos. El desgaste y accidente de las mesas es contrario a lo funcional e impecable de los muebles contemporáneos; están trabajadas con una carpintería restauradora que hace coincidir secciones ajenas y rebaja las uniones hasta obtener acabados refinados, libres de irregularidades. Así mismo, la obra utiliza el concepto de tapicería que reviste lujosamente ciertos muebles, pero le da un giro opuesto ya que la tela que recubre dos de las mesas no tiene ornamentos impresos ni es de material resistente como suele ser. En cambio, es una gasa blanca tan delgada que se empieza a desbaratar en ciertas zonas angulares. Por su parte, el hilo empleado para sujetar este delicado recubrimiento es cabello humano insertado en diminutos agujeros que vulneran la estabilidad de las tres esculturas. Estas puntadas habitan de manera ordenada y constante toda la superficie, generando una delicada capa que en ocasiones no sólo afianza la tela a la mesa sino que se vuelve vello que dibuja la beta de la madera, como sucede en *Audible en la boca*. En otra de las piezas de la instalación, *La túnica del huérfano*, la explotación de este recurso capilar produce un acento visual casi al centro de la base horizontal, atractivo tanto por su riqueza textural como por lo complicado de su labor. Tales procesos, cercanos al preciosismo del bordado pero sin un carácter decorativo, resultan paradójicos, pues culturalmente la vellosidad del cuerpo es rechazada y se busca depilarla o rasurarla para obtener un aspecto limpio. Es entonces que *Destierro* atribuye cualidades bellas a la noción negativa que sobre el crecimiento capilar se tiene y reviste estos muebles de un modo que puede cautivar al espectador. Así mismo, la instalación busca encontrar propiedades estéticas positivas en la fractura de las mesas, debido a la pulcritud de los embones. De esta forma, la autora cuestiona el gusto practicado por su contexto al crear superficies en las que se reconoce fealdad: vellosidad y deterioro articulados en un lenguaje que incluye ebanistería y acabados 'finos' como tapizados y bordados.

Finalmente llegamos a la categoría ética de esta pieza y la encontramos de un comportamiento similar al de *Atrabiliarios*, con respecto a la obtención de testimonios de personas afectadas por la guerra civil. Desde una perspectiva dogmática, *Destierro* se puede considerar mala, ya que utiliza el padecimiento de otros para apuntalar un lenguaje creativo personal que lleva al beneficio económico, pues las piezas terminan, por separado, en reconocidas colecciones

privadas.¹¹¹ Sin embargo, tomando en cuenta el objeto resultante, Salcedo está por encima de una calificación ética mala ya que éste le permite traducir la experiencia dolorosa de un tercero. En el caso de *La túnica del huérfano* las múltiples puntadas que adhieren la gasa a la superficie de la mesa, dan la sensación de una profunda marca en la piel que vulnera por siempre una existencia. Esta capacidad de la artista para triangular lo que le sucede a alguien, procesarlo en un algo y luego desatar un fenómeno interno en el observador, convierte en noble un ejercicio que pudiera estar explotando la historia de una niña que lucha contra el horror de haber presenciado la muerte de su madre. De esta manera, *Destierro* evita que una realidad aterradora quede en el anonimato y pone al descubierto, sutilmente, la consecuencia destructiva de una guerra. Por lo tanto, encontramos que esta instalación actúa bien desde el punto de vista ético, cuestionando así el juicio moral del contexto colombiano que fluctúa entre el bien y el mal debido a la búsqueda de la supervivencia.

Sintetizando el comportamiento axiológico de *Destierro*, tenemos que se vale en primera instancia de la rectificación de lo conforme para llevar al espectador a una ambigüedad emocional pues de entrada hay una tendencia disfórica en la sigilosa percepción de objetos fracturados y la lectura de títulos referentes a una tragedia no revelada: *La túnica del huérfano*, *Testigo irreversible* y *Audible en la boca*. Sin embargo, hay también una ligera enunciación de lo vital que, sin ser abiertamente eufórica, sí evoca un hilo de voluntad en el crecimiento aparente de vello y la intención restauradora de los armados en las mesas. Por lo tanto, *Destierro* fluctúa entre lo disfórico y lo ligeramente eufórico. Así mismo, existe en esta obra una ambigüedad estética porque maneja materiales desplazados por el gusto contemporáneo como son el cabello y la madera fracturada, en un lenguaje preciosista de carpintería cuidadosa y tapizados delicados. Por último, en la categoría ética detectamos que esta pieza violenta el juego dialéctico entre el bien y el mal del momento histórico de Salcedo, debido a que se coloca en la posición de lo bueno al hacer circular respetuosamente un sufrimiento local sin banderas panfletarias ni historias reveladas.

Para finalizar, tanto *Destierro* como *Atrabiliarios* están partiendo de un uso armónico en la composición del espacio. Son aparentemente simples, de mínimos elementos y de un impacto visual placentero que provoca el acercamiento. Estas nociones son acordes con el consumo que sobre la forma y la belleza ejerce, de manera general, la realidad de Salcedo. Ya con el descubrimiento de los materiales de deshecho escondidos bajo una tarea meticulosa, nos damos cuenta que la artista está proponiendo una revaloración de lo culturalmente feo, para que objetos

¹¹¹ La Tate Gallery, Londres, La Càixa, Barcelona y el San Francisco Museum of Modern Art.. Cabe señalar que sin reducir esta instalación a un mero fin lucrativo, no debemos perder de vista su potencial mercantil dentro de un circuito internacional, que bien puede atribuir un valor agregado a propuestas originadas a partir de la labor social en un contexto violento. Creemos que resulta atractivo para la mirada extranjera el posible carácter filantrópico de Salcedo, al convivir con comunidades golpeadas por el conflicto colombiano.

como fibra animal, zapatos usados, hilo quirúrgico, cabello y mesas rotas, aludan a una poética de lo desplazado. Podemos considerar este comportamiento como una de las riquezas de la obra, ya que si bien sus procesos obedecen a cánones bellos, sus elementos constitutivos reviven un potencial estético negado por el gusto de su contexto.

Por otro lado, en cuanto a la categoría pasional, las dos instalaciones se alinean a la disforia que pudiera ser aplicable en una realidad conflictiva como la de Colombia. Hay en ellas una tendencia hacia un estado emocional lúgubre, desatado por referentes de fractura y ausencia. No obstante, cabe mencionar que contrario a *Atrabiliarios*, en *Destierro* se filtra una insinuación por lo vital, evidente en el surgimiento simulado de cabello y la reconstrucción de los muebles. En este sentido, Salcedo parece estar evocando la supervivencia sin llegar a ser declaradamente eufórica. Por otra parte, si se amplía el concepto de la categoría tímica para incluir los ritmos de recepción visual además de los estados emotivos de un momento histórico, la lentitud en la lectura de ambos trabajos resulta opuesta a la situación informática actual que privilegia la velocidad. Con esto, el quehacer de Salcedo está demandando una forma de mirar que se ajuste a lenguajes que trascienden la obviedad y la inmediatez vigentes.¹¹² Ésta sería también una aportación de la creadora a su entorno axiológico.

El último aspecto por resumir es el ético. Aquí, nos parece que las dos piezas son buenas al hacer externa la realidad traumática de una comunidad en guerra sin explotar imágenes violentas ni caer en sentimentalismos; de esta forma, la artista cuestiona la fluctuación entre lo bueno y lo malo del entorno colombiano. Su intercambio emocional con las comunidades afectadas por el conflicto es de naturaleza noble y también lo son las instalaciones, que bien pueden ser vehículos de comunión entre el que sufre y el que observa.

Una vez acotadas las observaciones sobre el desempeño axiológico de estas dos obras, cerramos el presente inciso para dar paso a la argumentación, etapa de cierre en el círculo interpretativo.

¹¹² Ya en las observaciones que se hicieran en el segmento correspondiente a la realidad contextual de la autora, se utilizó a Paul Virilio para subrayar los efectos que la tecnología ha tenido en nuestra concepción de las cosas. Véase *supra* pág. 120.

5. Hacia la tesis interpretativa

En esta recta final del estudio sobre el trabajo de Doris Salcedo, intentaremos enunciar una tesis que se aproxime a la naturaleza de su propuesta. Lo anterior resultará de confrontar lo desprendido de los tres primeros bloques: obra, autor y lectores especializados. Para este fin, se seguirán cuatro pasos. Primero se ubicará el tipo de creador en ella, analizando si sus procesos concuerdan con sus objetivos. Posteriormente se hablará de la intencionalidad de las piezas al cotejar lo que quiere la artista, lo que expresan las dos instalaciones seleccionadas y lo que señalan los críticos y curadores que han abordado su quehacer. Esto nos dirigirá a la rectificación de la hipótesis interpretativa para después articular una última lectura sobre las piezas de la autora.

Al comenzar este proceso hermenéutico esbozamos el panorama de Salcedo como creadora, incluyendo su trayectoria, el desarrollo de su producción, el momento histórico que la rodea, así como su intención. Recordemos que ésta puede sintetizarse en una voluntad por transformar objetos usados en esculturas que contengan referentes de ausencia, fragilidad y trauma sin recurrir a la narrativa. Así mismo, pretende absorber el sufrimiento ajeno por medio de la interacción con sobrevivientes del conflicto bélico colombiano para hablar de la violencia en general, como un potencial humano de sometimiento, sin que lo anterior implique usar el arte como denuncia. De esta forma, la artista quiere establecer un puente entre el dolor de otros y el estado interno del espectador a través de un silencio contemplativo que haga público el padecimiento privado.

Nos parece entonces que Salcedo tiene una visión clara de sus intenciones y sigue mecanismos que la llevan al cumplimiento de las mismas. En este sentido, sería considerada un autor ideal siguiendo la clasificación de Eco al respecto,¹¹³ pues extrae de su realidad aquellos elementos que le permiten articular sus metas formales, semánticas y vivenciales, sintetizándolas en el medio de expresión apropiado. Observamos los siguientes rasgos que hacen de Salcedo un autor ideal:

Como primer indicador tenemos su profundo conocimiento de la tridimensión y el estrecho vínculo entre el origen del material y sus procesos de transformación. Por un lado, es evidente que

¹¹³ Para una definición de los tipos de autor véase *supra* págs. 45-46.

sus objetos encontrados están “cargados de presencia humana”¹¹⁴ y de historias cotidianas, como ella lo señala. Calzado, ropa, mesas, sillas, armarios y camas, entre otros, llevan consigo la huella del tiempo desde antes de ser integrados a cualquier lenguaje escultórico. Así mismo, su manipulación posterior trae implicaciones formales y semánticas que son claramente identificadas por la autora.

