



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

**Articulaciones entre lo escópico y lo anamnético en el performance art
latinoamericano: un acercamiento a la politicidad de lo sensible**

TESIS

QUE PARA OPTAR AL GRADO DE MAESTRÍA EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA: **José Ricardo Gutiérrez Vargas**

TUTORA PRINCIPAL

Dra. Maya Aguiluz Ibargüen

COTUTORES

Dr. Álvaro Villalobos Herrera

Dr. Gerardo De la Fuente Lora

Dra. Martha Patricia Castañeda Salgado

Dra. Mágina Millán Moncayo

MÉXICO, D. F. ABRIL DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

AGRADECIMIENTOS

Un especial reconocimiento a las aportaciones de mi tutora Maya Aguiluz Ibargüen, quien ha sido una valiosa voz que resuena todo el tiempo dentro de este texto. Sus comentarios, aportaciones, críticas y sugerencias han moldeado y atravesado los párrafos que a continuación se presentan. No sólo ha sido una guía, sino una interlocución que hizo tornar mi trabajo y reflexiones en *un verdadero ejercicio de creatividad académica*. No está de más decir que sus acotaciones ayudaron a mejorar el entendimiento y la presentación de mi tesis. Un agradecimiento, también, por su paciencia e interés, por estar ahí y darle seguimiento a mis inquietudes.

También mis agradecimientos son para el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt), pues gracias a su apoyo tuve la oportunidad de concluir esta tesis y de realizar una estancia de investigación en el King's College London del Reino Unido. Ahí trabajé junto con Luis Rebaza Soralez, a quien también agradezco sus comentarios a este trabajo. De la misma manera, las lecturas y los diálogos con mis colegas del posgrado y de otras instituciones abrieron posibilidades de encuentro y de una verdadera experiencia política, cuya configuración sólo es dada en la medida que se genera una crisis de identificación. Al ser interpelados por nuestros pares, por nuestros otros, no sólo se aprende por la escucha, sino que se pone en marcha una manifestación ética, es decir, una manera de “entregarse” a un modo público, a un espacio compartido que seguirá tejiéndose a lo largo de las discusiones que éste y otros trabajos son capaces de provocar.

Florina Vargas y Armando Gutiérrez también formaron parte de este proceso. Gracias por su escucha. Su presencia siempre ha sido amorosa y oportuna.

Contenido

| | |
|---|----|
| Introducción | 5 |
| | |
| Capítulo 1. Evanescencias del pasado y el ahora: memorias liminales y representación | 13 |
| 1.1 Emplazamientos de la memoria | 16 |
| 1.1.1 “Mientras tanto” | 19 |
| 1.2 Memorias liminales, espectros del presente | 23 |
| 1.2.1 Momento liminal de la memoria | 27 |
| 1.3 Representaciones estéticas y marcas de vida | 32 |
| | |
| Capítulo 2. Trayectos de la mirada y pieles imaginales | 44 |
| 2.1 Modos de ver | 46 |
| 2.1.1 Constante alerta | 50 |
| 2.2 Finitudes inconmensurables | 53 |
| 2.2.1 Mirada y alteridad | 56 |
| 2.2.2 Registro y mirada | 60 |
| 2.3 Reorientación de la mirada y pieles imaginales | 64 |
| 2.3.1 Dar a ver | 69 |

Capítulo 3. Politicidad de lo sensible.

Arte acción latinoamericano: memorias,

| | |
|--|-----|
| miradas y cuerpos inscritos | 76 |
| 3.1 Emociones y afectividad | 77 |
| 3.1.1 La experiencia del recuerdo visto | 81 |
| 3.1.2 Miradas y memorias (inter)corporalizadas | 83 |
| 3.2 Lenguajes actuantes, dramatizando los espacios | 91 |
| 3.2.1 Performance | 99 |
| 3.3 Politicidad de lo sensible y eficacia estética en el arte acción | |
| Latinoamericano: enunciaciones de esperanza | 108 |
| 3.3.1 Politicidad de lo sensible y acción | 111 |
| 3.3.2 Acciones emancipadoras (memorias y miradas) | 115 |
| 3.3.3 Eficacia de la acción. Enunciaciones de esperanza | 118 |

Post scriptum

| | |
|--|-----|
| Sobre una po-ética del reconocimiento | 123 |
|--|-----|

| | |
|--------------|-----|
| Anexo | 127 |
|--------------|-----|

| | |
|---------------------|-----|
| Bibliografía | 128 |
|---------------------|-----|

| | |
|-------------------------|-----|
| Fuentes imágenes | 137 |
|-------------------------|-----|

Introducción

Aquí se marca el comienzo de una escritura y de un relato cuyas coordenadas son la memoria, la mirada y el arte acción en Latinoamérica, un legado y resurgimiento con maneras propias del performance¹. Su ímpetu es el ofrecimiento de un lenguaje que moviliza el pensamiento y desencadena la acción. No es mi intención develar una certidumbre con respecto a la conformación del *acto poietico* (de creación), sino más bien mapear su eficacia, es decir, aquella politicidad que le es inherente y marca los designios de una experiencia estética que va más allá de la obra, del arte mismo.

Estas páginas abren un diálogo por medio de la interpretación. Su contenido no es una mera recopilación monográfica sobre el performance art en Latinoamérica; es un encuentro, un aparecer desde la teoría que no debate sobre lo que se está **representando**, sino lo que esa **representación**², a partir de su forma y del desdoblamiento de su lenguaje, es capaz de comunicar y transformar en el espectro societal.

¹ A pesar de que el performance o arte acción (utilizaré estos dos términos de manera indistinta a lo largo de esta investigación) no vio su alumbramiento en Latinoamérica, la región no permaneció ajena a dicha práctica artística. Desde mediados del siglo pasado se pueden rastrear “acciones efímeras” comandadas por artistas como el chileno Alejandro Jodorowsky, el argentino Alberto Greco o el brasileño Falvio Carvalho. En estas intervenciones ya se observan características propias del performance art, que tuvo su origen en Europa y Estados Unidos. El asunto se tratará con mayor profundidad en el desarrollo del capítulo 3.

² Con respecto a la utilización del término “representación”, algunos estudiosos del performance podrían disentir sobre su uso, pues lo ubican como una actividad “presentacional”, más que “representacional”, al argüir que es una experiencia que atañe a la vida misma. “Este tipo de obra se inspira en la existencia ordinaria, práctica y sustancial cuya espontaneidad se manifiesta en los objetos que la conforman, basada en el movimiento espontáneo del artista en tiempo y espacios, reales y específicos” (Villalobos, 2011:98). Asimismo, Foucault (en *Arqueología del Saber*) y Derrida (en *Writing and Difference*) criticaron la idea de representación. Para el primero no había una representación de las cosas, sino una serie de prácticas, generadas históricamente, que influyen en el pensamiento del sujeto. Por otro lado, Derrida entiende la representación como parte de una cimentación del logocentrismo, pues en realidad no hay ninguna presencia más allá de la representación. Sin embargo, tomo cierta distancia de estos postulados, para los fines de este trabajo y argumento que aunque pudiera parecer que por su naturaleza el performance es ideal para una “autopresentación o presentación pura”, la representación no queda cancelada por dicho supuesto, sino que más bien pervive en él, como lo argumenta Antonio Prieto Stambaugh, en su trabajo titulado *Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción*:

“Si bien no necesariamente pretende representar personajes, el performer sí tiene la intención de transformarse en signo ante la mirada del público. Realiza acciones conceptuales, y el concepto es la llave a un universo multisemántico; su acción no busca ‘referirse’ al concepto mediante el mecanismo semiótico convencional, sino que lo busca actuar. Podríamos así hablar de una representación, o la puesta en acción de un concepto incorporado a nivel psico-físico por el performer (...) es un signo corporal que involucra gesto, tiempo, espacio y movimiento, para provocar e interpelar al espectador. El actor o performer en este sentido no busca representar una presencia ausente, sino ejercer una escritura corporal que ponga en juego su energía deseante y capacidad de subvertir códigos de actuación preestablecidos” (2006:3).

Así, se comienza por tejer un entramado teórico entre lo que es visto (y corresponde a un régimen o espacio de visibilidad: escópico) y lo que es recordado (lo anamnético). La articulación entre memoria y mirada se sustenta en este trabajo como un activo de la politicidad estética, es decir, con aquello que ha dejado de pertenecer de manera exclusiva al Estado moderno y sus instituciones, para traducirse en experiencia, en una relación de mundos. Los registros memorísticos y escópicos, emergidos de las obras-acciones que se analizan a lo largo de esta investigación, son catalizadores de una eficacia que hace factible la apertura permanente a posibilidades de definición discursiva en Latinoamérica, sobre el devenir identitario y lo político.

La problemática planteada se ubica en la ideas que sugieren considerar al arte como un sustituto de la política y hasta como una especie de contrapoder y antagonismo que se escinde de cualquier orden, abanderando un sino de carácter vindicativo en favor de las mujeres, homosexuales, negros, pobres, etcétera. De este modo, el problema radica también en la concepción de una sola forma de emancipación en el arte, en donde pareciera que sólo hay una manera de vincular la producción de las obras, las formas de visibilidad de éstas y los modos de conceptualización y resignificación que les dan los lectores a las obras.

En realidad lo que bosqueja este texto es un apuntalamiento al sentido creado por las maneras de decir, por los enunciamientos hechos desde el cuerpo, con respecto a una realidad indeseable, donde lo que se nombra ya no tiene que ver con una queja ante la situación de penuria, sino que más bien se reconoce la precariedad como un elemento causante de aperturas y de divisiones. El performace, como manifestación y como elemento comunicante, traza la necesidad de plantear que no sólo es posible pensar en una modalidad de discurso emancipador y que las oposiciones dicotómicas entre sujeto/objeto, política/vida diaria, deben ser reconsideradas, pues la propia subjetividad es producida como una operación política y como un agenciamiento que nos permite reconocer lo humano.

En la mirada de los artistas hay un juzgar político. El lugar del juzgar, siguiendo a Hannah Arendt, es dado intuitivamente. Tomar el camino estético como referencia en el juzgar-político, es un modo de “poder-empezar” a vislumbrar y arrojar nuevas posibilidades de emancipación, de cuestionamiento sobre un realidad siempre inacabada, por hacerse. Lo que es visible y lo que es decible. Ahí radica la politicidad de su acción. Por ello, los esfuerzos de esta reflexión teórica están encaminados al desciframiento de cómo el arte acción en Latinoamérica ha sido capaz de

ofrecer una visibilidad sobre lo común, por medio de su raigambre “memoria-mirada”. Deja de haber sólo denuncia y se empiezan a “escenificar” los cuerpos, es decir, surgen corporalidades que son capaces de generar pensamiento. En esta investigación se intenta esgrimir que el cuerpo no sólo es un instrumento en el acto estético (arte acción)³, sino que opera como un campo de flujos históricos y sociales constructores de las redefiniciones sobre la identidad cultural.

Una vez establecido este núcleo (mirada-memoria), como punto de partida, es conveniente hacer un señalamiento metodológico que permita al lector seguir el curso del entramado que aquí se presenta. En un primer momento parto de la idea y del cuestionamiento sobre cómo el entrelazamiento entre **lo escópico** y **lo anamnético**⁴ actúa como motor discursivo del acto estético, para finalmente establecer cómo esa articulación, que es dada por medio de las emociones y los afectos, incide en la eficacia del acto estético.

La metodología está basada en el principio categorial del acto estético, entendido como un momento de creación y una forma específica de ordenar la realidad, haciéndola visible a través del performance que se produce en Latinoamérica. De este modo, la investigación también alude a los "performanceros", quienes se sitúan en condiciones de posibilidad específicas: mujeres, hombres, latinoamericanos, activistas, académicos, etcétera. Lo anterior mantiene una relación directa con su mirada y la forma en la que sus acciones marcan la conformación de lo político. Por esa razón, los tres capítulos contenidos en la presente investigación están sustentados bajo una forma metodológica que corresponde a tres unidades de análisis (siempre discutibles y susceptibles a transformarse) que permiten ver a la memoria y la mirada no como reminiscencias

³ El arte acción es tomado como un acto estético, no en el sentido de su pertenencia a las artes no-objetuales, sino por su capacidad irruptora dentro del paisaje social. Lo estético es aquello que dota al performance de una politicidad indudable, pues al calificarlo como tal, no me refiero a que sea un arte que explicita algo sobre la política o el Estado. No tiene una propuesta específica y mucho menos un “plan a seguir”, sino que posee un significado político que no representa una problemática determinada. Es un acto estético porque es capaz de “metaforizar” y señalar una situación. Parafraseando a Mieke Bal (2010) en su artículo “Arte para lo político”, lo estético del arte acción se manifiesta cuando hace audible en la boca aquello de lo que no se puede hablar. Es así, como mi particular interés por esta actividad se vincula, principalmente, a la manera en que el performance “aparece” como un acto que irrumpe y es capaz, no en todos los casos, de lanzar un cuestionamiento al orden hegemónico imperante.

⁴ Lo anamnético, proviene de su raíz griega anamnesis, que quiere decir recordación de lo que se olvidó mediante un ejercicio de “inspección” interior. Por su parte lo escópico se establece como las maneras de ver en una época determinada. Así las costumbres, ideologías, tradiciones, entre otros factores, servirán como elementos definitorios en la manera en que vemos.

de una sensación o como una alusión de experiencias pasadas, sino como una manera de habitar nuestros cuerpos:

- **Memoria como acción.** La memoria no sólo remite a un recuerdo de lo sucedido, sino que surge como una inscripción en el presente. Es un acontecimiento que despunta en el arte acción latinoamericano como una concatenación de memorias personales, transmutadas en acciones públicas. Por medio de su memoria, los performances de la región configuran un relato que va más allá de su ejecución *in situ*, pues son en realidad una duración que da sentido y se transforma en memorias colectivas. En la memoria ejercida por el arte acción no hay una búsqueda por la reparación del daño, sino una exposición del trauma y la pérdida que desencadenan un reconocimiento del otro. Es la permanente búsqueda de una especie de “justicia anamnética” que recupera las historias olvidadas, resignificándolas y reubicándolas como puntos de disenso y conflicto. La memoria más allá de guardar celosamente un recuerdo, es el signo de un augurio, del anunciamiento de un pasado insatisfecho que ha de cambiar el curso de la historia.
- **La mirada como herramienta,** en el arte acción, alude a una dialéctica de lo visto y lo no visto. Por medio de la mirada configuramos una finitud, en donde no hay precisamente una contemplación. Más bien existe un reconocimiento-encuentro que nos hace percatarnos de nuestra comunidad. Qué seleccionan los artistas, qué enfatizan, cómo limitan y acotan su horizonte de percepción, qué olvidan. La mirada es retomada como una construcción de sentido en la que no todo es relevante, pues existe una priorización y jerarquización de lo observado. Existe zonas de indeterminación, puntos ciegos que también significan y son productores de historias, recuerdos e imágenes.
- **Politicidad de lo sensible.** Hace referencia al pensamiento y las experiencias de los artistas, así como a su ordenamiento por medio del cruce mirada-memoria. Dicha articulación la sitúa en el cuerpo y en su condición sintiente, es decir, en las emociones y afecciones que permiten relacionarnos. La articulación entre lo escópico y lo anamnético no es más que un acto comunicativo, una manera de sentir al otro y de vincular la visualidad y la palabra, la acción y el lenguaje. La politicidad de lo sensible nace en el arte acción como una conversión del discurso normativo en un relato todavía por hacerse.

Esta metodología me permitió clarificar una selección de acciones comandadas por artistas colombianos, argentinos, mexicanos y centroamericanos, cuyo análisis se elabora a lo largo de los tres capítulos aquí presentados, bajo la premisa de que la potencia de sus piezas radica en el lenguaje que despliegan. En su naturaleza acontecimental se irrumpe y a la vez contribuye en la formación de una identidad distanciada de la pureza y más bien cercana a la figura de un “Nosotros-Nuestra América” escindida, agrietada. La naturaleza del performance colma de vitalidad la experiencia estética, pues es un evento en donde confluyen deseos, expectativas, estados de ánimo, intelectos, etcétera. Las obras que aquí se estudian no afianzan una identidad latinoamericana, pues ellas mismas carecen de identidad. Lo que ellas “hacen” es presentarse como un momento, como un resplandor cambiante formado de sedimentos, huellas, materia corpórea, cuyo apareamiento abismal no es contemplativo, sino una incitación para dar forma y acceder a esos que me rodean, a aquéllos próximos que comparten conmigo una historia, una tradición y un vínculo que nos hace reconocernos como iguales. Es aquí cuando ya no me refiero exactamente al arte, sino a una experiencia estética que no es reducible a la representación de *algo*, pues en ella hay un tránsito permanente hacia la suspensión de la determinación normativa. Es un alumbramiento de significaciones inéditas que potencian la imaginación, el devenir.

Así, las acciones llevadas a cabo por la colombiana Doris Salcedo, el grupo peruano Yuyachakani, la cubana Tania Bruguera o la mexicana Lorena Wolffer, entre otras, ponen de relieve la manera en que el arte ha dejado de entenderse como una simple experiencia de sublimación, para trastocar la normatividad social y convertirse en un momento ético. En estas piezas se fabrica un espacio, un escenario que no tiene que ver con su definición clásica proveniente del teatro, sino con la construcción de un espacio público y de visibilidad, donde los cuerpos se enfrentan unos a otros. Las acciones de las que aquí se habla son en realidad apariciones, son encuentros de miradas y búsquedas que tratan de lidiar con los bloqueos subjetivos de la memoria que han sido una constante en Latinoamérica (el sustrato colonial, la violencia estructural o la política, el ejercicio de las desapariciones durante las guerras sucias y las dictaduras militares, etcétera) y que no permiten desarrollar un sentido crítico y transformador. La memoria y la mirada, a través del arte acción, están obligadas a lidiar con esos bloqueos por medio de la eficacia, la cual no es instrumental sino simbólica y es capaz de configurar un futuro.

La estructuración de estos espacios que los creadores ofrecen por medio de sus acciones ponen en marcha tres elementos que son definatorios en el entendimiento de las prácticas culturales en Latinoamérica, las cuales se manifiestan por medio de las subjetividades, movimientos sociales, etcétera:

El primero de ellos alude a una **puesta en forma**. Su implicación política nace de la imagen que transmite. Es un posicionamiento sensorial construido por las formas que ofrece el arte acción. Sus contornos, su color, su intervención fenoménica en el espacio afecta nuestra mirada.

El segundo tiene que ver con la significación de la forma. Esta es la **puesta en sentido**. Como ya se verá a lo largo de esta investigación, lo que se intenta demostrar es que la imagen impregna sentido en el lenguaje y viceversa. La forma sólo puede ser leída si la retrazamos como una historia, incluso si sólo es una historia sobre cómo nos afecta.

Finalmente la **puesta en escena** (*misé en scene*), la cual no entiendo como un simple acomodo constitutivo de las formas o de las estrategias de representación teatrales. Es algo más que hace aparecer aquello que está en otro lugar. Es un espacio tejido por el contacto entre los cuerpos que presencian una acción. Es la relación sensible establecida entre el sujeto y la obra. No es una estrategia de representación, sino de creación. Lo que se mira en la acción es la apariencia de algo que no puede llegar a hacerse presente. Es un tiempo diferido, liminal. De otro modo sería imposible que los performances art, sembrados como ejemplos a lo largo de este texto, pudieran colapsar las dicotomías entre el arte y el sentido de lo político.

El arte acción es relevante para América Latina no sólo en el sentido de una manifestación cultural que es capaz de ejercer una referencialidad a los imaginarios, cosmovisiones y diversidad de la región, sino porque en él habita una liminalidad, una zona de contacto que evidencia la constitución de una identidad siempre por hacerse, siempre por verificarse. El performance art, entendido como evento, demuestra que Latinoamérica es un espacio de visibilidad y aparición, donde lo que predomina no es la conformación de sociedades plenas, sino

la presencia de comunidades escindidas que se ubican en un entremedio de identidades, culturas, historias y signos.

Echar mano de la “puesta en escena” permite ver que el dispositivo memoria-mirada, desarrollado a lo largo de este texto, ya no sólo se experimenta como un ensamble teórico, sino como un momento vivenciado capaz de otorgar un sentido a la pérdida, a aquello que se ha desvanecido y, sin embargo, se hace presente por medio de una figuración que no le restituye desde una conmemoración cautiva de recordación, sino que lo recupera como una manera de “estar en el presente”.

Asimismo, la eminencia teórica de este trabajo de investigación marca su propósito, pues me distancio de cualquier intención de ofrecer al lector un sistema interpretativo que selle las maneras de “leer” el performance art producido en América Latina. En cambio pretendo restituir ciertos anclajes conceptuales, como los relativos a la anamnesis y lo escópico, que nos hagan conscientes de que el conocimiento no es una colección de resultados empíricos y mucho menos una descripción de éstos, sino un ensamble de saberes y, como lo subraya Jacques Rancière en su libro *La división de lo sensible*, una organización en la distribución de sus posiciones. Lo que está presente en estas líneas no es un mero ejercicio de categorización o clasificación de definiciones (aunque no dejo de reconocer la utilidad metodológica que implica su acotamiento), sino una acción. La teoría actúa desde un compromiso que no es otra cosa que la representación de lo político y la construcción de pensamiento, pues en ella no se evalúa su capacidad para ofrecer numerosos ejemplos sobre lo que trata de explicar-entender o su “valía práctica”, sino que es una forma de discurso con un objeto propio de referencia. Ella misma está preñada de un sentido práctico. Su acción no recae en la traducción de sus postulados en actos; su mismo lenguaje es ya en sí mismo una fuerza encarnada. En su planteamiento argumentativo se hace presente, desde un inicio, un núcleo que define lo social y lo transforma. Es el camino para encontrar, como bien lo expresa Bhabha, una retórica pública capaz de representar contenidos políticos diferentes y opuestos⁵.

⁵ Cfr. Bhabha Homi (2002), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.

En la teoría siempre hay una traducción y negociación que revitaliza el pensamiento. Eso es lo que intentan estas páginas: ser un filo de traducción y negociación marcado por mi aprendizaje en los seminarios y discusiones del Programa de Posgrado de Estudios Latinoamericanos en la Universidad Nacional Autónoma de México.

Londres, octubre de 2012.

Capítulo 1. Evanescencias del pasado y el ahora: memorias liminares y representación

La verdad está en la Historia,
pero la Historia no es la verdad

Federico Galende

El punto de partida de este capítulo es la memoria entendida como una acción, en la que “algo” es recordado y a su vez transformado. En términos aristotélicos la memoria (del griego *mnemme*) se define como una búsqueda, intencional o no, de aquello que habiendo ya sucedido retorna para inscribirse en el presente, de forma ininterrumpida.

La memoria abre e interviene el tiempo de las historias, la durabilidad de la representación. Permite nombrar a partir de los residuos que remiten lejos de sí, actualizando el pasado y roturando narrativas por venir, memorias que aún no son consideradas como tales y, sin embargo, ya se han empezado a construir. La discursividad en torno a las marcas de rememoración posibilitan la *poiesis* (creación) y signan la labor del artista, para convertirla en un campo de reconocimiento y pugna, de disenso e irrupción. En ese entendido, la memoria ha sido una herramienta esencial para el arte acción en Latinoamérica. Intervenciones como la acción titulada *Siluetazo* de Rodolfo Aguerrebarry, Julio Flores y Guillermo Kexel, para volver *visibles* a los desaparecidos durante el régimen militar en Argentina, es ejemplo de ello⁶:

La idea entonces comenzó a formalizarse cuando decidieron representar a todos los desaparecidos, y realizar una acción colectiva cuyo punto de partida fuese la Plaza de Mayo. Esta se llevó a cabo con el apoyo de las madres, que a su vez, lanzaron una convocatoria a una manifestación. El proyecto incluyó la participación de gente de distintos sectores, y se tomó como soporte a las calles de Buenos Aires. Decidieron hacer siluetas de la figura humana para representar a cada una de las víctimas de la desaparición. Los objetivos eran reclamar por la aparición con vida de los desaparecidos, (...) darle a la manifestación otra posibilidad de expresión y perdurabilidad temporal, crear un hecho gráfico que llame la atención al Gobierno a través de su magnitud física y desarrollo formal y, por lo inusual, que renovara la atención de los medios de difusión, provocando

⁶ El Siluetazo se llevó a cabo el 21 de septiembre de 1983. Fue una acción multitudinaria que hacía referencia a los desaparecidos por la dictadura, basándose en la idea del artista polaco Jerzy Sapasky quien por medio de un dibujo se apreciaban tantas figuras como muertos por día hubo en Auschwitz, con un epígrafe que decía “Cada día en Auschwitz morían 2.370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen”.

un aglutinante de personas organizado, que se movilizara muchos días antes de salir a la calle (Flores, 2004).

Para que la memoria sea factible es necesario tener en cuenta sus dos componentes esenciales: el recuerdo y el olvido. El recuerdo será entendido a lo largo de este trabajo como una afección⁷. Un punto específico del pasado que alimenta la memoria, formando una imagen de “el ahora” sobre aquello que es ausencia y que no deja de manifestarse como una pieza fundamental en el entendimiento del presente⁸. Por otro lado, el olvido será lo que facilite el acto de recordar, pues para acordarse de algo es necesario, a su vez olvidar, suprimir ciertas partes de lo acontecido. En la memoria se atesta una “restauración” del pasado lábil, imbricada constantemente en la *irrecuperabilidad de un tiempo jamás sucedido* y que, paralelamente, encuentra su referente en la historia misma.

La primera parte de este capítulo remite a algunos de los emplazamientos teóricos que ha tenido la memoria. A esos espacios en donde las prácticas anamnéticas reconstruyen una historia que no es refractaria del tiempo pasado, sino una restauración figurada. Se elabora un *topos* en el que se da un reconocimiento de varias memorias, tomando como referencia la ya clásica aportación de “memoria colectiva” de Maurice Halbwachs y los análisis hermenéuticos hechos por Paul Ricoeur al respecto. Derivado de ello, algunos autores como Jan Assman han entablado una conexión entre la memoria individual y la memoria colectiva para designar una “memoria cultural”⁹ que funja como una práctica del presente, exigiendo constantes interpretaciones-desacuerdos a través de los ritos, las costumbres y las visiones de las comunidades.

Una vez trazado este camino para atisbar a la memoria como un momento articulador de cuerpos y lenguajes, que hacen imposible “sentirse solo”. En el segundo apartado se bosqueja a la

⁷ Entiendo afección, para los propósitos de este trabajo, como una forma de “tocamiento” que es capaz de ampliar y dislocar las identidades y ampliar nuestra experiencia. Este concepto será abordado con mayor profundidad en el capítulo 3.

⁸ Al respecto, Roberto Esposito hace una consideración en donde entiende la figuración como parte inherente del recordar: “Cuando Foucault, volviendo a la pregunta kantiana acerca del significado de la Ilustración, se remite al punto de vista de la actualidad, no alude meramente al diferente modo de ver las cosas que el pasado recibe del presente, sino a la brecha que el punto de vista del presente abre entre el pasado y su propia auto interpretación” (En Kaufman, 2007:55).

⁹ Assmann, Jan (2007), “Qué es la memoria cultural”, en *Pensamiento de los Confines*, número 21, diciembre, pp 197-214.

memoria como un momento liminal¹⁰, como un umbral entre la experiencia individual y social, que no solamente están conectadas, sino que se afectan constantemente. Es en esa relación de mutua interpelación que retomo la noción de **acontecimiento** de Alain Badiou¹¹ para entender que la memoria es ese momento irruptor, en el presente que surge sin más, pero que a su vez está situado y forma parte de un momento histórico preciso. El acto estético (arte acción) suscita indeterminaciones a partir de sus referentes memorísticos. Es en sí mismo un acontecimiento, un relato de la afección, que ya no es más un punto específico y caracterizado del presente, sino un encadenamiento de sustratos, de recuerdos personales e históricos que dan forma a lo político¹².

En la tercera parte se elabora una reorientación en la perspectiva de la memoria y se vislumbra el recuerdo de los desaparecidos políticos, genocidios, masacres, hambrunas, exclusiones, etcétera como un dispositivo de memoria vinculante y afectiva que después se convierte en memoria pública. Siguiendo esa línea metodológica se podrá constatar la forma en la que opera la memoria como un eje de representación en el arte acción para convertirlo en un lenguaje eficaz, que sea capaz de atisbar otros horizontes de organización comunitaria. Las figuras de representación del recuerdo en el caso argentino, uruguayo y chileno, por ejemplo, fueron imágenes de quienes no estaban más en la ciudad, los antiguos disidentes cuyos cuerpos desaparecidos operaron como articuladores de una memoria colectiva que llevaba a la politización del espacio público. La memoria permite nombrar a partir de esas ruinas mnemónicas, invitando a un permanente recommienzo. Tal como algunas de las intervenciones-acciones de la artista colombiana Doris Salcedo o los relatos de memoria-acción del grupo peruano Yuyachikani, que se analizan dentro de este apartado.

¹⁰Por liminal entiendo un margen o limen (umbral). Hago referencia a una cierta ambigüedad o transición entre dos o más campos.

¹¹ Cfr. Badiou, Alain (1994), "Being by numbers", en *Artforum International*, octubre, pp 84-124.

¹² Conviene aquí realizar una distinción entre lo político y la política que ha sido esgrimida y estudiada por varios autores como Carl Schmitt, Claude Lefort, entre otros. Para resaltar que quiero decir por "**político**" en esta investigación, he de seguir la línea propuesta por Chantal Mouffe en la que especifica que "por lo **político** me refiero a la dimensión de un antagonismo inherente a las relaciones humanas, un antagonismo que puede tomar muchas formas y surgir en diferentes tipos de relaciones sociales. La **política**, por otro lado, indica un conjunto de prácticas, discursos e instituciones que procuran establecer un cierto orden y organizar la coexistencia humana en condiciones que son siempre potencialmente conflictivas porque están afectadas por la dimensión de lo político y comprendemos que la política consiste en domesticar la hostilidad y el tratar de neutralizar el potencial antagonismo que existe en las relaciones humanas" (2000:101).

1.1 Emplazamientos de la memoria

No es el propósito de este capítulo emprender una revisión exhaustiva del estado del arte, con respecto al tema de la memoria, ni tampoco profundizar en las múltiples clasificaciones que se pueden hacer en torno a dicho tópico. Sin embargo, es pertinente hacer algunas aclaraciones que pueden ayudar a entender de manera más completa por qué una comunidad que recuerda, se convierte en una comunidad capaz de interpretarse a sí misma.

Según Andreas Huyssen, en su libro *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, la preocupación por la memoria marca un importante giro de interés en el estudio de la cultura, desde la primera mitad del siglo XX, pues se da un rompimiento con el discurso de la modernidad en donde el futuro se posicionaba como un factor privilegiado. Los relatos, cuya base es la memoria, empiezan a ser aprehendidos como parte fundamental de las identidades, pues a través de ellos se posibilita un arrojamiento de luz sobre aquellos terrenos donde la ausencia de la historia se agudiza no sólo como una falta, sino como exclusión.