Desde el punto de vista sintáctico, nos dice que trabaja lo encontrado “hasta su metamorfosis”.¹¹⁵ Efectivamente, tenemos que la madera en *Destierro* ha adquirido características cutáneas como transparencia y vellosidad, contrarias a su naturaleza opaca e inerte. Por su parte, la fibra animal, específicamente vejiga de bovino, en *Atrabiliarios*, es ahora tersa y geométrica cuando originalmente era flácida e irregular. En esta misma pieza, los zapatos viejos fueron convertidos en objetos preciados al resguardarlos en nichos construidos en la pared. Esta preocupación de Salcedo por la transformación de la materia ha sido constante, aún cuando su obra pase de escultura de formato regular a lo monumental. El caso reciente de su intervención urbana para la VIII Bienal de Estambul¹¹⁶ demuestra que, sin alterar directamente la estructura de cada silla pero sí el espacio entre ellas, pudo obtener una masa arquitectónica que cancelaba la individualidad de sus elementos constitutivos y los volvía un edificio. De tal manera, las tres piezas citadas confirman que el objetivo de la autora por tener un contacto directo con los materiales hasta atribuirles un carácter distinto, es coherente con las posibilidades tridimensionales que la han mantenido en constante movimiento entre la escultura, la instalación y, últimamente, el arte público.

Así mismo, la artista reconoce que en algunos casos, este tratamiento formal tiene un significado particular, ya que es “un acto de duelo y desesperanza” traducido en “gestos *ad absurdum*”.¹¹⁷ Probablemente esto explica procesos repetitivos y de carácter dialéctico como desarmar y rearmar muebles, en el caso de las mesas de *Destierro* o excavar y cubrir paredes para obtener los nichos de *Atrabiliarios*. También quiere que algunas de sus instalaciones nos refieran a “la imposibilidad de que una sola persona las realice”,¹¹⁸ y creemos que esto se cumple particularmente en las puntadas infinitas de las mesas de *Destierro* y en el apilamiento de cientos de sillas para la Bienal de Estambul.

Además, los procesos de intervención a los que somete a sus materiales, pueden facilitar la evocación de ausencia, fragilidad y desprotección, nociones que interesan a la autora al proponerse hablar de “la huella que deja en nosotros un ser querido y de manera simultánea, [aludir] a la vida deformada del que está en luto”.¹¹⁹ Algunos ejemplos de estos referentes los tenemos en la cancelación de espacios internos –muebles con cemento–, la fractura de superficies –mesas

¹¹⁴ *Ibid.* Pág. 21.

¹¹⁵ *Id.*

¹¹⁶ Véase *supra* imagen pág. 117.

¹¹⁷ N. Princenthal, C. Basualdo, A. Huyssen, *op. cit.* Pág. 21.

¹¹⁸ *Id.*

¹¹⁹ *Ibid.* Pág. 140.

rearmadas--, la perforación de objetos --camisas apiladas-- y la juxtaposición de estructuras --cuna integrada a la mesa. Sin embargo, sabemos que su trabajo no se ocupa del sentido de pérdida generado por una muerte natural. Se refiere a decesos violentos, en un contexto bélico donde el trauma y el anonimato se suman al dolor interno de los sobrevivientes. Es aquí donde entra en juego la capacidad de síntesis de Salcedo como creador al convivir con víctimas de la guerra civil colombiana, obtener sus testimonios, traducirlos en esculturas e integrarlos a un espacio museístico donde el espectador se sienta parte de una experiencia marcada por la fractura, sin necesidad de aportarle narrativas específicas.

Ahora, intentaremos ilustrar cómo la autora logra lo anterior. Recordemos lo que señala al respecto de su proceso creativo: busca a personas afectadas directamente por el conflicto local para adentrarse en sus vidas y propiciar "una especie de comunión con ellas [...] [para que le] compartan generosamente su dolor".¹²⁰ Esto explica que se haya quedado a vivir en Colombia, a pesar de que su prestigio como artista visual le hubiera permitido residir en cualquier otro sitio, alejada de la adversidad de una guerra civil. De su interacción en las comunidades obtiene historias u objetos que dan forma a cada una de sus piezas.¹²¹ En el caso de *Atrabiliarios*, nos explica que surge de las palabras de familiares de desaparecidos que describen cómo la presencia de la víctima invade cada espacio y sus vidas en general. Nos comenta que intentó hacer "casi la transposición literal de [tales] sentimientos [...] a un contexto colectivo".¹²² No obstante, reconoce que es "incapaz de tener una idea clara de la realidad".¹²³ Paralelo a esta recolección de testimonios, Salcedo nos comenta que había investigado varios crímenes en los que el único elemento que permitía la identificación del cadáver en una fosa común era el calzado.¹²⁴ Esto la llevó a utilizar zapatos como vehículo de significación para la obra. De tal manera, vemos que tanto la documentación de carácter casi forense como la interacción con los familiares, son acordes con su intención de trabajar "como si fuera un detective armando la escena del crimen".¹²⁵

Sin embargo, nada de lo obtenido en dicho proceso es revelado al espectador, al menos no directamente y esto concuerda con su interés por no imponerle una narrativa¹²⁶ pero sí brindarle los elementos para que "sienta y recuerde lo que su código interno, su espíritu, le indique".¹²⁷ Si bien, los zapatos pudieran tener connotaciones de tipo cultural que predisponen su interpretación como símbolos de asesinatos masivos --siendo el Holocausto la primera asociación--, están ambientados de una manera tan meticulosa y con especial sentido de individualidad, que provocan una lectura de carácter sensible. De tal forma, el público puede dirigirse a su historia personal y se cumplirla

¹²⁰ *Ibid.* Pág. 14.

¹²¹ *Ibid.* Pág. 18.

¹²² *Ibid.* Págs. 16-17.

¹²³ *Ibid.* Pág. 25.

¹²⁴ *Ibid.* Pág. 17.

¹²⁵ *Ibid.* Pág. 14.

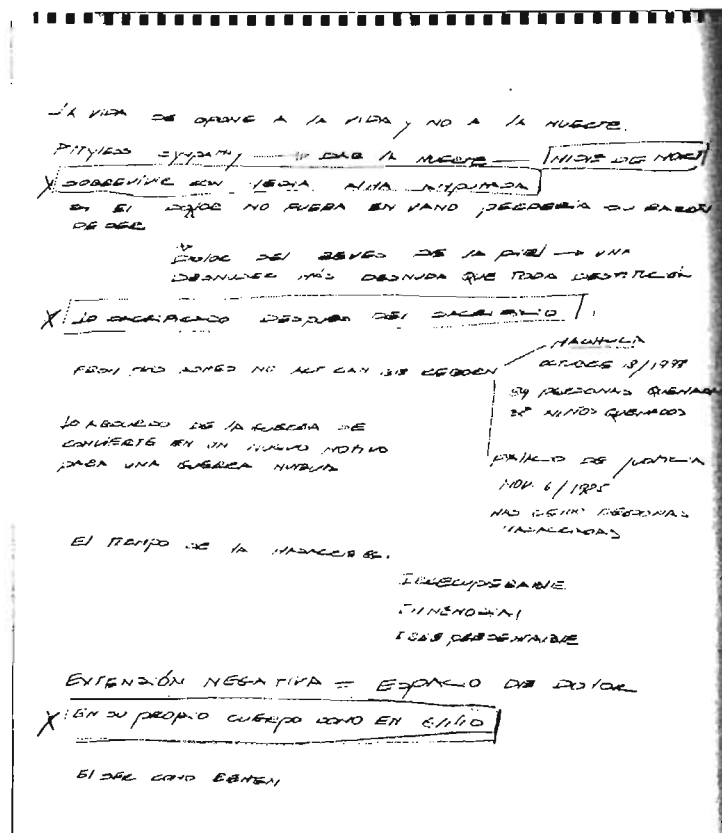
¹²⁶ *Ibid.* Pág. 25.

¹²⁷ *Ibid.* Pág. 142.

con esto la voluntad de Salcedo por "transformar restos en reliquias que nos permitan hacer nuestras las experiencias de otros, hacer experiencias colectivas".¹²⁸

Nos resta señalar que los apuntes de la autora destacan su preocupación por el "dolor del revés de la piel, una desnudez más desnuda que toda destitución". Esta condición de vulnerabilidad y despojamiento pertenece, en efecto, a cualquier sociedad que vive una guerra y se ve forzada a "sobrevivir con media alma amputada",¹²⁹ según otra de sus notas. Dichas reflexiones cumplen con su intención por evitar "denunciar [solamente] lo que sucede en [su] país" y le permiten hablar de la violencia y sus secuelas en un espectro más amplio, como "elemento endémico de la naturaleza humana".¹³⁰

De esta manera hemos confirmado que los procesos de Salcedo son afines a sus intenciones y que puede sintetizarlos en una obra, siendo por lo tanto un autor ideal de acuerdo a Umberto Eco.



Apuntes de la autora. [s. f.]

¹²⁸ "Aperto", op. cit. [s. a.] [s. p.]

¹²⁹ N. Princenthal, C. Basualdo, A. Huysen, op. cit. Pág. 132.

¹³⁰ *Ibid.* Pág. 142.

Ahora dirigiremos también nuestra atención a los otros dos grandes bloques de este proceso interpretativo: la obra y sus lectores, para así ubicar puntos de encuentro o desencuentro entre lo que Salcedo se propone, lo reflexionado por los especialistas y lo que la pieza proyecta. De esta revisión se podrá detectar la *intencionalidad*, es decir, la habilidad de la creadora para estar consciente de lo que quiere lograr y la capacidad de la propuesta para demostrar tal voluntad.¹³¹ Para este efecto, dividiremos la intencionalidad en tres terrenos: el morfológico, relacionado con la transformación del material y su incidencia perceptual; el temático, en cuanto a la violencia bélica y las implicaciones semánticas de los procedimientos de la artista; y por último, el vivencial, en lo correspondiente a la experiencia profunda del espectador.

En el campo morfológico, la creadora ha comentado en entrevista¹³² con Carlos Basualdo que intenta trabajar con objetos "hasta su metamorfosis, con gestos *ad absurdum* que "rebasen [su] capacidad [...] ya sea porque una sola persona no los pudo haber hecho (*Destierro*, 1995-98) o por la brutalidad [...] del acto implicado (serie de muebles rellenos de cemento *Sin título*, 1995-98)".¹³² Así mismo, señala que construye a partir de nociones "afines a lo desarmado y diacrónico" y que le interesa "capturar la sensación de algo en proceso de desaparición".¹³³ Por su parte, los curadores y críticos que se han ocupado de su trabajo destacan lo siguiente. Basualdo apunta que Salcedo transforma los materiales hasta que alcancen un aspecto "antropomórfico [...] en donde [la alusión] al cuerpo sea un elemento inconsciente". Subraya que la naturaleza repetitiva de sus mecanismos creativos implica "la activación del espacio negativo [...] y el gesto de excavar",¹³⁴ en el caso particular de la instalación *Atrabiliarios*. También, identifica equivalencias entre su forma de hacer escultura y la "desintegración de los elementos del lenguaje" que utiliza el poeta Paul Celan. Por último, comenta que la particularidad perceptual de sus obras es cercana a la invisibilidad pues "la sutileza de ciertos detalles [...] impide que [...] [sean] apreciadas en su totalidad", como si aludieran a la ceguera.¹³⁵ A su vez, Nancy Princenthal parece compartir las observaciones anteriores al señalar que objetos cotidianos como ropa, calzado y muebles son "sometidos a un proceso de transformación que los cubre con piel semi-transparente o los inmoviliza con concreto".¹³⁶ Además, asocia a la creadora con Paul Celan debido a los mecanismos fragmentarios de su obra y destaca su preocupación por el detalle, que implica tanto el "fracaso del ojo" como la invitación a descubrir "otras maneras de ver".¹³⁷ Finaliza diciendo que en *Atrabiliarios*, la colocación de zapatos en nichos y su protección con un material opaco, es "un cambio físico continuo de lo escultural a lo pictórico [...] que sugiere un [fenómeno] relacionado con el lenguaje de la desaparición".¹³⁸ Detecta algo

¹³¹ Véase *supra* pág. 46 para los cuatro tipos de intencionalidad y su definición.