Para indagar sobre el campo de la memoria es necesario apelar a su ejercicio, a la manera en que actúa, construyendo una tensión dialéctica entre la ausencia de lo que se recuerda y la manera en que se representa. No sólo es un relato de tiempos pretéritos, sino una manera de aproximarse al mundo.

Paul Ricoeur en su trabajo titulado, *La memoria, la historia, el olvido*, define el verbo “acordarse” no sólo como un acogimiento o recibimiento de una imagen del pasado, sino como una búsqueda, un “hacer algo” (2010:81). Los **recuerdos**, continuando con Ricoeur, se organizan en diversos niveles de sentido, en archipiélagos, que no hacen otra cosa que designar el pasado por medio de su figuración; por otro lado, la **rememoración (memoria)** es la capacidad de “remontar el tiempo, sin que nada prohíba, en principio proseguir, sin solución de continuidad, este movimiento. En el relato *se articulan los recuerdos en plural y la memoria en singular*, la diferenciación y la continuidad” (2010: 128) (las cursivas son del autor). La memoria, bajo ese entendimiento, configura una orientación en el paso del tiempo, en donde se manifiesta una reversibilidad en el presente, del futuro hacia el pasado y viceversa. Es un nivel intermedio entre la narración y el tiempo, que revela su latencia en cada momento del presente.

Asimismo, la narratividad de la memoria se articula alrededor de los recuerdos, lo que de manera paralela posibilita una reconstrucción de la experiencia. La memoria es una especie de recolección de narrativas que trazan la identidad del sujeto y que definen su *memoria individual*. Paul Connerton en su libro, *How Societies Remember*, esquematiza tres momentos de la memoria que permiten la “reconstrucción de la experiencia” de los individuos: **personal, cognitivo y hábito**. La memoria personal, afirma el autor, ha sido estudiada por el psicoanálisis y hace referencia a la historia de vida de las personas; la segunda se refiere a las facultades mentales que permiten ubicarnos en una situación por medio de la información contextual que se ha adquirido anteriormente y la memoria-hábito es la capacidad de repetición de ciertos códigos y reglas sociales; es una memoria que se inscribe en la acción, en el recuerdo que performa y modela nuestros comportamientos. No se refiere a una memoria repetitiva, sino a una relación creadora de sentido entre cada sujeto y su entorno.

La influencia creadora de sentido, que nos permite ordenar nuestras vidas, para que éstas sean “encajables” y reconocidas socialmente, llegan a influir hasta en los recuerdos más íntimos. Por esa razón se hace imposible disociar una *memoria individual* (constituida por los tres niveles mencionados: personal, cognitivo y hábito) de una *memoria colectiva*. La construcción de una subjetividad supone siempre una escenificación anticipada de uno mismo, para los otros, para quienes comparten una misma espacialidad. Lo anterior nos lleva a retomar los trabajos llevados a cabo por Maurice Halbwachs sobre la “memoria colectiva”¹³, en donde establece que:

Es a través de la pertenencia a un grupo social que los individuos son dispuestos a adquirir, localizar y apelar a sus memorias (...) Recuerdo algo porque otros incitaron su recuerdo, porque su memoria sirve de soporte a la mía y la mía encuentra soporte en la de ellos. Los recuerdos están situados dentro de los espacios naturales y mentales del grupo (2004:120).

A partir de la idea de Halbwachs afirmo que se comienza articular un entramado cuyo postulado básico podría resumirse de la siguiente manera: para acordarse se necesitan los otros. “Nosotros” se convierte en el campo donde descansan la continuidad memorística, sus ires y venires en el tiempo e incluso su “carácter de mía”. Estas comunidades intersubjetivas constituidas se consideran como el sujeto de inherencia de sus recuerdos, pues se elabora una especie de la

¹³ Entre los títulos de Halbwachs que destacan, con respecto al tema, están: *La memoria colectiva* y *Los marcos sociales de la memoria*.

extensión privada de los recuerdos a la idea de la posesión por parte de nosotros, de nuestros recuerdos colectivos.

Sin embargo, no puede afirmarse que exista un solo relato que enarbole un principio de rememoración único, pues a pesar de que existe una memoria colectiva, “ésta es el producto de un apilamiento de estratos de memorias muy diferentes” (Candu, 2002: 68). La memoria se constituye como una cadena de recuerdos diferenciados, inscritos en el campo de la esfera pública, en un espacio político, que como veremos en el siguiente apartado de este capítulo, posibilitan una fundación/desfundación constante de lo social.

Al abordar la distinción entre memoria individual y memoria colectiva, no se afirma una exclusión de la una por la otra, pues debe entenderse que la conciencia reflexiva, aquella que indica una designación del sí mismo y que permite un reconocimiento y autoría de nuestros propios actos, está marcada por rasgos mnemónicos en donde resuenan, permanentemente, las voces de los otros¹⁴.

Continuando en esta línea de reflexión, sumaremos otros dos tipos de memoria a las que ya se han tratado. Aleida y Jan Assman especifican que la memoria no sólo tiene una base social-colectiva, sino también una base cultural. Ésta es definida a partir de lo que ellos mismos llaman “**memoria comunicativa**”, la cual es un ámbito intermedio que se da entre los individuos, y surge entre el contacto de los seres humanos. De aquí se desprende la “**memoria cultural**” como un caso específico de “memoria comunicativa” en la cual se da una comunicación de las tradiciones y de las interacciones simbólicas y del recuerdo en un proceso temporal continuo:

Lo que se discute con este concepto, de memoria cultural, no es la transferencia (ilegítima) de un concepto propio de la psicología individual (memoria) a los fenómenos sociales y culturales, sino la interacción entre psique, conciencia, sociedad y cultura (...) Sólo la memoria cultural permite que el individuo

¹⁴ **Rememorar** es en sí misma una acción, poner algo en marcha que no sólo compromete un sentido declarativo de lo que hicimos, vivimos o sentimos, pues ese momento, el de “**hacer memoria**”, está acotado por los marcos de la experiencia sensible, de nuestra exploración en el mundo, la cual sólo es realizable con el contacto de otros cuerpos. De esta forma, Claudia Delgado, en su artículo *Aportes a la teoría de la memoria colectiva al análisis político*, establece una serie de características que resultan útiles en el encuadramiento de la rememoración como un contenedor común de significado: “1. Se da con un repertorio lingüístico (vocabulario, estilo, entonación, sintaxis) que es (memoria) común; y 2. Hace referencias guardadas en las memorias individuales, ya sea como recuerdos de experiencias, ya de relatos. Esas referencias son: a) modelos morales –en el sentido de Durkheim–(eventos interpretados, decantados, valorados y esquematizados); b) eslabones de cadenas significantes compartidas; c) guiños de complicidad de sentido compartido” (2008:116).

disponga libremente de las existencias memorísticas y tenga la oportunidad de orientarse por sí solo en la vastedad de espacios del recuerdo (2007:202,209).

En ese tenor podría decirse que una memoria cultural posibilita la apertura a una comprensión e interpretación de la existencia. Remitirse a los archivos culturales y simbólicos es, de alguna manera, apelar a una memoria que forma parte esencial del presente, pero que también proporciona una apertura de devenires a través de elementos discursivos, silencios, omisiones, estructuras de poder, etcétera.

Dicho concepto (memoria cultural) me servirá para ahondar posteriormente, en lo que he denominado “memorias liminares”, que más allá de circunscribirse como definición categorial, pues en realidad no contradicen lo señalado por Assman, es tomada como un dispositivo de narratividad en el acto estético, específicamente en la labor del arte acción latinoamericano.

1.1.1 “Mientras tanto”

Una vez entendida la raigambre “en común”, propia de la memoria, y su deriva cultural como una articulador no sólo de recuerdos, sino de tradiciones e intercambios simbólicos es preciso hilvanar cómo la memoria mediatiza las transformaciones espaciales. La organización sensible que hace coexistir a los cuerpos, cómo ese tiempo narrado actúa sobre un espacio organizado.

La memoria es un marco de operación continuo, un **“mientras tanto”** en el que el tiempo, lento, sigue trabajando, logrando un engarzamiento del presente con el pasado. En términos bergsonianos, la duración, más que una sucesión es una coexistencia alterada por la figuración de la memoria y por la inmanencia de sus recuerdos. La práctica del recordar no dispone de una organización dispuesta, pues surge del encuentro fortuito, de una imagen del presente preñada por atisbos del pasado, que relampagueantes, logran restauraciones parciales del tiempo. La memoria invade un lugar ajeno. Un sitio que no le corresponde y sin embargo lo penetra, “recibe su forma y su implantación a partir de una circunstancia ajena, aún si el contenido procede de sí misma. Además de su fuerza de intervención, la memoria tiene la capacidad de poder alterarse: puede desplazarse, es móvil y no tiene flujo” (De Certeau 2000: 96).

La memoria se posiciona en un terreno de extrañidad, pues trae a cuenta recuerdos que sólo pueden ser alumbrados a la luz de nuevas circunstancias. Más que ser un registro, reacciona y responde ante la inminencia de los encuentros externos. Su fluctuación es difusa, pues “los

detalles jamás son lo que son, cada recuerdo los altera” (Certeau, 2000:98). Aquí es en donde está concebido el “**mientras tanto**” memorístico, un anudamiento entre los recuerdos, tiempos y olvidos.

Como ya se ha mencionado, la ausencia es parte de la dialéctica del acto de rememoración. Esa falta que es conducida por el olvido, que más allá de ejercer un atentado contra la fiabilidad de la memoria, le da una significación a su profundidad. Marcan los designios de una lejanía, de un abismo que constituye parte esencial de la supervivencia de la rememoración. Ricoeur propone dos bifurcaciones para el caso del olvido¹⁵: una que representa el **olvido por la destrucción de las huellas**, que generalmente obedece a vindicaciones de poder, y el **olvido de reserva**, el cual designa el carácter desapercibido de la perseverancia del recuerdo, su sustracción a la vigilancia de la conciencia. Este olvido de reserva, al que hace referencia el autor francés, es una vacuidad llena de algo, de memoria. Es el olvido que hace posible acordarse y combatir ese *olvido de borradura*, de supresión impuesta, recordar es al mismo tiempo olvidar. El olvido es evocado, cuando se organizan los acontecimientos narrados. Hay un principio de selección y jerarquización, que necesariamente deja algo “fuera”, que no hará más o menos verosímil un relato, pues su veracidad no pende de un apego a la historia, sino del anclaje afectivo que es capaz de engendrar y remover en los individuos.

Lo que recién ha sucedido, ha comenzado ya a desvanecerse, a invocar un silencio que se agregará en su relato futuro. Aun así, algo es retenido, entregado a la durabilidad del tiempo y a los otros, a aquéllos que me acompañan. Esa cesura silenciada por la fuerza del olvido es lo que teje la cadena de recuerdos que constituyen el relato de la memoria, pues es justo en esos espacios en donde la **modificación** actúa como incubadora del recuerdo y su representación:

Tal vez lo que ilustra cercanamente el reto de escribir con y a través de la memoria sea ese extenuante desafío de reconstruir ciertos sucesos y vivencias pasadas determinadas por su ocultamiento, que no es sólo efecto del tiempo transcurrido sino también de los olvidos y resistencias de la persona. Lo que queda, como en la deconstrucción derridiana, es la permanencia de los trazos que, en este caso, descansan en el juego de la presencia y la ausencia del recuerdo (Aguiluz, 2009: 110).

Existe, hasta este punto, una aceptación de que el olvido de reserva potencia la memoria, sin embargo, el carácter selectivo del relato hace que estos dos elementos sean propensos de abuso:

¹⁵ Cfr. Ricoeur, Paul (2010), *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

siempre se puede narrar de un modo específico, suprimiendo, alterando, silenciando. Nos situamos en el surgimiento de una historia autorizada, con la imposición de relatos canónicos, que de una sola vez, intentan autoerigirse como fundamentos últimos, como una entidad cerrada, que deja clara la presencia de un “afuera”, de una exclusión.

Todorov insiste en el tema, al especificar en *Los abusos de la memoria*, que el control de la rememoración no sólo pertenece a los regímenes totalitarios, sino que es patrimonio de todos los celosos de gloria. Hay que cuestionar ese *elogio incondicional de la memoria*, el cual no sólo puede tener pretensiones volcadas en conmemoraciones monumentalistas, sino también en la aspiración de signo vindicativo. Se proclama a la memoria como portavoz de los reclamos de los *sin voz (voiceless)*, pretendiendo captar las demandas mudas de las víctimas. Surge una obsesión memorialista que al no querer olvidar nada dificulta el mismo proceso de recordar. Mientras mayor sea el imperativo a recordar, más fácilmente las sociedades son arrastradas al remolino del olvido.

Es necesario percatarse de que el sentido memorístico de los acontecimientos no descansa en su recuerdo, sino que empieza a fabricarse desde el momento mismo que ocurren. Siguiendo esa línea se puede argumentar, por ejemplo, que la transición vivida por varios países latinoamericanos, después de las dictaduras, no es el comienzo de una restauración, ni tiene su basamento en un etapismo prometedor de tiempos mejores. Incluso en el mismo término de postdictadura habría que detenerse y pensar, como bien lo indica Nelly Richard en el libro *Pensar en/la postdictadura*, en el tajante corte semántico de su “post” que pretende anunciar el fin de un tiempo de desgracias, así no más. En ese sentido, pareciera que la transición de la dictadura a la democracia finca su objetivo en los formulismos políticos de la reconciliación y los tecnicismos económicos que posibilitaron una “governabilidad”¹⁶ en un contexto neoliberal.

¹⁶ Con relación al tema de **governabilidad** Liliana Suárez Navaz en su trabajo titulado “Colonialismo, gobernabilidad y feminismos poscoloniales” hace una revisión del concepto para mostrar, como desde una perspectiva feminista, la gobernabilidad más allá de remitirse a la organización del Estado, hace referencia a un disciplinamiento de los sujetos, en donde a través de un orden simbólico se intentan naturalizar las diferencias y desigualdades, que en este caso relegan a las mujeres como sujetos de segunda categoría. La gobernabilidad, indica Suárez Navaz, “es una forma de gobierno cuya eficacia no reside en una relación de poder negativa, basada en la coerción, disciplina y sanción. Al contrario, radica en un aspecto voluntario, donde se construyen sujetos que se presten a ser gobernados, previsibles y administrables, adscritos a identidades con subjetividades y agencias específicas” (2011:16).

En su libro *Chile actual, anatomía de un mito*, Tomás Moulian propone una categoría que vale la pena desmenuzar: “el blanqueo”, la cual parte del supuesto de borrar la memoria, con la finalidad de suprimir la brutalidad de la dictadura, algo que podría interpretarse como una suerte de “transformismo” en el Chile actual, cuyo principio es el ocultamiento, el olvido pasivo (por destrucción de las huellas), la melancolía por un rastro histórico. Sumado a ello, Moulian se opone a dividir la historia chilena en periodos, pues argumenta que de 1820 a 1997 (año en que publica su libro) hay una sola historia, rechazando una ruptura significativa entre la formación del estado chileno durante el siglo XIX hasta los tiempos de Allende, entre Allende y Pinochet, o entre Pinochet y la postdictadura, sugiriendo que nunca hubo un movimiento hacia la construcción democrática.

Por esa razón se aduce que la transición hacia el neoliberalismo fue algo inmanente en el desarrollo estatal chileno. La llamada “transición democrática”, se puede interpretar desde los ojos de Moulian, como una parte que completa el proyecto liberal que viene desde antes de la dictadura.

Cuando se emprende cualquier intento por escribir sobre la dictadura y, en general, por cualquier régimen autoritario, se explora sobre un “dar cuenta” de lo ocurrido: dolor, muerte, genocidio, desaparición, pérdida, extravío. En ese momento se comienza a nombrar y acotar. Necesariamente algo queda fuera del poder de nombrar y de los usos recurrentes sobre el sema “transición”, constituyéndose básicamente más allá de una simple categoría política, como una instrumentalización que designa la brecha entre dos tiempos, un paso entre un antes y un después correlativos, pero a su vez, irreconciliables ¿Cuál es la pluma que escribe esa historia, quizá la de la transformación cargada de redencionismo institucional impregnado de operaciones que simulan un cambio radical, mostrando que la transición no es un movimiento que avanza o cambia, sino que sólo se disfraza, en una suerte de gatopardismo? De lo que se trataría, en palabras de Richard, es de concebir a la memoria como un trabajo constructivo:

(...)De selección y montaje, de armadura del recuerdo en planos y secuencias móviles de intelección, desplazando las huellas de la experiencia hacia nuevas superficies de inscripción para que formulen su valor desde los emplazamientos del presente: abiertas a las urgencias y desafíos de un aquí y ahora cuya composición de enunciados redistribuye los significantes del pasado según nuevos trayectos de actualización y desciframiento (2001: 13).

Una vez descrito el panorama conceptual de la memoria, podríamos finalizar este apartado con lo que Gilda Waldman ha llamado “*memorias en conflicto*”¹⁷, es decir, que el terreno de la anamnesis se aparta de cualquier neutralidad, pues en éste acontecen una serie de disputas mediadas por la pluralidad de relatos e historias, que no sólo atañen a un “decir”, sino también a un “hacer” que se inscribe sobre los cuerpos, sobre esas marcas pasadas, cuya génesis es el tiempo por venir.

La memoria está inscrita en una lógica simbólico-discursiva en donde se reconoce el carácter de todos sus componentes (recuerdos, olvidos, figuraciones), para así entender que dichas estructuras son susceptibles de múltiples significaciones y de apertura a otros sentidos del mundo. Esta lectura que hago sobre el tema proviene de un aporte fundamental de la perspectiva de género a la epistemología, pues gracias a ello se ha elaborado una semiotización de lo social¹⁸, como una estrategia analítica y crítica que ha ayudado a rearticular el espacio social, para problematizar en torno a la relación entre género, política e igualdad y conducir las acciones de varios movimientos feministas, intentado legitimar el pluralismo de sujetos políticos capaces de recordar y de autorelatarse.

1.2 Memorias liminales, espectros del presente

Si aceptamos la tesis de que la memoria es una narrativa que no sólo abreva de un contexto histórico, sino que es producida por ese “rozamiento” constante entre su contexto y los sujetos que la enuncian. Entonces, se podrá entender a la memoria como un acontecimiento mismo del tiempo.

Para Alain Badiou, la noción de **acontecimiento** es un proceso irruptor, un “algo” que emerge y que no puede ser circunscrito en la lógica del fundamento, de la plenitud. Es un momento dislocador en el cual los fundamentos, además de ser perforados, exponen la fragilidad que les es inherente.

¹⁷ Waldman, Gilda (2006), “La cultura de la memoria, problemas y reflexiones”. En *Política y Cultura*, número 26, otoño, pp 11-34.

¹⁸ Para profundizar en el tema, puede consultarse el trabajo de Griselda Castañeda Gutiérrez *Perspectiva de género, cruce de caminos y nuevas claves interpretativas. Ensayos sobre feminismo, política y filosofía*(2002) en donde la autora sostiene que las diferencias se construyen simbólicamente y discursivamente, estructurando las coordenadas de nuestra realidad interhumana y nuestros propios deseos de subjetivación.

Badiou se ocupa de dejar clara la diferencia entre *situación y acontecimiento*¹⁹, pues mientras que la primera hace referencia a un conjunto de distinciones objetivas que corresponden al campo de la objetividad, la segunda, como se acaba de apuntar, es aquello que no puede subsumirse bajo ninguna regla preexistente, el concepto de acontecimiento está estrechamente ligado a lo ético. Una vez producido el acontecimiento, la visibilidad que su advenimiento posibilita abre, como lo asegura Ernesto Laclau en su libro *Debates y combates*, una zona de indeterminación, en donde lo que se desencadena es una transformación de la situación, por medio de un nuevo ordenamiento.

Sin embargo, la memoria entendida como ese acontecimiento que surge de la creación que dibuja otros horizontes no se agota en su significado, ni en la ruptura pura con la situación, el contexto histórico, pues es imposible que pueda proceder como una substracción pura, sin dejar de presentar las huellas que la misma historia ha dejado en ella. Esta afectación mutua y constante coloca a la memoria en un campo liminar, en un borde que es el tejido de lo social. “Esto es lo que hemos denominado la contaminación mutua entre la situación y el acontecimiento. Sin ésta, la conquista por parte del acontecimiento de los elementos de la situación sería imposible, excepto a través de un acto totalmente irracional de conversión” (Laclau, 2008 :93).

La memoria no puede surgir como pura inmanencia, pues como bien ha señalado Pilar Calveiro en *Los usos políticos de la memoria*, la memoria reclama un doble movimiento en el que se recuperan los sentidos que el pasado tuvo para sus protagonistas y al mismo tiempo desvela los sentidos que permitan reconocer y vincular esos procesos como tales. Es decir, no es factible entender los acontecimientos como hechos aislados y/o extraordinarios, pues necesariamente están vinculados a una constelación histórica.

La memoria posee una naturaleza difusa, construida a partir de figuraciones y refiguraciones sobre lo ocurrido. Su contenido escapa a la determinación de lo calculable y es por eso que siempre anuncia el re-comienzo de una historia por hacerse. La anamnesis constituye parte de ese momento que disloca las identidades, *pues más allá de conservar un recuerdo, anticipa acciones que han de cambiar, constantemente, el curso de la historia.*

¹⁹ Badiou, Alain (1994), “Being by numbers”, en *Artforum International*, octubre, pp 84-124.

Las marcas de la memoria (mnemónicas) abren zonas de indeterminación por medio de sus silencios y olvidos inauguran espacios y momentos éticos que posibilitan y potencian otras narrativas, distintos relatos que confluyen. Por esa razón la consistencia de la memoria, como acontecimiento del presente, queda cristalizada como una contingencia dentro de la topografía social que ayuda a la emancipación y a la puesta en marcha de mecanismos que más allá de propugnar por una “toma del poder”, a través de un apego a la figura del recuerdo, postulan un “devenir del Estado” a partir de la fuerza de sus relatos.

El origen de la memoria y su naturaleza liminal es la falla, esa que hace concebirla como algo “que no tiene arreglo”. La memoria es un señalamiento de falla, una categoría definatoria del sujeto dividido, que como menciona el filósofo argentino Eduardo Grüner, es el que está partido en todos sus campos históricos y no sólo en el subjetivo. No es múltiple ni indeterminable “es un sujeto que se manifiesta en las discontinuidades y solapamientos de la materia histórica. Y que pelea desde ahí, contra aquella abyección de su destino a la cual lo ha arrojado el poder en turno”. (2007: 96-97).

Dentro de la memoria se descubre la falla y es justo porque está hecha de capas sedimentadas que no sólo están conformadas de recuerdos, sino también de tradiciones y símbolos, por medio de los cuales se moldean los “fundamentos contingentes”²⁰, es decir, una serie de postulados que tratan de fundar a la sociedad, sin ser totalmente capaces de hacerlo.

Conviene en este punto ahondar un poco más, en los términos en los que la memoria es capaz de contribuir, como herramienta, para descentrar y deconstruir aquello que se ha erigido como fundamento último dentro del pensamiento occidental. Esa racionalidad constreñida a la promesa de espacios objetivos, simétricos y hegemónicos que propone la modernidad. Se puede así echar mano de la memoria como un elemento que ayuda a construir un *fundar efímero*²¹, una zona de

²⁰ Butler, Judith (1992), “Contingent foundations: Feminism and the question of postmodernism”, en Judith Butler y J.W.Scott (comps), *Feminist Theorize the Political*, London, Routledge.

²¹ La idea del *fundar efímero* es desarrollada con amplitud por Olivier Marchart en su trabajo titulado *El pensamiento político posfundacional*, en el que al hablar sobre la noción de fundamentos contingentes propuesta por Judith Butler, añade que dicho concepto atañe a “un debilitamiento ontológico del estatus de fundamento que no los suprime por completo. Por esta razón, lo que llegó a denominarse posfundacionalismo no debería confundirse con antifundacionalismo. Lo que distingue el primero del segundo es que no supone la ausencia de cualquier fundamento; lo que sí supone es la ausencia de un fundamento último, dado que solamente sobre la base de esa ausencia los fundamentos (en plural) son posibles. El problema se plantea no en función de la falta de fundamentos (la lógica del todo o nada), sino en función de fundamentos contingentes. Así pues, el posfundacionalismo no se detiene tras haber supuesto la ausencia de un fundamento final, y por eso no se convierte en un nihilismo, existencialismo o pluralismo antifundacional, todo lo cual presupone la ausencia de cualquier fundamento y tiene

emergencia en donde se disputan poderes y se construye la historia de manera incesante. Así es como no estamos parados en el final de la historia sino más bien en su comienzo. La memoria impide una clausura sistémica o la plena entidad de los entes.

La memoria es una zona de contacto, un quiasmo²² entre la ausencia y la presencia. Un borde donde la palabra es afectada por el recuerdo y el terreno en el que éste es producido y designado.

La memoria no forma parte de la historia, pues de otra manera se supeditaría a las reglas de ésta y nada nuevo podría “devenir” del ejercicio memorístico. Por esa razón, la memoria proviene de un afuera, lo cual no quiere decir que no tenga un lugar en la historia, a fin de ser eficaz en el ámbito social. La memoria es suplementaria de la historia y al mismo tiempo está colocada dentro de ella. Siempre se encuentra en una constante difuminación y, por así decirlo, sólo existe en su propio eclipse. Es un trastrocamiento que deja de ser certeza, para convertirse en evanescencia: “pienso en el acontecimiento en cuanto posibilidad total, en cuanto suplemento incalculable, desconectado de la situación. Ésta será recordada en su desaparición misma sólo bajo la forma de una huella lingüística, a la que llamaré el “nombre” del acontecimiento, y suplementará la situación con casi nada” (Badiou, 1994:87).

Las reflexiones hechas por Badiou alrededor del acontecimiento nos hacen pensar a la memoria como aquello que *nombra*. Una manera de nombrar que necesariamente es requerida ante aquello que se ha desvanecido, ante la presencia de una lejanía que ronda las cercanías de nuestro presente y de la materia histórica misma. En el *nombrar de la memoria* se encuentra su efecto de representación, a través de una narratividad que se despliega con todas sus fallas e incertidumbres, con la fuerza de su silencio y olvido que identifican y desidentifican a los individuos. Las reminiscencias-ruinas son la materia prima del *nombrar memorístico*, que no es otra cosa que un acontecer que dura.

por consecuencia una libertad absoluta y sin sentido o una autonomía total. Tampoco se convierte en una suerte de pluralismo posmoderno donde todas las meta-narrativas se han desvanecido en el aire, pues lo que todavía se acepta en el posfundacionalismo es la necesidad de algunos fundamentos” (2007:29).

²² El quiasmo o *chiasmus* fue definido por Jean –Francois Mattéi, quien indagó sobre esta figura en la obra de Heidegger y la definió como “la figura de inversión de una proposición cuyos miembros están contenidos tanto dentro de la proposición inicial como dentro de la invertida, y producen una pauta distintiva de superposición cruzada” (1995:41) Es, añadiendo a la definición de Mattéi, un cruzamiento incesante de dos dimensiones que se diferencian de alguna manera, pero a su vez no pueden identificarse con claridad.

Nombrar no sólo se reduce a un uso del lenguaje, pues es una acción producida desde un espacio específico de enunciación, en donde hay un cruce de diversos saberes, historias y entendimientos, que se representan por medio de su práctica, de su performatividad.

En ese entendido podríamos seguir en la línea de Badiou y atrevernos a decir que existe una especie de “retórica de la memoria”, que a través del nombrar no sólo nos remite a un *adorno* sobre la significación del pasado, sino que es parte constitutiva de ese mismo sentido que le otorgamos a lo ya sucedido. No en balde buena parte de los esfuerzos de esta investigación se encaminan a escudriñar cómo las narrativas anamnéticas son un elemento crucial en el acto estético (arte acción). Al echar mano de la memoria el arte es capaz de lidiar con aquel “olvido por destrucción de las huellas”, al que se refiere Ricoeur y que se hace referencia en párrafos anteriores, para así proponer otra disposición sobre el espacio de lo sensible, sobre esa esfera pública en donde hay un enfrentamiento de cuerpos y voluntades. La eficacia de una acción (performance art) o cualquier obra dependerá en gran medida de *su narrarse*, de su capacidad evocativa del recuerdo, pero también de su potencial para formularse como el punto de partida de otras memorias.

1.2.1 Momento liminar de la memoria

La memoria como un relato de la *afección*²³ se va construyendo alrededor de los *sustratos del pasado*, de sucesos que pertenecen a la vida personal y, que a su vez, están marcados por el acontecer histórico. El principio del *ser afectado* por el acontecimiento del que se da testimonio, a través de la narración, se da por medio de la modificación de las experiencias pasadas en función de las nuevas, las cuales tienen su espacio de enunciación en el presente.

La experiencia juega un papel fundamental dentro de las dinámicas de la memoria, pues se da como parte de un proceso histórico, a través del cual los individuos construyen sus subjetividades. El tema de la experiencia, como una noción política y epistemológica, ha sido repensado desde las teorías feministas con especial interés, pues dicha noción se “toma como herramienta para elaborar nuevas y cambiantes prácticas de acción y teoría (...) manteniendo la

²³ Esta idea se profundizará con mayor amplitud a lo largo del capítulo 3, tratando de establecer la manera en que la mirada y la memoria actúan como *discursos de la afección* en el acto estético, es decir, como una articulación capaz de construir una relación comunicante entre los individuos y es capaz de impactar en sus subjetividades, tal como lo establece Couze Venn (2010), en su trabajo “Individuation, Relationality, Affect: Rethinking the Human in Relation to the Living” .

capacidad de acción de los individuos. La experiencia es una encarnación de significados, una semiosis” (Adán, 2006:243).

Dentro de los estudios recientes de la memoria, principalmente los de la sociología de la memoria, se ha desencadenado un pronunciamiento en favor de la figura del individuo, en el que se intenta indagar sobre los modos de subjetivación de lo narrado. Beatriz Sarlo, haciendo referencia a cómo lo personal ha adquirido una manifestación pública, habla de un “giro subjetivo de la memoria” en el cual se da “un revaloración de la primera persona como punto de vista, la reivindicación de una dimensión subjetiva, que hoy se expande sobre los estudios del pasado y los estudios culturales (...) Reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes que se concentra sobre los derechos y la verdad de la subjetividad (...) las modalidades no académicas de escritura encarnan el asalto del pasado de modo menos regulado por el oficio y el método, en función de necesidades presentes, intelectuales, afectivas, morales o políticas” (2005:22).

Es menester *un volver* a las voces del testimonio que haga factible no sólo hablar desde la primera persona, sino que además permitan el reconocimiento de esas narrativas acalladas, otras veces perdidas por la incommensurabilidad de las heridas. Son las voces surgidas desde el cuerpo las que favorecerán el testimonio, soportadas por las marcas que han quedado inscritas en la carne, en la corporalidad.

Sin embargo, este “giro subjetivo” del que habla Sarlo podría tener otras implicaciones que van más allá del “recuerdo”, entendido como la referencia a la experiencia vivida, y así reflexionar sobre la alusión a narraciones e imágenes ajenas, aquello no-vivido que surge de las fisuras del tiempo entre lo ausente y las ruinas que permanecen como huellas, como testimonios que se han de someter a una resignificación constante. A este respecto, en su trabajo titulado *At Memory's Age*, James Young se pregunta cómo recordar aquello que no se ha vivido directamente. Para dar respuesta a dicho cuestionamiento, el autor propone partir del hecho de que las marcas son intergeneracionales. Hay que pensarlas como experiencias mediadas, como una perdurabilidad que es capaz de ofrecer un sentido y de esa manera potenciar una acción.

Por su parte, Marianne Hirsch adopta el concepto de "posmemoria" para referirse a una experiencia sobre los hechos traumáticos cuya duración emocional marca las generaciones

subsiguientes a los que experimentaron. Es una experiencia ampliada en el tiempo “que me toca como los rayos diferidos que son emitidos por las estrellas” (1997:5). Los recuerdos in-vividos “tocan” y se erigen trémulos como vibraciones hirientes, como resabios que son compartidos a pesar de su ajenidad y su distancia.

De esa manera Hirsch toma las fotografías familiares de gente que vivió el Holocausto como un ejemplo de “posmemoria”, pues en estas imágenes no hay nada *per se* que remita a la pérdida o destrucción que vivieron. Son fotografías en las que se observan los rostros de quienes vivieron en carne propia Auschwitz, en otras situaciones o contextos fuera del campo de concentración, formulando una intersección entre las historias privadas y las historias públicas, pues como lo han sugerido Jo Spence y Patricia Holland: “las fotografías familiares pueden operar como una conjunción entre la memoria personal y la historia social” (1991:13-14). Las fotos de las que se hablan aquí son una emanación de referente, de significaciones que atraviesan y salen de los marcos que las contienen. La “posmemoria” es descrita como una historia que remite a una conexión personal:

Es una poderosa y muy particular forma de memoria, precisamente porque su fuente no es mediada a través del recuerdo sino a través de una intervención de la imaginación y la creación. La posmemoria caracteriza la experiencia de aquellos que crecieron dominados por las narrativas que precedieron a sus nacimientos, son ellos quienes han evacuado historias de generaciones previas moldeadas por eventos traumáticos que no pueden ser comprendidos ni recreados²⁴ (Hirsch, 1997: 22).

Asimismo, desde mi parecer, los horizontes epistemológicos trazados por el feminismo ayudan a entender y ejemplificar el tema de la “posmemoria” al poner acento en la importancia del lugar de enunciación de las mujeres para “reconocer el contexto histórico y social desde donde se percibe la realidad” (Hernández, 2011: 79). Se hace factible combinar el estudio del pasado familiar y de los objetos culturales. La discusión en torno a la memoria rara vez puede hacerse

²⁴ Con respecto a la adopción del estudio de la posmemoria en Latinoamérica se puede decir que éste se ve inaugurado, en principio, “en el campo de los estudios del Holocausto para describir producciones culturales que exploran la experiencia de sobrevivientes del nazismo en Argentina (Szurmuk) y en Bolivia (Spitzer). El término se ha extendido para referirse a los hijos de desaparecidos y de la segunda generación nacida después del final de las dictaduras. N Arruti y Ana Forcinito, entre otros, han utilizado el término, para tratar productos culturales de Argentina, Chile y Uruguay. Francine A’ness utiliza el término posmemoria en cuanto recuerdo intersubjetivo para referirse a prácticas memorísticas en Perú” (Szurmuk y Mckee, 2009:224).

desde afuera sin comprometer a quien la hace, sin tomar en cuenta el punto de vista y la subjetividad de quien investiga y rememora²⁵.

Por su parte, Beatriz Sarlo, al referirse al término “posmemoria” dirige una crítica a la invención del término, afirmando “que es un gesto teórico más amplio que necesario, pues es un concepto que remite a un campo semántico que ocuparían otros términos como memoria o recuerdo (...) la “posmemoria” no refleja nada más que distintos tipos de memoria y del pasado, por lo cual no es un concepto útil” (2005:152). De acuerdo con la pensadora argentina el intento de las generaciones posteriores por encontrar información sobre sus abuelos o padres no es “ni más ni menos fragmentaria, ni más ni menos vicaria que la reconstrucción de un historiador” (2005:131).

Sin embargo, la crítica de Sarlo hacia el tema de la “posmemoria” pareciera ir encaminada a su juzgamiento como una categoría general, cuando en realidad es una apelación a la construcción de un tipo de memoria que más allá de reconstruir una historia, alude a la búsqueda de una memoria propia, de una memoria que es atravesada por la intimidad de lo cercano y mediada por una vinculación sanguínea o a veces simplemente afectiva, que nos hacen distinguir entre el resto de la gente y quienes son nuestros allegados.

Con relación a esta última figura, la del “allegado”, Ricoeur dibuja la posibilidad de un momento liminar de la memoria, al considerar la opción de contemplar un plano intermedio de referencia entre la memoria individual y la memoria colectiva. Un lugar liminar en donde se llevan a cabo los intercambios entre la memoria de los individuos y la memoria pública de las comunidades a las que pertenecemos. Este espacio es justo el que se adhiere a los *allegados*, “a esa gente que cuenta para nosotros y para quien contamos nosotros. (Ellos) están situados en una gama de variación de las distancias de la relación entre el sí y los otros. La proximidad sería así la réplica de la amistad, de esa *philia*, celebrada por los antiguos, a mitad de camino entre el individuo solitario y el ciudadano definido por su contribución a la *politeia*, a la vida y a la acción de la polis. Igualmente los allegados se mantienen a mitad de camino entre *el sí* y *el se*, el uno hacia el

²⁵ En la posmemoria existe una **mirada densa** de quien recuerda, pues tomando los aportes de la “Etnografía feminista” (Castañeda, 2010: 220) lo denso, en este caso, no haría sólo referencia a una recolección de datos sobre el pasado individual, sino a conectar eso que se ha recabado, como parte de un bagaje personal y familiar, con aquello que le otorga significación desde el marco histórico en el que se ubica el sujeto enunciador.

cual derivan las relaciones de contemporaneidad. Los allegados son otros próximos, prójimos privilegiados” (2010:171).

Este eslabón propuesto por Ricoeur es el mismo que teje la intersubjetividad de la que habla Hirsh al referirse a la "posmemoria". Los allegados son los que significan y aprueban mi existencia y viceversa. Es una vinculación de doble sentido que es incontenible en los bordes de los recuerdos individuales y en los de la colectividad. El allegado es un mediador evanescente entre lo uno y la colectividad, es una formación liminar que coloca nuestro recuerdo en el trayecto hacia un “estar en común”. La memoria bajo este signo tiene una triple atribución: a sí, a los próximos, a los otros²⁶. Esta triada es la que configura la naturaleza acontecimental de la memoria, referida al principio de la segunda parte de este capítulo, y que puede explicar de una manera más clara, cómo esa significancia de acontecimiento que hay en el acto de recordar envuelve a la obra de arte.

Para el performer canadiense, Paul Couillard, la proximidad con los allegados es un elemento que posibilita el arte acción e incluso llega a cambiar el curso de lo que se está representando en ese momento:

Decir que soy cercano a alguien es decir que me importa en gran medida esa persona, que me preocupo por dicha persona. El sentido de la cercanía que el espacio permite es la característica del performance art. Para mí es importante que cuando mi cuerpo y los cuerpos de los espectadores se reúnen en un espacio, respiremos el mismo aire. Busco, en esta performatividad física, la proximidad de Levinas, la cual él equipara con un sentido de la responsabilidad ética (2011:57).

En esta afirmación de Couillard, con relación a su labor como performer, podemos comprender que el arte acción permite signar un espacio donde mi memoria es transmutada en *nuestra, en varias memorias*, cuya fuerza es equivalencial y al mismo tiempo disonante, diferente. Existe una suerte de *implicación* en el arte acción en donde los participantes, incluyendo a los testigos involuntarios, forman parte de la discursividad de la pieza, pues ellos mismos le dan forma.

El arte acción expone un relato atemporal, no lineal, atravesado por memorias, que aportan un sentido de significación a la experiencia. El relato no es un momento, sino una duración que se abre como un sentido y una organización del lenguaje. El arte acción provoca una amplitud de

²⁶ Ricoeur, Paul (2010), *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

sentido, de **pensamiento ampliado**²⁷, pues su especificidad, al igual que en otras disciplinas artísticas, radica en algo que no llega a decirse, a pronunciarse plenamente y que sólo existe, quizá, como un murmullo difuso. Esa ausencia es justo la memoria. Una manifestación irrepetible de un apartamiento, de algo que ya no está más ahí y, sin embargo, sigue incidiendo en la acción.

1.3 Representaciones estéticas y marcas de vida

Si pensamos en una reorientación de su perspectiva, podremos decir que la memoria es una acción que provoca un devenir social. Una transformación en el ordenamiento de las identidades y del campo político.

La memoria, al situarse en los bordes del lenguaje, emerge siempre desde la asimetría entre el discurso de la historia y el particularismo de los sitios de su enunciación. La memoria evoca una falta y una demanda de reconocimiento no sólo sobre los relatos del pasado, sino también de aquellas historias que han tratado de confinarse al olvido.

La memoria es un catalizador de acciones sociales, posibilitando la emergencia de actores emancipatorios. El proceso de transformación social siempre penderá de sus lazos hacia el pasado, de los recuerdos que no cesarán de cimbrar su surgimiento y que impedirán que se constituya como una plenitud y, por el contrario, se conciba como una disputa. El antagonismo es atravesado por las huellas que lo hicieron surgir²⁸. La memoria afecta el juicio de realidad, a través de su emocionalidad; es acción.

La disputa de antagonismos hará que los agentes sociales nunca alcancen una identidad plena.

Raymundo Mier, en su artículo *Segmentación social y Creación normativa*, apunta la

²⁷ Dentro de su sugerente trabajo *Truth and politics*, Hanna Arendt apunta a una necesidad en la consideración de otros puntos de vista de aquellos que están ausentes, que permitan ampliar el pensamiento, por medio de un proceso de representación, el cual “no adopta ciegamente las opiniones reales de aquellos que están ubicados en otro lugar y por lo tanto observan el mundo desde una perspectiva diferente; esta no es una cuestión de empatía, como si yo intentara, ni ser o sentir como algún otro, tampoco de contar las manos levantadas y unirse a la mayoría, sino de ser y pensar mi identidad allí donde en realidad no estoy. Cuantos más puntos de vista de otro tenga presentes en mi mente, mientras considero un tema dado, mejor podría imaginar cómo sentiría y pensaría si estuviera en su lugar, más fuerte será mi capacidad de pensamiento representativo y más válida mi opinión” (1968:107).

²⁸ Para Ernesto Laclau los antagonismos sociales no son referencias a relaciones objetivas, sino que se constituyen como el límite de toda objetividad, pues de ese modo la sociedad no se constituye en torno a un orden puramente objetivo, sino que se erige alrededor de una **imposibilidad final**, lo que quiere decir que nunca será posible contemplar una plenitud que garantice el consenso y la armonía dentro de las relaciones sociales. La memoria de este modo, actuará como un accionador y como una plataforma del porvenir, del futuro mismo.

transformación de lo “normativo” a partir de la revelación de los márgenes. De acuerdo con el autor, cuando surgen actores emergentes que cuestionan el *statu quo*, se crea una tensión entre éstos y el lenguaje normativo, atenuando así las identidades y configurando una acción política que deviene en acción colectiva. Los vínculos sociales se fragmentan. La segmentación es el destino de las identidades, su potencia impulsiva.

La memoria, como motor de la contingencia²⁹, es portadora de una acción de doble sentido. Por un lado es capaz de articular los diferentes recuerdos de una comunidad, para así convertirlos en una narrativa específica y, por otro, marca *fragmentaciones que operan como parte constitutiva del vínculo social*.

Al referirnos al arte, se tiene que ser consciente sobre la manera en la que el recuerdo opera en la obra, no como una fuerza que la rodea o simplemente la apresa, sino como algo que propicia su “reconformación”. El arte es en sí mismo recuerdo que señala un entendimiento del mundo, una manera de interpretación que ayuda a otros a la comprensión.

De acuerdo con Gustav Droysen se puede hacer una distinción entre residuos y fuentes. Los primeros, dentro de un apuntalamiento hermenéutico, son marcas de épocas anteriores y que contribuyen a explicar el mundo del cual son restos. Las fuentes forman parte de la tradición lingüística. Son elementos de la tradición, con la finalidad de constituir al recuerdo. Así, la obra de arte se concebiría como una manera híbrida de residuos y fuentes. Sin embargo, como bien lo apunta Gadamer,

Esto no significa que en la obra de arte haya una intención de recordar, como ocurre con el auténtico documento. Al mostrarse (la obra) no se quiere invocar a algo que fue. Pues lo que nosotros llamamos el lenguaje de la obra de arte, por el cual ella es conservada y transmitida, es el lenguaje que guía a la obra de arte misma, sea de naturaleza lingüística o no. La obra de arte le dice algo a uno, y ello no sólo del modo que un documento histórico le dice algo al historiador: ella le dice algo a cada uno, como si se lo dijera expresamente a él, como algo presente y simultáneo (...) La obra de arte que dice algo nos confronta con nosotros mismos. Comprender lo que la obra de arte le dice a uno es entonces, ciertamente, un encuentro consigo mismo. Pero en tanto que encuentro con lo

²⁹ Al hablar de **contingencia** me refiero a la alusión de un fundamento siempre ausente, justo por aquella imposibilidad de encontrar un destino último en donde el conflicto desaparezca. Una vez asentada la naturaleza de la contingencia, conviene hacer un punto de anclaje entre ésta y la labor del artista (la representación).

*propio, en tanto que una familiaridad que encierra ese carácter de lo sobrepasado, la experiencia del arte es, en sentido genuino, **experiencia** (1998:59,60).*

El recuerdo que la obra de arte produce no está en ella misma, sino en la capacidad que ésta tiene para provocarlo por medio del despliegue de su lenguaje. La obra sirve como un puente que se erige entre los entendimientos. Las memorias y sus devenires forman parte de esas interpretaciones.

Aunque la obra de arte pueda mantener evocaciones hacia el pasado, la memoria que contiene siempre está inscrita en el presente y en la coyuntura de la que surge. El tiempo de la obra es el presente, un tiempo que se manifiesta en el aquí y el ahora y, sin embargo, alude constantemente al pasado. Es un tiempo sometido a la interpretación, pues su sentido no está dado ni acabado, sino que obedece a una contingencia. Las narrativas de la memoria que se plasman en la obra de arte son multívocas y por lo tanto requieren de una interpretación. Por esa razón no debe esperarse, que por medio de su narratividad, la obra (performance art) llene un vacío o alguna laguna de comprensión dentro de la historia.

En el caso del arte acción, además de hablarse de una representación, también existe una narrativización del mundo, un relato que al referirse a lo acontecido, se convierte en una *manera de hacer*. “El relato no expresa una práctica. No se limita a expresar un movimiento, lo hace” (De Certeau, 2000: 90). En el discurso de la memoria, al momento de pronunciarse y de estar presente, produce efectos y afecta. No es un objeto, sino una narración en la que hay una pluralidad de tiempos coexistentes y que a la vez están distanciados unos de otros.

Asimismo, la labor del artista como individuo ubicado dentro de un locus social no se especifica como un punto aislado, construida solamente a partir de su memoria individual, sino que es su memoria una especie de punto de vista sobre la memoria colectiva. Nuestras percepciones provienen no solamente de una influencia social, sino de varias influencias sociales que actúan en conjunto. Podemos concebir al otro porque actúa sobre nosotros, al mismo tiempo que actuamos sobre él y es en este sentido que la idea de “vivir-juntos” es la estructura principal que sustenta la fuerza del relato estético. La obra de arte siempre está arrojada en los otros, por medio de su testimonio, el cual conduce a una representación en donde se inscriben imágenes, acciones, lenguajes, cuerpos, narraciones. *El testimonio, en este caso, más allá de ser algo oído es una*

manera de representar. Es un lugar social que apela a la complicidad de la ficción. “La lectura de la ficción encuentra su eco en la evocación, la ensoñación y la nostalgia. Sólo cuando la ficción alcanza estas resonancias sus invenciones arbitrarias aparecen como anticipación de la síntesis de una historia. Lo ocurrido se trunca” (Mier, 1998:43).

En el acto de representar existe la elaboración de una trama que tiene su referencialidad en el hecho histórico, pero también puede pasar por pruebas documentales, archivos, explicaciones y hasta configuraciones literarias. El arte, al afirmarse en estos términos, es una forma de imaginación histórica. Sin embargo, en la representación también hay límites, tal como lo menciona Saul Friedlander en su obra *Probing the limits of representation*, en donde defiende que la representación tiene una especie de agotamiento. Tiene una finitud en el sentido de que no podrá encontrar una “solución final” con respecto al acontecimiento que alude. Sumado a ello hay algo extralingüístico en el acontecimiento mismo que no cabe dentro del terreno semiótico y por lo tanto impone un límite a su figuración. En los acontecimientos hay cierta opacidad que revela la insuficiencia del lenguaje, de los elementos utilizados para representar y contar.

Los ejemplos que a continuación se presentan, someramente, son portadores de representaciones memorísticas que a partir de su atestiguamiento sobre el pasado, crean líneas de disenso. La memoria es aquí un acontecimiento, una narración de lo remanente. Las obras de Doris Salcedo, así como del colectivo Yuyachikani son participaciones de la memoria colectiva, de la contingencia de la esfera pública. Son trabajos emergidos desde la ciudadanía, entendida, ésta última, como un medio para promover otros principios de localismo, pluralismo y diferencia. La ciudadanía, *pace* Maxine Molgneau, no sólo atañe a una forma específica de participación en la democracia liberal, sino que se constituye como la proveedora de un lenguaje político para pensar la diferencia y aquello que ha quedado confinado a la marginalidad. Lo que aquí se intenta no es poner a debate qué es representado, sino lo que esa representación produce, su acción.

Los trabajos de Salcedo, a los que se hacen referencia en este libro, están “marcados” por la violencia y su “mostrarse” a través de una *memorística estética*, es decir, a una labor que rescata las huellas cotidianas que sobrevivieron a la tragedia y “hablan” por medio de su representación. Detalles que atestiguan un recuerdo, pero que también otorgan significado a lo sucedido. La artista colombiana se convierte en una “recolectora” de imágenes y símbolos, de memorias

efervescentes, de relatos inscritos en las puertas, mesas, alacenas, armarios, sillas, camisas, zapatos, encajes, botones. Objetos de todo tipo que pertenecen a los sobrevivientes o familiares de las víctimas de la guerra en Colombia y que surgen como ruinas silentes. Son rastros de aquellos ausentes, de esos desaparecidos cuya voz permanece por medio de lo que han dejado. Los relatos que construye Salcedo son memorias sutiles del olvido, que enuncian experiencias de horror no sólo individuales, sino de comunidades enteras, de quienes han sido desplazados, asesinados, excluidos, desaparecidos, borrados de su condición humana. Tal como ella misma lo afirma:

La vida se ve constantemente interrumpida por actos de violencia (...) la violencia, el horror, te fuerzan a percibir el Otro, a ver el sufrimiento de los demás. Cuando el dolor es extremo no hay forma de evitarlo. La violencia se convierte en parte del medio, del aire que respiramos. Va siempre contigo (...) Todas las obras que he hecho hasta ahora contienen testimonios de primera mano de víctimas reales de la guerra en Colombia. He buscado a esas víctimas, las he entrevistado y he intentado acercarme todo lo posible a ellas³⁰.

Las siguientes reflexiones estarán encaminadas a la pieza “Noviembre 6 y 7”, llevada a cabo durante 2002 en Colombia, pues no es mi objetivo hablar aquí, en general, sobre la producción estética de Salcedo.

Dicha intervención en el espacio público hace referencia a los hechos ocurridos en 1985, cuando el 6 de noviembre un grupo de 35 guerrilleros (M-19) asaltaron el Palacio de Justicia, en Bogotá, tomando el control del edificio y de las personas que ahí se encontraban, incluyendo a los magistrados que laboraban ahí. El objetivo de la acción era demandar la creación de una cadena radial para manifestar la oposición al presidente de ese momento, Belisario Betancourt, y hacerle un juicio público dirigido por la Suprema Corte de Justicia. Las demandas no fueron atendidas y la respuesta del gobierno fue la de rescatar a los rehenes y el inmueble por medio de una embestida militar aérea y terrestre, originando un fuego cruzado que acabaría 28 horas después. La consecuencia predecible: la muerte de 95 personas³¹.

El hecho, que fue vivido personalmente por Salcedo, sirvió para que 17 años después la artista decidiera montar una acción donde las huellas de lo ocurrido eran un efecto del presente y un signo, a la vez, de la causa ausente. Se realizó una pieza en la que progresivamente, desde las

³⁰Basualdo, Carlos (2000) "Conversation with Doris Salcedo", en Nancy Princethal. *Doris Salcedo*. London, Phaidon Press Limited, pp. 13-14.

³¹Fuente: <http://www.verdad.palacio.org.co/>. Consultado el 12 de septiembre de 2012.

11:30 am del 6 de noviembre de 2002 (a la misma hora en la que empezó la toma del Palacio), se colgaron sillas, propias de los despachos oficiales en Colombia, con hilo transparente desde lo alto del edificio. Hacia las 2:30 am pero del 7 de noviembre, había 280 sillas que “inscribían”, desde diferentes ángulos, la fachada del edificio.

Sillas incompletas, rotas, viejas, manchadas, fueron los elementos que hablaban sobre una tremenda violencia, pero a través de una representación que además de aludir al hecho histórico preciso, modificaban el espacio, por medio de su narratividad: “los relatos efectúan pues, un trabajo que incesantemente transforman los lugares en espacios o los espacios en lugares”³² (Certeau, 2000: 130).

“6 y 7 de Noviembre” es un performance que altera la espacialidad por medio de su escritura. No son solamente sillas que cuelgan sobre una fachada. Son sillas que escriben algo sobre el inmueble mismo, sobre las personas. Son marcas momentáneas que provocan un “cruzamiento” entre el espectador, la obra y el lugar de la tragedia. Es un relato del espacio, *una memoria accionada*.



Imagen 1. Doris Salcedo, *6 y 7 de Noviembre* (2002)

La intervención hecha por Salcedo más que una recreación es una creación, pues las sillas no pueden ser trazas de lo que sucedió, sino que forman parte de aquello que fue visto y es contado. Bajo ese entendido es que se crea una memoria en donde no existía. La obra conduce así a la creación de una memoria política, “una memoria que llega a ser un elemento de agencia social.

³² Michel De Certeau elabora una diferenciación entre lugar y espacio. Refiriendo al primero como una configuración de posiciones, mientras que el segundo es un cruzamiento de moviidades, animado por el conjunto de movimientos que ahí se suscitan.

Una memoria que puede hacer su trabajo, prolongando una pluralidad de momentos, para después hacerlos coexistir” (Bal, 2011:284).

Esta obra es una memoria en acto, una agencia sobre lo ocurrido que no sólo apela al sentido cognitivo de la masacre, sino también a todas sus aristas afectivas. El acto de la memoria no remite a su verosimilitud con la realidad, pues lo real en este caso, no se ubica en la obra de Salcedo, es más, no está allí. Es algo que se manifiesta como ausente y no aparece. Lo real sólo puede aparecerse desde esa ausencia que es lo que Jean Luc-Nancy denomina *semejanza*: “La obra no es semejante por hacerse similar a lo real. La representación de lo real es una idea que no preexiste al acto estético, sino es éste quien ejecuta la idea” (2000:48).

La semejanza es la herramienta de la cual echa mano la representación no para emular lo ocurrido, sino para subjetivizar una memoria. Ella logra que un hecho traumático logre ser percibido y tenga un espacio de enunciación, que más allá de “exponer las heridas”, elabora una vuelta de lo que fue y prepara un terreno para el duelo en donde se haga factible una vinculación de expresiones privadas y públicas. En la eficacia de la obra hay un acto testimonial edificado en el duelo, donde no basta con contar los hechos sociales, sino que es necesario hacer que cuenten por sí mismos para poder construir una memoria que vaya más allá de la nostalgia por la pérdida.

En ese mismo año, 2002, Salcedo decidió recurrir nuevamente a las sillas pero en otro escenario. Fue en el evento de arte contemporáneo Documenta 11 en Kassel, Alemania, en donde la artista volvió a hacer referencia a lo sucedido en el Palacio de Justicia durante la década de los ochenta por medio de dos instalaciones: *6 de Noviembre de 1985* y *Tenebrae, Noviembre 7*. José Roca, crítico de arte, las describió así:

La primera de ellas (6 de noviembre de 1985) es una serie de sillas de acero, madera, resina y plomo diseminadas en una gran sala como remanentes de una tragedia, literalmente fundidas unas a otras por el espaldar, el asiento o las patas. La otra (Tenebrae, noviembre 7) es un cuarto cruzado en sus diagonales por las patas alargadas de la silla realizadas en plomo, las cuales logran establecer un espacio que referencia la tragedia, (muebles calcinados tirados unos sobre otros) y al mismo tiempo bloquean con su propia presencia el acceso al espacio, posicionando al espectador como un testigo impotente, como una mirada que llega demasiado tarde³³.

³³ Roca, José (2002), “Documenta 11”, en *Columna de Arena. Reflexiones Críticas desde Colombia*. Num 45. Disponible en: <http://www.universes-in-universe.de/columna/col45/col45.htm>. Consultado el 23 de septiembre de 2011.



Imagen 2. Doris Salcedo, *6 de Noviembre de 1985* (2002).



Imagen 3. Doris Salcedo, *Tenebrae* (2002).

A pesar de que las obras anteriormente citadas se encuentran más en el campo de la instalación que del performance art³⁴, es pertinente traerlas a cuenta pues surgen como prolongación de la acción hecha en Bogotá y, al mismo tiempo, constituyen su configuración simbólica alrededor de las sillas.

³⁴ De acuerdo con el glosario de la Tate Modern Museum de Londres la *instalación* se define como una obra de arte que puede combinar diferentes medios, incluso multimedia, ocupando un cuarto o un espacio definido en donde el espectador puede observarla o recorrerla. El *performance art*, siguiendo la misma fuente, es una disciplina en la que se utiliza como medio el cuerpo del artista, para que la obra tome forma a través de las acciones efímeras llevadas a cabo por el artista (Disponible en <http://www.tate.org.uk/collections/glossary>). Sin embargo, actualmente pueden combinarse las disciplinas, como en el caso del trabajo realizado por Salcedo en el Palacio de Justicia durante 2002, en donde las sillas colgantes fungen como elementos propios de una instalación, pero su duración efímera, así como su escenificación dentro del espacio público la impregnan de una performatividad indiscutible. Con respecto al tema de performance art se profundizará mayormente en el capítulo 3.

El trabajo de Salcedo queda desterritorializado. La práctica memorística sobre lo acontecido en una latitud específica, se lleva a otro lugar para mostrarse y resignificarse una vez más. Las sillas a pesar de ya no estar posadas sobre la fachada del Palacio de Justicia siguen remitiendo al momento provocado por la tragedia. Cuando algo se representa siempre se coloca en una distancia. Una silla, además de ser un elemento cotidiano, también alude al cuerpo. Están hechas para sentarse, para descansar. Sugieren la figura de un cuerpo ausente. Las sillas se hacen oír en el presente. Apilan recuerdos sobre lo acontecido y sobre aquello que no está. A pesar de que algunas de ellas son muebles inservibles, provocan recuerdos, imágenes, narran, tejen un enmudecer, que más allá de callar es una manera de hablar. Se crea una plétora de sentido, pues estas sillas son huellas, en el sentido que Ricoeur le da al término “huella”. “Hay que dotar a la huella de una dimensión semiótica, de un valor de signo, y considerar la huella como un efecto-signo, signo de la acción del sello sobre la impronta” (2010: 545).

Aunque en esta reflexión no se haga referencia a toda la obra de Salcedo, se puede decir que el trabajo de la artista, en general, podría leerse como un sitio de agencia. Como una afección y una activación del espacio que irrumpe sobre la historia. Los trabajos de la colombiana son grietas que abren posibilidades sobre lo social. Son memorias que crean un espacio político donde los actos “toman lugar”³⁵ y crean, a partir del testimonio de una tragedia, una po-ética de lo irrecuperable.

Por otro lado retomo el ejemplo del grupo peruano Yuyachkani. Su premisa principal parte desde su mismo nombre que significa “estoy pensando, estoy recordando”. El pensamiento es una creación, no una mera explicación o reproducción. Es una creación que recuerda:

Yuyachkani es un grupo –no una compañía que monta espectáculos- que ha persistido durante más de treinta años de manera absolutamente independiente, realizando una actividad escénica en diálogo con la memoria y las problemáticas de su entorno. Específicamente, se trata de un colectivo de artistas que conciben el teatro como una acción política y una investigación de la cultura, realizando talleres en comunidades marginadas, indagando y bebiendo de la rica diversidad corporal y escénica existente en la cultura popular peruana, produciendo textos y publicaciones diversas, y comprometidos en acciones por los derechos

³⁵ Esta “toma de lugar” es, de acuerdo con Mieke Bal, el alma de la obra de Salcedo, pues por medio de ésta se abre un devenir del espacio estético. Es una forma en la que se exponen diversas maneras de hacer, decir y de contar los hechos. Es en pocas palabras una manera de acción, a través de la edificación de espacios como lugares de agentividad.

*ciudadanos. Más cerca de los dispositivos performativos e instalacionistas que de las convenciones teatrales tradicionales y particularmente cercanos a los procedimientos del arte acción, los últimos trabajos de este colectivo han ido expresando las transformaciones de los discursos escénicos y devinieron prácticas políticas desde el arte*³⁶

A pesar de mostrar una cercanía fundamental con el teatro, el grupo peruano, como ellos mismos lo entienden realiza una actividad escénica que echa mano del performance art y la instalación, sobre todo si se revisan algunos de sus trabajos como *Antígona*, *Hecho en el Perú*, *Vitrinas para un Museo de la Memoria*, *Rosa Cuchillo* o *Sin Título-Técnica Mixta*, entre otras.

Las relatorías expuestas por Yuyachkani son constructoras de una memoria colectiva que remiten a los hechos ocurridos durante la guerra sucia en Perú. El colectivo se ha volcado hacia el espacio público para llevar a cabo “rituales de la memoria”, que encuentran su base en la metaforización de un hecho traumático, a través de su representación escénica. Se originó una manera de hablar del “nosotros”, pues las imágenes y las narraciones fungen como esos estados intermedios que se evanescen permanentemente entre el recuerdo individual y las historias que sostienen y dan forma a una comunidad.

Así, por ejemplo, se pueden traer a cuenta trabajos como *Rosa Cuchillo* (2002) en donde se representa la historia de una madre, que después de muerta sigue buscando a su hijo desaparecido a causa de un conflicto político. La búsqueda, aludiendo a la mitología andina, es hecha por el espíritu que recorre varios mundos (Uqhu Pacha, Hanaq Pacha y Kay Pacha) para poder encontrar a su hijo y sepultarlo. La pieza fue llevada por varios barrios y pueblos de todo el país.