¹³² N. Princenthal, C. Basualdo, A. Huyssen, *op. cit.* Pág. 21.

¹³³ *Ibid.* Pág. 26.

¹³⁴ *Ibid.* Págs. 17-18.

¹³⁵ *Ibid.* Págs. 25-26.

¹³⁶ *Ibid.* Pág. 43.

¹³⁷ *Ibid.* Pág. 88.

¹³⁸ *Ibid.* Pág. 50.

similar en *Destierro* al situarla en el umbral de percepción, en “el tránsito de la solidez de un material inerte a otro de una extraña naturaleza”.¹³⁹ De esta misma instalación tenemos además, el breve comentario de Cameron que resalta, al igual que Princenthal, “los ajustes de percepción” necesarios para su vivencia y la lentitud con la que se revela “el aspecto humano” de la superficie de las mesas.¹⁴⁰ Por último, se encuentran las acotaciones formales de Andreas Huyssen. De los materiales señala que sufren una “inversión imaginaria” de sus propiedades inherentes al revelar, por ejemplo, fortaleza cuando les corresponde fragilidad, como sucede con el cabello de las esculturas de *Destierro*. Agrega que el atraso en la recepción de la obra nos refiere a la memoria e invita a la contemplación. Y sobre la tarea repetitiva de coser para generar una textura casi inadvertida, nos dice que es “un acto absurdo”¹⁴¹ en apariencia pero eficaz en el resultado.

Ahora corresponde a la obra misma llevarnos por el manejo de los materiales y su efecto perceptual. *Atrabiliarios* demuestra un proceso minucioso que convierte retazos de fibra animal en estructuras geométricas suturadas por múltiples puntadas, visibles sólo con la proximidad. Así mismo, los zapatos parecen perder su tridimensionalidad y volverse imagen al estar ligeramente ocultados tras la capa que cubre los nichos. Por su parte, *Destierro* revela una intervención meticulosa de la madera hasta darle cualidades orgánicas que emulan el crecimiento de vello y la tersura de una piel. La repetición de un acto alcanza en estas piezas su mayor contundencia al mostrar, ante el observador cuidadoso, costuras infinitas de cabello que invaden las superficies remitiéndonos al tiempo necesario para su realización. Hay aquí, además, evidencia de un quehacer que construye a partir de la fragmentación. Finalmente, nos referiremos a la serie de esculturas *La casa viuda* que incluye retazos de puertas, buroes, cabeceras, ropa y huesos, donde las transiciones entre dichos objetos son laboriosamente trabajadas hasta ocultar la arbitrariedad de su contacto físico. El detalle en ellas es también descubierto sólo con el escrutinio, aludiendo así a una experiencia perceptual retardada.

Una vez confrontadas la voz de Salcedo, las observaciones de los expertos y las características del trabajo en sí, concluimos que la intencionalidad en el terreno morfológico es consciente y explícita ya que la autora tiene una visión clara de sus objetivos y los lectores lo captan porque la obra así lo proyecta. La artista sabe qué es lo que quiere en cuanto a la alteración de la materia, los actos repetitivos, la fragmentación y una relatividad visual con tendencia a la desaparición. Los especialistas por su parte, han ubicado estas preocupaciones y coinciden en su interpretación al respecto, aunque cabe señalar que sus consideraciones sobre la transformación de los materiales llegan a identificar un carácter humano en las piezas que si bien, no está en la intención de Salcedo, sí implica trabajarlos “hasta su metamorfosis”.¹⁴²

¹³⁹ *Ibid.* Pág. 87.

¹⁴⁰ Catálogo de exposición. *Unland-Doris Salcedo, op. cit.* Pág. 11.

¹⁴¹ *Ibid.* Págs. 100-101.

¹⁴² *Ibid.* Pág. 21.

El segundo terreno de intencionalidad es el temático, al cual hemos decidido dividir en dos aspectos: el correspondiente a la violencia bélica en un sentido amplio y el referente al significado de los procesos con la materia.

Sobre el contenido bélico sin geografías, la artista nos indica que toma “absoluta responsabilidad del tema de la violencia y la guerra”¹⁴³ como potencial humano de humillación y destrucción y no como un padecimiento exclusivo de Colombia. Así mismo, señala que no le interesa hacer público lo que sucede en su país pues cree que “el arte tiene una pobre capacidad de denunciar”.¹⁴⁴ Al respecto, los críticos han observado lo siguiente. Nancy Princenthal enfatiza la preocupación de Salcedo por relacionar su quehacer artístico con los sobrevivientes de la guerra, mencionando el daño infligido de forma indirecta a partir de marcas en objetos cotidianos, sin instrumentos, ni perpetradores específicos.¹⁴⁵ Esto le da acceso, según la autora, a formular “un proceso psíquico en donde la experiencia de la violencia [sea] atrapada y transcrita a un código no fácilmente reconocible para el lenguaje ordinario”.¹⁴⁶ Finaliza definiendo la instalación *Destierro* como “una condición inaplacable de despojamiento que ha convertido ciertos hogares de Colombia en morgues”, además de reconocerla como “un acto de simpatía y testificación”¹⁴⁷ que promueve que aquellos que no han vivido el terror de la violencia, rocen aspectos como “vulnerabilidad y desnudez, una piel lacerada y una cuna de cabeza”.¹⁴⁸ Por su parte, Andreas Huyssen se basa en la misma instalación para darnos su lectura. Comenta que la pieza se refiere a Colombia como “sitio de ciclos autoperpetuados de violencia y anarquismo” y que particularmente *La túnica del huérfano*, es “la traducción artística de una patología nacional de la violencia en un objeto que articula el dolor y al mismo tiempo desafía el anonimato al generar testigos de tal impunidad”.¹⁴⁹ Sin embargo, más adelante matiza su delimitación geográfica diciendo que el tratamiento matérico de esta escultura la reviste de “una presencia metafórica como cuerpo, no como el de un individuo huérfano sino como el de una comunidad huérfana, despojada de una vida normal”.¹⁵⁰ Dan Cameron a su vez, subraya que la misión de Salcedo es “señalar de manera contundente la naturaleza no resuelta de la tragedia pública [...] mostrando la destrucción humana y social que le sigue”.¹⁵¹ Además, resalta el potencial del cuerpo de trabajo de la creadora para mostrar el fracaso de “soldados, líderes de carteles de drogas, guerrilleros, terratenientes y paramilitares [en su intento por] adormecer a la comunidad con muertes repentinas, violentas e injustificadas”. Concluye que con esta labor, Salcedo retoma la autoridad moral que el artista había ya abandonado.¹⁵² Por último,

¹⁴³ *Ibid.* Pág. 140.

¹⁴⁴ *Ibid.* Pág. 142.

¹⁴⁵ *Ibid.* Pág. 43.

¹⁴⁶ *Id.*

¹⁴⁷ *Ibid.* Págs. 82 y 88.

¹⁴⁸ *Ibid.* Pág. 87.

¹⁴⁹ *Ibid.* Págs. 92 y 96.

¹⁵⁰ *Ibid.* Pág. 100.

¹⁵¹ *Ibid.* Pág. 9.

¹⁵² *Ibid.* Págs. 13 y 10.

Charles Merewether coincide con Cameron al identificar en ella un "compromiso ético [...] que menciona la violencia cometida por regímenes represivos". Agrega que a pesar de no incluir narrativas directas de eventos trágicos, sus instalaciones hacen públicas "huellas, reliquias [y] recuerdos [...] formas de recolección que representan el archivo reprimido de una nación que ha sido silenciada y enterrada".¹⁵³

Ahora bien, consideramos que la obra se vale de los referentes semánticos de objetos y títulos para articular la violencia de carácter bélico, sin nombres de víctimas, ni lugares que la ubiquen estrictamente en Colombia. Los zapatos usados en *Atrabiliarios*, por ejemplo, pueden remitirnos a los asesinatos colectivos documentados en los montones de calzado de museos del Holocausto, o a las fosas comunes clandestinas de regímenes políticos impunes. Ambos casos están relacionados a un contexto en guerra y pueden dar herramientas al espectador para iniciar una lectura de esa naturaleza. Así mismo, la cuna incrustada a la superficie de una de las mesas en *Destierro*, nos dirige a una infancia que por la puntualidad del título *Testigo irreversible*, hace evidente una realidad armada que obliga a los hijos a presenciar el asesinato de sus padres, circunstancia que se ve afianzada por el título de otra de las esculturas que conforman la instalación, *La túnica del huérfano*. Creemos que hasta aquí, la intencionalidad en el terreno temático en lo que respecta a la violencia bélica en general, es fluctuante. Por un lado es consciente y explícita porque tanto nuestra lectura como la de los tres autores citados encuentran indicios de alguna circunstancia adversa generada por la guerra. Sin embargo, es también inconsciente y explícita pues a pesar de que Salcedo no se propone delimitar geográficamente el conflicto ni el tipo de perpetradores, Huyssen lo deposita abiertamente en Colombia, Princenthal hace una alusión al respecto y Cameron nombra a cada uno de los agentes del conflicto civil de este país. En cuanto al factor de denuncia en la obra, la intencionalidad es inconsciente y explícita pues aunque la artista vea en el arte un bajo potencial para ello, hace evidentes algunas secuelas del sometimiento ajeno poniendo al descubierto algo privado. En este sentido, las observaciones de Cameron, Princenthal, Huyssen y Merewether enfatizan el papel de Salcedo como indicador de desequilibrio político y social.

También dentro del campo semántico, se encuentra el segundo factor en nuestra división: los procesos de intervención del material. Salcedo nos comenta que son de naturaleza cotidiana y guardan estrecha "relación con el evento que [la] ocupa",¹⁵⁴ aunque advierte que no pretende "ilustrar una experiencia traumática".¹⁵⁵ Las historias detrás de *Atrabiliarios*, de acuerdo a la autora, circulan en torno a la experiencia de los familiares de desaparecidos y la forma en que la ausencia de la víctima se impregna en cada objeto que los rodea y en sus vidas en general.¹⁵⁶ Así mismo, la

¹⁵³ *Ibid.* Pág. 23.

¹⁵⁴ N. Princenthal, C. Basualdo, A. Huyssen, *op. cit.* Pág. 21.

¹⁵⁵ *Ibid.* Pág. 141.