Sin título-Técnica mixta (2004) toma como punto de partida algunos elementos traumáticos para el Perú como la Guerra del Pacífico, la violencia en las últimas décadas del siglo XX, pobreza, corrupción, etcétera. Dicha pieza, que se configura como una frontera entre el teatro y las artes visuales, invita a entrar a una sala de paredes negras que progresivamente se transforman. En un artículo de la revista *Latin American Theatre Review* de la Universidad de Conneticut se explica la acción de la siguiente manera:

³⁶ Diéguez Ileana, “Yuyachkani”. Disponible en: <http://www.yuyachkani.org/yuyachkani.html>. Consultado el 25 de octubre de 2011.

(...) Se exponen imágenes, libros (desde libros de historia del Perú hasta fragmentos del discurso de la Comisión de la Verdad escritos con tiza en la pared), fotos, reliquias, maniqués – unos vivientes, otros muertos en vida (...) Luego que el espectador ha pasado un tiempo mirando los objetos, los maniqués-actores van cobrando vida transformándose en distintos personajes y desplazándose, en la mayor parte de las ocasiones, en unas enormes plataformas por todo el espacio. La violencia, el sufrimiento, el dolor y la pérdida no sólo se presentan por medio de la palabra hablada, sino también por medio de la acción-palabra o de la palabra escrita en los libros, en la prensa, en el cuerpo, en los objetos, en las paredes o en la vestimenta de los actores³⁷.

Los bosquejos estéticos de Yuyachkani son gestos de la memoria, pero también de la comunidad. Es una estética que se lee como una facultad del experimentar en común, de una interacción permanente, en donde se traza una constante reversibilidad de significados e historias.

Quizá no podría hablarse de una caracterización del pasado estricta en el performance art, sino de un “apareamiento” que es producto de una tensión entre presente y pasado. Hay un movimiento entre actos pasados, textos y el presente de los intérpretes. Hay una imperiosa necesidad de traer el pasado para poder “trastornar el presente”. Los ejemplos citados son formas de “actualizar la ausencia”, de simular un hecho que no tiene edad. A través de su acción se apela a la búsqueda de otros espacios que sirven como asidero del recuerdo y de su sentido.

³⁷ Marcos, Beatriz (2011), *Memoria y dramatización de la experiencia del daño y la experiencia colectiva*. Disponible en: http://beatrizmarcos.wordpress.com/2011/09/05/memoria-y-dramatizacion-de-la-experiencia-del-dano-y-la-violencia-colectivas/#_ftn24. Consultado el 4 de noviembre de 2011.



Imagen 4. Yuyachkani, *Rosa Cuchillo* (2002).



Imagen 5. Yuyachkani, *Sin título técnica mixta* (2004).

Capítulo 2. Trayectos de la mirada y pieles imaginales

No existe una mirada inocente, puesto que depende de un sistema de expectativas que se basan en nuestro conocimiento previo del mundo y de las imágenes, Ernst Gombrich

Este capítulo tratará sobre la mirada y la manera en que ésta actúa en el acto estético. Para ello, tomaré la mirada no como un reflejo de lo que observamos, sino como un escrutinio que pone en marcha nuestro pensamiento y nos permite otorgar sentido al mundo, a la realidad. La mirada es una salida, una cosa que va hacia fuera y al mismo tiempo invoca una interiorización de lo visto. Es abertura hacia el Otro, hacia los Otros. La mirada es falta, pues nos permite considerar y ver aquello que no somos y que no está en nosotros.

Siguiendo esa línea tendré que anticipar una diferenciación entre mirada y visión. Pues la última, inscrita más en un sentido fisiológico, atañe a una capacidad sensorial del ojo para registrar los rayos de luz³⁸. Sin embargo, la mirada es un impulso que recorre los objetos, las imágenes. Trastoca nuestra capacidad interpretativa y se asocia a nuestra memoria para identificar aquello que vemos desde los ojos de nuestra propia historia, desde nuestra condición sujeta a lo social. Puedo esgrimir que la mirada actúa a partir de los residuos de aquello que recordamos, de nuestros saberes previos que dan lugar a la figuración, a la representación de ideas.

La mirada de los performancers latinoamericanos es situada, al igual que sus cuerpos y sus voluntades. De esta manera, por ejemplo, algunas acciones de la artista colombiana María José Arjona, haciendo referencia a la situación de que viven las mujeres en su país, apuntan hacia temáticas de violencia, pero también a las exigencias de transformación del cuerpo femenino, a partir de la cirugía estética, con la intención de armonizar la imagen corporal con la imagen del “yo”, denotando que la conformación del “yo” se encuentra ligada al cuerpo.

³⁸ Así, la mirada se diferencia de la visión ocular, la cual podría definirse como una serie de impulsos que nuestro cerebro decodifica rápidamente (20 mil segundos por imagen) (Virilio, 1998).

Hablamos entonces de una situacionalidad de la mirada, es decir, de un posicionamiento particular que nos permite ubicarnos y reconocernos como parte de un medio específico por medio de lo que miramos.

En la primera parte del capítulo abordaré, desde un sentido epistemológico de lo visual, algunas consideraciones que se han hecho alrededor de la mirada (modos de ver) desde la primacía de la visión, contextualizada en el paradigma cartesiano, hasta pensar la mirada como un proceso situado culturalmente y asentado en una sensorialidad corporal. Para lograr dicho propósito analizaré, desde la idea de régimen escópico, la manera en que la mirada es vista en la modernidad y su entendimiento posterior en los marcos de la Fenomenología y la Hermenéutica. Finalmente propondré la *constante alerta* como un modo de ver que participa de la creación estética.

En la segunda parte, entiendo la mirada como una tensión entre el significado y la forma de lo que se ve. Retomo la noción levinasiana de rostro para explicar la mirada como un reconocimiento, como una condición que permite configurar nuestra identidad. El rostro es aquello que miramos y nos interpela, eso que nos expone ante los demás. Para abordar el asunto analizo algunas acciones hechas por las artistas Teresa Margolles y Regina José Galindo.

En la tercera parte entiendo la imaginación como una mirada en sí misma, cuya presencia en el acto creativo es indispensable. La imaginación nos transporta en un umbral entre aquello que nos proporciona sentido y la manera en que representamos ese entendimiento. Asimismo, por medio de las aportaciones de los Estudios Visuales, elaboro una aproximación a la imagen (a aquello que se mira) como una fuente de significado en sí misma, cuyo valor no depende de un discurso específico. Concluyo con el supuesto de que la mirada del artista es complementada con la mirada del espectador, a través de lo que la obra *da a ver*. Considero algunos trabajos de Lorena Wolffer que se relacionan con lo que planteo dentro de esta sección.

2.1 Modos de ver

Cuando apelamos a los *modos de ver* me refiero a la manera en que miramos y damos sentido al mundo a través de aquello que es visto y no visto. La mirada es intervenir en los espacios no sólo para registrar lo real, sino para situarnos y atisbar nuestra propia identidad. Los *modos de ver* son entonces esas instrumentaciones que se abrazan de la Historia. Son el “ojo” de una época, pues como lo aclara Benjamin, la mirada se construye históricamente. Cada etapa tiene un modo de ver.

En ese sentido se podría elaborar un recorrido sobre la “historicidad de la mirada”, revisando los rasgos característicos que definen la percepción a lo largo de la historia de la humanidad, sin embargo, los límites de la presente investigación exceden dicho propósito. Por ello conviene partir de lo que Martin Jay ha denominado “régimen escópico”³⁹, para posteriormente referirse a cómo se ha transformado la mirada desde los postulados cartesianos de la modernidad, donde ésta es concebida como algo que se construye enteramente a partir del sujeto, hasta los marcos hermenéutico-fenomenológicos, que permiten entender la mirada como una vía de acceso al Otro.

El régimen escópico (modo de ver) más allá de entenderse como un modo de representación sobre lo mirado es un entramado cuya configuración se da a partir de visualidades, hábitos, prácticas, enunciados, lenguajes, técnicas y deseos vinculados a un tiempo histórico preciso. Lo escópico, de acuerdo con Jay, “es un terreno en disputa, en vez de un entramado armónico de teorías visuales y prácticas” (1988: 10). En lo escópico se acentúan las marcas que pautan lo que se percibe⁴⁰.

En el régimen escópico de la modernidad se teje un sustancialismo alrededor de la subjetividad, es decir, un pensamiento cuya premisa principal se basa en tomar al sujeto como fundamento y consistencia de todo. La *res extensa* (cosa extensa) y la *res cogitans* (cosa pensante) parecen

³⁹ Cfr. Jay, Martin (1988) “Scopic regimes of modernity” en Foster, Hal *Vision and visuality*, Bay Press, pp 3-23

⁴⁰ José Luis Brea apunta y amplía la significación del régimen escópico en dos sentidos que nos ayudan a comprenderlo como un marco procesual y de continuidad histórica en que se sitúa la mirada: “a) Conjunto de condiciones de posibilidad que determinan las técnicas culturales, políticas, históricas y cognitivas que afectan la productividad social de los actos de ver. b) Sistema fiduciario de presupuestos y convenciones, de valor y significancia, que definen el régimen particular de creencia que con las producciones de dichos actos es posible establecer, para el conjunto de agentes que intervienen en los procesos de su gestión pública, ya sea como productores, receptores activos que disponen sus actos en el universo lógico de los enunciados y actuaciones posibles en su contexto” (2007:150-151).

escindirse, dándole mayor legitimidad a la “interioridad” y al adentro que a lo que está afuera. El sujeto es libre, soberano, autónomo y poseedor, según Descartes, de la naturaleza. Bajo este *modo de ver* hay una interioridad primigenia, que sólo logra exteriorizarse, para conseguir un regreso a sí mismo calificado de reflexión. La mirada se refleja para poder construir un saber objetivo en donde el objeto está en el exterior y más allá del sujeto. La *verdad sobre lo mirado* se construye en la retina.

Ello podría englobarse en lo que Jay ha optado por llamar “perspectivismo cartesiano”, lo que quiere decir que el individuo inspecciona las entidades moldeándolas como imágenes retinianas. Lo que se concibe del mundo son representaciones, que de acuerdo con el modelo cartesiano, están en nuestra mente⁴¹.

Sin embargo, con la llegada de la Fenomenología⁴² emerge otro modo de ver. Se da una recuperación de la extrañeza del objeto, pues se comienza a entender que el objeto mismo puede desaparecer. Hay objetos que se sitúan más allá del horizonte de la mirada, difuminándose su presencia matérica. Se produce una suerte de ausencia-olvido.

Contrarios a los preceptos definidos por el cartesianismo, el modo de ver fenomenológico no trata de definir la esencia de las cosas a partir de cómo se configuran los objetos en la conciencia, sino que trata de comprender al hombre y al mundo a partir de su facticidad. Una conciencia perceptiva que nos permite “estar-en-el-mundo”, como afirmaba Heidegger, y ver a las cosas como una unidad, no como fragmentos. Cuando vemos un cubo no sólo vemos una cara de éste, vemos todo el cubo a pesar de que no podemos observar todas sus caras de manera simultánea. La “verdad” sobre lo que miramos no depende de la luz que hace descubrir la solidez o el tamaño de una cosa, sino del trayecto de la mirada que las envuelve en el espacio y tiempo (memoria). En la percepción hay una evocación de pensamiento. Mirar es más un reconocimiento que una contemplación. Una evocación que trae algo al ojo de la mente: “(...) los aspectos que vemos en un momento dado, apuntan siempre a otros aspectos por venir y así sucesivamente (...) el objeto

⁴¹ En su trabajo *Vision and painting: the logic of the gaze*, Norman Bryson comenta que las aportaciones cartesianas permitieron fundar el concepto de **percepción** de la modernidad, el cual desde el campo de las artes visuales se entiende como una aprehensión del flujo de fenómeno que se mira: “(...) el pintor contempla el campo visual desde un punto de ventaja; el sujeto que ve une su mirada con el objeto que observa. Se da una recreación perfecta de esa primera epifanía” (1983:94).

⁴² De acuerdo con Husserl la Fenomenología es una ciencia. Un nexo de disciplinas científicas, pero ante todo designa un método y una actitud intelectual, “la actitud filosófica, el método específicamente filosófico” (1982: 2)

que perdemos de vista no desaparece de la conciencia, sino que se ofrece bajo su forma potencial, como objeto de una conciencia actual posible” (Levinas, 2004: 51).

En la percepción no sólo hay una representación de la realidad, sino una permanente construcción que indaga por medio de la selectividad de quien mira, pues no todo es relevante. Se establece un vínculo entre la mirada de los artistas y el sentido que le otorgan al recuerdo, a la realidad, por eso la mirada se constituye como un enclave político, pues a través de ella se selecciona y se percibe un tipo de finitud⁴³.

En su libro *El ojo y el espíritu* Maurice Merleau-Ponty habla sobre situar la experiencia en el suelo de un mundo sensible, a partir del cuerpo. La referencia es intrínseca al lugar donde ocurren las acciones de un performance art (el cuerpo), pero no sólo en el sentido de representación, sino en que a través del cuerpo también se registra “algo” que abre el mundo, ya que “mi movimiento no es una decisión del espíritu, un hacer absoluto que decretaría el fondo subjetivo. Es consecuencia natural y madura de una decisión” (1986:16). En el acto estético hay una mirada del adentro que no necesariamente “observa” la voluminosidad de lo real, sino que evoca imágenes mentales sobre aquello que es ausencia para transmutarlo en presencia: “no es como abrirse un camino hacia el corazón del ser, es todavía un pensamiento apoyado en indicaciones corporales, esta vez insuficientes, que lo hacen decir (al artista) más de lo que significan las imágenes” (1986:32). El artista aporta su cuerpo como un espacio material y un entrelazo de función y movimiento, de performatividad. El artista, en su ejercicio de creación, es capaz de articular el lenguaje con su experiencia, con aquello que remite a un recuerdo de signo preestablecido. Si podemos mirar y conocer al otro es precisamente porque poseemos un cuerpo que marca el horizonte de nuestra percepción. A los otros se les conoce por medio de sus miradas, gestos, cuerpos⁴⁴. Jamás son puro y mero espíritu, tienen una presencia, cuyo origen no es exactamente la representación, sino el momento histórico compartido.

⁴³ Con respecto a dicha selectividad Merleau-Ponty trae a cuenta lo **óptico**, para referirse a las capacidades de la visión que dan forma y delimitan el objeto de atención: “el horizonte es lo que garantiza la identidad de un objeto a lo largo de su exploración” (1957: 75).

⁴⁴ Con la Fenomenología se abre la posibilidad de presenciar un mundo colectivo de la percepción. El mundo que percibimos es el mundo de una vida compartida en el que el solipsismo de la modernidad queda interrogado. El “pienso, luego existo” de Descartes es contrastante con la postura fenomenológica en donde las cosas “se me dan” desde una cierta perspectiva. La percepción corporal es una experiencia intersubjetiva cuya condición se define siempre en términos del tránsito hacia el otro, hacia el mundo.

Asimismo, la mirada también puede ser entendida como una “fuerza de campo” (Jay) en donde se da una yuxtaposición no totalizada de elementos cambiantes, inmersos en una dinámica en donde interactúan atracciones y aversiones sin un primer principio generativo o común denominador. Este campo de la mirada exige una lectura interpretativa por medio de una aproximación a la Hermenéutica.

No es el propósito de este trabajo escudriñar alrededor de la historia de la Hermenéutica y su origen vinculado a asuntos bíblicos y de interpretación teológica. Más bien la retomaré como una actitud analítica transdisciplinaria⁴⁵ que toma la experiencia de la mirada como un conjunto sociohistórico de prácticas interpretativas.

La labor interpretativa es entendimiento que se da por medio del lenguaje. Es un acontecimiento lingüístico, en donde no se da una comprensión literal de lo dicho o visto, reparando en cada palabra u objeto. Se hace una revisión unitaria de lo que se ve. Heidegger en *Ser y Tiempo* señala que “tampoco es interpretación lo que se adquiere de información acerca de lo que es entendido, sino que es la elaboración de posibilidades proyectadas en el entendimiento” (1927: 50). Por lo tanto, se podría decir siguiendo las aportaciones heideggerianas, que la mirada es en sí misma un entendimiento abierto que está más lejos de registrar que de tejer lo que observa. Es un entendimiento que nos sitúa y nos comunica con los otros. Incluso en la mera descripción hay una movilidad de la mirada que nos hace no sólo enumerar ciertas características, sino una interpretación a través de la cual esos rasgos quedan expuestos. Lo que se describe no es mera verificación.

Desde un punto de vista hermenéutico, la interpretación de lo visto (imagen) exige un diálogo entre lo que somos y el mundo, “no es la proyección caprichosa de un intérprete que reduce la

⁴⁵ Lo transdisciplinar significa un movimiento no de mera descentralización sino de *descentramiento* de lo disciplinar, movimiento de apertura no meramente táctica sino de *perdida de fe* en sí misma, que es lo que sucede cuando una disciplina empiezan a *sentir que no es dueña de su objeto*. La transdisciplinariedad nos plantea entonces la necesidad de *desbordar* las disciplinas hacia un tipo de conocimiento capaz de hacerse cargo tanto de la multidimensionalidad de los problemas de *sociedad*, como también de *empezar a pensar desde el mundo*, necesitamos saberes de carácter no utópicos sino atópicos, cuyo lugar es el “sin lugar” ya que no tenemos en este momento forma de ubicarlos en ninguna de las disciplinas. (Barbero 2007 pp.37-44). De esa manera, la Hermenéutica opera desde una visión transdisciplinaria al echar mano de las aportaciones de la Filosofía, Sociología, Historia, Antropología, entre otras, para lograr su cometido interpretativo en donde los límites de dichas disciplinas quedan difuminados. Entonces no sólo se habla, por ejemplo, de emplear un aporte o un método de la Filosofía o la Historia, sino que se habla desde una perspectiva de la *Filosofía de la Historia*.

imagen a un pretexto para su autodelectación. Llamaría a preguntar por la tradición iconográfica (define el significado y apunta la forma en la que se transmite), por la historia cultural y por los modos sociales” (Lizarazo, 2006: 262) en donde se sitúa quien mira. Cuando se mira se evoca un mundo de sentido, llamando a escena alusiones históricas y sociales.

En el acto de crear el artista no sólo pone acento en la particularidad material de su obra, sino que también se ve inmerso en un campo de significación, “transmite no sólo sus creencias perceptuales, sino sus actitudes, sentimientos y pensamientos” (Heywood, 2001:209). Existen dos momentos que se “tocan” en la *poiesis*: la representación y la expresión. La mirada del artista es situada y capturada en un momento preciso. Es un sujeto vinculado a una comunidad en donde se gestan, como grupo, actos interpretativos. Sin embargo, a pesar de su naturaleza colectiva, la interpretación no descansa sobre una plataforma homogénea, pues es múltiple, móvil y siempre se relaciona a la especificidad de un grupo o incluso de cada individuo. Valdría la pena hablar, en términos hermenéuticos, de interpretaciones más que de interpretación:

Se trataría de una Hermenéutica con hartos recursos heurísticos, siempre renovados y siempre cambiantes. Muy cercana, por lo tanto, a una razón práctica tal como se explica en la Hermenéutica heideggeriana-gadameriana que reelabora la vieja propuesta aristotélica sobre un razonamiento propio de los dilemas éticos (...) Es una Hermenéutica que, dado a su arraigo en condiciones culturales que no pueden ser entendidas sin las prácticas vivas que las componen (y entonces toda teoría de la cultura es un momento posterior que es consecuencia de estas prácticas), siempre lleva a la acción y a un tomar partido (Lazo, 2007:85-86).

2.1.1 Constante alerta

Una vez establecidos algunos presupuestos básicos en torno a la Fenomenología y la Hermenéutica, puedo sugerir que existe otra evidencia sobre la mirada, un régimen escópico en donde ésta es una penetración antes de ser consideración o contemplación. Esa es la mirada del artista. Un modo de ver que llamo en *constante alerta*: una conducta y un dispositivo cuyos lugares son el cuerpo y el mundo.

Este régimen escópico de *constante alerta* tiene su acción en un campo de visión común. Su colectividad se finca en que el ordenamiento visual de cada quien es variable y culturalmente relativo por la sociedad que ha influido su experiencia. Michael Baxandall lo enuncia de la siguiente manera: “entre las variables y características con las que clasificas estímulos visuales

están el conocimiento que se usa para complementar lo que aporta la visión inmediata y la actitud que se adopta hacia el objeto visto” (1978: 60). La *constante alerta* es en realidad un espacio in-visible entre el sujeto y el mundo, cuya materialidad sólo se manifiesta por medio de la experiencia común. El acto retiniano se articula con códigos de reconocimiento que provienen de un medio social. Lo que se ve individualmente es una concatenación de significantes sociales que se han adquirido previamente. Cuando hay una *constante alerta* se produce una expansión del **campo visual**⁴⁶, pues la mirada trasciende lo visto. Es un lenguaje en sí que se hace visible a través de la memoria, pues ésta última es la que arroja luz sobre las cosas que se ven. Los objetos no poseen luz propia, más la que toman prestada del ojo que las mira.

La mirada desde una perspectiva hermenéutico-fenomenológica debe ser entendida no sólo como la construcción social de la visión, sino como la construcción visual de lo social. La mirada no ve entidades separadas, sino objetos que forman parte de una continuidad en el tiempo. No se mira una flor, sino una transformación entre la semilla, la tierra y el viento. En la mirada hay una presencia diferida, pues en ella se habita el pasado de lo que se presencia y el devenir de una situación. La expansión del campo visual nos permite ver que las cosas no tienen una existencia por sí mismas, pues su “ser” implica la existencia de todo lo demás; es la manifestación de una potencia que descubre una fuerza inagotable, una mirada.

La mirada no sólo reconoce los contornos de las formas, pues ella elabora una interpretación completa del campo visual, es decir, se produce un desdoblamiento de nuestra visión en el que se evoca una *ceguera lumínica*, un punto que sólo es visto a partir de la lejanía de nuestras imágenes mentales. Ya lo señala con acierto Wittgenstein al aclarar que la supervivencia no sólo se vincula con el establecimiento de conceptos y categorías nítidas, sino que también se precisan *borrosificaciones* que atañen más a nuestra imaginación que a un orden constatativo.

Esta *ceguera lumínica* contiene la finitud de nuestra mirada y la hace posible. La limita y a su vez la expande sobre la urdimbre de lo imaginario y lo simbólico. En un terreno donde no hay una comprensión total de lo visto, pues aquello que se mira lleva en sí mismo la provocación de

⁴⁶ De acuerdo con Norman Bryson el **campo visual** se entiende como un lugar de la mirada en donde se observan constantes transformaciones mediadas por los propios esquemas y diagramas culturales e históricos. En este campo “móvil” los objetos individuales son constituidos por sus significantes y no sólo son formas permeadas por discursos visuales, sino que son signos socialmente constituidos. Éste es una parte esencial de la corporalidad y experiencia, pues estamos abiertos para ser tocados y afectados por lo que vemos.

lo figurado, de eso que no puede ser visto pero que sin embargo, se manifiesta por medio de la imaginación. Los límites de la mirada, *pace* Wittgstein, más que ser percibidos, se materializan a través de nuestra experiencia, en donde se puede ver que “algo” fundamental se asoma subrepticamente, pero no alcanzamos a verlo totalmente. En eso precisamente consiste la visibilidad de la ceguera: *iluminar* la región de lo visto y transformarlo en un enigma, en un *modo de ver*.

La ceguera alumbra y pretexto la creación, tal como lo demuestra la exposición internacional de fotógrafos ciegos *Sight Unseen* (Mirada Invisible), llevada a cabo durante 2009 por el California Museum of Photography en donde se reúne la obra de 15 artistas de diferentes países como México, Estados Unidos, Francia, Escocia y Eslovenia. En las imágenes registradas por sus cámaras se muestra un trabajo de la inteligibilidad, que como señala Benajmin Mayer, “estos fotógrafos no ven sus obras, sino que las reciben (...) Más que una obra, lo que se pone en juego es una experiencia, la de aquello visual invisible. El ojo es lo insondable”⁴⁷

Las fotografías tomadas por ciegos son una mirada invisible que es sustancial a la visión. Lo no-visto forma parte de lo visible, es su condición. Dichas imágenes, cuya aportación reside en abrir otras posibilidades sobre la perspectiva y la luz, son una paráfrasis del campo visual, de la reflexión (asociada a una aprehensión del mundo) que el artista elabora *a partir de la luz que arroja su ceguera*. Evgen Bavcar, quien es uno de los fotógrafos incluidos en la muestra, asocia su ceguera a la inconmensurabilidad de su mirada invisible, “fotografío lo que imagino (...) Existe una necesidad humana de imágenes. Lo que quiero decir con el deseo de imágenes es que cuando imaginamos, existimos”⁴⁸. Quizá una valía aunada a estos trabajos es que por medio de sus fotografías se evidencian las percepciones que escapan de los ojos. En ellas están entrelazadas percepciones sutiles, pues la mirada va más allá de cualquier capacidad retiniana. La ceguera que acompaña a la mirada, de manera irremediable, es una manera de pensamiento y reflexión. Un acto cuya fuerza radica en la producción de conocimiento.

⁴⁷ Cfr. Mayer Foulkes, Benjamin (2011), “Ceguera que alumbra” en *Escrituras*, num 1. Disponible en <http://www.diecisiete.mx/escrituras/ano-1-numero-1-2011/12-ceguera-que-alumbra.html>. Consultado el 17 de noviembre de 2011.

⁴⁸ Cfr. Mayer Foulkes, Benjamin (2011), “Ceguera que alumbra” en *Escrituras*, num 1. Disponible en <http://www.diecisiete.mx/escrituras/ano-1-numero-1-2011/12-ceguera-que-alumbra.html>. Consultado el 17 de noviembre de 2011.

Por otro lado, Diego Lizarazo establece dos tipos de cegueras: una que permite mirar lo sustancial y reconocer las formas primordiales y otra que se desboca sobre la epidermis; “aquella ceguera mediática que se produce no en la ceguera de imágenes, sino en su exceso, vorágine” (2007:47). La primera denominación sería la más cercana a lo que ya se ha tratado como *ceguera lumínica* y que hace concebir a la mirada como un trayecto en donde las cosas emergen de una penumbra y la vez siguen evidenciando una zona a la que no podemos acceder. Es una ceguera que se entremezcla con el silencio y la contemplación. Con respecto a la segunda valdría la pena revisar cómo ese marasmo de imágenes y estímulos visuales que recibimos, principalmente de los medios de comunicación, más allá de agudizar nuestra percepción, cancela los trayectos de la mirada, es decir esa contemplación sometida a las duraciones del vínculo colectivo que exigen un entendimiento. La *ceguera mediática*, referida por Lizarazo, tecnifica nuestras miradas y las hace relampagueantes. Las imágenes miradas dejan de ser representación para convertirse en emanación de la realidad, simulacro. Hay una pretensión de construcción del sentido que no requiere inscribirse dentro de la vida comunitaria. Se mira en solitario. Es un enfrentamiento solipsista con la imagen. Los otros dejan de ser requeridos para poder mirar, pues han sido suspendidos por esta ceguera que es táctil. El tiempo entre la mirada y la imagen se reduce y la imagen pareciera impregnarse en la piel. Los objetos ya no se ausentan, pues están siempre presentes en su simulación. Existe en este punto “una visión sin mirada” (Virilio: 1988 11) que reproduce una intensa ceguera.

2.2 Finitudes inconmensurables

Dentro de este segundo apartado elaboraré una profundización en torno al *modo de ver* que he denominado de “constante alerta”. Para ello, será necesario describir puntualmente la manera en que éste se construye a partir de una tensión dialéctica entre la forma que es vista y el significado que se desprende de ella. El artista conceptual y performer alemán, Hans Haacke, lo aclara de manera puntual, al afirmar que no hay una separación entre la forma y el mensaje. Ambos son profundamente políticos⁴⁹.

⁴⁹ Cfr. García Canclini, Néstor (2010), *La Sociedad sin Relato. Antropología y Estética de la Inminencia*, Buenos Aires: Katz Editores.

La mirada que está alerta surge de una continuidad temporal y del goce producido por la imagen. Exige una atención que permite reconocer al otro a través de su rostro. En esta dialéctica propuesta hay un desplazamiento de la identidad unitaria al devenir de lo que se es.

A partir de la mirada se desata el desacuerdo. El otro que me mira impone un límite-finitud a mi identidad y al mismo tiempo abre un canal de entendimiento inconmensurable. Cuando hablo de una alerta no me refiero a un estado de frenética búsqueda por lo extraño, sino a una disposición de apertura y escucha de lo que difiere de mí y a su vez define mi identidad. La mirada es una “escucha” constante.

Uno de los principales postulados del historiador del arte alemán, Erwin Panofsky, se circunscribe a la respuesta que supo articular, por medio de la Iconografía, contra el inmanentismo estético que concibe la significación de la obra de arte como una cualidad interna. De esa manera Panofsky puso el peso en la interpretación de las obras de arte, a partir de su significación en contraposición a su forma.

Sin embargo, la forma que se mira también es significativa y en ella hay interpretaciones múltiples que no son tanto referenciales, como plásticas o estéticas. Cuando se mira también se es capaz de ver colores y tamaños que evocan y construyen el pensamiento. Son información que toca nuestra mirada y la hacen cambiar, pues ella no es homogénea ni se agota en un solo vistazo. Implica un curso que necesariamente nos hace recorrer la forma en su volumen, a lo que he denominado “peso visual”⁵⁰.

La tensión producida por una percepción referencial (ubicada en un espacio social e histórico) y una percepción icónica (que identifica signos-imágenes) nos lleva a la consideración que lo visto son “formas significantes”, pues lo que se observa está atravesado por el lenguaje, pero también el lenguaje está inoculado por la imagen. Existe una articulación entre el significado y la percepción de la forma. Incluso como lo considera Nicholas Davey, dentro de la crítica de arte actual es difícil confirmar una división estricta entre arte como un campo perceptual y la estética como un campo cognitivo. El contenido perceptual de la experiencia de la mirada debe ser

⁵⁰ Por “peso visual” me refiero al impacto con el que se aprehende una imagen a partir de su forma. Es un peso sentido en los ojos, provocado por el apareamiento del objeto-imagen. Un peso cuya materia es intangible; es más bien una especie de fuerza que se aloja en la carne, en la corporalidad.

mediado por lo cognitivo, pues sólo de esa manera se puede reconocer lo visto y lo imaginado. Entre la forma vista y su significado hay un espacio que hace poco factible mirar en solitario, pues siempre se ve a partir de un discurso compartido en el que se elaboran significados. Es un espacio en donde no hay una limitación definida entre la imagen y su referente, un vacío que impide la clausura o el cierre interpretativo de la imagen y en cambio inaugura una zona de indeterminación en donde ésta es aprehendida y re-significada en el silencio de la mirada. La tensión de la que aquí hablo no es otra cosa que una especie de transgresión, entendida ésta última como un cuestionamiento y una problematización de los límites. Con la mirada se transgrede a partir de su silencio, incorporando un vacío que irrumpe en el discurso. La manera en que la forma y su significación se abrazan remite a una invisibilidad que disloca el orden de lo visible, al vacío que nos recuerda Foucault, a partir de la metáfora del ojo extático de Bataille: lo que queda “ es sólo una pequeña bola blanca inyectada de sangre (...) solamente un ojo desorbitado al que se le ha negado toda visión (...) sólo ha quedado una cavidad craneana, sólo este globo negro que el ojo arrancado ha obligado a cerrarse sobre su esfera, privándolo de su visión” (1977:45) . El ojo arrancado, extraído, nos remite a una “invisibilidad visible” donde el ojo ha perdido su lugar privilegiado de observación y, a su vez, se vincula con lo expresado por el pintor Paul Klee al hablar sobre la mirada: “ahora los objetos me perciben”.

Dentro del poder interpretativo de lo observable se plantean asuntos conceptuales mediados por la historia, pero también momentos en donde las imágenes-fenómenos conducen a otras imágenes-fenómenos. En la mirada hay una apelación al origen de lo que se ve, pero no en un sentido que intente indagar sobre sus comienzos o el lugar donde ha emergido, sino de aquello que surge, como apunta Benjamin, del proceso de llegar a ser y desaparecer. En la mirada hay un devenir alimentado tanto por la forma como por su significación.

Lo mirado está en transformación permanente. Así, por ejemplo, cuando se mira una foto hay un silencio que es capaz de comunicar. La foto, independientemente de que intente contar una historia o no, está en constante transformación activando una facultad de interpretación en donde quedan anudadas las evidencias de los detalles, pero también la sutileza de un silencio que nos permite *fijarnos* en la imagen. Es una *fijación* que nos indica que algo ha cambiado y no tanto porque la foto haya sido modificada, sino porque se ha percibido su invisibilidad, su silencio que viaja en el tiempo y nos toca. Nos mira. “La fotografía es el límite, el lugar del entrecruzamiento

de todas las desapariciones: la del objeto que ve, la de sus tiempos, la de su objeto, la finitud misma de su crónica” (Mier, 1995:30).

2.2.1 Mirada y alteridad

El producto de la tensión dialéctica en la mirada, entre significación y forma, no es otra cosa que una secuencia que se desliza dejando rastros que nos conducen a un entendimiento. Cuando miramos se producen cadencias y deslices que nos llevan a otra parte. Los rastros de la mirada permiten construir una proximidad en la distancia. A través de ellos las cosas se van haciendo perceptibles, aparece el rostro, los otros.

Por medio del rostro se reconoce a quienes comparten conmigo un espacio, una condición. En el rostro se abreva la mirada, pues éste no es sólo un semblante, es decir, la experiencia perceptual de la cara, sino que se apela a algo más. En el rostro, según Levinas, se trasciende el campo de la percepción y se configura como una voz inaudible, como un sonido ausente de palabras⁵¹. A través del rostro el otro es capaz de interpelar y marcar un desacuerdo, por medio de una revelación de tiempos y estrategias, de diálogos desiguales. El rostro es una mirada que no sólo representa al otro, sino que también lo hace un igual. Cuando se fija la mirada en los ojos que nos miran no se reconocen precisamente unas pupilas, sino una intensidad y una fuerza. La mirada se excreta, va hacia un afuera, hacia el encuentro con alguien más, con un rostro distinto al mío. En la mirada se evidencia la movilidad de nuestra identidad, pues al mismo tiempo que abre canales multívocos de comunicación que la transforman, también delimita lo que soy. “En la intensidad pura de esa mirada que nos interroga en su intangibilidad, su dureza y su fragilidad, su sustancialidad y ausencia, es donde encontramos la clave de nuestra propia identidad” (Mier, 1999: 115). Lo que sugiero con esta idea es, en pocas palabras, problematizar nuevamente el régimen escópico de la modernidad donde prevalece una individuación inflada de subjetivismo y proponer la idea de que no es el otro quien está sujetado a mi mirada, sino más bien es quien la

⁵¹ En su libro *Vida Precaria*, Judith Butler afirma que el rostro, en el sentido de Levinas, está ligado al discurso. El Otro nos habla, nos demanda, antes de que asumamos el lenguaje por nuestra cuenta. “Podemos concluir entonces que somos capaces de hacer uso del lenguaje con la condición de la apelación. Es en ese sentido que el otro es la condición del discurso (...) Pero recordemos que Levinas también nos dice que el rostro, el rostro del otro y por consiguiente la demanda ética del otro, es esa vocalización de la agonía que no es todavía lenguaje o que ya dejó de serlo” (2004:174).

hace posible, mostrándome cosas, historias y relatos que no percibo. La mirada del otro es un señalamiento que me hace desvelar territorios heteróclitos, ajenos.

El rostro determina nuestra mirada, pues hace percatarnos de nuestra condición colectiva. Los rostros sólo pueden ser apreciados cuando se “está en común”, es decir, el estar irremediabilmente expuesto. Estamos en lo abierto. En el rostro, como lo apunta Giorgio Agamben, existe una revelación del lenguaje mismo en donde no hay un contenido real o verdad sobre ésto o aquello, sólo hay apertura. “Caminar en la luz del rostro significa estar en apertura, padecerla” (2010:79). Cuando miramos un rostro se revela un umbral, llega una desapropiación, un afuera que nos conduce a algo externo.

Si aceptamos que el rostro no coincide con la cara, pues se construye a partir de la mirada, entonces entenderemos que aquello que nos expone ante los demás es la carne, el cuerpo que significa. Lo que miramos al ver una cara no atiende esencialmente a su forma, sino a su condición de exposición que “evoca una simultaneidad de caras, la inquieta potencia que las mantiene juntas y las une” (Agamben, 2010: 85). En la mirada se teje el espacio político, pues la exposición es su condición necesaria. Lo político sólo surge de aquello que está expuesto, del encuentro con una alteridad que no sólo nos cuestiona sino también nos redefine, nos re-significa. Una comunidad, como Adriana Cavarero⁵² lo sugiere, no surge de una conexión racional entre las personas. Su alumbramiento tiene que ver con que estamos expuestos unos a otros, buscando un reconocimiento mutuo.

El otro real no es aquel de costumbres encantadoras que reafirma y reitera, desde su exotismo, nuestra propia identidad. Es aquel dislocador que pone límites a lo que somos, construyendo un trayecto identitario cuyo sino está más del lado del antagonismo⁵³ que de una complacencia reconciliatoria. La identidad es falta, precariedad, pues siempre hay algo que se le escapa y no puede aprehender. Mirar nos arranca de cualquier certeza y nos vuelve vulnerables.

⁵² Cfr. Cavarero Adriana (2000), *Relating narratives: storytelling and selfhood*. Nueva York, Routledge.

⁵³ El antagonismo, acota Tober Bech, es un tipo de relación en que “la presencia del otro me impide ser totalmente yo mismo. No es producto de totalidades completas, sino de la imposibilidad de construir las. Esta imposibilidad significa que la negatividad del otro que me impide alcanzar mi identidad total conmigo mismo, no es más que la externalización de mi auto-negatividad (...) El antagonismo es la negación de la identidad y el intento de entenderse con ella vinculando y, de este modo, dando sentido a los potenciales aún-por-actualizarse cuya realización está bloqueada” (2004: 304-306).

La mirada es un medio para reconocer los rostros. El reconocimiento de los otros como vidas humanas, como una comunidad de iguales. Cuando se apela al reconocimiento no quiero decir que se reconozca lo que alguien ya es, sino que es apelar a un cambio. Reconocer más allá de afianzar identidades, las moviliza, las inscribe en un futuro por-venir:

El rostro (se) expresa, es donación primera de significación. Este algo que se llena de significación surge en el ser con el lenguaje, porque la esencia del lenguaje es la relación con el otro (...) Y la epifanía que se produce como rostro no se constituye como todos los demás seres, precisamente porque revela lo infinito. La significación es lo infinito, es decir, el otro (Levinas, 2002:220).

En el caso del arte, las cosas también pueden adquirir rostro. La obra nos mira, nos habla y afecta. Algo cambia cuando la presenciamos-observamos. Por medio de la obra se apela al pensamiento y se valida un discurso que no tiene tanto que ver con lo decible, sino con la violencia que puede interpelar, como en el caso del performance *¿De qué otra cosa podemos hablar?*, realizado por Teresa Margolles durante la Bienal de Venecia en 2009.

Dicha acción consistió en llevar a la escena pública las evidencias de violencia vividas en México a raíz de la confrontación entre el gobierno de Felipe Calderón y los cárteles de la droga establecidos en el país. La exposición de esos rastros que componen la pieza se desprenden de su trabajo realizado en la morgue, en donde Margolles ha indagado para recuperar materiales e imágenes cuya traza tiene su origen en la violencia y catástrofe vivida en el territorio mexicano. Son papeles y cobijas manchadas de sangre, recogidas por la artista y sus colaboradores cada vez que alguien es asesinado. Así, las mantas colgaban en el Palacio de Rota Ivancich, próximo a la plaza San Marco, mientras los familiares de las víctimas limpiaban el piso con una mezcla de agua y sangre. La idea de Margolles partió del cuestionamiento sobre quién limpiaba las calles una persona es asesinada⁵⁴.

De esa manera, Margolles a través de una insinuación dibuja los rostros de aquellos que han sido desaparecidos, asesinados. Sus rostros están inscritos en la resequedad púrpura de esas telas sobre las cuales se pueden apreciar fragmentos de escritura bordados en hilo de oro, emulando narcomensajes. Con esta pieza, afirma Canclini, se “perseguía al visitante, se le impedía huir de

⁵⁴ Cfr. García Canclini, Néstor (2010), *La Sociedad sin Relato. Antropología y Estética de la Inminencia*, Buenos Aires: Katz Editores.

su malestar” (2010:227). La sangre es eso que permanece como huella mnemónica y como mirada sobre aquello que ha dejado de ser. En ella se les da forma a los rostros que ya no están y sin embargo siguen interpelándonos, comunicándonos a través de su mirada. “En mi obra”, comenta Margolles, “hablo del dolor de las personas que han perdido a sus seres queridos, del vacío que deja un asesinato en una familia. No son números, sino gente con nombre y apellido; vivimos en un país que llora”⁵⁵. En el trabajo de Margolles no hay una transformación de la fatalidad en imagen, sino la presencia de su mirada hacia la agresión vivida y la vulnerabilidad de los cuerpos. Las “telas rojas” no son mimesis de la tragedia, sino rostros, como lo sugiere Levinas, que no están frente de mí, sino encima de mí: “(...) el rostro es el otro pidiéndome que no lo deje morir solo, como si hacerlo significara volverme cómplice de su muerte” (en Butler, 2004: 167). En el trabajo de Margolles hay una declaración ética que se asume a partir de la relación entre el registro de su mirada ante la violencia, la forma sensible cristalizada en las marcas sanguíneas de los Otros y los espectadores desidentificados que miran aquel trabajo. Cuando se mira otro rostro, no hay identificación posible. Se registra lo ajeno y a su vez se reconoce lo humano. Es encontrarnos en la presencia de las cosas mismas, de ese olor agrio de la sangre con la que se limpia la sala de exhibición y entra por las narices de los espectadores. *La mirada se huele.*

⁵⁵ Ortiz Castañares, Alejandra (2009), “Por la violencia México es un país que llora: Teresa Margolles”, *La Jornada*, sección Cultura, 11 de junio.

Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2009/06/11/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>. Consultado el 10 de enero de 2012.



Imágenes 6 y 7. Teresa Margolles (2009), *De qué otra cosa podemos hablar*.

Por medio del performance de Margolles se memorializa la experiencia de su mirada, de esa *constante alerta*, cuya representación en la Bienal de Venecia no nos dice todo acerca del conflicto en México, pues en esas mantas ensangrentadas prevalece un abismo y una ausencia que no reproduce la escena originaria, más bien la atestigua a partir de su violencia. Es una invisibilidad que nos toca y nos cambia.

2.2.2 Registro y mirada

“Estar alerta” es ponerse en los bordes de la mirada. En ese filo que Nussbaum describe como *autoconcepción moral del agente*⁵⁶, es decir, con aquello que implica el punto de vista moral de la persona y la constante evaluación de otros significantes que interrogan ese punto de vista. Ello es un rasgo definitorio en el acto creativo-poietico, pues la misma práctica estética envuelve la posibilidad de sorpresa, de hacer un esfuerzo por ver lo que uno espera no ver. “El artista debe ser capaz de ver aquello que lo confronta, la externalidad de las cosas, su visibilidad, sus características materiales (...) Dentro de las prácticas de producción de las artes visuales se contiene un entramado complejo de relaciones entre percepciones, valores e ideas que constituyen las maneras de ver”(Heywood, 2001: 204-205). Por lo anterior, hay una particularidad en la mirada, cuya conciencia sólo se cristaliza a partir de la percepción renovada, que constantemente resignifica lo visto.

Sin embargo, no sólo hay una aprehensión de la forma en la percepción que registra, ya que también existe una técnica que alude a los saberes y principios sociales en los que se encuentra el artista. Hay un registro etnográfico.

Para escudriñar acerca de esta noción etnográfica conviene partir de su definición básica donde el etnógrafo se involucra y participa abiertamente en la cotidianidad, en la vida de las personas. Se desarrolla un pensamiento que ha dejado sólo de contemplar, para pasar a comprometerse. Es un acontecimiento performativo que nos hace “estar-en-el-mundo”. Para que tenga valor, de acuerdo con Martyn Hammersley, “la etnografía no sólo debe estar comprometida con la comprensión del mundo, sino con la aplicación de sus logros para proporcionar un cambio” (1994: 23). Ahí radica justo la labor del artista como etnógrafo, para entablar una mirada que no sólo está anclada de su subjetividad. También está vinculada a la proximidad con su comunidad.

La figura del artista como etnógrafo está ligada al “otro”, al oprimido, al vilipendiado, en donde se tiene que desafiar la misma actividad de representación e ir más allá de la mera producción artística⁵⁷.

⁵⁶ Cfr. Nussbaum, Martha (1986), *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Cambridge University Press.

⁵⁷ El giro etnográfico en el arte contemporáneo es también impulsado por los desarrollos habidos en la genealogía minimalista del arte durante los últimos treinta años. Estos desarrollos constituyen una secuencia de investigaciones: primero de los constituyentes materiales del medio artístico, luego de sus condiciones materiales de percepción y

Siguiendo la premisa del artista como etnógrafo en su libro *El Retorno de lo Real*, Hal Foster reflexiona en torno al origen de esta figura del creador. Una de las referencias a las que alude es al surrealismo disidente de Georges Bataille y al movimiento de la *Négritude* encabezado por Senghor y Aimé Césaire a mediados del siglo pasado, en donde ambas iniciativas vincularon “el potencial transgresor del inconsciente con la alteridad radical del otro cultural” (2001: 150). El papel del inconsciente en el mundo moderno ha sido fundamental en la creación artística, aunque éste se encuentre vinculada a lo político o a cualquier fenómeno de carácter social, existe una especie de prolongación del “yo” en la apropiación que se hace de la esfera pública.

En el marco de esta propuesta considero que el arte se posa en un eje de operación horizontal, sincrónico, social en donde su ubicación en los espacios institucionales ha cedido en buena medida su predominancia a las redes discursivas que se vinculan con la producción artística, así pues, la figura del artista se relaciona a problemáticas de feminismo, homosexualidad, pobreza, desigualdad social, capital, libre mercado, justicia social, movimientos políticos, etcétera. Su mirada es también un registro etnográfico que no tiene su confinamiento en la mera descripción, sino que problematiza lo visto y lo vincula a un tiempo y espacio específico.

En la mirada etnográfica existe una intención develativa, cuyo alimentador principal es la sospecha que intenta percatarse de un significado que va más allá de la mera forma, aunque no deje de manifestarse algo inaprensible, desconocido sobre eso observado. Por esa razón, considero que la actividad estética es una práctica-acción basada en contextos que es capaz de inscribir a la obra de arte en espacios públicos urbanos, medios de comunicación (redes sociales) e incluso en movimientos sociales. El artista ya no es observador de personajes concretos, sino de situaciones comunes que reelaboran un significado en torno a lo común y la esfera pública⁵⁸,

finalmente de las bases corpóreas de esta percepción, deslizamientos señalados en el arte minimalista de los primeros años sesenta por el arte conceptual. La institución del arte pronto dejó de poderse descubrir únicamente en términos espaciales (estudio, galería, museo, etcétera), era también una red discursiva de diferentes prácticas e instituciones, otras subjetividades y comunidades. Ni tampoco pudo el observador de arte ser delimitado únicamente en términos fenomenológicos; era también un sujeto social definido en el lenguaje y marcado por la diferencia (económica, étnica, sexual, etcétera) (Foster 2001: 189).

⁵⁸ Un punto importante es el soporte-lugar en el que ocurren los desplazamientos de los discursos sobre identidad y política, para hablar de ello recurro a lo que Klug y Negt (2001) mencionan en su ensayo “Esfera pública y experiencia”, donde subrayan que el espacio público es el resultado de la combinación de lo que por un lado expresa la prensa, las instituciones, la opinión pública, etcétera, a través de los medios de comunicación o por cualquier otro canal, y del “horizonte de experiencia social” que es aquello que resulta de la incumbencia de todos, y termina siendo el resultado de una expresión colectiva social y común.

desafiando e introduciendo cuestionamientos alrededor de los órdenes sociales que intentan autoerigirse como consensos únicos y hegemónicos.

En ese tenor quisiera recuperar la obra de la performer guatemalteca, Regina José Galindo, quien por medio de sus acciones además de poner el acento en la desventaja que viven las mujeres en su país en términos sociales, económicos y sexuales, crea construcciones identitarias abiertas que no se supeditan a una noción de género que vindica el papel de la mujer, sino que más bien lo problematiza. En la acción titulada “Perra” Galindo escribió la palabra PERRA con un cuchillo sobre su pierna derecha. Su propósito, en palabras de la propia creadora, era formular una denuncia de los sucesos cometidos contra mujeres en Guatemala, donde han aparecido cuerpos torturados y con inscripciones hechas con cuchillo o navaja:

Yo hablo como mujer y mi trabajo está invadido de mi condición, ya que es inevitable. El ser mujer latina, mujer guatemalteca, claro que me marcó y me hizo lo que soy ahora. Todos somos resultado de nuestra historia y nuestro contexto, del espacio y el ambiente en donde nos desarrollamos. Yo solamente he vivido en Guatemala con una problemática muy grande de violencia en general y una violencia de género fuera de todo límite. Durante el conflicto armado, el daño a la población femenina era parte de la estrategia de guerra para infundir temor en la población, porque al matar a una mujer se mataba también la posibilidad de vida.⁵⁹

La mirada de Galindo es multisituada y no depende sólo de su contexto geográfico, sino de su interpretación en torno a la marginalidad, la exclusión y la concentración de poder. Su mirada es intencional y no sólo recolecta información, pues en ella hay un otorgamiento de significación que se manifiesta en sus performaces.

Otra acción que vale la pena mencionar es la que llevó a cabo en noviembre de 2011 en la Universidad de Essex, Inglaterra. En dicho trabajo titulado “Lesson of Dissection” (Lección de Disección), basada en la pintura “Lección de Anatomía” de Rembrandt, Galindo acostada en una cama de cirugía dispuso su cuerpo a un cirujano profesional y a un grupo de estudiantes de medicina, para que el galeno dibujara marcas específicas en el cuerpo de la performer. Esas huellas en los brazos, manos, uñas, pezones, ojos y piernas hacían referencia a las mutilaciones más comunes hechas por integrantes de los cárteles de las drogas en México a sus víctimas y

⁵⁹ Neira, Eli (2008), *El peso del dolor. Entrevista a Regina José Galindo*. Disponible en: <http://revista.escaner.cl/node/917>. Consultado el 18 de enero de 2012.

adversarios. A través de esta acción se indaga sobre la mutilación misma y lo que ella hace. Puede ser racionalizada y academizada. En el cuerpo de Galindo se bosquejan las miradas de los asesinados, de los cuerpos y rostros deshumanizados ¿Qué hace que las mutilaciones puedan profesionalizarse a tal grado? ¿Cómo mostrar el cercenamiento de los cuerpos sin salpicar una gota de sangre? Quizá la respuesta está en considerar el trabajo de Galindo como un gesto en sí mismo, cuyo valor no se incuba en ser réplica de lo acontecido, sino de posicionarse como una memoria y mirada que entretengan acciones, interacciones y relaciones cuya intención es revitalizar lo político.



Imagen 8. Regina José Galindo (2005), *Perra*.

La mirada, así, es una concatenación de interrogaciones que elaboramos alrededor de lo que se mira. Esos cuestionamientos se hacen dentro de un ámbito social, en donde cobran fuerza los caminos imaginarios y simbólicos a través de los cuales una imagen, un objeto o alguien diferente a mí cobran sentido y se manifiestan políticamente. La mirada es una interrogación sobre lo político.

2.3 Reorientación de la mirada y pieles imaginales

Dentro de este tercer apartado trataré de explicar cómo es posible una reorientación de la mirada a partir de la resignificación y la experiencia de lo que se mira. En la actualidad estamos expuestos a un sinnúmero de estímulos visuales que no se manifiestan como meras ilustraciones

de los discursos, sino que de ellos mismos hay una emanación que significa. Asimismo, el papel de la imaginación es esencial dentro de este entendimiento, pues ella misma es una mirada que despierta devenires, iluminando otras realidades posibles. Es una herramienta cuya sobreutilización en las artes no exige ninguna reparación.

En ese entendido, me gustaría comenzar por las aportaciones que los llamados Estudios Visuales han hecho con relación a la mirada y la imagen, no sin antes acotar de manera somera el propósito de este campo transdisciplinar conformado principalmente por teóricos e historiadores del arte (Bal, Brea, Moxey, entre otros), quienes han tratado de cambiar el sentido de los medios y los lenguajes visuales de las prácticas artísticas. Se habla entonces de una *experiencia poietica* vinculada a lo imaginario y sensorial y, también, a los modos en que esas experiencias se articulan con diversos modos de pensar una sensibilidad común y política.

De lo que se trataría es de revalorar el sentido de lo que miramos, de las imágenes que acontecen no como mercancía (como lo hace la publicidad), sino como productoras de conocimiento. Para encontrar la verdadera fuerza de la imagen, sentencia Susan Buck-Morss, es necesario desprenderla de su contexto, ya que ellas actúan de manera directa en la mente. En pocas palabras no existe ninguna necesidad de buscar lo que “está detrás de la imagen”.

Lo anterior no quiere decir que no exista una significación de lo mirado, sino todo lo contrario. Al concebirlo de esta manera se habla de una orientación política de la imagen:

*Los Estudios Visuales no se circunscriben a aprehender las imágenes y devolverlas a sus legítimos propietarios, sino a entender su potencial político, tomando como guía no la historia del arte, sino las prácticas contemporáneas de numerosos artistas que han convertido la imagen errante en el contenido mismo de su trabajo*⁶⁰.

En el acto creativo, la mirada observa la superficie de los objetos-imagen. Se ven trazos que no sólo transmiten información, sino que también generan significado. Las imágenes también miran a quienes las miran, atravesando el ojo en múltiples direcciones, en infinitas posibilidades. Con la mirada se penetra el espacio, no se ocupa, pues es siempre trayectiva. Por esa razón, valdría la pena entender que las imágenes hacen factible el pensamiento. Se constituyen como un área

⁶⁰ Buck-Morss, Susan (2004), *Visual Studies and Global Imagination*. Disponible en “Tate channel”: <http://channel.tate.org.uk/media/26613605001>. Consultado el 20 de enero de 2012.

liminar entre lo mental y lo no mental. De cierta manera proporcionan los “recipientes” en donde las ideas son depositadas. En un sentido kantiano, podría afirmarse que los pensamientos sin contenedores (imágenes) son vacíos. Los conceptos son “sentidos”, nos tocan y también los aprehendemos por medio de nuestra intuición. El arte se aproxima a lo real por medio de la intuición de su mirada.

El significado deja de actuar sobre la imagen, pues ella misma lo genera. Siguiendo con Buck-Morss, bajo esta idea, la Hermenéutica cambia su orientación al alejarse de la intención cultural, para acceder al evento de la imagen. El artista hace un escrutinio visual de lo que observa, entablando una relación entre recepción, significado y contenido. Lo visual nos interpela y afecta nuestra experiencia, en lugar de sólo configurarse como mera contemplación. La imagen no se subordina a la palabra.

En la imagen hay un silencio, algo que no está dicho. Eso es precisamente lo que nos hace habitarla y nos habita al mismo tiempo. En eso no dicho radica la producción de conocimiento de la imagen que nos hace profundizar y reflexionar acerca de lo que vemos y cómo lo vemos. Es un silencio de la imaginación, un despertar de otras posibilidades. Se crean imágenes mentales, cuyo origen no son los objetos mismos, sino los bordes de éstos que son tomados por el artista para luego ser representados. En la mente no está el objeto en sí, sino su trazo que genera significado. Son huellas que nos hacen pensarlo e indagar las formas, el color y la voluminosidad del objeto.

En la mirada no existe una condición de fijeza sobre lo que se observa, pues las imágenes-objetos son oscilantes y se mantienen en una constante transformación, una “perpetua vibración” (Baudelaire) que no define el cielo azul, sino que “éste se pone azul” después de haber dejado de estar gris tras la lluvia. Las atribuciones designadas por lo que se mira son momentos, alternancias que hacen imposible totalizar lo múltiple. Se exige la pureza identitaria. Miramos el sinsentido que le da sentido al sentido. Miramos el día que hace factible la noche. Miramos y escuchamos las palabras que rodean al silencio. Cada objeto, cada imagen señalan otros objetos, otras imágenes, pues éstas como diría Deleuze, son *images-mouvement*, imágenes en movimiento

que no son estáticas. Más bien son gestos que nos dicen algo, que evocan memorias y las enlazan con nuestro presente⁶¹.

Al hablar en términos de imágenes mentales, no hablo de una visión fantaseante que colinde con la alucinación. Me refiero a la evidencia de la mirada, es decir, a aquella abertura hacia el mundo, hacia la realidad que aprehendemos en su evidencia y causa un efecto en nuestra experiencia.

En la mirada que forma parte del acto creativo no existe una pretensión por revelar la “realidad”, de encarar frente a frente los fundamentos que componen lo que se mira. No hay una partición radical entre “fondo” y “forma”, pues cuando se mira se ven las formas que van y vienen atenuando y exaltando rasgos, información, significados que ocupan un espacio que no está en el más allá de un afuera que se opone al interior. Valdría la pena retomar el cuestionamiento hecho por Francois Laplantine y Alexis Nour cuando critican la superioridad moral de aquella inteligencia que se autoerige como “penetrante” sobre la supuesta “simpleza” de las formas, de las cortezas de las cosas “¿Por qué la superficie, la superficialidad en suma, lo que Boris Vian llama la *espuma de los días*, debería ser considerada como un defecto mayor, en suma, el equivalente del diletantismo y la frivolidad?” (2007:233). Las superficies que se observan erosionan constantemente su interpretación, su significancia. Vienen hacia nosotros, cuestionando la plenitud de nuestro interior.

Podríamos así, recordar las aportaciones de Bachelard al hablar de una “dialéctica de lo de dentro y de lo de fuera” en la que no existe una separación tajante entre estos dos “polos” sino un retorno constante que nos toca y que conforma nuestra imaginación. La imaginación, por así decirlo, es una piel de la mirada, pues a través de ella también se observa y se ordena lo real. En la imaginación se abren entendimientos, se potencian posibilidades. Nos permite prever y colocarnos en el umbral de aquello que todavía no es, pero que sin embargo es factible. Por medio de ella el creador-artista adelanta algo:

La imaginación nos permite explorar el ser del hombre como ser de una superficie, de la superficie que separa la región de lo mismo y la región de lo

⁶¹ Giorgio Agamben, al referirse al gesto, sugiere que es aquello desvinculado del actuar (agere) o del hacer (facere) y es entonces eso que se asume y se soporta: “Si la danza es gesto es, precisamente, porque no consiste en otra cosa que en soportar y exhibir el carácter de medios de los movimientos corporales. El gesto es la exhibición de una medialidad, el hacer visible un medio como tal” (2010: 54)

otro. No olvidemos que en esta zona de superficie sensibilizada, antes de ser hay que decir. Decir si no a los otros, por lo menos a nosotros mismos (...) Por medio del lenguaje poético, ondas de novedad discurren sobre la superficie del ser. Y el lenguaje lleva en sí la dialéctica de lo abierto y lo cerrado. Por el sentido, encierra, por la expresión poética, se abre (Bachelard, 2000: 193).

La mirada, dentro de esta reorientación, la entenderé como esa imaginación que nos sitúa en el mundo como *seres entreabiertos*, como un mecanismo presente en el acto estético que toma nuevos puntos de partida, rebasando constantemente sus orígenes. Lo que se mira es convertido en lenguaje, a través de la imaginación, para luego emerger como expresión, como representación hacia los *Otros*, proyectando un anticipo a la realidad. La mirada del creador sólo es completa por medio de la mirada del espectador. Ambas se intersectan en un punto de entendimiento, cuya esencia es el lenguaje. Los dos (tanto el creador como el espectador) interpretan y dialogan. Se *palpan* mutuamente.

Por medio de la mirada rompemos los límites de la individualidad, para colocarnos en un terreno impersonal. Nuestra imaginación permite vernos a nosotros mismos, escucharnos a nosotros mismos. Para ello, utilizamos un lenguaje que de entrada ya está socializado, que se ha filtrado por la puerta de la percepción. Sin embargo, eso que especula nuestra imaginación también se convierte en extraño, pues cuando nos miramos a nosotros mismos (por medio de la imaginación) es más una exploración que un sentirse a sí mismo. La intimidad es un exterior extraviado en la consciencia.

Puedo decir, hasta ahora, que la imaginación es un rasgo constitutivo de la mirada, pues por medio de ella se tocan las proporciones de las imágenes-objetos, sus texturas, sus opacidades y esplendores. Hay un goce que sólo puede ser sentido por lo que he denominado *piel imaginal*.

Sin embargo, las impresiones visuales no son reflejo fidedigno de lo que se mira, son más bien colocaciones mentales que organizan y dan sentido, por medio de esa *piel imaginal*. El arte es producto de nuestra posición ante el mundo. Se organiza y surge de nuestras mentes.

La *piel imaginal* es la dermis de nuestra mirada. Es un contenedor en donde se experimenta la resonancia de las imágenes y, al mismo tiempo, se construye una conciencia soñadora que de ninguna manera es delirante, sino poética y transformadora de la realidad. Esta conciencia soñadora, por medio de su expresión siempre simbólica, intensifica la experiencia humana,

iluminando realidades que de otra manera serían desapercibidas. En ella se despliega el adentro y el afuera, tejiendo nuevos entendimientos, pues a través de la imaginación también se reconoce y se crea conocimiento. La imaginación es parte fundamental en la comprensión de la imagen que resplandece ante nuestros ojos, haciéndonos sentir algo, a pesar de que carece de materia.