¹⁵⁶ *Ibid.* Pág. 16.

instalación *Destierro* resulta de la convivencia con una niña huérfana que portaba un mismo vestido por días, prenda que había sido tejida por su madre, quien fuera asesinada frente a ella.¹⁵⁷ Sin embargo, aún cuando Salcedo relata el contexto de las piezas, no quiere que el espectador obtenga esta información al verlas. Lo que a ella le preocupa es manejar la materia en sus instalaciones como “un acto de duelo y desesperanza”¹⁵⁸ sin pretender “transformar la pena o reparar el trauma de otros”.¹⁵⁹

A su vez, los especialistas han dado la siguiente lectura sobre tales procesos. Huyssen se centra en *Destierro* para señalar que las puntadas representan “el hilar del dolor y su memoria en la superficie de la historia”. Agrega que la actividad repetitiva de la costura pudiera tener una función curativa si se ve a la mesa como un símbolo de “comunidad, familia y vida en su dimensión temporal”, e incluso, la tarea laboriosa de hilar a través de una superficie dura como la madera podría ser considerada un desafío ante el sistema violento de Colombia.¹⁶⁰ En tanto, Merewether subraya que el acto obsesivo de esta instalación al coser algo casi invisible, puede simbolizar una voluntad por “recuperarse de una experiencia traumática, una lucha por convertirse en algo, un deseo de continuar”. Sobre *Atrabiliarios* apunta que Salcedo traduce, por medio de la fibra animal, la “incapacidad del individuo para describir lo sucedido en un acto violento [pues] durante el evento traumático se da un fenómeno de ruptura” entre él y su entorno.¹⁶¹ Añade que el tratamiento de los zapatos los ha convertido en “objetos de sustitución para identificación y desahogo de la pena”.¹⁶² Como última referencia tenemos la visión de Princenthal sobre *Atrabiliarios* al coincidir con Merewether en el manejo de la fibra orgánica como una “relación metonímica, de sustitución del cuerpo ausente”.¹⁶³

Ahora veamos lo que las piezas nos revelan sobre los procedimientos con la materia. Por un lado, creemos que en *Atrabiliarios*, la manipulación de la fibra animal para armar cajas y cubrir zapatos implica una labor cuidadosa, casi devocional que limpia, estira e integra retazos de vejiga de bovino, cuya naturaleza conlleva el deterioro. Hay en esta actividad una voluntad reconstructiva acompañada del silencio y tiempo necesarios para estructurar toda una instalación a partir de suturas quirúrgicas que nos remitan a la existencia de una herida que se intenta reparar. Así mismo, este metódico contacto físico con el material orgánico pudiera representar un ritual que canaliza la necesidad de proximidad con algo perdido y apreciado, tal vez un cuerpo y si éste fuera el caso, se convertiría en un acto de duelo. En tanto, *Destierro* muestra un ejercicio dialéctico que, al mismo tiempo que se empeña en fracturar la estructura interna y externa de un mueble hasta

¹⁵⁷ *Ibíd.* Pág. 96.

¹⁵⁸ *Ibíd.* Pág. 21.

¹⁵⁹ *Ibíd.* Pág. 141.

¹⁶⁰ *Ibíd.* Pág. 101.

¹⁶¹ Catálogo de exposición. *Unland-Doña Salcedo*, *op. cit.* Págs. 23 y 17.

¹⁶² Ch. Merewether, *op. cit.* Pág. 42.

¹⁶³ N. Princenthal, C. Basualdo, A. Huyssen, *op. cit.* Pág. 49.

dejarlo inservible, se da a la tarea restauradora de crear uniones entre partes desmembradas y tapar con tela o cabello las superficies agujeradas. Encontramos en este proceso una voluntad de permanencia que se puede leer como un desafío a la destrucción, aunque la fragilidad resultante haga evidente la huella del suceso devastador. Consideramos que la repetición obstinada de puntadas en esta pieza nos remite aún más al terreno temporal y es una labor de resistencia y lamentación. Por último, quisiéramos señalar que ambas instalaciones tienen su origen en la práctica casi automatizada de un ejercicio cotidiano como coser o lavar¹⁶⁴ y esto las hace cercanas, durante un periodo, a algunas de las características del arte-acción, aunque su enfoque sea finalmente objetual.

Después de estas reflexiones, encontramos que aquí la intencionalidad de la propuesta se mueve en dos direcciones. Por un lado es consciente y explícita porque es coherente con la voluntad de Salcedo por ejecutar acciones que impliquen consternación por una pérdida sin retratar una anécdota dolorosa. Tanto los especialistas como nosotros detectamos en las instalaciones procesos matéricos que denotan un estado emocional afectado por un suceso lamentable sin referirse a una historia en particular. Sin embargo, la intencionalidad es también inconsciente y explícita pues, al igual que Huyssen, Merewether y Princenthal, reconocemos un aspecto curativo y sustitutivo en este ejercicio artístico, lo que contradice el propósito de Salcedo por evitar "transformar la pena o reparar el trauma de otros"¹⁶⁵ con sus esculturas.

Hemos llegado así al último de los terrenos de intencionalidad en la obra de la creadora que nos ocupa, el correspondiente a la vivencia profunda en el que observa. Como recordaremos, ella ha subrayado su preocupación por convertir "restos en reliquias que nos permitan hacer nuestras las experiencias de otros, hacer experiencias colectivas".¹⁶⁶ Agrega que al liberar a sus piezas de una narrativa específica¹⁶⁷ y fincar algunas de las nociones de "trauma, dolor y pérdida"¹⁶⁸ compartidas por los sobrevivientes, da las herramientas necesarias al espectador para que "sienta y recuerde lo que su código interno, su espíritu le indique".¹⁶⁹ De esta manera, surge la posibilidad de comunión entre "el silencio de la víctima de violencia en Colombia, el silencio de [la artista] y el silencio del público [...] durante la contemplación".¹⁷⁰ Concluye que este instante de encuentro es más valioso que la función de los monumentos cívicos para honrar a los muertos pues para ella, tales sitios son una trampa para la memoria.¹⁷¹

Para las interpretaciones de los expertos sobre lo anterior, atenderemos primero a las reflexiones de Merewether. Este autor apunta que la producción de Salcedo puede llevar al

¹⁶⁴ Para trabajar la fibra animal es necesario limpiarla, frotarla y estirla para que seque.

¹⁶⁵ *Ibid.* Pág. 141.

¹⁶⁶ "Aperto", *op. cit.* [s. a.] [s. p.]

¹⁶⁷ N. Princenthal, C. Basualdo, A. Huyssen, *op. cit.* Pág. 25.

¹⁶⁸ *Ibid.* Pág. 141.

¹⁶⁹ *Ibid.* Pág. 142.

¹⁷⁰ *Ibid.* Pág. 137.

¹⁷¹ *Ibid.* Pág. 78.

espectador a tener una vivencia interna acerca de la muerte, ya que al no darle un objeto que represente el sufrimiento de manera externa, lo obliga a reelaborar su memoria sobre la pérdida como algo "incomunicable, rodeado de silencio [...] y [existente] en los huecos del conocimiento". De tal suerte que se crea en el que observa un "sentido de comunidad afectiva" y a la vez, se convierte a los museos o galerías donde se muestra la obra, en "espacios públicos de duelo".¹⁷² Por su parte, Huyssen subraya que para el observador, la falta de información en una obra que "articula el dolor" activa su memoria y hace interna la noción de "estar frente a un abismo, de cara a cara con el trauma, convirtiéndolo así en testigo de una historia que no debe ser ignorada". Esta es, de acuerdo al autor, la apuesta de Salcedo ante su rechazo por los sitios memoriales que hacen estético el sentido de pérdida de un grupo social.¹⁷³ Una última observación al respecto la tenemos brevemente en Basualdo, al comentarnos que las instalaciones de esta creadora son sitios de comunidad donde el que observa se integra a un secreto no revelado y rodeado de silencio.¹⁷⁴

Al dirigirnos a la obra, encontramos que da las herramientas formales y semánticas al espectador para reconocer *la otredad* en las cualidades depositadas en objetos que estuvieron cercanos a cuerpos ajenos. Se puede así tener una vivencia profunda, acompañada de un silencio contemplativo que devela misterio, un contexto traumático y la vida interrumpida de otros. Es factible que mediante esta experiencia, el que observa se vuelva hacia sí y entre en contacto con referentes personales acerca del dolor y la pérdida. Si sumamos esta reflexión a la de los especialistas y lo comentado por Salcedo, se deduce que la intencionalidad en el terreno de la vivencia del espectador es consciente y explícita, ya que la artista sabe lo que quiere hacer con las piezas en cuanto a su efecto en el público y éstas lo revelan.

De tal manera concluye el análisis de la intencionalidad en la obra y ha llegado el momento de comprobar el juicio interpretativo inicial al enfrentarlo con lo obtenido en el presente capítulo. Lo anterior dará origen a la enunciación de la tesis interpretativa y nos llevará a cerrar el segundo y último de los procesos hermenéuticos aplicados a un artista visual contemporáneo.

Del bloque encargado de analizar cuidadosamente las dos instalaciones seleccionadas se desprendió la siguiente hipótesis que parecía resumir las características formales, los posibles contenidos y su injerencia en el espectador:

Atrabiliarios y *Destierro* tienen como hilo conductor una aparente simplicidad compositiva que revela su delicada manufactura sólo con la proximidad visual, lo que implica una relación casi física con el espectador. Ante este escrutinio de las piezas, se genera un efecto sinestésico que desata sensaciones táctiles a través de cualidades

¹⁷² Catálogo de exposición. *Unland-Dois Salcedo*, op. cit. Págs. 17-24.

¹⁷³ N. Princenthal, C. Basualdo, A. Huyssen, op. cit. Págs. 96-102.

¹⁷⁴ *Ibíd.* Pág. 17

visuales con características orgánicas, como son las puntadas con hilo quirúrgico sobre fibra animal translúcida y el cabello cosido a la madera, aludiendo a su crecimiento desde el interior de una piel. Estas dos piezas de Doris Salcedo atrapan al espectador desde la superficie de los objetos para llevarlo al plano de los contenidos, donde se hace evidente la fragilidad del cuerpo y la casa como sujetos de intimidad. Los remanentes de ambos circuitos privados simbolizados aquí por fibra animal, zapatos femeninos, cabello, tela, mesas y cuna, son tratados de manera ritual en un proceso de embalsamamiento que cuidadosamente cubre y frota superficies que estuvieron en contacto con personas de una historia particular. Hay un fenómeno de sustitución del cuerpo, como contenedor de vivencias, por elementos habitados por éste, depositarios de memoria y detonadores de presencia inmaterial. La transformación que se da a calzado y muebles deja ver un acto de duelo ante una pérdida, una tarea de redignificación ante la fractura, una labor de resistencia ante el sometimiento, pero sobre todo, una necesidad de invocación de la existencia arrebatada. Es entonces que *Atrabiliarios* y *Destierro* se convierten en sitios que propician la vivencia profunda, el silencio contemplativo que devela el reconocimiento de *el otro* a través de entidades relacionadas con los objetos que lo rodearon. Salcedo da herramientas formales al espectador para emprender un viaje místico a un espacio de introspección donde, de manera sensible y sin anécdotas efectistas, se reactiva la memoria de un colectivo ausente que probablemente tuvo una realidad marcada por el despojamiento.

Pensamos que esta hipótesis comparte algunas de las reflexiones hechas por Salcedo y los especialistas. Sin embargo, consideramos que presenta omisiones y desviaciones de sentido que serán recogidas en los siguientes puntos:

1. En el aspecto morfológico, no enfatiza la particularidad de la obra para dictar los diferentes niveles de abordamiento, desde la sensación general del espacio hasta un análisis minucioso del detalle. Aunque Basualdo, Princenthal y la artista misma coinciden en usar el término *invisibilidad* para describir este juego proxémico, lo encontramos demasiado poético y nos apoyaremos, en cambio, en la referencia que hace Cameron sobre los ajustes perceptuales necesarios para descubrir el carácter humano de las piezas.
2. En el terreno semántico, detectamos que la palabra *embalsamamiento* debe ser desechada porque no coincide con la visión de duelo que Salcedo otorga al manejo de los materiales. Si bien, nosotros nos proponíamos aplicarla en el sentido figurado que implica la interacción cuidadosa con objetos que estuvieron en contacto con un cuerpo, puede virar la intención de la

autora para referirse a aquel ritual practicado por ciertas culturas con fines de preservación de un cadáver.

3. También dentro de los significados, evitaremos decir que la transformación de calzado y muebles es una *necesidad de invocación de la existencia arrebatada*, ya que ahora tenemos conocimiento de que Salcedo no pretende curar el sentido de pérdida en la víctima. Aquí se aludirá al ejercicio de sustitución realizado cuando se tiene contacto con materiales que posiblemente hayan estado cerca del cuerpo ausente, opinión compartida por Princenthal y Merewether.
4. Además, integraremos el acto de hilar y el factor repetitivo como elementos primordiales en el proceso creativo de la autora. Ya al principio de esta investigación los habíamos incluido en nuestro análisis semántico de las piezas¹⁷⁵ pero los hicimos a un lado en la hipótesis interpretativa. Sin embargo, Merewether y Huyssen se ocupan del potencial evocativo del coser obstinadamente. Por lo tanto, recuperaremos las observaciones al respecto.
5. Una vez que la investigación nos ha permitido tener la certeza del contexto bélico como condicionante del trabajo de Salcedo, se hará mención a la violencia y sus implicaciones –la existencia de un daño profundo, el duelo ante la pérdida, la noción de trauma y la experiencia dolorosa de los sobrevivientes. Esto será como parte del reconocimiento de *la otredad*, concepto que se explicará con mayor claridad, siguiendo las reflexiones sobre la incidencia en el espectador de *Destierro*.¹⁷⁶
6. Finalmente, destacaremos el potencial poético en el trabajo de la artista, pues la lleva a trascender la temática de la violencia y sus consecuencias en civiles inocentes para insertar al público en un silencio contemplativo; en una vivencia de carácter sensible.

Las observaciones anteriores nos conducen a la **rectificación** de la hipótesis y por lo tanto, a la enunciación de la tesis interpretativa que se aproxime en mayor grado al significado de la propuesta de Doris Salcedo.

Las piezas *Atrabiliarios* y *Destierro* coinciden en su capacidad para absorber al espectador desde la simplicidad compositiva del espacio y llevarlo hasta la intrincada elaboración del detalle que se revela sólo con la proximidad. Los ajustes perceptuales necesarios para este abordamiento implican una relación casi física con el trabajo y pueden generar un efecto sinestésico debido a las cualidades orgánicas de las superficies: la tactilidad de las puntadas de hilo quirúrgico sobre fibra animal translúcida y el carácter cutáneo de cabello y tela cosidos a la madera. Las dos obras de Doris Salcedo atrapan

¹⁷⁵ Véase *supra* págs. 103 y 107.

¹⁷⁶ Véase *supra* págs. 107-108.

desde la complejidad formal para continuar hacia el plano de los contenidos, donde se hace evidente la fragilidad del cuerpo y la casa como sujetos de intimidad. Los remanentes de ambos circuitos privados simbolizados aquí por fibra animal, zapatos femeninos, cabello, tela, mesas y cuna, son tratados de manera ritual en un proceso meticuloso que cubre, frota y cose repetidamente, aludiendo a la existencia de un daño profundo. Es posible que la interacción con la materia evoque el duelo ante una pérdida y trate de desatar vínculos emocionales con objetos que pertenecieron al cuerpo ausente. Así mismo, la obstinación de este ejercicio artístico que reconstruye estructuras fragmentadas pudiera significar una voluntad de permanencia.

De tal suerte, muebles y calzado son trabajados hasta su transformación, sin perder la huella de quien los utilizaba, esa parte de la existencia humana que se deposita en los objetos que la rodearon. Hay con lo anterior, una invitación al espectador para reflexionar sobre *la otredad*, aquello ajeno a sí que lo dirige hacia biografías y contextos determinados que, en este caso, han sido marcados por la violencia de un conflicto armado. Se da entonces el reconocimiento de una memoria colectiva fracturada al articular de manera enigmática y solemne historias de sobrevivientes, sin revelar nombres o anécdotas efectistas. Sin embargo, las instalaciones *Atrabiliarios* y *Destierro* no solamente son sitios que hacen público el padecimiento privado. Brindan al que observa las herramientas necesarias para emprender un viaje interno donde, en primera instancia, se reactiva su código personal acerca del dolor, facilitando la comunión con la aflicción de otros. Posteriormente, pueden llevarle hasta un silencio contemplativo que trascienda el condicionamiento de afectación mencionado, propiciando así una experiencia sensible. Este es el verdadero potencial de la obra de Doris Salcedo, la capacidad de transportar al espectador hasta la introspección cuando se le abordó desde la noción de trauma.

Es pertinente reflexionar sobre tres aspectos que han quedado en segundo término en la tesis interpretativa anterior con el fin de mantener su puntualidad: la intención de la artista por hacer suyo el dolor ajeno, el referente al equipo de asistentes con los que trabaja, y la capacidad de la obra para vencer el anclaje temático.

Con respecto a la interacción con los sobrevivientes, tenemos la voluntad de Salcedo por hacer suyo el dolor ajeno al decirnos, "lo que me pasa no es racional; de cierta manera me transformo en esa persona; hay un proceso de sustitución; su sufrimiento se vuelve mío".¹⁷⁷ Sin querer entrar en polémica sobre la posibilidad de una transferencia de esta naturaleza, nos enfocaremos en resaltar la profunda solidaridad y compromiso moral que rigen a esta autora. Al preocuparse por las víctimas de violencia, ella está definiendo su propio ser bajo los lineamientos

filosóficos de Emmanuel Levinas, quien habla de “la no indiferencia hacia *el otro*”¹⁷⁸ como una forma de existir que nos lleva a responsabilizarnos de sus necesidades. Salcedo se propone entrar al mundo lacerado de las personas afectadas por la muerte traumática de un ser querido y de esta manera, acude al reclamo de la realidad ajena sabiendo de antemano que su “presencia no responde a la urgencia del llamado”,¹⁷⁹ según la visión de Levinas. La influencia de este pensador ha delineado un comportamiento de marcada perspectiva humanística en la autora, y funciona de forma independiente a los resultados artísticos obtenidos.

Por otra parte, según documentación fotográfica en torno a la producción de *Destierro*, valdría la pena señalar que la artista trabaja con un equipo de ayudantes. Si bien lo anterior no demerita en lo absoluto el nivel de la propuesta, sí altera las implicaciones semánticas de un ejercicio individual que conlleva el duelo por una pérdida, de acuerdo a los objetivos de Salcedo.¹⁸⁰ De ser llevado a cabo por una sola persona, dicho acto tendría una naturaleza íntima, silenciosa y casi penitencial. Sin embargo, tal lectura se debilita al entrar en un contexto de realización colectiva donde ella es más la cabeza de un concepto que la hacedora de un ritual de lamentación. Aún cuando desea que sus obras nos refieran a “la imposibilidad” de una tarea individual, lo cual sucede en las mesas de *Destierro* y el edificio de sillas para la VIII Bienal de Estambul, se enfrenta a una contradicción entre el carácter introspectivo que da a sus procesos y la asistencia de otras manos para la elaboración de sus instalaciones.

Por último, quisiéramos destacar la capacidad de la obra para rebasar las acotaciones temáticas de violencia bélica que tanto Salcedo como la mayoría de los especialistas, fincan en su propuesta. A pesar de que la autora lleva a cabo un proceso de semantización que traduce al lenguaje artístico un hecho acaecido en la realidad social,¹⁸¹ sus instalaciones tienen la fortuna de plantear al espectador la posibilidad de vivir una experiencia sublime conectado a su interior, entregado a la contemplación y evadiendo el sentimentalismo inherente al contener historias trágicas. Quizá sea ésta la mayor virtud de la creadora: el mantenerse ligada a un referente contextual, generando obra que logra desprenderse de la narrativa.

Hemos llegado así, al final del segundo estudio de caso.

¹⁷⁷ N. Princenthal, C. Basualdo, A. Huysen, *op. cit.* Pág. 14.

¹⁷⁸ *Ibid.* Pág. 129.

¹⁷⁹ *Id.*

¹⁸⁰ *Ibid.* Pág. 21.

¹⁸¹ S. Marchán Fiz, *op. cit.* Pág. 77.

CONCLUSIONES

Al inicio de este proyecto, tenía un interés básico por dar con alguna herramienta metodológica que me permitiera cercar la naturaleza de dos manifestaciones artísticas contemporáneas: las propuestas del videoasta Bill Viola y la escultora Doris Salcedo, respectivamente. Mi inquietud era implementar una serie de pasos que condujeran a lecturas argumentadas, más allá de los lugares comunes o los criterios, muchas veces parciales, de algunos especialistas. Para tal efecto, me apoyé en el modelo hermenéutico analógico, el cual tiene por objetivo hacer un despliegue de los diferentes tropos del sentido de un texto –en este caso hiperfrástico--¹ mediante la conciliación de los tres bloques esenciales de la interpretación: intención de autor, análisis de obra y visión del receptor.

El esquema empleado me llevó a complicaciones no previstas, de tal manera que lo que parecía la simple utilización de un método, se convirtió en sendos ensayos que tenían el reto de estructurar una metodología afín a cada suceso textual: con Doris Salcedo, por ejemplo, fue necesario referirse a la situación política de Colombia para entender desde dónde se gestaban sus procesos; mientras que para Bill Viola se revisaron, de manera general, algunos recursos del lenguaje del cine adoptados por el autor, además de llevarse a cabo un breve recuento de los medios tecnológicos empleados a lo largo de su carrera. Así mismo, fue pertinente analizar el comportamiento de ambos trabajos con respecto a su realidad axiológica, con lo que se revelaron aportaciones contextuales puntuales: en Salcedo destacó el empleo de la estética de la fealdad en los materiales y su alusión a una voluntad de vida en el rearmado de objetos, contrario al ambiente disfórico de una sociedad en guerra civil. Viola, por su parte, demostró formular el tiempo de la conciencia con la transmisión de imágenes en cámara lenta, cuestionando así la inmediatez mediática actual.