La ensoñación, surgida de la imaginación, opera continuamente en la historia y en el tiempo, pues por medio de ella los individuos pueden apropiarse de las realidades y de las imágenes a partir de su propia historia y tiempo, agregando elementos que son propios de su comunidad y de su entorno. La *piel imaginal* es instrumento de resemantización. Por medio de ésta se teje un espacio político subterráneo. Con relación a ello, Pablo Lazo hace énfasis en que la estructura de estos campos de reconfiguración simbólica fueron entendidos por Michel de Certeau como *collages simbólicos*, colecciones de memorias, ficciones, nuevos sentidos de palabras, etcétera. Sin embargo, continúa Lazo, ello *no es visible* pues se “trata de lugares palimpsesto que alojan prácticas silenciosas y discretas, en donde las evocaciones y las memorias se empalman y toman la configuración que el grupo o individuo les quiere dar” (2007:81). Por medio de la imaginación se da un nuevo reparto del mundo sensible, de las percepciones y de lo político. Se crean otras miradas que escapan de algún modo al poder disciplinar, que de acuerdo con Foucault no requiere de ser visto para mandar.

2.3.1 Dar a ver

La mirada del performance art, gestada en la imaginación, en la piel, “es una mirada que mira”, nos observa en la ejecución de la acción. Se muestra como signo inequívoco de aquello que ha sido registrado y aprehendido previamente, por el creador. En el performance art, más allá de tener una intencionalidad narrativa o no, existen señalamientos, gestos que sugieren algo. Cuando tiene lugar el performance art existe un encuentro de miradas. Una es la del artista, la otra pertenece al espectador. Ambas se cruzan constantemente. Una provoca el surgimiento de la otra, por medio de su desidentificación mutua. Las dos se erigen como momentos extraños de un acontecimiento. Pedro Ovando en un texto titulado *Performance la contradicción de la imagen* comenta que “enunciar el performance como acción nos invita a pensar la intersubjetividad como

interacción y afectación de los cuerpos, como presencia incontrovertible de la efectuación perceptiva”⁶².

Debido a su condición *in situ* en el performance art, a diferencia de otras disciplinas, el creador recibe de primera mano las reacciones de los espectadores, creando un vínculo de cercanía contenido en una proximidad corporal, que es al mismo tiempo un potencial vivo e irruptor. Incluso la acción que lleva a cabo puede tener un viraje inesperado, pues el espectador toma parte de la obra. A pesar de ello y, aunque parezca paradójico, no podría pensar la inmediatez del performance como un momento de plena singularidad, que es incapaz de repetirse, pues en su interior existen huellas de memorias, hábitos y lenguajes que guían la labor del artista en ese instante. En pocas palabras su mirada es la que finalmente emerge y muestra algo, *da a ver*, se despliega ante los ojos. La mirada que permite la creación es aquella que comunica a los otros, a aquellos que observan la obra (relato) y descubren por medio de la especulación de su mirada eso que la imaginación del artista ha hecho capaz de incorporar a la visibilidad de un lenguaje específico, de un *dar a ver* y de un *dar a interpretar*. La acción llevada a cabo se manifiesta como un sustituto de algo que está presente en otro lugar, en un tiempo diferente.

Como ya mencioné la mirada es un cruce y así lo evidencia la experiencia de la artista mexicana Lorena Wolffer, al llevar a cabo su acción *Territorio Mexicano*⁶³ en el Cleveland Performance Festival (1997), al describir como otra joven se le acercó y permaneció frente a ella, al momento de estar ejecutando su pieza. Ambas mantuvieron un intercambio de miradas por media hora.

⁶² Ovando, Pedro (2006), “Performance, la contradicción de la imagen”. Ponencia presentada en las Terceras Jornadas de Antropología Visual. Disponible en <http://www.antropologiavisual.com.mx/en/academic-symposium/73-cuerpo-y-performance-en-la-antropologia-visual.html?start=2>. Consultado el 15 de enero de 2012.

⁶³ En un trabajo titulado *Mujeres y re-presentación: entre muchas plumas andan* se describe esta acción como una traducción de la actitud pasiva de los mexicanos frente a la crisis económica y política de su país “mediante una acción que la retuvo acostada y desnuda sobre una camilla de hospital, atada de pies y manos, mientras una bolsa de transfusión dejaba caer gotas de sangre sobre su vientre durante un espacio de 6 horas (...) La pasividad del cuerpo de Wolffer sacudió al espectador arrojándolo al terreno de la experiencia compartida y a una ruta variable de conciencia” (Rodríguez, 2007:100).



Imagen 9. Lorena Wolfffer (1997), *Territorio Mexicano*.

Por otro lado es necesario acotar que la naturaleza del performance art no posibilita su atestiguamiento todo el tiempo. Es una acción que sucede en un momento específico. Sin embargo, puede apreciarse posteriormente a partir de un registro visual (fotografía, video) que la vuelve a transformar, pues sólo somos capaces de ver la obra a partir de la mirada de quien la fotografió o la videograbó. El performancero argentino, Gabriel Sasiambarrena, habla al respecto al entablar una relación entre el tiempo y el espacio en donde ocurre la acción performativa:

(Hay que) reflexionar acerca de la mirada en el mundo actual, una mirada omnipresente situada en el aquí y el ahora, una mirada que hace inasible la propiedad del objeto, pues es la misma mediada por la cámara de video y sus diferentes modos de utilización en el proceso del performance. Este espacio y tiempo performático evocan un lugar por reconstruir, un espacio en blanco capaz de despertar el más real de lo sentidos (2011: 8).

Cuando la obra (performance art) *da algo a ver* tenemos que considerar que no lo hace precisamente en un espacio fijo, sino que es una acción que ocurre en el tiempo. Aparece como un acontecimiento, donde el artista no sólo interpela a quienes lo observan, sino que él mismo es inspeccionado por los espectadores, originando posibilidades de interpretación. “Los que miran hacen los cuadros”, sentenciaba Marcel Duchamp, para referirse a esa mirada que además de interpretar, reconoce, pues como desarrollaré con mayor profundidad en el capítulo 3, la pregunta de quién hace el arte deberá de ir acompañada permanentemente por otros

cuestionamientos que intentan indagar sobre su efecto: *¿Qué es lo que el arte puede hacer? ¿Qué otra suerte de reordenamientos son factibles a partir de su acción? ¿Cómo afecta eso que no es mera representación sino perene entendimiento del mundo?*

Puedo afirmar que la mirada forma parte de un proceso histórico en donde los individuos se localizan, estando inmersos en diversos tipos de relaciones sociales. De alguna manera, la mirada está cristalizada en la representación, en eso que al artista ha interpretado de sí mismo y de su realidad. En aquellas cosas que ha incorporado y que lo conducen a una exigencia de mostrar, de *dar a ver*.

De acuerdo con María de la Luz Hurtado, el performer desarrolla una conciencia de ser mirado⁶⁴. Tenemos así, que el proceso de mirar no es unidireccional, sino que está inscrito en un excretar y en un replegar. Va hacia fuera, manifestándose como representación, como guiño lingüístico, como palabra y como silencio. Al mismo tiempo se recoge en la voz íntima de nuestra imaginación. En dicha tensión se concibe la forma del arte, es decir, esa relación entre la palabra surgida del cuerpo y la acción, entre visualidades, decires y saberes. El arte ha dejado de ser sólo forma plástica, es ahora una forma de lo político.

No existe una autonomía de la mirada y menos del arte. La pretensión subjetivista que relativiza nuestra experiencia común se erige como signo de un mundo normado por la supuesta autosuficiencia cuya génesis está en el consumo, los discursos mediáticos y en los devenires de la economía. No se trata tampoco de asegurar que existe una fusión o una incertidumbre acerca de nuestros propios límites. Debemos aceptar que la manera en que nos representamos está marcada por eso que los otros han dejado en mí y se ha in-corporado en mí. “La identificación depende siempre de una diferencia que se trata de superar, y que su meta sólo se logra

⁶⁴ En ese tenor, Hurtado hace referencia a los cuatro momentos del preformance establecidos por Schechner, estableciendo la mirada como un trayecto que opera de manera continua en el arte acción:

1. El ser o estar, que es la existencia misma de la materia y/o del espíritu, y
2. El hacer de ese ser, que es su actividad en continuo flujo (desde el celular o molecular hasta el movimiento perceptible por lo sensorial). Sobre estos operan dos categorías, una, la ejecución de la performance, otra, la mirada investigativa sobre ella:
3. Cuando el que hace lo hace de modo de «mostrar el hacer» (subrayar, desplegar el hacer). Es un estar alerta a que se está en un proceso intersubjetivo, comunicacional frente a un otro que lo refracta y significa.
4. Explicar el mostrar el hacer», es decir, el esfuerzo académico, y el crítico o autorreflexivo en caso del artista, para comprender el mundo de la performance. En este caso, no se establece a priori que un flujo de comportamientos «es» una performance, sino que la mirada constituiría al objeto como una epistemología: se mira el flujo de acciones representacionales «como» performance” (2006:66)

reintroduciendo la diferencia que se afirma haber allanado. Aquel con el que me identifico no soy yo, y ese no ser yo, es la condición de identificación” (Butler, 2004: 182).

Para ejemplificar a lo que me refiero por el *dar a ver* en el performance art, retomaré a Lorena Wolffer y dos de sus obras: *Evidencias y Testimonios de Tepito*, pues en ambos ejercicios la mirada del artista surge como un dispositivo que no sólo se manifiesta en términos de una vindicación- panfleto con respecto a la situación de desventaja de las mujeres, sino como una irrupción de lo dado, que tienen la finalidad de hacer factible la posibilidad de un nuevo “acomodo” del ámbito público. Al buscar la igualdad de las mujeres, o mejor dicho, al tratar de revertir las desigualdades, también contribuye a formar la esfera pública, vista como un sitio de enfrentamientos que es modificado constantemente por la búsqueda de la igualdad, siempre pugnada y por corroborarse una y otra vez.

En la primera de ellas, *Evidencias*, se hace referencia a la violencia doméstica. La misma artista la define así: una intención de “señalar la violencia de género como un problema que debe ser abordado y entendido de manera pública y que debe ser sancionado legalmente”⁶⁵. En la obra se recolectan utensilios domésticos que, de acuerdo a las historias personales recabadas por la artista, han sido también empleados para agredir a las mujeres. Son encendedores, collares, correas de perros, cubetas, entre otros, los que fungen como rastros de lo cotidiano y de la violencia experimentada por hijas, madres...mujeres. Un testimonio escrito, donde 47 donadoras de los objetos narran su historia, acompaña la presentación de éstos.

Por otro lado, *Testimonios de Tepito* consiste en el testimonio de cuatro mujeres que viven y trabajan en el barrio de Tepito, en la Ciudad de México. A partir de ello, la artista eligió algunas de las frases comunes que conforman los puntos de vista y la manera en que se asumen como mujeres dentro de su comunidad. Los resultados fueron expuestos en las calles de Tepito mediante afiches y calcomanías. Algunas de los enunciados arrojados por la intervención fueron: “Los hombres son una masa y hay que moldearlos”; “Si una se apendeja, hasta panzona sale”; “Aquí las viejas trabajamos”; “A la mujer se le da por su hermosura y al hombre por su angostura”; “Sigue habiendo machismo, pero hay menos pendejos”; “Fui criada en la bragueta de un soldado”, etcétera⁶⁶.

⁶⁵ Cfr. <http://www.lorenawolffer.net/expuestas/index.html>. Consultado el 23 de enero de 2012.

⁶⁶ Cfr. <http://www.lorenawolffer.net/expuestas/index.html>. Consultado el 23 de enero de 2012.

En ambas intervenciones el *dar a ver* se despliega como una labor de reconocimiento de las mujeres en la esfera pública, que no sólo tiene que ver con el acceso y la representación de su identidad, pues participar de un espacio común es más allá de ser capaz de manifestar contenidos y, en cambio, es “hablar con nuestra propia voz y de esa forma construir y expresar simultáneamente nuestra identidad cultural” (Fraser, 1993: 44). Es una mirada desde otros posicionamientos, en donde no se trata de representar ciegamente las opiniones o puntos de vista feministas, reduciendo todo a una mera cuestión de empatía, sino de pensar dichas categorías desde la fuerza de un antagonismo, el cual no es una contradicción u oposición, sino una idea que descansa en la escisión original de lo social, donde hay una especie de dislocación, que vuelve al campo de lo social imposible de totalizar, pues al final el patriarcado no es un universal verdadero que mantiene a las mujeres en una situación de opresión, sino un discurso que se manifiesta frágil en su continuo devenir. Así, lo que logra Wolffer con este tipo de intervenciones es propulsar, desde una mirada colectiva, esos momentos de fragilidad del androcentrismo que aparecen al mostrar los símbolos y los lenguajes que se producen performativamente, por medio de utensilios y frases, y otorgan significado al género. La mirada es una pugna que ayuda a verificar, de manera intermitente, la igualdad.



Imagen 10. Lorena Wolffer (2010), *Evidencias*.



Imagen 11. Lorena Wolffer, *Testimonios de Tepito*.

Capítulo 3. Politicidad de lo sensible. Arte acción latinoamericano: memorias, miradas y cuerpos inscritos

“Para nombrar lo humano es necesario nombrar lo encarnado”, Giorgio Agamben

Dentro de este capítulo abordaré, primeramente, cómo la afectividad y las emociones colocan nuestras miradas y memorias en un punto específico. Se erigen como una especie de *in-between* entre lo mirado y lo recordado. Es en pocas palabras un punto de articulación que otorga espacio y tiempo a la narración de la memoria y al modo de ver.

La relación entre lo que se ve y lo que se recuerda se asienta en el cuerpo y se da por medio de la afectividad y las emociones. Memoria y mirada forman parte de la imaginación, pero también constituyen un momento encarnado que no se circunscribe de manera pasiva al tiempo y al espacio, sino que los asume y los transforma. Existe un desorden en la sucesión tiempo pasado-presente-futuro y emerge en cambio una coexistencia temporal, cuyo sentido no tiene que ver con una sucesión cronológica, sino con una evocación sensorial de la memoria involuntaria. Dentro de lo que se recuerda y se mira hay una acción implícita, un indicio de vida que no sólo define nuestra identidad, sino que también nos coloca en una comunidad que es capaz de encontrar su lugar en la historia.

Posteriormente anotaré la manera en la que se establece una relación entre la memoria y la mirada como contenedores de la afectividad y las emociones por medio de la experiencia del **recuerdo visto**. Los actos de recordar o ver no se dan de manera aislada del sentir, sino que surgen como su acompañamiento constante en una trama corporal viva, en un movimiento que se muestra con el cuerpo y nos hacen estar en una **proximidad sensible**.

Una vez establecida la articulación entre la mirada y la memoria, en la segunda parte trataré cómo ello deriva en un lenguaje actuante. En una performatividad que muestra cómo la relación entre la mirada y la memoria nacen de una comprensión. De un enfrentamiento con el mundo que provoca exégesis y el despliegue de un sentido. Cuando se mira ya se ha establecido un

horizonte que delimita nuestra visión. Al ver recopilamos memorias, historias y experiencias que actúan como mediadoras del diálogo establecido entre lo que se mira y el sujeto que mira.

Dentro de este mismo apartado exploraré algunas diferencias semánticas entre la performatividad y el performance art o arte acción, ejemplificándolo con algunas acciones llevadas a cabo por artistas colombianos y argentinos. Así como otras irrupciones, tales como el Movimiento de Ocupación o también conocido como “Los Indignados”, que desde 2011, ha estado presente en varias ciudades del mundo.

Hacia la tercera parte del capítulo veremos cómo la memoria otorga continuidad a la mirada, pues nos permite integrar lo que vemos. “Es la continuidad la que ocupa el lugar de la identidad, constituida temporalmente” (Ricoeur, 2010: 146). Como ya se mencionó en el capítulo 2, el relato de la mirada es capaz de “poner algo ante los ojos”, *da a ver* aquello que conforma una historia y que de otra manera permanecería oculto. Así, es importante acotar que si aceptamos todo lo que se ha dicho hasta el momento, no existe una subordinación de la mirada a la memoria o viceversa. Es solamente una relación de articulación, conducida por lo que “nos afecta”, que para los fines de la investigación funciona como un dispositivo cultural y de politicidad en el performance art latinoamericano. A través del arte acción surgen representaciones y escenarios que exigen la creación de otros espacios para la memoria y sus imágenes, para alentar un recuerdo que se hace visible-invisible en los cuerpos de los creadores y en los objetos que utilizan dentro de sus intervenciones. Por medio del recuerdo se recobra la certeza de aquello que es visto y, a su vez, se vive un impulso de extrañamiento, un tránsito permanente entre la memoria y la mirada. Son fuerzas tensionales que se vinculan a la eficacia de la obra⁶⁷ y a su politicidad.

3.1 Emociones y afectividad

Para comenzar a hablar sobre las emociones y la afectividad es necesario aclarar que su estudio dentro de las ciencias sociales es relativamente nuevo, pues la “investigación que retoma sentimientos y emociones como centro de interés y objeto de estudio, de manera más o menos amplia y profunda se inicia en los años setenta y ochenta, de la últimas décadas del siglo XX” (Fernández, 2011: 1). Sin embargo, no es mi interés emprender un recorrido que dé cuenta del

⁶⁷ Este punto, concerniente a la eficacia de la obra en el arte acción, se profundizará hacia el final del presente capítulo.

estado de la cuestión de dicho asunto, sino más bien elaborar un esbozo teórico alrededor de las emociones y la afectividad que posibilite verlos como un modo de cognición, en el que están implicados los sentidos, y como una forma constituyente de la experiencia a través de la memoria y la mirada.

De esta manera podríamos partir definiendo una emoción como una irrupción abrupta, un sentimiento breve cuyo eco se amplifica en el rubor, la palidez, una sudoración inesperada o en el temblor de alguna extremidad del cuerpo. Es una relación con el mundo que como apunta Isabelle Fillioziat, remite a un intercambio social:

Etimológicamente, “moción” evoca movimiento; el prefijo “e-“indica la dirección de ese movimiento: hacia el exterior. La e-moción es un movimiento hacia fuera, un impulso que nace en el interior de uno y habla al entorno, una sensación que nos dice quiénes somos y nos conecta con el mundo. Puede ser suscitada por un recuerdo, un pensamiento o un acontecimiento exterior. Nos informa sobre el mundo que nos rodea, con mayor rapidez que el pensamiento hipotético-deductivo. Nos guía recordándonos lo que nos gusta y lo que detestamos. En este sentido, las emociones nos proporcionan el sentimiento de existir en el mundo. Y nos individualizan confiriéndonos conciencia de nuestra propia persona. La vida emocional está estrechamente vinculada con la vida relacional (2007:29-30).

Siguiendo esa línea se podría argumentar que el sentir, producido a través de las emociones, además de que permite una implicación con el mundo, facilita la generación de pensamiento, pues por medio de éstas también se elaboran construcciones argumentativas sobre aquello que nos rodea. En ellas existe una vinculación de la imaginación y la voluntad. Las emociones constituyen las superficies de los cuerpos individuales y colectivos, pues ellas mismas son signos de un trazo de la vida en común.

Las emociones son inscripciones sobre los cuerpos. Son acciones que el mismo cuerpo encarna como maneras de reconocer a los otros que me rodean. Por esa razón existe una sociabilidad de la emoción, pues como lo afirma Sara Ahmed en su trabajo titulado *The Cultural Politics of Emotion*, “tengo sentimientos que se mueven hacia afuera, hacia los objetos y los otros, sin embargo esos sentimientos retornarán a mí. Ésto es lo que he llamado el modelo *inside-out* de las emociones” (2004:35). Las emociones se mueven entre los cuerpos, los rodean, posicionándolos dentro de un plano comunicante.

Para proseguir el curso de esta hilvanación teórica es necesario distinguir entre las emociones y la afectividad, pues esta última se concibe como un proceso que precede a las emociones y las contiene. La afectividad es aquello, siguiendo a Gilbert Simondon, que traduce y perpetúa la posibilidad del individuo de poder interactuar dentro de una colectividad. Es una mediación entre el individuo y los otros:

La emoción implica la presencia del sujeto en relación con otros sujetos o con el mundo. (E)moción es la significación de la afectividad. Así la afectividad puede ser considerada como una fundación de la emotividad...afectividad y emoción son correlativas, pero la afectividad-acción debe ser comprendida de el lado de la colectividad, en su aspecto relacional, mientras que la emoción es eso que corresponde a la individuación de lo colectivo(Simondon 2005:253 en Venn 2010).

Con ello puede argüirse que la afectividad no debe entenderse como algo acerca del dolor o placer, sino como una manera de situar al sujeto sobre un devenir. La afección es un índice del devenir, es decir, aquello que no circunscribe al sujeto dentro de una identidad fija, sino que lo arroja en la acción, en esa disputa que se traduce como un enfrentamiento de los cuerpos, de las miradas.

La afectividad es un “ensamble” entre lo social y lo cultural, entre lo cognitivo y lo afectivo, entre la racionalidad y el cuerpo, entre lo político y la política. Una zona de relacionalidad que hace imposible la plenitud de lo individual y, en cambio, coloca al sujeto dentro de una temporalidad compartida, obligándolo a redefinir la manera en que conoce. Es una cualidad sensitiva de la experiencia⁶⁸, que desde Spinoza, se entiende como una potencia transformadora de los cuerpos, o lo que yo llamo “una cognición sintiente”, es decir, un sentir que deviene en pensamiento y no viceversa. “El sentir no es pensar acerca del sentir. El sentir que se siente, el ver que se ve, no es precisamente de ver o sentir, sino visión, sentir, **experiencia muda, de un sentido mudo**” (Merleau-Ponty 1970:303).

Las emociones nos afectan, marcan el inicio de un proceso del cual emerge una pregunta esencial ¿Qué es lo que puede hacer el cuerpo? La afectividad marca al cuerpo como un proceso-flujo

⁶⁸ En un artículo titulado *Afterword: the future of affect studies*, Patricia Ticiento Clough (2010), elabora una interesante relación entre la afectividad y el cuerpo, a través del ritmo. El afecto, para esta autora, es transmitido rítmicamente, pues argumenta que éste no es nunca un objeto ni una figura. Es en cambio un evento con vibraciones, con ritmos listos “para la propagación o la infección”. Afecto es un concepto de la colectividad.

incompleto, siempre por hacerse, pues dentro del afecto lo único que puede hacerse previsible es la ampliación misma de la experiencia.

Asimismo, al referirse a la afectividad es necesario establecer que ésta es activada a partir del sentir, pues el ser afectado significa que el sujeto establece un vínculo sensorial consigo mismo. Hay una experiencia personal (emociones), que le permite relacionarse con las cosas, mediada por la razón y la cultura. La *sensibilización* “surge de la nada, establece un ámbito sin significación, sin categorías, sin continuidades, es un ámbito pre-objetivo” (Surallés, 2005: 9).

Sin embargo, esa sensibilización siempre es acompañada por un proceso cognitivo que le da sentido, por una innervación mimética, en términos de Benjamin, en la cual la manera de conocer, además de implicar al intelecto, también está determinada por los sentidos y las formas táctiles de percepción que trascienden las dicotomías sujeto/objeto. La innervación la entiendo como una envoltura del cuerpo que nos permite aproximarnos al mundo. Es una experiencia corporal, que sólo adquiere sentido en la medida que se despliega alrededor de todos los registros sensoriales. Va más allá de una contemplación intelectual y es entonces un “pensamiento que se siente” (o una *cognición sintiente*).

En la afectividad hay una desincronización de tiempos, entre lo que se siente y el mundo. Es una especie de discordancia que permite elaborar resignificaciones sobre el propio cuerpo, sobre lo que se percibe⁶⁹. La afectividad es una actividad vital, una potencia que se traduce en acontecimiento. Es un quiebre entre lo que se es y el provenir. Aunque esto último no quiere

⁶⁹Como ya se ha mencionado en este trabajo la afeción no se circunscribe a un dolor o placer determinado, sino a una vivencia sensorial que moldea nuestra experiencia. Sin embargo, el dolor puede funcionar como un buen ejemplo para ilustrar la naturaleza colectiva de la afeción, pues el dolor no es individualizado, se transmuta en algo que es compartido, pues aunque exista una imposibilidad de sentir el dolor de los otros, eso no significa que sólo pertenezca a ellos o que su emoción producida, a partir de ese dolor, no tenga nada que ver conmigo. Por el contrario, existe una sociabilidad del dolor que hace que aquello que aqueja al otro me pueda tocar y transformar en algún sentido. El dolor, así, sería un llamado a la acción y a la demanda de un sentido sobre lo político, entendiéndolo éste último no como una reconciliación de lo societal, sino como un aprendizaje continuo de vivir con la imposibilidad de reconciliación, con aquello que es diferente a mí. Desde esta perspectiva, el dolor se interpreta desde un lugar en común. Es una invitación a lidiar de otra manera con el mundo, pues el dolor es una forma de lo abyecto. A través de él se experimenta una ruptura de las normas. Por ejemplo, el malestar producido por el cuerpo enfermo se debe a que transgrede el orden social: excreta, supura, sangra. El dolor del otro, causado a partir de sus diferencias, se vuelve una amenaza que hace replegarnos. Sin embargo, para producir una repelencia es necesario el contacto. Aquello que es ajeno también me define y me “afecta”. Así, por medio del arte acción el dolor puede ser representable. Es puesto en común, se transforma en una acción que evidencia las marcas del horror y los hechos traumáticos, para convertirlos en parte de una memoria colectiva. Las acciones hechas por los performancers latinoamericanos analizadas a lo largo de este trabajo demuestran que la intención no es representar una temática, sino develar una dinámica que acciona las emociones y las colectiviza. El dolor, así, es compartido.

decir que la afectividad actúe como un elemento etapista o como una borradura de experiencias pasadas. Es por el contrario un síntoma de la memoria. Una manera de recordar que transforma nuestra identidad, nuestro comportamiento.

3.1.1 La experiencia del “recuerdo-visto”

A pesar de poder manifestarse por medio de los cuerpos, la afección es una experiencia muda, como ya se ha especificado en líneas arriba. Está compuesta por un silencio que no reclama su lugar dentro del lenguaje, sino más bien lo hace suyo y lo transforma. La afección altera los lenguajes de la memoria y la mirada. Lo que sentimos (esa experiencia muda) trastoca el recuerdo y lo que vemos. Sin embargo, esas emociones que nos afectan, al darles sentido, son contenidas por la memoria y la mirada. La afección es un gesto que se posa más allá de las palabras. El gesto, parafraseando a Merleau-Ponty, sólo emerge como un esfuerzo unificado que trae impresiones formadas a través de los sentidos dentro de un espacio de respuesta. Por ello la experiencia muda de la afección son gestos-reacciones, que le dan forma al tiempo. El gesto es un cambio, una alteración del tiempo.

Así, establezco una relación de la memoria y la mirada con la afección y las emociones en dos niveles: 1) El proceso de afección y las emociones sentidas pueden ser moldeadas por el contacto con la memoria y la mirada 2) La afección y las emociones sentidas pueden orientar las formas en las que se recuerda (“se hace memoria”) y en las que se ve.

La manera en que sentimos está determinada por actos e historias del pasado, que son actualizables por medio de las emociones y los procesos de afección que desencadenan. La *memoria afectada* es aquella en la que se establece una relación entre el presente y el pasado. Es un énfasis en el pasado que no necesariamente resulta de una verosimilitud de lo vivido, sino de un recuerdo que se encuentra en otro lugar, en un tiempo cuya diferencia se marca a partir de la imaginación. En la memoria se registran las huellas no sólo de lo acontecido, sino de aquello que nos ha afectado, de esas emociones que también son historiables. La afección es para la memoria una especie de “duración vital” que hace despertar el recuerdo a partir de las experiencias vividas. La afección es *un ahora* que en realidad ha sido *un desde siempre*.

Los acontecimientos que somos capaces de narrar siempre van acompañados por una expresión hablada que es inseparable de las emociones y los gestos. Al ser afectada la memoria, ésta se

convierte en un proceso en marcha que nos hace comunicarnos con los otros y considerar nuestra existencia en común.

Con respecto a la mirada es preciso señalar que cuando vemos una imagen, ésta no sólo es capaz de originar una reestructuración simbólica del espacio, sino que también nos afecta y se conecta con las emociones. Aunque es importante señalar que esas emociones sentidas están mediadas por una instrucción cultural. Diego Lizarazo lo aclara al respecto:

Identificamos llanto, alegría, melancolía o congoja en buena medida porque hemos incorporado los signos gráficos convencionales que indican enfáticamente dichos estados. No es seguro que un individuo competente en la iconografía filmica y televisiva occidental reconozca con claridad estas expresiones en una pintura china del siglo II (Lizarazo, 2006: 280).

Con ésto quiero apuntar hacia el carácter icónico de las imágenes y cómo ello hace que se encarnen determinadas impresiones y emociones. De esta manera ya no sólo se mira una fotografía periodística donde se representan cadáveres yacentes sobre un piso a causa de un enfrentamiento de bandas criminales. Se presencia una pérdida y un dolor de aquellos que han sido asesinados, de aquellos que han sido arrancados de su vida, de esos rostros “borrados” a raíz de sucesos violentos. Continuando con Lizarazo es necesario advertir que esta referencialidad a las emociones, en el acto de ver, no se vincula a “una propiedad intrínseca de una a otra representación del estilo: el color rojo es pasión y el azul es melancolía” (2006:281). Es más bien de una mirada que lanza su aproximación a un conjunto, a un todo irreductible, cuya raigambre es un entramado social y cultural⁷⁰, que apela a una capacidad interpretativa mucho más amplia, pues en la imagen siempre hay algo extralingüístico que es irrepresentable, lo que he llamado el *potencial afectivo de la imagen*. Éste es una fuerza que nos obliga a actuar y a hablar, a narrar la imagen sin tener que detenerse necesariamente en los detalles de sus formas o colores, sino más bien hablar y pensar sobre ella como una alteración que forma parte de una cadena de imágenes, de otros muchos sucesos que no están presentes y que sin embargo perturban nuestro encuentro con eso que se mira⁷¹.

⁷⁰En su artículo “Fundamentos de una antropología de los sentidos”, Florance Classen evoca la posibilidad de concebir los sentidos como vías de transmisión de valores culturales, lo que permite considerar una Antropología de los Sentidos en la que se trata de comprender los valores de los distintos sentidos dentro del contexto de una cultura en específico.