Aunque el recorrido hermenéutico que emprendí apuntaló ciertos factores en las hipótesis obtenidas del estudio de cada obra, la analogía que lo caracterizó demandó que éstas se rectificaran, al ser confrontadas minuciosamente con la voluntad del artista y la postura de críticos y

¹ Se considera *texto hiperfrástico* a aquel entramado de significados más allá de lo literario, de la misma forma en que lo entienden el semiólogo ruso Yuri M. Lotman, véase *supra* pág. 43 en nota al pie núm. 86, y Mauricio Beuchot en *Tratado de hermenéutica analógica*, *op. cit.* Pág. 11.

curadores. La incongruencia primordial resultó ser, como ya se expuso al inicio de este trabajo, mi suposición sobre la temática del cuerpo en Viola y Salcedo como preocupación fundamental. Y ya con una aproximación sustentada sobre el carácter de sus propuestas, se puso al descubierto un diagnóstico que parece rebasar el fenómeno creativo contemporáneo: el poderoso papel de los especialistas como entes legitimadores de la obra. Sus discursos apologéticos no señalaron nunca, en el caso de Viola, el evidente aspecto capitalista detrás de imágenes apantallantes, maquilladas hasta el máximo con tecnología de punta; ni tampoco dejaron de enfatizar el ambiente de dolor y muerte que rodea el proceso de Salcedo, afortunadamente trascendido por sus piezas.

Esta actitud laudatoria se extiende indefectiblemente al resto de los artistas que son incluidos en *el sistema* de los lenguajes internacionales, tal y como se explicara en el capítulo primero. Existe un aparato de difusión que, en un intento por desmitificar el arte al proponer nuevas definiciones al respecto y disolver criterios generacionales,² articula exposiciones que las más de las veces se convierten en un ejercicio hedonista de grandes magnitudes,³ con una oferta excesiva de opciones en que, tanto la curaduría como la museografía, están orientadas a enfatizar la individualidad de sus organizadores e invitados. En este sentido, la 49 Bienal de Venecia puede ser un ejemplo claro, pues el tamaño de la muestra —más de cien artistas con dos obras promedio, en dos sedes principales y espacios alternos integrados a la ciudad— enfrentaba al visitante a propuestas contrastantes: una escultura de grandes dimensiones de Ron Mueck y unas tallas tamaño postal en yeso, de Eva Marisaldi; una instalación aséptica y minimal de Priscila Monge y una abarrotada recreación de *graffiti* y parafernalia urbana por parte del colectivo neoyorkino McGee-Powers-James; el trabajo artesanal con elementos naturales de Christiane Löhr y la proyección a gran escala de una animación por computadora de Magnus Wallin. Mientras tanto, la temática de los trabajos resultaba también en polos opuestos: el uso glamoroso del cuerpo femenino en la serie fotográfica con modelo adolescente y variaciones cromáticas, por parte de Vanessa Beecroft y la documentación del performance de Regina Galindo que proyectaba sobre su cuerpo desnudo y amagado, encabezados de periódicos que reportaban violaciones a mujeres guatemaltecas. Otro ejemplo diametral en los contenidos lo mostraban los sitios promiscuos y superficiales en *internet* de Nick Waplington y el registro de las salas de ejecución norteamericanas por silla eléctrica e inyección letal, en Lucinda Devlin.⁴ Así mismo, este despliegue de propuestas heterogéneas estimulaba la mirada superficial y orillaba a la saturación, fortaleciendo el desarrollo de una sensibilidad fragmentada que coloca el exceso de estímulo visual por encima del nivel de acercamiento intelectual, o sensorial. Con lo anterior, el público se veía absorbido por un

² C. Thea, *op cit.* Pág. 80, entrevistando a la curadora Rosa Martínez.

³ A. M. Guasch, en *La crítica de arte... Op. cit.* Pág. 19. Introducción.

⁴ Catalogo de exposición. *La Biennale Di Venezia...* Curador Harald Szeemann. *Op. cit.*

“espectáculo de la acumulación” en el que podía satisfacer sus deseos perceptuales, cumpliendo así cabalmente con las observaciones que Gilles Lipovetsky hace sobre la posmodernidad.⁵

Sin embargo, una muestra de este perfil era capaz de tener, también, un efecto distinto en aquellos espectadores que no se alinean al exceso de estimulación de las sociedades contemporáneas. Es factible que un compendio de todo tipo de lenguajes y narrativas cancelara la voluntad del comisario Harald Szeemann por celebrar el carácter individual de las propuestas, al mismo tiempo que afectaba el potencial introspectivo de algunas piezas, debido al ruido visual circundante.

La descripción curatorial anterior es cada vez más común en los foros de bienales y museos que desean moverse a la par de lo que sucede en la escena actual. Ya sea con una perspectiva temática o revisionista,⁶ o con menor cantidad de obras, sus encargados conciben el fenómeno artístico como un suceso fundamentalmente interpretativo que antepone la narración al potencial sensible, en ocasiones de manera forzada. Con esto, se privilegia un enfrentamiento intelectual con la pieza, que exige acudir a la intencionalidad temática de los autores y su vinculación con la realidad. Lo anterior no hace sino reducir el público de arte contemporáneo a creadores, lectores especializados, dueños de galerías y coleccionistas. Por lo tanto, el espectador promedio ha quedado fuera de la audiencia ya que la propuesta no le ofrece las herramientas ‘estéticas’ a las que está acostumbrado —léase obra de carácter objetual con referentes cromáticos y volumétricos, generalmente. Aquí, no es mi intención lamentar que lo creado ya no tenga atributos plásticos y que en su lugar, se finque en aspectos contextuales y autorales ofrecidos en las fichas técnicas de los sitios de exhibición. Lo que me pesa es que el *mainstream* haya minimizado el poder existencial del arte, esa voluntad creativa que se gesta en la subjetividad del creador y que encuentra eco en la subjetividad del que observa.

De tal suerte, el artista de hoy ratifica la vertiente posmoderna de ensimismamiento,⁷ al articular visiones egocéntricas de la realidad que canalizan su necesidad de llevar a cabo exploraciones solitarias a territorios ontológicos, donde el concepto de colectividad es sólo un medio para cumplir con una voluntad, en ocasiones, caprichosa: tatuar heroinómanos para subrayar su marginalidad,⁸ encomendar el cuidado de un pavo real en la ciudad sede de una bienal para emular el espectáculo del sistema,⁹ y convocar a colegas a un centro turístico para mofarse de los curadores que convocan celebridades en vez de propuestas en específico.¹⁰ Aunque tales comportamientos involucran a otros sujetos para demostrar una actitud retadora de forma, en el fondo parecen estar desprovistos de una noción de sentido ligada a problemáticas de contexto. Es

⁵ Véase *supra* págs. 15-16. G. Lipovetsky, *op. cit.* Pág. 18.

⁶ Véase *supra* págs. 26-37.

⁷ G. Lipovetsky, *op. cit.* Págs. 10-11.

⁸ Obra de Santiago Sierra, *Línea de 250 cm. tatuada sobre seis personas remuneradas*, Bienal de la Habana, 1999.

⁹ Obra de Francis Alÿs, *The Ambassador*, 49 Bienal de Venecia, 2001.

¹⁰ Concepto de Maurizio Cattelan, curador de la 6ª Bienal del Caribe *Blown Away*, Isla de Saint Kitts, 2001.

posible argumentar entonces que el creador contemporáneo, en su mayoría, se ha atomizado aunque se le vea insertado en la esfera pública; vive un periodo de enclaustramiento, tendiendo discursos en los que su autoexploración resulta ser el producto a exhibir y vender en un circuito cultural también emancipado, que lo consume indiscutiblemente.

En el caso específico de los artistas interpretados en los capítulos segundo y tercero, se demostró el siguiente comportamiento: Viola aprovecha un contexto económico óptimo para llevar a cabo videoinstalaciones que, la mayoría de las veces, se refieren a periodos emocionales de su vida: la documentación de la agonía de su madre, en el caso del panel derecho de *Nantes Tryptich*,¹¹ o del nacimiento de su hijo, panel izquierdo de la misma. Aunque el observador no tiene acceso a tal información, una vez que se revisan las entrevistas publicadas en sus catálogos, se van hilando estas anécdotas y se entiende que el autor puede articular referencias exclusivamente autobiográficas de gran magnitud mediática y laboral, debido a la economía capitalista que lo rodea. Con esto, Viola se alinea al perfil del artista posmoderno arriba descrito, aquel que se encuentra enclaustrado aunque trabaje en la esfera pública. Por su parte, Salcedo resultó anclada a una realidad político-social que la lleva a interactuar con la comunidad afectada por una guerra civil y a realizar instalaciones que tienen una voz colectiva, aunque surjan de anécdotas particulares ya comentadas con amplitud. De tal suerte que la autora se desempeña de manera ajena al desenfado posmoderno, sin que esta observación implique que todos los creadores deban tener tal actitud.

Por otro lado, se comprobó que personajes de difusión como Harald Szeemann, Achille Bonito Oliva, Rosa Martínez, Okwui Enwezor y Jean Hubert Martin, por mencionar algunos, han funcionado como "oráculos del arte de finales del siglo XX",¹² fabricando carreras a los artistas que seleccionan --los cuales se repiten de un evento a otro-- y dibujando un panorama reducido de la definición del arte.

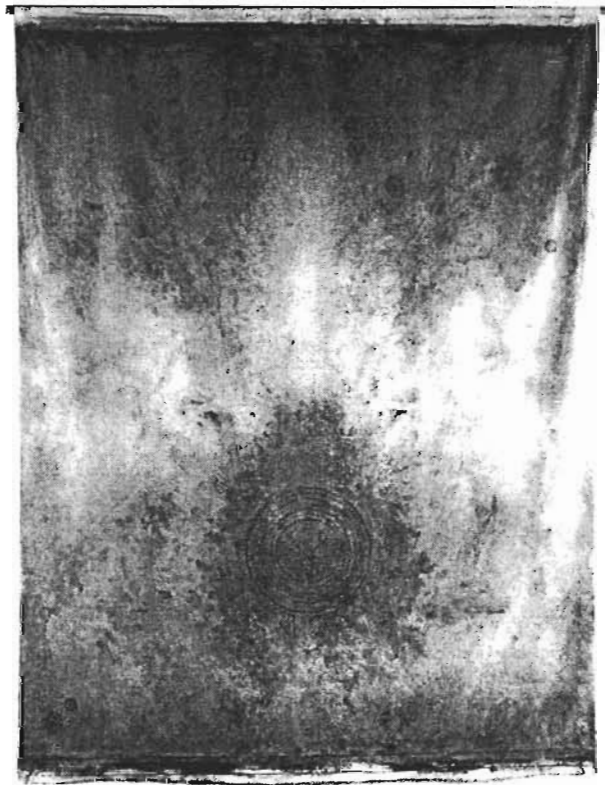
Ante este panorama, queda la duda sobre las características de una posible ética del productor visual. ¿Hasta dónde defiende la noción de libertad, de autodeterminación y de resistencia ante el sistema?

El cuestionamiento anterior me incluye, puesto que voy construyendo una carrera como creadora dentro de la escena mexicana. Aquí, sería necesario situar brevemente mi trabajo en cuanto a su legitimación por parte de las entidades de poder. En este sentido, instituciones públicas como el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, y la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, han apoyado económicamente mi trabajo, mientras que foros de exposición como el Encuentro Nacional de Arte Joven y otros concursos locales, han seleccionado mis piezas. Sin embargo, creo que el perfil de lo que hago no va acorde con lo que instancias privadas, como *La Colección Jumex*, podrían financiar o incluso, coleccionar. Por otra parte, centros educativos como

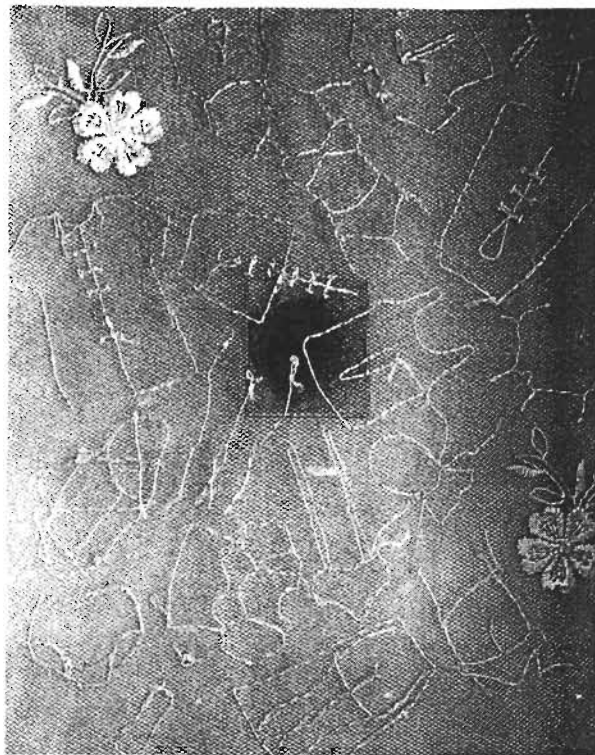
¹¹ Ver imagen pág. 64.

¹² A. M. Guasch [ed.] *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995, op. cit.* Pág. 6.

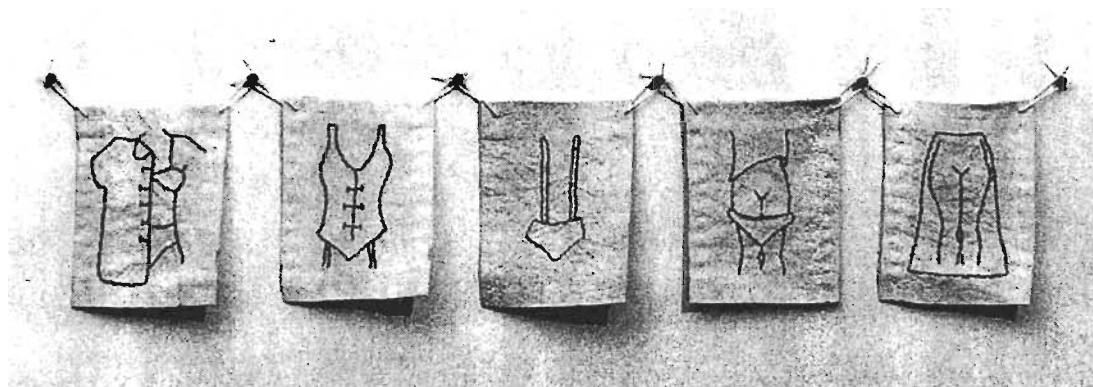
la Universidad Autónoma Metropolitana y el Claustro de Sor Juana, han recibido en sus galerías exposiciones individuales que me han permitido generar un cuerpo de trabajo conciso, bajo una temática de lo corpóreo. Por lo tanto, considero que el rumbo seguido va encontrando camino en la infraestructura local. Ahora bien, con respecto al carácter delineado por el presente ejercicio de exploración al arte contemporáneo en la esfera internacional, mi posición es de desencanto. Si bien no deja de ser tentador participar en una de las tantas bienales que se han mencionado, pareciera que yo tendría que ganar un premio para llamar la atención de los curadores locales y luego los foráneos. Pero además, habría que dejar de pintar y de bordar para ceder a otros la elaboración de mis piezas y mostrar una actitud burlona ante la hostilidad que vive la mujer en mi contexto, con el fin de hacer honor a una postura posmoderna y desapegada.



Claudia García Calderón. *MP03*. Óleo sobre tela sin bastidor. 150 x 120 cm. 2003.



Claudia García Calderón. *De la serie de vitrinas blancas. Caja # 6 (detalle).*
Velo, hilo, cabello, vidrio. 26.5 x 21.5 x 8 cm. 2005.



Claudia García Calderón. *De la serie del juego del desvestimiento (detalle).*
Manta, hilo, clavos. 20 módulos de 44 x 16 cm cada uno. 2003-04.

Prefiero entonces seguir trabajando desde la inconformidad; desde la obsesión por manejar el material en actos introspectivos con el objetivo de lograr trascender la temática que finca a mi obra. El reto es eminente. Sin embargo, la producción de Salcedo me indica que es posible mantener el espíritu contestatario de la modernidad --a más de cuarenta años de su supuesta desaparición-- y además, alcanzar poética, algo ya menospreciado por el sistema de los lenguajes internacionales. Quiero señalar también, que me resulta alentador lo que ha sucedido en la más reciente Bienal de Venecia, en su emisión 51. La creadora guatemalteca Regina Galindo, caracterizada por tener con su obra un fuerte compromiso de denuncia ante el poder ejercido sobre el cuerpo femenino en algunas culturas, fue premiada con el León de Oro al artista menor de 35 años.¹³ La legitimación anterior pudiera indicar que todavía es válido mencionar los desarreglos sociales a través del arte. Lo difícil es alcanzar la contemplación cuando algo ha surgido de esta urgencia. Tal vez el espíritu contemporáneo del *mainstream* se dirija a un rumbo más tolerante en el que puedan convivir lo sublime, lo conceptual y el desenfado, sin que unos desplacen a los otros.

Cierro esta tesis con una reflexión de Mauricio Beuchot que enfatiza la necesidad de emplear esquemas interpretativos para abordar los sucesos culturales actuales. Al respecto, señala que si se analizan cautelosamente los objetos producidos por sus creadores, se puede reconstruir y recuperar lo que es "constitutivo del hombre", es decir, el uso de valores y símbolos que lo conducen a un futuro óptimo, pues el sujeto "no nació para vivir sin sentido".¹⁴ Por lo tanto, el comportamiento de artistas, críticos y curadores a través de bienales y ferias de arte debe ser mirado con una perspectiva hermenéutica para evitar parecerse a un *reality show* que expone al individuo posmoderno como el producto más vendible del momento.

Sin duda, de seguir aplicando la metodología analógica, escogería la caja de zapatos de Gabriel Orozco, los tatuajes orquestados por Santiago Sierra y la 6ª Bienal del Caribe, *Blown away*.

¹³ www.labiennale.org

¹⁴ M. Beuchot. *Hermenéutica, analogía y símbolo*, op cit. Págs. 178-179.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Nueva York, Hill and Wang, 1981.
- BEUCHOT, Mauricio. *Hermenéutica, analogía y símbolo*. México, Herder, 2004.
- _____. *Tratado de hermenéutica analógica*. México, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.
- _____. *et al.* "Los márgenes de la interpretación: hacia un modelo analógico de la hermenéutica". *Cuaderno de Filosofía*. Universidad Iberoamericana. Núm. 25. 1995.
- BOZAL, Valeriano [ed.] *et al.* *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. Madrid, Visor, 1996.
- CALABRESE, Omar. *La era neobarroca*. [Tr. Anna Giordano] Madrid, Cátedra, 1994.
- CALVO SERRALLER, Francisco [ed.] *Los espectáculos del arte. Instituciones y funciones del arte contemporáneo*. Barcelona, Tusquets, 1993.
- DANTO, Arthur C. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. [Tr. Elena Neerman] Barcelona, Paidós, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. [Tr. Irene Agoff] Barcelona, Paidós, 1994.
- ECO, Umberto. *Los límites de la interpretación*. [Tr. Helena Lozano] México, Lumen, 1992.
- _____. *Obra abierta*. [Tr. Roser Berdagué] Barcelona, Planeta-Agostini, 1992.
- FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*. [Tr. Jordi Solé-Tura] Barcelona, Planeta, 1993.
- FRONDIZI, Risieri. *¿Qué son los valores? Introducción a la axiología*. México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- GONZÁLEZ, Martín, J.J. *Historia del Arte*. 2 vols. 8ª ed. Madrid, Gredos, 1996, vol. II.
- GUASCH, Anna Maria. *El arte del siglo XX en sus exposiciones. 1945-1995*. Barcelona, Del Serbal, 1997.
- _____. *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza, 2001.
- _____. [coord.] *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*. Barcelona, Del Serbal, 2003.
- _____. [ed.] *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones, 1980-1995*. Madrid, Akal Arte Contemporáneo, 2000.
- GUIRAUD, Pierre. *La semiología*. [Tr. María Teresa Poyrazian] México, Siglo Veintiuno, 1995.

- HEIDEGGER, Martin. *Arte y poesía*. [Tr. Samuel Ramos] México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- JUNG, Carl G. *et al. El hombre y sus símbolos*. [Tr. Luis Escolar Bareño] Madrid, Aguilar, 1979 .
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío*. [Tr. Joan Vonyoli] Barcelona, Anagrama, 2002.
- LOTMAN, Yuri M. *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. [Tr. Delfina Muschietti] Barcelona, Gedisa, 1999.
- _____. *Estructura del texto artístico*. [Tr. Victoriano Imbert] Madrid, Istmo, 1982.
- MARCHÁN FIZ, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto. (1960-1974). Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna". Antología de escritos y manifiestos. (1972)*. 7ª ed. Madrid, Akal, 1997.
- OCAMPO, Estela y Martí Perán. *Teorías del arte*. Barcelona, Icaria, 2002.
- PINTADO, José Manuel y Andrea Di Castro. *Las imágenes de la palabra (y otros asuntos)*. México, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- PRINCENTHAL Nancy, Carlos Basualdo y Andreas Huyssen. *Doris Salcedo*. Londres, Phaidon, 2000.
- RUBINO, Vicente. *Sueños, arquetipos y creatividad*. Buenos Aires, Lumen, 1995.
- SARTORI, Giovanni. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. [Tr. Ana Díaz Soler] Madrid, Taurus, 2002.
- SONTAG, Susan. *Contra la interpretación*. [Tr. Horacio Vázquez Rial] Madrid, Alfaguara, 1996.
- THEA, Carolee. *FOCI. Interviews with ten International Curators*. Nueva York, Apexart Curatorial Program, 2001.
- VILLAVECES IZQUIERDO, Santiago. *Art and Media-tion. Cultural Producers in Perilious States: Editing Events, Documenting Change*. George E. Marcus [ed.] Chicago, University of Chicago Press, 1997.
- VIOLA, Bill. *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994*. Londres, MIT Press Cambridge MA/Anthony d'Offay Gallery, 1995.
- VIRILIO, Paul. *Estética de la desaparición*. [Tr. Noni Benegas] Barcelona, Anagrama, 1988.
- WARR, Tracey y Amelia Jones. *The artist's body*. London, Phaidon, 2003.
- YOUNG, James E. *The Texture of Memory: Mausoleums of the Holocaust and their Meaning*. New Haven, Yale University Press, 1993.