⁷¹Maurizio Lazzarato afirma que el video arte, por ejemplo, es una buena manera de entender la relación entre imagen y afección, pues en este caso las imágenes en movimiento no necesariamente corresponden a formas explícitas de representación, debido a que el video, debido a sus características de retrasar, acelerar o contraer la

Sostengo que el momento articulador entre la memoria y la mirada corresponde a la afectividad, que no es otra cosa que un indicio sobre lo que se siente y que encuentra su narración bajo la figura de un recuerdo que aparece ante aquello que se ve. Así, la afectividad funciona como un puente entre lo sensible (lo corporal), los recuerdos y las imágenes, produciendo una cognición. Por esa razón, resignificar el cuerpo como un territorio en donde es posible presenciar una continuidad entre sentir y conocer, nos permitirá considerarlo como un portador de significados y ver que las prácticas corporales también son maneras de conocimiento. Los afectos y las emociones son inscripciones que se hacen presentes en el cuerpo, a través de la memoria y la mirada. En el acto poietico, el artista echa mano de su afectividad y emoción para entregarse a una estesia (aptitud para percibir las sensaciones) que posibilite considerar el recuerdo como una imagen que actúa permanentemente sobre un aquí y ahora, como un proceso semiótico e histórico a través del cual se construye la subjetividad, tejiendo experiencias capaces de elaborar otras prácticas de acción, teoría y relacionalidad.

3.1.2 Miradas y memorias (inter)corporalizadas

Hablar de memoria y mirada implica aludir al cuerpo, no sólo por la relación que éstas establecen con la afectividad y las emociones (que a su vez son campos de un registro sensible cognitivo), sino por el inminente carácter colectivo que cada una de ellas posee a través de su signo político, es decir, a partir de que hacen concebir al hombre en plural y no dentro de la certidumbre moderna individualista.

Los recuerdos y eso que se mira son enunciados desde un cuerpo que ya no es percibido más desde los regímenes duales de Occidente, en donde sólo está compuesto por dimensiones físicas/somáticas. Es un campo en donde se aprehende la experiencia corporal, relacionando dimensiones emocionales, psíquicas, simbólicas. Dicha trama no es otra cosa que lo que las ciencias sociales han optado por llamar recientemente **corporalidad**.

La corporalidad es una forma de afirmar que no sólo se tiene cuerpo, sino que también se es un cuerpo donde no hay una escisión entre sus aristas epistemológicas (ser/tener cuerpo) y sus aristas ontológicas (cuerpo/alma). Así, podemos hablar de cuerpos enfrentados, intervenidos,

imagen permite transformar la percepción y hacerla capaz de traducir esos flujos de imágenes que parecen inaccesibles. En este caso la imagen deja de ser representación, para transformarse en una parte constitutiva del mundo. En una afectación que es capaz de crear otras maneras de relacionarse con el mundo.

irrupidos por otros cuerpos, por otras corporalidades que los hacen definirse a través de la acción comunicante. La corporalidad no es una sola, es una suerte de multiplicidad, un anudamiento de significaciones. Existen corporalidades que se afectan por medio de una relación de **intercorporalidad**, es decir, por medio de un entrelazamiento de corporalidades. Lo intercorporal es aquello que reúne y coloca en un mismo plano a los cuerpos que se tocan.

Los cuerpos se afectan unos a otros, se delimitan mutuamente; un cuerpo comienza en el lugar donde acaba otro, incluso aquel lugar en donde no hay otro cuerpo, el vacío, es una especie, como lo asevera Jean Luc Nancy, muy sutil de cuerpo. Sin embargo, a pesar de delimitarse, los cuerpos sólo se tocan a través de sus bordes, de sus fronteras dérmicas que los exponen a los otros. Lo que se toca, pues, es el límite que lleva al sujeto más allá de sí mismo: “lo acariciado no se toca. No es entonces la suavidad o el calor de la mano lo que busca la caricia. Esta búsqueda de la caricia constituye su esencia debido a que ella no sabe lo que busca. Este no saber, este desorden fundamental, le es esencial” (Levinas, 1993:133)

En la piel se corporaliza la memoria y la mirada. En ella se asientan los rasgos de haber vivido por medio de pliegues, manchas, cicatrices, faltas. La dermis puede desbocar la imaginación, su tocamiento produce imágenes. Es una superficie agrietada, orientada a un afuera, nos vuelve públicos. La piel se convierte en una especie de “palimpsesto” en donde se forman las huellas de una memoria individual, cultural y social. En la piel se escribe la realidad metamorfoseada y se ordena la ficción al mismo tiempo. El cuerpo ya no es del artista-individuo, sino que se convierte en un extrañamiento colectivo irrecuperable.

Los cuerpos no son sólo tocados por otros cuerpos, sino también por los afectos y es en su afectividad que devienen como acontecimiento, como una producción de diferencias afectivas en donde se rotura una **proximidad sensible**, es decir, un lugar donde los cuerpos se encuentran y los hechos sociohistóricos se manifiestan por medio de las miradas, los sabores, los olores, los gestos encarnados. “La proximidad sensible es el estudio de la configuración histórico social de los sentidos corporales y sus efectos en las relaciones sociales” (Sabido, 2008: 621); es también hasta cierto punto una amenaza constante pues por medio de ella los cuerpos se enfrentan unos a otros, en la medida que están expuestos. La proximidad sensible también es una marca de la vulnerabilidad, de un enfrentamiento que podría caracterizarse como disenso. La proximidad es causante de lejanía, de un desacuerdo vital en la construcción de la esfera pública.

La intercorporalidad no sólo es una fase de contacto, sino que es una manera de interacción en la que incluso los cuerpos aprehenden maneras de percibir específicas⁷². Los cuerpos van más allá de la piel, la trascienden, pues requieren de una permanente apertura (intercorporalidad). El cuerpo se orienta como una corporalidad sólo en la medida que es asentado en las coordenadas temporales y espaciales de la historia, produciendo significados políticos, pues la corporalidad está sujeta a una formación y no a una predeterminación que la haga única. Es por ello que el cuerpo, ubicado en un devenir, “es un modo de ir dramatizando o actuando posibilidades que ofrecen una vía para entender cómo una convención cultural es corporeizada y actuada” (Butler 1998:305). Al respecto varios autores aluden a la idea de in-corporación para definir un orden de la sensibilidad corporal en donde existe una receptividad y comunicabilidad, es decir, que la incorporación no consiste en una reproducción automática de aquello que se ve, reduciendo todo a una imitación, sino que aquello que se recibe es transformado y resignificado, para luego encarnarse como una acción, en donde se siguen conservando de manera intrínseca los rastros culturales e históricos que la hicieron surgir.

El cuerpo se mueve en un espacio orientado, es decir, dentro de una espacialidad marcada por nuestras acciones pasadas, presentes y futuras que nos permiten abrir el mundo. Si podemos recordar y mirar es porque estamos instalados sobre un cuerpo arrojado en el *lebenswelt* de Husserl, en el mundo de la vida que percibimos siempre como compartido, como un sitio que es simultáneo y que no es otra cosa más que un *topos comunitario*. Ello no quiere decir que el espacio corpóreo no pueda distinguirse de un espacio exterior, aunque esa interioridad no sea más que una forma de sentir ese “afuera” que palpita constantemente como una manera de conocimiento y de afectividad. Así, sostengo que nuestra percepción siempre es tránsito, una continuidad intersubjetiva que se dirige al otro y retorna como una interpelación y cuestionamiento. Incluso la soledad se origina del mismo hecho de que hay otros existentes que definen mi soledad. La soledad no es incomunicación o estar apartado, sino una “unidad indisoluble entre el existente y su acción de existir” (Levinas, 1993:81).

El sentir ya no tiene una correspondencia exclusiva con una subjetividad en primera persona. El sentir del cuerpo, aludiendo a Paolo Virno, se ha tornado anónimo y puede entenderse bajo lo

⁷²Olga Sabido Ramos en su artículo “Imágenes momentáneas subespecie aeternitatis de la corporalidad. Una mirada sociológica sensible al orden social” afirma que hay una construcción social de la sensibilidad, poniendo como ejemplo a los fumadores de marihuana y la manera en que aprenden, de su grupo, a distinguir los efectos de la droga y a cómo saber si realmente saben si están “elevados” o tienen un “mal viaje”.

que supone el pronombre “se”: *se ve, se toca, se recuerda*⁷³. Es en realidad apuntar hacia un extrañamiento. Lo que sentimos no es una sensación nuestra, sino algo extraño que hace percatarnos de nuestros cuerpos, de nosotros mismos. Sólo aquel que es extrañado tiene realidad de sí, de otro modo, cuando se preserva una supuesta identidad pura se manifiesta como irreal, como una plenitud imposible de concretarse. El cuerpo está conformado por un tejido de diferencias, contrastes, densidades, pesos, medidas, aprehensiones que lo desarmonizan, lo extrañan y, a la vez, lo hacen propio. Lo que sentimos está socializado por medio de nuestros cuerpos, por una extrañeidad que garantiza la experiencia:

Incluso“(...) el sonido nos llega como algo ya socializado, ya recibido, ya pasado a través de la puerta de la percepción. Por otro lado, lo ya dicho siempre de mi voz íntima se presenta, a la experiencia de la specularidad sensitiva, como algo extraño, no esencialmente distinto de lo que llega de fuera; los sonidos que proceden de mi alma o de mi cuerpo no los reconozco como míos. Por consiguiente, el hecho de escucharme a mi mismo se asemeja más a examinar y a fisgar que a sentirse a sí mismo(Perinola, 2002: 65).

El punto de inicio de nuestra experiencia está fundado en el cuerpo, el cual no es pura sensibilidad, sino también pensamiento. El pensar encuentra su lugar de ejercicio en la corporalidad, es inseparable de ella. El cuerpo es la exterioridad del pensamiento, es aquello que hace factible su existencia como un “interior”. Por ello, el cuerpo también es pensamiento, es la irrevocable destrucción de un esquema exterior opuesto a uno interior y que hace que los cuerpos siempre sean inacabados y resignificados en el contexto de su tiempo y espacio.

El cuestionamiento de este dualismo, nos llevará a considerar que la construcción de la realidad como fenómeno intersubjetivo requiere que veamos *al sí mismo*, como simultáneamente *al sí mismo* y su opuesto, *el otro*⁷⁴. Ello, lleva a privilegiar la simultaneidad por encima de la sucesión en la descripción de la vida cotidiana.

El cuerpo se siente desde el exterior, desde un afuera caracterizado por la extensión y la emoción, en donde hay una apertura de la experiencia hacia los otros y hacia ese sentido de comunidad que sólo puede ser construido en las bases de una memoria que alude a lo que ya no

⁷³ Cfr. Virno, Paolo (2003) *Gramática de la multitud*, Madrid, Traficantes de Sueños.

⁷⁴ Cfr. Das, Veena (1989) “La subjetividad como perspectiva” en Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán (1997) *Debates post-coloniales* pp 278-292.

está, pero que a su vez, se presenta como el lugar para imaginar otros deseos y distintos devenires. Es necesario vislumbrar que la exterioridad no es sólo un momento cuyo espacio es la superficialidad, sino que es un soporte del sujeto. Al sentirse afuera, el cuerpo deja de ser exclusivamente introyectivo y se convierte en **extático**⁷⁵, es decir, que la identidad de la persona está fuera de ella, es una elaboración discursiva que ya no debe ser tomada como una construcción estructural, sino que es el resultado de procesos de identificación desatados por esa falta de identidad del sujeto. Se constituye en un lugar diferente al propio cuerpo, en una zona que le es inaprensible. Ahí se sitúa el cuerpo como un posibilitador del contacto con los otros. Afirmarnos como cuerpo es ya una forma de exterioridad, es situarnos en un afuera⁷⁶. La experiencia está asociada al pensamiento, es afectado por la receptividad. De ahí deviene que la experiencia del pensamiento, siempre sea de una potencia en común.

Cuando la memoria y la mirada se articulan en el cuerpo a través de la afectividad, nos damos cuenta que siempre somos más que uno. El recuerdo y lo que se ve están organizados por información perteneciente a un interior individual colectivizado y a un exterior colectivo que se individualiza, dando lugar a una especie de ensamble entre las subjetividades. Son resonancias que surgen en plural, en una zona liminar que posibilita la comunicación. El arte acción se encuentra justo en ese borde, en una frontera que colectiviza un acto creativo surgido de la imaginación del artista, no sólo porque su instrumento es el cuerpo, sino porque es generador de una acción, de un acontecimiento ético que irrumpe sobre la normatividad social.

Una vez establecidas algunas bases de esta relación en común, valdría la pena tejer los argumentos que validen un principio de **co-constitución**, es decir, dejar a un lado la dicotomía sujeto-objeto y poner en su lugar una visión que haga factible pensar el cuerpo como una fuerza

⁷⁵ Jean Luc-Nancy al hablar sobre la extensión, se refiere a la composición del mundo como una “extensión emocionante”, una exposición que es en realidad el sentido que le otorgamos al mundo. Lo *ex*, en este caso, es exposición que comprendemos y es capaz de generar pensamiento: “lo que se designa tan a menudo como el dualismo cartesiano, puede ser entendido de muy distinto modo que como un corte ontológico entre el cuerpo y el espíritu. Se trata también, y quizás tanto más, de una ontología del entre, de la distancia o de la *ex* posición por lo que sólo un sujeto puede advenir. Un sujeto que desde entonces tendría dos caracteres fundamentales: no ser sustancia, y estar expuesto a los otros sujetos” (2010:49).

⁷⁶ *Cfr.* Mendiola, Ignacio (2010) “Desnudo y desnudez: lecturas biopolíticas del cuerpo exhibido y expuesto”, en Maya Aguiluz Ibargüen y Pablo Lazo Briones (coords). *Corporalidades*, México D.F. CEIICH-UNAM y Universidad Iberoamericana.

de vida y como un acontecimiento que no sólo es capaz de abrazar discursos, sino que puede generarlos. Dicha co-constitución nos lleva a recordar la diferenciación hecha por Spinoza y Hobbes con respecto a multitud y pueblo, pues el último es concebido por Hobbes como algo que está ligado a la existencia del Estado, es decir, es una especie de “uno constitutivo”, poseedor de una voluntad única. En contraste Spinoza define la multitud como una pluralidad que incide en la esfera pública sin llegar a reducirse al “uno constitutivo” hobbesiano. La multitud da forma al principio de co-constitución.

A pesar de ello, la multitud, entendida desde Spinoza, no alude a una contraposición del uno, sino que lo resignifica. A partir del uno se da una apertura hacia los muchos. El uno es desposeído de sí mismo, para dar pie a una pluralidad y a una co-constitución de los cuerpos. En ese sentido el uno nos recuerda al “intelecto público” (*General Intellect marxista*) que sólo adquiere sentido a partir de la multitud y su naturaleza co-constituyente. El intelecto público es el pensamiento que otorga potencia y forma a las múltiples maneras de vida, a los cuerpos que a partir de su acontecer se encargan de expandir la experiencia de la multitud, de aquello general que nos remite a la facultad de pensar. Sin embargo, es importante acotar que disquisiciones más recientes en torno a la idea de la multitud, como la expuesta en *Imperio* de Michael Hardt y Antonio Negri, nos llevan a tomar con cautela la forma en que se ha analizado dicho concepto, basándonos principalmente en las críticas hechas, en ese sentido, por Ernesto Laclau.

La multitud para estos dos autores es una especie de universalidad que no está políticamente mediada, ni construida, “hay un sujeto históricamente existente a quien ellos adjudican una plena inmanencia” (Laclau, 2008:131). El problema en la concepción de multitud de Hardt y Negri es que no la toman como una universalidad por hacerse y que, a su vez, se construye a partir de una serie de elementos históricos y sociales heterogéneos:

Si estos puntos llegaran a construir algo parecido a un nuevo ciclo de luchas, se trataría de un ciclo definido no por la extensión comunicativa de tales luchas, sino más bien por su emergencia singular y por la intensidad que caracterizará a cada una de ellas. En suma, esta nueva base se redefine por el hecho de que estas luchas no están vinculadas horizontalmente, sino porque cada una experimenta impulsos verticales, directamente dirigidos al centro virtual del imperio (Hardt y Negri, 2002: XIV).

En esta cita de *Imperio* podría interpretarse a la multitud como una sumatoria espontánea de diferencias que constituyen su unidad. Sería afirmar que un grupo de luchas que no tienen

conexión entre sí, tienden a coincidir de pronto para oponerse a un “centro virtual del imperio”. De cierto modo, declarar una unión sin tomar en cuenta, que debido a su diversidad, ese grupo de luchas tendrán que encontrar algún tipo de articulación que las convierta en multitud, sería tanto como dar por sentado su compatibilidad incondicional, a pesar de la disparidad de sus objetivos-deseos: género, raza, religión, etcétera. La co-constitución requiere necesariamente de una articulación por medio de la afección, pues es imposible pensar en una fusión orgánica o asumir la representación del otro de manera predeterminada. De lo contrario aceptaríamos la elevación de un todo abstracto, cancelador de singularidades específicas y por tanto de la comunidad. Es menester considerar que hablar de comunidad es referirse a distribución, al orden que se articula a través de las múltiples diferencias presentes en un ámbito social. Comunidad es resistir a la fusión y a lo social⁷⁷, pues es sinónimo de incompletud.

Por otro lado, Hardt y Negri argumentan que la multitud “en su nivel más básico y elemental es su voluntad de estar en contra. Por lo general, esta voluntad no parece requerir muchas explicaciones” (2002:212). Aquí surge otro problema y es aquel de crear un enemigo externo poco probable de identificar. El “estar en contra” pareciera no requerir mayor justificación que la plenitud del deseo de estarlo, al respecto Laclau vuelve a apuntar que “la capacidad y la voluntad de resistencia no son un regalo del cielo, sino que requieren de una serie de transformaciones subjetivas que sólo derivan de las propias luchas y que pueden perfectamente frustrarse. Lo que falta en *Imperio* es alguna teoría coherente de subjetividad política” (2008:137). Entiendo en las aseveraciones de Laclau, en relación a este punto, no un rechazo a la idea de multitud, sino una crítica a la forma en la que está concebida en el texto de *Imperio*, pues una multitud no encuentra su camino de manera espontánea e imprevisible, sólo lo logra a través de la acción política, que no es más que una manera de co-constitución inscrita en un devenir inconmensurable. “El

⁷⁷ La lectura del clásico *Hegemonía y estrategia socialista* de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe aluza al respecto cuando formula uno de sus postulados más controvertidos: “Lo social es articulación en tanto la sociedad es imposible” (2001: 114). Bajo esa consideración, lo discursivo se piensa primario con respecto a todas las identidades sociales, por lo tanto se “fabrica” una imposibilidad en tanto que la sociedad nunca vislumbrará su fundamento último totalizador, en donde el antagonismo desaparece y la política se termina. Aunado a ello, Laclau elabora una particular reformulación sobre lo particular y lo universal: “la tensión entre estos términos no debe disolverse a favor de uno o de otro lado. Por una parte, las estrategias puramente particularistas –al encerrarse en su propia identidad cultural o social- no podrían entrar en una coalición más amplia con otras fuerzas. En cambio, estarían en constante peligro de terminar en alguna clase de *apartheid* autoimpuesto. Por otra parte, la posición puramente universalista corre el peligro de trascender todos los particularismos en nombre del consenso universal y racional. Ante ello, se podría invertir el estatus de lo universal. Lo universal ya no es en el nombre del fundamento primordial de lo social, como lo era la categoría de la “razón” para el Iluminismo, sino está vaciado de todo contenido concreto y se ha convertido en el nombre del fundamento imposible de lo social, que no es sino otro nombre de la ausencia de todo fundamento primordial” (Critchley y Marchart, 2008:23)

porvenir no es más que el otro: la relación con el porvenir es la relación con la otredad” (Cassigoli, 2008:65).

Lo anterior nos lleva a pensar el performance art latinoamericano como una manera de co-constitución (acción política), en donde la experiencia es ampliada a partir de una escritura en la que no se sintetizan inscripciones orales, sonoras, históricas, sociales, etcétera, sino que se articulan a través del cuerpo y de los afectos, para construir una **archiescritura** (una experiencia no de diferencias amalgamadas, más bien de relacionalidad y afectación) sobre los cuerpos⁷⁸. Emerge una resistencia desde la praxis comunicativa del performance art, desde un *general intellect*, que hacen de estas prácticas culturales un derrotero que no se instrumentaliza dentro de la cultura dominante establecida por el estado o por el mercado.

Así el arte acción es expuesto y abandonado ante el otro, en donde lo que se quiere decir no es considerado como central, sino más bien lo que se generará (en el otro) a partir de esa comunicación. Es un articulador de la comunidad, escenificándola en una archiescritura que parte de lo visual, sonoro y oral para detonar una enunciación de conflictos, emancipaciones, identidades, deseos e intercambios simbólicos. Existe, en los trabajos de performance art analizados en esta investigación, una resistencia que es capaz de alumbrar nuevas formaciones sociales. Sin embargo, no es su intención dar voz a los sin voz (voiceless) de la multitud, sino que a través del reconocimiento de los límites de su praxis espera generar una afección, como un medio en sí mismo, que de ninguna manera tiene el fin de ser un instrumento organizativo o propagandístico que garantice tiempos mejores por venir; su “utopía es la propia práctica utópica en la que se desenvuelve” (Duchense, 2007: 154). El arte acción latinoamericano, por medio de la memoria y la mirada que es capaz de manifestar, inaugura un área de indeterminación que no se ubica en el ámbito de los regímenes económico-políticos que generan formas de desigualdad, sino en un “subsuelo político” que como dice Luis Tapia es en donde:

Se organizan algunas comunidades con base a criterios de igualdad que no operan en la superficie institucional o formas que no responden explícitamente a los enunciados y principios universalistas de la política (...) un escenario

⁷⁸ Es una escritura que ejerce un poder sobre la exterioridad. Somos seres puestos en textos que nos dan sentido. El logos se hace carne y nos nombra, pues como lo asevera De Certeau, uno se convierte en cuerpo cuando se ajusta a los códigos sociales, donde no sólo hay una receptividad y reproducción de las normas, sino de tradiciones, hábitos, etcétera, convirtiendo el discurso normativo en relato, en una archiescritura cuya palabra es historiada y contada por los cuerpos.

subterráneo e invisible, en el que prima, no la comunicación deliberativa, sino la expresión estética, que se politiza en tanto que se hace música, literatura, teatro o alguna otra forma de arte, para producir formas de expresión e identificación que escapan a las formas de mercantilización y se hacen invisibles en la superficie de la sociedad (2002:129-133).

El “subsuelo político” al que apunta Tapia es constructor de igualdad, de una comunidad que no hace sociedad, sino fabrica disensos. En un reconocimiento de la igualdad como pugna, como algo constantemente verificable. Se puede entender el sentir corporal como una manera de pensamiento, que no entiende al cuerpo como “propio”, sino como una base performativa y estética que permite experimentar en común, en el escenario de la socialidad⁷⁹. El cuerpo se constituye como un sitio de agencia, que posibilita el desacuerdo dentro de la esfera pública, pues funciona como un facilitador de la capacidad de acción y pasión de los sujetos. El cuerpo es en sí mismo una acción, una performatividad, que como veremos en el siguiente apartado, tiene una dimensión temporal que le es cosustancial. La performatividad es “futural”, es decir, genera efectos y tiene un impacto sobre aquello que todavía no es y, por otro lado, depende de los lazos hacia el pasado que la sustentan y le dan forma.

3.2 Lenguajes actuantes, dramatizando los espacios

La afectividad y las emociones como registros del pensamiento otorgan a los cuerpos una capacidad actuante y transformadora. Son constitución de un movimiento. Hacen prolongar nuestra mirada y memoria en acciones, en una performatividad que no es sinonimia de comportamiento, sino de un acontecer político que enmarca nuestras relaciones de comunidad.

La palabra performatividad ha despertado múltiples reflexiones en torno a su alcance y aplicación en distintos ámbitos académicos. Incluso se ha constituido como una epistemología que designa y describe conductas de ciudadanía, género, etnicidad, entre otras, que se reproducen a diario dentro de la esfera pública. Es una forma de conocimiento que podría considerarse como una práctica in-corporada, que es capaz de realizar el mensaje que comunica, es decir, da

⁷⁹ En una postura crítica del sustancialismo del sujeto, que se erige como uno de los ejes rectores de la modernidad, Michel Maffesoli bajo la premisa del “Yo es otro” esgrime una postura en la que sólo es posible concebir la experiencia personal, como una manifestación de sentido, dentro de los marcos colectivos, considerando que lo social “no es fruto de una determinación económico-política, sino el resultado de una interacción permanente, de una constante reversibilidad” (2004: 9)

lugar a una conducta verbal, donde el lenguaje ejecuta una acción. La comunicación también es una manera de actuar, tal como lo apunta J.L. Austin al subrayar que cuando se mencionan las frases “te sentencio”, “te declaro”, el Estado realiza la acción misma que enuncia. Bajo esa perspectiva se hace imposible expulsar las palabras del mundo o considerarlas como algo extraño a éste, pues tienen una especie de “espesor” que amplía el volumen de las cosas mismas cuando se nombran. Su poder semántico incrementa y delinea formas, intensifica colores, *dibuja* una presencia.

En esa línea, Judith Butler ha sido una de las principales estudiosas alrededor del sema performatividad (performativity) enfocando su significación hacia un proceso de socialización en el que el género y la identidad sexual son producidos por medio de una normalización invisible, originada de prácticas regulatorias y de citación. Con respecto a ello, entiendo que la fuerza y eficacia de un discurso es tal, porque tenemos la referencia de su fuerza actuante en instancias anteriores, es su poder de citación el que lo hace reproducible.

Lo anterior no quiere decir que el lenguaje haga necesariamente lo que dice, sino que hay una disyunción entre lo que enuncia y su significado, pues la iteración de las normas nunca apela a la reproducción de su original, sino que siempre hay una alteración. Es en ese momento que la performatividad surge como una posibilidad de un porvenir: ¿Cómo es que se da esa citación de la que habla Butler? ¿Con qué promesa? ¿Desde qué ámbito jurídico? Staten alumbró al respecto al decir que a pesar de que podemos seguir u obedecer una regla, ella está estructural o esencialmente indeterminada:

Dado que todas las prácticas sociales son llevadas a cabo por diferentes personas que difieren entre sí a cómo aplicar una regla dada, cualquier forma de vida estará siempre atravesada por líneas divergentes de prácticas posibles; una forma es una esencia transitiva siempre en proceso de variación esencial de sí. Desde esta perspectiva, una forma de vida no tiene una forma unitaria e idéntica a sí misma, como tampoco la tiene una regla, como tampoco la tenemos nosotros (Staten, 1984:134).

En el mismo sentido Wittgenstein habla de que en el *uso* de una regla va implicada su modificación, sin embargo no es mera aplicación, es una performatividad que origina que esa regla sea construida y reconstruida permanentemente. La regla es afectada por su uso en un contexto particular. La regla, en ese sentido, es diferencial y es capaz de encarnarse en los cuerpos transformándolos. La universalidad a la que aspira la regla debe entenderse como un

sitio de significaciones múltiples que hacen referencia a diversos puntos de vista de la vida democrática.

Una vez establecida esta idea sobre la performatividad es conveniente vislumbrar como a partir de dicha base se ha derivado toda una corriente teórica llamada Estudios Performativos⁸⁰ o Teorías de la Performatividad, la cual no sólo se limita a la teorización alrededor del arte acción o performance art, sino que apela al estudio de las artes escénicas y de los fenómenos extra teatrales vinculados a los ritos, activismo, el deporte, la vida cotidiana, tradiciones culturales, etcétera.

El asunto es que la performatividad no está explícitamente en la materialidad del performance art o de cualquier otra actividad, por lo que la tomaré como una categoría que implica un hacer y una interactividad productora de afectos y emociones. Así, existen autores que afirman que al considerar cualquier objeto como performance, significa aludir a la capacidad que tiene dicho objeto para interactuar, es decir, las maneras en las que se relaciona con otros objetos o seres. Sin embargo, en este punto no estaríamos hablando exactamente del objeto como tal, sino propiamente de su performatividad: ¿Cómo es que se manifiesta en el espacio y se inscribe en el tiempo? ¿Cómo esos eventos son producidos, distribuidos y evaluados? La performatividad revela una relación intrínseca entre el lenguaje y lo físico, pues su lugar de enunciamiento será necesariamente una corporalidad que habita cada acto de los discursos. El cuerpo se hace sentir en el lenguaje y el lenguaje se hace motriz en el cuerpo, *se performa*.

La performatividad se enlaza con la memoria, pues para poder manifestarse dentro de una lógica iterativa, como lo asienta Judith Butler, es menester convocar el recuerdo. En la performatividad está implicado un por-venir que nace de lo que ya ha sido. Su fisonomía constitutiva son las huellas que han quedado trazadas en el momento de su surgimiento. El pasado se sedimenta en el cuerpo y sirve como un constante recordatorio a través de los hábitos, los cuales no son repetición, sino que pueden llegar a significar la adopción de ciertas habilidades que se llevan a cabo en el ámbito cotidiano. Un hábito que es adquirido es necesariamente determinado e

⁸⁰ Con respecto a dichos Estudios puede decirse que han echado mano de la filosofía del lenguaje, haciendo que una “corriente de los estudios de las narrativas y de los discursos con base en textos escritos sea contiguo al sustrato epistemológico de los Estudios Performativos” (Hurtado, 2006:67). Por ello es que se toma el habla, además de como un acto, como un campo en movimiento donde emisores y receptores se transforman en sujetos que incorporan significados, conductas, etcétera, dentro de una tensión recíproca que debilita la idea de un acuerdo o transparencia entre ellos.

influido por historias y actividades previas, que derivaron en su formación. Lo performativo implica una repetición que a pesar de encarnarse en los cuerpos individuales, tiene una inminente composición pública, perteneciente a un cuerpo más grande, a un cuerpo social. En *Bodily Inscriptions, Performative Subversions*, Judith Butler indaga al respecto:

Como en otros dramas sociales rituales, la acción del género requiere de un performance que es repetido. Esta repetición es a la vez un rerepresentar y reexperienciar una serie de significados ya establecidos socialmente; y es la forma mundana y ritualizada de su legitimación. Aunque hay cuerpos individuales que representan estas significaciones al estilizarse en modos de género, esta «acción» es una acción pública. [...] Su carácter público no es sin consecuencias: sin duda, el performance se realiza con el objetivo estratégico de mantener el género dentro de un marco binario, una aspiración que no se le puede atribuir al sujeto sino debe ser entendida como fundadora y consolidadora del sujeto (1999:420).

Con ello podemos entender, por ejemplo, que el género tiene un carácter performativo y que no pertenece a un orden pre-existente, sino a una norma incorporada. A través de la performatividad nos damos cuenta de que hay una historicidad de las definiciones. Recurriendo nuevamente a Butler se puede afirmar que la realidad del género sólo es verdad en la medida que se hace performance. El cuerpo muestra así una serie de identificaciones culturales que lo vuelven acción, por medio del lenguaje y la afectividad.