HEMEROGRAFÍA

- ANKENEY, Jay. "The Art of High Definition". *High Definition*. Enero/Marzo de 2002. [s. p.]
- CAMERON, Dan. "Absence Makes the Art". *Artforum International*. Núm. 33. Octubre de 1994. Págs. 85-100.

- DANTO, Arthur C. "TV and Video". *The Nation*. Vol. 261. Núm 7. 11 de Septiembre de 1995. Págs. 241-252.
- _____. "Critical Reflections". *Artforum International*. Vol. XXVIII. Núm. 1. Septiembre de 1989. Págs. 132-133.
- ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Santiago. "Paula Santiago. Crear en espiral". *Artvance*. Año 1. Núm. 2. Agosto/Septiembre de 1999. Págs. 23-29.
- GALLEGOS, Carina. "The Passions en la National Gallery de Londres". *ArtNexus*. Vol. 3. Núm. 52. Abril/Junio de 2004. Págs. 94-97.
- GARCIA, Arturo. [s. n.] *Diario Vasco*. 23 de Junio de 2004. [s. p.]
- GRABE, Vera. "Una mirada sobre Colombia". *Papeles*. Núm. 62. 1997. [s. p.]
- HARVEY, Doug. "Extremities: The Video Passions of Bill Viola". *LA Weekly*. 24 al 30 de Enero de 2003. [s. p.]
- LARRAURI, Eva. "Temporalidad e intemporalidad: Bill Viola en el Guggenheim Bilbao". *Babelia* Suplemento Cultural de *El País*. 22 de Junio de 2004. [s. p.]
- MEREWETHER, Charles. "Naming Violence in the Work of Doris Salcedo". *Third Text*. Núm. 24. Otoño de 1993. Págs. 40-45.
- MOLINA, Angela. "Las artes del vídeo. Entrevista con Bill Viola". *Babelia*. Suplemento Cultural de *El País*. 22 de Noviembre de 2003. [s. p.]
- MOSQUERA, Gerardo. "Tercer mundo y cultura occidental". *Lápiz*. Año X. Números 82/83. Diciembre/Enero de 1992. Págs. 35-37.
- ORTIZ, Román D. "Guerra civil y descentralización de la violencia: el caso de Colombia". *Papeles*. Núm. 65. 1998. [s. p.]
- PÉREZ LEÓN, Dermis. "VIII Bienal de Estambul. Justicia poética para un mundo globalizado ideal". *ArtNexus*. Vol. 2. Núm. 51. Diciembre/Febrero de 2004. Págs. 110-114.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN

- Así está la cosa. Instalación y arte objeto en América Latina*. Centro Cultural Arte Contemporáneo, México D.F. Curadores: Robert Littman y Kurt Hollander. Fundación Cultural Televisa, 1997.
- Bill Viola: A 25-Year Survey*. Whitney Museum of American Art. Curadores: David A. Ross y Peter Sellars. Nueva York, 1998.
- Bill Viola: Going Forth by Day*. Deutsche Guggenheim Berlín. John G. Hanhardt [ed.] The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2002.
- Bill Viola: The Messenger*. Durham Cathedral, Inglaterra. The Chaplaincy to the Arts and Recreation 1996.

- Bill Viola: The Passions*. J. Paul Getty Museum. John Walsh [ed.] J. Paul Getty Trust, Los Angeles, 2003.
- Documeta 11_Platform 5: Exhibition*. Kassel. Director artístico Okwui Enwezor. Documenta und Museum Fridericianum, 2002.
- EST Maja Bajevic, Iliya Chichkan, Christian Tomaszewski*. Fondazione Querini Stampalia, Venecia. Curadores: Giulio Alessandri e Chiara Bertola. Italia, 2001.
- Ghada Amer. Intimate Confessions*. Tel Aviv Museum of Art. Curadora Nehama Guralnik. Tel Aviv, 2000.
- Ghada Amer. Reading between the threads*. Henie Onstad Kunstsenter. Curadora Selene Wendt. Dusseldorf, 2001.
- Insite 2000-2001. Parajes fugitivos/Fugitive Sites*. Tijuana-San Diego. Curadores: Ivo Mesquita, Osvaldo Sánchez, Sally Yard y Susan Buck Morss. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Installation Gallery San Diego, 2000.
- Yishai Jusidman. Investigaciones pictóricas, 1989-1994*. Jardín Borda, Cuernavaca. México, Instituto de Cultura de Morelos, 1995.
- Manifesta 1 Foundation European Art Manifestation*. Curadores: Rosa Martínez, Viktor Misiano, Katalin Néray, Hans-Ulrich Obrist y Andrew Renton. Council of Europe, 1996.
- Manifesta 2 European Biennial of Contemporary Art*. Curadores: Robert Fleck, Maria Lind y Barbara Vanderlinden. Agence Luxembourgeoise d'action culturelle, 1998.
- No es sólo lo que ves: pervirtiendo el minimalismo*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Curador Gerardo Mosquera. Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2001.
- Santiago Sierra. Pabellón de España. 50 Bienal de Venecia*. Giardini, Venecia. Curadora Rosa Martínez. Ministerio de Asuntos Exteriores de España. Dirección General de Relaciones Culturales y Científicas/Turner, 2003.
- The 3rd Fukui International Video Biennale. Expansion and Transformation*. Fukui Prefectural Museum of Art. Fukui International Video Biennale Executive Committee, 1989.
- Unland-Doris Salcedo*. New Museum of Contemporary Art. Curador Dan Cameron. Nueva York, 1998.
- Vidarte 2002. Festival Internacional de vídeo y artes electrónicas*. Palacio Postal, México D.F. Curadores Man Ray Hsu et al. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002.
- I Bienal de Valencia. Comunicación entre las Artes*. Valencia. Director artístico Luigi Settembrini. Generalitat Valenciana, 2001.
- 6th Caribbean Biennial. Blown Away*. Isla de Saint Kitts. Curadores: Maurizio Cattelan y Jens Hoffmann. Italia, Les presses du réel, 2001.
- XXIV Bienal de Sao Paulo: Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros*. Sao Paulo. Curadores: Paulo Herkenhoff y Adriano Pedrosa. Fundação Bienal de Sao Paulo, 1998.

La Biennale Di Venezia 49. Esposizione Internazionale D'Arte. Platea Dell'umanità. 2 vols. Venecia.
Director artístico Harald Szeemann. Electa, 2001.

OTRAS FUENTES

Conferencia. MOSQUERA, Gerardo. "Globalización, dinámicas culturales y curaduría internacional. Una experiencia desde América Latina". Museo Tamayo Arte Contemporáneo/Universidad Iberoamericana. México D.F., Marzo, 2005.

Documental. *A world of Art: Works in Progress. Bill Viola*. Oregon Public Broadcasting, 1997.

Documental. KIDEL, Mark. *Bill Viola and Emergence*. J. Paul Getty Trust, 2002.

www.alexanderandboningallery.com

www.billviola.com

www.blast.org/agencies/voti/

www.christojeanneclaude.net/wr.html

www.cornucopia.net/cameronreport

www.getty.edu

www.labiennale.org

www.mocala.org

www.nationalgallery.org.uk

www.sfmoma.org

www.universes-in-universe.de

INDICE DE IMAGENES

Tanja Ostojic, <i>Black Square on White (on my Venus Hill)</i> , 1996-2000.....	8
<i>VI Bienal del Caribe. Blown Away</i> , 2001.	13
Ghada Amer, <i>Coulures Colorées</i> , detalle, 2000.	17
Santiago Sierra, <i>Línea de 250 cm. tatuada sobre seis personas remuneradas</i> , 1999.	18
Paula Santiago, <i>Amorfeo II</i> , 1996.	19
Christo y Jeanne-Claude, <i>Wrapped Reichstag</i> , 1971-1995.	20
Yishai Jusidman, <i>Geishas al descubierto</i> , 1992.	22
Orlan, <i>Omnipresence</i> , 1993.	23
Alfredo Jaar, <i>La nube</i> , 2001.	30
Maja Bajevic, <i>Women at work</i> , 2000.	33
Francis Alÿs, <i>The Ambassador</i> , 2001.	37
Gabriel Orozco, <i>Caja de zapatos vacía</i> , 1993.	42
Bill Viola, <i>The quintet of the astonished</i> , 2000.	49
_____ <i>Emergence</i> , 2002.	50-51
_____ <i>He weeps for you</i> , 1976.	62
_____ <i>Nantes Triptych</i> , panel derecho, 1992.	64
_____ <i>Going Forth by Day</i> , dibujo preliminar, 2002.	65
_____ <i>The Greeting</i> , 1995.	66
_____ <i>The Crossing, Fire</i> , 1996.	68
_____ <i>Going Forth by Day</i> , proyección # 5, <i>First Light</i> , 2002.	72
Tommaso di Cristofano, <i>Pietà</i> , 1424.	73
Bill Viola, dibujo preliminar para <i>The Voyage</i> , 2002.	87
Andrea Mantegna, <i>La adoración de los Magos</i> , 1495-1505.	88
Doris Salcedo, <i>Atrabiliarios</i> , 1992-93.	100
_____ <i>Destierro</i> , 1995-98.	101
_____ <i>Atrabiliarios</i> , detalle, 1993.	103
_____ <i>Destierro, testigo irreversible</i> , detalle, 1995-98.	106
_____ <i>Tenebrae: Noviembre 7, 1985</i> , 1985.	112

_____.	<i>Sin ttulo</i> , parte derecha del díptico, 1989-90.	113
_____.	<i>Sin ttulo</i> , 1989-90.	114
_____.	<i>Sin ttulo</i> , 1999.	115
_____.	Vista de la instalación con sillas, VIII Bienal de Estambul, 2003.	117
_____.	<i>Atrabiliarios</i> , detalle, 1993.	136
_____.	Apuntes de la autora, s. f.	145
Claudia García Calderón,	<i>MP03</i> , 2003.	161
_____.	<i>De la serie de vitrinas blancas. Caja # 6</i> , detalle, 2005.	162
_____.	<i>De la serie del juego del desvestimiento</i> , detalle, 2003-04.	162