Dentro de la performatividad también existe una transgresión a la norma, pues evidencia la fragilidad constituyente de los fundamentos, al intentar erigirse como homogeneidad. Es justo en el momento de citación que la norma se repite, pero también se transforma. Es un punto de anclaje hacia una frontera en donde las nociones de etnicidad, género y clase pueden desmontarse. Por esa razón la performatividad del arte, en general, tiende a potencializar *la forma* como su elemento de mayor potencia política, pues *la forma* de vincular la acción y el lenguaje, así como la visualidad y la palabra, determinará la eficacia de la obra. El arte trabaja en el entendido de lo que llamo una **performatividad del borde**, es decir, sobre una repetición ética cuyo núcleo no es la reproducción de la norma, sino su registro y su conversión posterior como objeto de otro discurso que es capaz de modelar un orden simbólico. Una gestión “utópica operante en la historia”⁸¹, es decir, una relación dialéctica entre un statu quo indeseable e ideales

⁸¹ Cfr. Cerutti Guldberg, Horacio (2000), *Filosofar desde nuestra América, Ensayo problematizador de su modus operandi*, México D.F, Miguel Ángel Porrúa.

deseables. De aquí emana unas tensiones posibilitadora de formular OTROS destinos políticos supeditados siempre a la constante verificación, capaces de redefinir campos conceptuales como el de la identidad cultural de una comunidad, un país o una región. Lo anterior no quiere decir, de ninguna forma, que haya una superación de la realidad en un “tiempo nuevo”, pues la performatividad nunca deja de deslindarse del contexto en el que germina.

Después de haber planteado, de manera general, una aproximación a la performatividad, me gustaría tocar tres ejemplos en los que encuentro esta noción de “lenguajes actuantes”, cuya enunciación desde el cuerpo es un modo de transformación de la escena pública y de su carácter político. Me referiré a los Escarches y *El Mierdazo*, ambas acciones performativas ubicadas en el contexto Latinoamericano-argentino y finalmente el Movimiento de los Indignados, que si bien no se circunscribe, solamente, al contexto de América Latina, las acciones que engloba me parecen que son de gran alcance para concebir lo que más arriba he denominado *performatividad del borde*.

Los Escarches (escarche significa evidenciar, hacer notorio) en Argentina son un movimiento integrado por los familiares de los desaparecidos, torturados y asesinados durante la dictadura militar de ese país, que desde la década de los noventa realizan actos públicos para señalar y denunciar a los militares y las personas que estuvieron implicadas con dichas acciones. Estas intervenciones ciudadanas son planeadas en una “Mesa de Escarches” en donde participan, además de los familiares, artistas, activistas políticos y ciudadanos en general. Para llevarlos a cabo se investiga primero el domicilio de militares que no han sido juzgados. Una vez localizada la dirección, se convoca a los vecinos del barrio en donde se realizará el escarche a que formen parte de la acción, que normalmente va acompañada por manifestaciones plásticas cercanas al performance art y al happening, además de elaboraciones de grafitis, repartición de volantes, afiches, etcétera. De este modo, surge también una especie de satirización sobre el hecho, cuya figuración (carnavalesca) transforma los escenarios públicos, por medio de un discurso no verbal que termina por formar una corporalidad colectiva. Los escarches son un momento de proximidad sensible que resignifica lo cotidiano, por medio de la evocación de una memoria irruptora, es decir, un recuerdo que nace de las presencias reunidas en diálogo:

Uno de los escarches se llevó a cabo ante la casa del General Leopoldo Fortunato Galtieri, militar responsable de la guerra de las Malvinas. Realizado

el día en que se enfrentaba Argentina e Inglaterra durante el Mundial de Fútbol del 98; incluía un performance donde se jugaba el partido “Argentina contra Argentina” en alusión a la guerra de las Malvinas y a las muertes y desapariciones ocultadas con la realización del Mundial de 1978. Culminaba con un tiro de penal por un miembro de H.I.J.O.S, utilizando una pelota rellena de pintura que dejaba marcada la residencia de Galtieri, mezclando los insultos con los gritos de Gol (Diéguez, 2006:141).

Los escarches son una dramaturgia instalada temporalmente. Son una escenificación en los barrios que acciona la memoria como acontecimiento ético, donde las pérdidas individuales se convierten en algo público. Los cuerpos desaparecidos, torturados y asesinados, son encarnados por los cuerpos que se manifiestan delante de la casa del militar, son reexperimentados por una memoria que es co-constituida a través de la afectividad y la emoción satírica de gritar “GOOOOL”.



Imagen 12. Escarche realizado por H.I.J.O.S a Luis Alberto Farias Barrera, sargento mayor retirado, está imputado por 10 homicidios, 28 torturas y 36 privaciones ilegítimas de la libertad durante los años 1976-1983.

Por su parte, *El Mierdazo* fue una acción llevada a cabo por el grupo Etcétera⁸², ubicada en el contexto de la crisis económica argentina a principios de la década del 2000. El colectivo invitaba a llevar/arrojar el excremento propio o el de algún familiar, amigo o mascota, a las puertas del Congreso Nacional, al mismo tiempo que los diputados discutían sobre la partida presupuestaria de ese año en el país sudamericano. Durante la intervención se colocó una alfombra roja, donde un actor defecaba vestido de oveja. Se invitaba a que los asistentes hicieran lo mismo. *El Mierdazo* tuvo sus replicas en otras ciudades argentinas, en las cuales los convocantes ya no eran artistas, sino ciudadanos que llegaban con cargamentos de estiércol y los depositaban afuera de las puertas de los bancos.

Es indudable la ironización que conlleva *El Mierdazo*, la cual no sólo está inscrita como una escena escatológica, sino como una manifestación corporal, que por medio de las heces fecales evidencia aquello que es secretado y separado del cuerpo, eso que es visto con repulsión y se convierte en abyecto. La mierda aventada sobre las puertas del Congreso, no es otra cosa que concebir al edificio y a los que se encuentran ahí adentro como una abyección. El excremento es arrojado a la ciudad, convirtiéndola en un vertedero; en una significación sobre el estado de las cosas que sofoca a esos cuerpos excretores. Una vez más, el momento carnalesco se manifiesta como un acontecimiento irruptor y como una mirada que acota una postura: la corrupción en el Estado, la postura de los bancos y los problemas económicos son traducidos como una descarga fecal que permite un aligeramiento de los cuerpos sometidos, excluidos.

⁸² Este grupo es un colectivo, formado principalmente por jóvenes, que desde sus orígenes “ha conceptualizado su quehacer artístico como una forma de activismo político (...) ha desarrollado una presencia ruidosa en el panorama cultural de Argentina y en bienales internacionales. En sus experiencias utilizan la intervención para producir “contra-eventos” en los que parodian y critican a los megaeventos culturales (...) conciben el arte como una acción para la construcción y renovación de la vida, de allí que permanentemente se inclinan por la realización de obras irreverentes y efímeras que incitan a preguntas que sugieren cambios, que parodian el estado de las cosas, invitando a experiencias participativas que buscan la disolución de la barrera artificial entre Vida y Arte, replanteando las prácticas activistas desde el arte” (Diéguez, 2006: 144-146).



Imagen 13. Etcétera (2000), *El Mierdazo*

Asimismo, puedo contar dentro de estos ejemplos lo que ocurre con el Movimiento de los Indignados a nivel mundial. Ahí existe una dramatización en el espacio público que genera declaraciones que son inseparables de sus acciones. Parafraseando a Benjamín Arditi, la política empieza con un sujeto de enunciación, con un grupo de cuerpos que claman tener una presencia: “We are the 99%”⁸³ o “Wall Street is our street”. Tejen un desacuerdo a partir de abrir otras posibilidades y no de la fundación de un nuevo orden. Estas ocupaciones y los discursos que de ellas emanan son catalizadores que permiten mediar una transformación. Los indignados se han convertido en articulaciones capaces de nombrar un estado de las cosas que es insoportable y vislumbrar otras opciones. El surgimiento de dicho movimiento ya era en sí mismo portador de las huellas que se inscribirán en el escenario democrático, es decir, que al igual que los escarches o *El Mierdazo* en Argentina invocan acciones que desde una primera mirada parecen efímeras y,

⁸³ Esta frase, surgida en otoño de 2011, se ha constituido como el lema del movimiento “Occupy”. A través de ella se manifiesta una oposición a la concentración de riqueza del 1% de la población en Estados Unidos. Incluso instituciones como la Universidad de Yale reconocieron el “We are the 99%” como la frase de 2011.

sin embargo, contribuyen a partir de su carácter performativo a dar forma a la esfera pública. Son de alguna manera “episodios” que más allá de mostrar o intentar erigirse como una perpetua emancipación, atraviesan y afectan la historia. En estas acciones se alude a una memoria, pero también se construye una nueva a partir de los giros discursivos y cognitivos que emergen en la materialidad de los cuerpos manifestados y de los grafitis, panfletos, frases, fotos, intervenciones, vestimentas, canciones, etcétera que se arrojan sobre las miradas, sobre los campos escópicos que se reconfiguran a partir de estos elementos comunicantes. Ello hace que a pesar de ser movimientos o acciones que parecieran no trascender más allá de su protesta, son en realidad portadores de irrupciones que vuelven a ordenar el espacio sensible, redefiniendo los bordes de los cuerpos individuales y sociales.



Imagen 14. Movimiento de Ocupación en Londres durante 2011 en Saint Paul's cathedral.

3.2.1 Performance

Si partimos del supuesto de que la performatividad es una manera de incorporación, entonces metodológicamente, podré usarla como una categoría para explicar la idea de performance art en el contexto Latinoamericano. Asimismo, conviene hacer una aclaración sobre cómo esta

actividad se nutre de otras disciplinas, incluida la teatralidad misma, para configurarse como un campo transdisciplinario, donde la visualidad y el lenguaje juegan un rol fundamental.

El performance art no es sinónimo de performatividad. Sin embargo, su mayor problema no radica ahí, sino en la imposibilidad de su traducción, pues es un término que deriva de la tradición anglosajona, sumado al hecho de que muchas veces se usa indistintamente como solo “performance”, en lugar de “performance art”. El sema performance arroja líneas múltiples de significación que lo ubican como una serie de “actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas o lo que Richard Schechner ha dado en llamar "twice behaved-behavior"⁸⁴. Al revisar dicha definición, el performance se inscribiría como otra manera de designar a la *performatividad*, si nos remitimos a lo que se ha planteado dentro de esta investigación en líneas anteriores, no obstante, la agregación de la palabra “art” haría que su uso recayera sobre el campo de las artes visuales.

Una vez que se ha acotado el problema del uso indistinto de la palabra performance conviene seguir indagando en torno al performance art y la traducción que se hace del término en Latinoamérica. De acuerdo con Diana Taylor, profesora del *Hemispheric Institute of Performance and Politics* de la Universidad de Nueva York, performance art no tiene un equivalente en español ni en portugués, sino que se ha traducido de manera ambigua como performance o “arte acción”. Por esa razón, Taylor plantea la cuestión de recurrir a un término que no pertenezca a ninguno de los lenguajes europeos y, en cambio, apelar a otros como el Aymara, Náhuatl, Maya o Quechua, con el fin de contextualizar la labor de traducción en el ámbito Latinoamericano. Ollín, palabra náhuatl que significa movimiento, parece ser la primera opción propuesta por la autora:

Ollin es el motor que está detrás de todo lo que acontece en la vida- el movimiento repetido del sol, de las estrellas, de la tierra, y de los elementos. Ollin, además, es el nombre de un mes en el calendario mexica y, así, permite especificidades temporales e históricas. Y Ollin también se manifiesta a sí mismo/ a como una deidad que interviene en asuntos sociales. El término, simultáneamente, captura la amplia e integral naturaleza de 'performance' como un proceso reiterativo y de traspaso, así como su potencial para la especificidad histórica y la intervencion cultural individual. O ¿podría adoptarse Areíto, el

⁸⁴ Taylor, Diana, Hacia una definición de performance. Disponible en <http://performancelogia.blogspot.mx/2007/08/hacia-una-definicin-de-performance.html>. Consultado el 21 de abril de 2012.

*término para canción- danza? Los Areítos, descritos por los conquistadores en el Caribe en el siglo XVI, constituían un acto colectivo que incluía canto, danza, celebración, y veneración, que clamaba por una legitimación estética tanto como socio-política y religiosa. Este término es atractivo porque borra todas las nociones aristotélicas de 'géneros', públicos y límites. Refleja claramente la asunción de que las manifestaciones culturales exceden la compartimentación ya sea por género (canción- danza), por participantes/ actores, o por efecto esperado (religioso, socio- político, estético) que fundamenta el pensamiento cultural occidental. Llama a cuestionar nuestras taxonomías, señalando nuevas posibilidades interpretativas*⁸⁵.

La aportación de Taylor es sugestiva y se desarrolla como parte de una visión del mundo diferente, no eurocéntrica. Sin embargo, dentro de esta investigación seguiré refiriéndome a las acciones realizadas y convocadas por artistas visuales como performance art o arte acción, indistintamente, pues es necesario aceptar que dichos términos han permeado y poblado la producción teórica y de arte contemporáneo en América Latina. Por otro lado, no es objetivo de esta investigación entrar en una disquisición nominativa, sino más bien, como ya se ha subrayado desde el inicio, es encontrar los mecanismos que hacen del performance art o el arte acción una intervención eficaz.

A pesar de que resulta difícil definir el arte acción, por las implicaciones y la relación que establece con el término performance (este último utilizado, por lo general, como una estética de la vida cotidiana), es posible bosquejar ciertas consideraciones teóricas en torno al performance si partimos del hecho de tomarlo como una manera de intervenir el mundo, cuyos orígenes pueden rastrearse en el expresionismo abstracto en acciones como las hechas por Jackson Pollock, quien comenzó a grabar las intervenciones que hacía a sus lienzos. En ese mismo tenor Lucio Fontana puede citarse como un antecedente directo cuando perfora sus lienzos, con el objetivo de alterar el estatuto de la bidimensionalidad y el objeto como condición de lo artístico⁸⁶. Comienzan a surgir estéticas que buscan un cuestionamiento al cánón clásico de las artes visuales. Se da un alumbramiento del performance art como una relación de proceso y función, donde el “objeto” se transforma y hasta puede dejar de existir para dar pie a otros

⁸⁵ Taylor, Diana, Hacia una definición de performance. Disponible en <http://performancelogia.blogspot.mx/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>. Consultado el 21 de abril de 2012.

⁸⁶ Cfr. Barrios, José Luis (2011) “Conflictos representacionales del performance” en López Pancho (comp) *Performagia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

procesos o funciones, utilizando el cuerpo como el lugar en donde se inscriben discursos. Paul Couillard, performer canadiense, define el arte acción como un “conjunto de prácticas refutables” (2011:53) que articulan el tiempo, espacio, los cuerpos de los espectadores y de los creadores, cuestionando expectativas culturales en torno a la forma en que estos elementos se vinculan para crear una obra, un momento que irrumpe en la mirada.

Al percatarse de su naturaleza “nomádica”, es decir, de su configuración trayectiva y siempre por hacerse (acción), surge la pregunta de si necesariamente el performance art tendría que ubicarse exclusivamente dentro de las artes visuales, cuando en realidad también puede evocar maneras o formas que no necesariamente son visuales. La respuesta que puedo argüir es que a pesar de que en el arte acción se pueden involucrar el gusto, el olfato, lo táctil, el sentido cinestésico e incluso la narración, su acción primordial es impulsar situaciones por medio de la construcción de imágenes. Su narratividad sólo existe como una retrospectiva, como una imagen cuyo rondamiento es ensoñación, como un sedimento del evento. El performance art sería algo así como una ruina tejida de imágenes que no documentan, sino que actúan en un presente plagado por huellas mnemónicas que se sienten; el arte acción permite una traducción de la representación a la sensación. Su ubicación dentro de las artes visuales es pertinente, aunque no exclusiva, pues debe verse como un campo donde lo que actúa no es la disciplinabilidad, sino una forma de indisciplina, donde el mismo performance art se desapropia de su objeto (la representación de algo) para convertirse en palabra pública. El performance art rebasa el vocabulario de las artes visuales para quienes no desean mantener un estatus de “intocables artistas”, pues conciben el arte como una concatenación de experiencias críticas y como un proceso en donde se plantean maneras sobre cómo significar un cuerpo, una pérdida. La crítica de arte, Ana María Guasch, asevera que éste es un *arte procesual* en el que “la obra habla de entenderla como una presencia en relación al espacio ambiente que la circunda y a expensas de la acción/reacción del espectador” (2002:29).

Por otro lado, es conveniente establecer que el arte acción requiere de un “espacio escénico”, es decir, de una dimensión física en donde se desarrollan un sistema de relaciones que es alimentado por el encuentro de miradas. Este *supuesto* “espacio escénico” más que un lugar es un momento donde emerge una relación de extrañamiento entre los espectadores y los artistas. Un anudamiento intersubjetivo que también ocurre en el teatro, pues también es una actividad

espectatorial, cuyo acontecimiento está siempre en función de esos otros que encuentran sus miradas y memorias en la especificidad de una representación; en ambos existe una experiencia teátrica que es aquella que trasciende lo que se muestra en escena. Incluso el arte acción podría emparentarse con la **Teatrología** desarrollada en Francia e Italia durante la década de los 60, como parte de una intención de estudiar lo escénico desde una perspectiva semiótica. En su *Diccionario del Teatro*, Patrice Pavis afirma que lo teatroológico es una disciplina socio-antropológica que tiene por objeto una relación social abierta. La Teatrología no estudia al teatro como fenómeno aislado de su ambiente, sino que basa su descripción en las conductas y los gestos sociales. Sin embargo, también pueden considerarse diferencias entre el arte acción y el teatro, pues el primero es una práctica que se alimenta tanto de las artes escénicas como de las artes visuales. La teatralidad, de acuerdo con Taylor, subraya la ‘mecánica’ del espectáculo: “subyace a lo teatral la tensión entre una realidad metonímicamente ligada a otra que la transforma en tanto se hace significante de otro estadio de realidad que articula un deseo de significación, tensión no siempre presente en el performance art”⁸⁷ (Hurtado, 2006:71).

Conviene ahora situar el performance art en el contexto latinoamericano. Como ya se ha aclarado seguiré utilizando el término anglosajón o la traducción (arte acción) que se ha hecho en la región de manera indistinta. En lo que me enfocaré será en su ubicación dentro de las condiciones históricas y sociológicas de su producción, las cuales tienen su punto de partida en la realización de un contraste entre la noción moderna de cuerpo y la idea de corporalidad que alude a la aprehensión de la experiencia corporal: “los cuerpos no nacen, son fabricados (...) Los organismos son fabricados, son constructos de una especie de mundo cambiante, cuyos límites se materializan en la interacción social” (Haraway, 1995: 357).

⁸⁷Una vez más, la delimitación de disciplinas se ve afectada por el desarrollo de una transdisciplinariedad. A pesar de que podemos encontrar diferencias específicas, a cierto nivel, entre el teatro y el arte acción, en un artículo titulado “Teatro y fronteras: apuntes sobre el teatro acción”, Ricardo García Arteaga indaga la posibilidad de concebir un “teatro de acciones” que es fragmentario y los objetos quedan descontextualizados, es decir, un teatro que toma elementos del performance art dentro de sus representaciones, diferenciándose del “teatro tradicional o aristotélico” en el cual hay historias representadas por personajes y se actúa. El teatro de acciones tendría su base en un “performance text”, el cual es un texto producido por ejecución escénica, de naturaleza corporal y generalmente no verbal. Por su parte, Antonieta Sosa, performer venezolana, afirma que la diferencia entre el arte acción y el teatro es que quien hace performance art no actúa un personaje distinto a él, pues se ritualiza a sí mismo y sus problemáticas personales. Sin embargo, no podemos dejar de reconocer, que tanto para el que hace performance art como para el actor de teatro, existen una serie de principios pre-expresivos que funcionan como una trama de emociones y afectos que construyen y dan fuerza física a los movimientos de sus cuerpos.

Así, el performance centroamericano, por ejemplo, se ha desarrollado prácticamente como un lenguaje “autónomo” para el arte pues, en general, ha sido una expresión femenina, cuando menos en las últimas dos décadas. Muchas de las artistas abordaron asuntos de género desde distintas perspectivas relacionadas con su particular contexto de vida, que varía mucho de Guatemala, Nicaragua a Costa Rica⁸⁸.

De acuerdo con el trabajo *Pasos a desnivel. Mapa urbano de la cultura contemporánea en Guatemala* de Aida Toledo, el performance art se convirtió en una importante declaración artística en Guatemala después de la guerra, cuando la ciudadanía comenzó a retomar los espacios públicos que le habían sido negados por los militares en los puntos de control estratégico⁸⁹. Por un lado, “las personas en general volvieron al centro histórico de Guatemala y se sintieron algo libradas de los miedos de un pasado violento y, por otro, la falta de infraestructura institucional, museos, galerías u otros espacios de exhibición, han llevado a los artistas a crear obras al aire libre” (2003:45).

Asimismo, son cuerpos que se despliegan en toda su politicidad. En un artículo titulado “Arte Acción en Latinoamérica: Cuerpo político y estrategias de resistencia”, el artista visual argentino, Silvio de Gracia, recupera un interesante punto al respecto de la identidad del performance latinoamericano:

Aracy Amaral, en el marco del Primer Coloquio Latinoamericano de Arte No-Objetual (el performance), realizado en el Museo de Arte Moderno de Medellín, en Colombia, en 1981, se atrevió a sostener que el no-objetualismo latinoamericano estaba dotado de una identidad no subsidiaria de las directrices del arte acción internacional: “Parece posible afirmar, que las acciones que distinguen, que singularizan el no-objetualismo en Latinoamérica, respecto de los demás realizados desde los años sesenta en Europa y los Estados Unidos, son las puestas en que emerge, integrada a la creatividad, la connotación política en sentido amplio (...) Al manifestar esa intencionalidad política se revelan a sí mismos, comprometidos con el propio aquí/ahora”⁹⁰.

⁸⁸ Cfr. AA.VV (2008), “Arte no es vida”, New York, El Museo del Barrio.

⁸⁹ Por otro lado, Virginia Pérez-Ratton (AA.VV 2008 p.294) subraya que “entre 1999 y 2000, las principales figuras del performance en Centroamérica fueron mujeres, entre quienes destacan Regina José Galindo, María Adela Díaz, Sandra Monterroso y Jessica Lagunas. Con las dificultades de ser mujer en el contexto de sus países, han abordado la violencia, la sexualidad, la subalternidad, y el feminismo de manera particular”.

⁹⁰ Disponible en: www.dataexpertise.com.ar/malabia/sitio/nota.php?numero=46&mes=0&ano=2009&nroAno=6&imagen=tapa%2046.jpg&idNota=298. Consultado el 28 de mayo de 2011.

En ese sentido pueden citarse algunas de las acciones realizadas por el performer colombiano, Álvaro Villalobos, quien ha irrumpido los espacios públicos para enunciar la exclusión, la pobreza y la marginalidad. Así, en el performance art titulado *La Facción*, llevado a cabo en septiembre de 1993 en Bogotá, Colombia, el artista se refirió a los indigentes muertos en manos de los sicarios. La acción consistió en una lectura de poemas y en la colocación de pinturas sobre los muros, que posteriormente fueron quemadas. Los indigentes colocaron carteles, en tintas negra y roja. El mensaje que se leía era: “En el mercado de la indolencia. La muerte está demasiado barata”⁹¹.

Por otro lado, Álvaro ha practicado varios ayunos en galerías y en espacios como la Plaza de Santo Domingo en el Centro Histórico de la Ciudad de México, donde la supresión del consumo de alimentos, durante horas y a veces días, se transmutó en una significación no sólo de precariedad, sino en una revelación pública sobre las condiciones de vida de aquellos marginales, de esas personas cuya abstinencia alimentaria no es voluntaria, sino circunstancia cotidiana.

Ambas acciones deben ser analizadas no sólo como intervenciones dentro de un espacio urbano determinado, sino como una relación compleja con el performance de la vida diaria, de la cotidianeidad que se ha vuelto una constante dentro del arte acción latinoamericano.

⁹¹ Cfr. Diéguez, Ileana (2006), *Escenarios liminales en Latinoamérica; prácticas escénicas y políticas*. México D.F, Universidad Nacional Autónoma de México.



Imagen 15. Álvaro Villalobos (1993), *La Facción*.

Otro ejemplo de ello es el trabajo del colombiano Rosemberg Sandoval quien en sus obras “abraza dispositivos objetuales, instalacionistas y performativos, a partir de fragmentos de realidad cotidiana: periódicos, ropa usada, plásticos, alambres de púas, orina, sangre, cabellos, vellos púbicos, etcétera” (Diéguez, 2006:189). En su acción *Síntoma*, realizada en 1984, recurrió a una lengua impregnada en sangre para escribir sobre las paredes del Museo Antropológico de Guayaquil las palabras: “violación”, “temor”, “asesinato” y “muerte”:

Son unos textos que elaboré con una lengua humana. La lengua la impregnaba en sangre y luego escribía con ella sobre las paredes del museo. Tenía en mi mano la lengua, la frotaba con fuerza y la pared se la iba comiendo a medida que escribía un texto sobre texto, una palabra encima de otra palabra. Al final quedaba un inmenso coágulo de retazos de lengua y sangre (Sandoval, 2004).



Imagen 16. Rosenberg Sandoval (1984), *Síntoma*.

El performance latinoamericano, desde una perspectiva general, encuentra su punto de partida en la vida diaria, en diferentes maneras de “aparición en público” donde existe una modulación entre la identidad del sujeto y la de los espectadores, así como una estructuración entre los cuerpos y el espacio en donde se llevan a cabo las acciones. La implicación pública del arte acción es en realidad una cognición, por medio de la diferencia y la contigüidad, que forma parte de una concepción política del cuerpo y de su voz en público para resaltar diversos conflictos. En el caso del arte acción en Venezuela, por ejemplo, las temáticas han estado vinculadas a la problemática y visualidad de lo que representa el petróleo para ese país, la violencia, pobreza e incluso la santería y las *misses* de los certámenes de belleza. Los artistas no sólo hacen exámenes en torno a sus cuerpos y los espacios, sino que también intervienen las denominaciones, las palabras que designan qué vida tiene una valía y qué vida no la tiene.

El lenguaje es afectado a partir de la visualidad que despliegan las acciones realizadas por los artistas, como en el caso de *Vitrina* de María Teresa Hincapié, performer colombiana, en donde durante 3 días pasó seis horas diarias limpiando la vitrina de un local ubicado en el centro de Bogotá. Durante la limpieza escribía sobre el vidrio con lápiz labial y jabón frases como: “soy una mujer sin corazón/ soy una mujer azul/ soy una mujer que vuela / soy una mujer puta/ soy una mujer”. Asumiendo a través de su acción múltiples identidades femeninas, Hincapié trata de elaborar una imagen de la mujer como símbolo del trabajo doméstico y al mismo tiempo como un ser mirado y deseado. En el arte acción también puede darse la creación de personajes, que a diferencia del teatro tradicional, no representan una historia, sino una construcción identitaria que proviene de los mismos artistas y de su posicionamiento ante el mundo.



Imagen 17. María Teresa Hincapié (1990), *Vitrina*.

3.3 Politicidad de lo sensible y eficacia ética en el arte acción latinoamericano: enunciaciones de esperanza

Referirse a una politicidad de lo sensible es una manera de aproximarse al arte entendido como una acción eficaz. Como un momento de suspensión y de registro que es capaz de modular una socialidad. Es un campo cuya especificidad y acción afecta los cuerpos y dramatiza los espacios, convirtiéndolos en zonas de disenso. Sin embargo, para llegar a este punto y no echar por la borda el esfuerzo de reflexión teórica que se ha emprendido hasta ahora en la presente investigación, es necesario manifestar explícitamente como la articulación de la memoria y la mirada, es decir, de los recuerdos imbricados dentro de los terrenos escópicos, se establecen como acciones que influyen y dan forma a la eficacia de una obra artística.

En este punto apelo a la **pregunta fundante** de mi investigación y a su diferencia con la **pregunta rectora** que la sustenta. La **pregunta rectora**, en este caso, es la manera en la que se entrelazan la mirada y la memoria como parte de una potencia discursiva del acto estético y la **pregunta fundante** es la que establece el cómo esa articulación provoca una eficacia de la obra, por medio de su acción. Por esa razón, al establecer esta diferenciación, debe advertirse que “la transición de la pregunta rectora a la pregunta fundante no es una empresa gradual, sino que requiere lo que Heidegger llama un *salto*, vale decir, la instalación de otro comienzo” (Marchart, 2009:18). Es un comienzo asentado en el cuerpo y en el desacuerdo⁹² provocado por las memorias y las miradas que se encuentran y se confrontan dentro de la esfera pública. Como ya hemos visto a lo largo de los dos primeros capítulos el recuerdo y aquello que se mira, sólo son elementos constituyentes de lo común (comunidad) en la medida que producen disenso y se explican como elementos que hacen imposible entender lo social como una síntesis de diferencias. Es más bien una *fuerza multitudinaria*, cuya potencia es su imprevisibilidad, como lo veremos a lo largo de este apartado.

Para tejer una posible respuesta a la pregunta fundante que hago referencia, partiré una vez más del cuerpo como un espacio imposible de totalizarse. Es un indicio compuesto de fragmentos, de órganos. Al decir “mi cuerpo” se abre una distancia, una desunión que es inaprehensible. El disenso nace en los cuerpos mismos, que dan forma a una comunidad, y de su voz que es aire, pulmón, tráquea, saliva. La corporalidad es un indicio de desacuerdo. Jacques Rancière establece que la comunidad que es política es en sentido propio una comunidad dividida, “no solamente divide en grupos de interés u opiniones, sino respecto a sí misma: un pueblo político no es nunca la misma cosa que la suma de una población” (2007:24). Es, agregaría, una comunidad formada de corporalidades que la hacen tendencialmente igual. Una igualdad en perpetua disputa que pertenece a lo que Rancière también ha denominado “comunidad de partición”: “un espacio que

⁹² El autor francés Jacques Rancière es claro cuando se refiere al desacuerdo, puntualizando que “es un tipo determinado de situación del habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro. El desacuerdo no es entre quien dice blanco y entre quien dice negro. Es el existente entre quien dice blanco y quien dice blanco pero no entiende lo mismo o no entiende que el otro dice lo mismo con el nombre de la blancura (...) No se refiere a las palabras, sino a las situaciones en las que se encuentran los que hablan” (1996:8). Por ello, el desacuerdo al que se refiere Rancière no es entendido como un antagonismo de contradicción u oposición, sino como una relación imposible entre dos términos, como una idea que descansa en la escisión original de lo social, donde el antagonismo es una especie de dislocación que redefine la igualdad constantemente.

presupone compartir la razón misma, pero a la vez un lugar donde la unidad no existe sino en la operación de división” (2007:115).

Para reflexionar la igualdad, desde el disenso, es menester no pensarla como una deriva que da cuenta del “universal de la igualdad”, sino como el vislumbramiento de otros horizontes cuando se pone a prueba a ese universal, en un caso específico. La igualdad siempre es producida contextualmente.

La política es una irrupción de lo dado, pues la esencia de la política, de acuerdo con Rancière, radica en el disenso que “no es una confrontación de intereses u opiniones. Es la manifestación de una separación de lo sensible consigo mismo, la manifestación política deja ver lo que no tenía razones para ser visto; aloja un mundo en otro”, (2006: 73). De aquí se desprende una noción de politicidad, la cual defino como una relación de corporalidades que arruina por anticipado la plenitud de la comunidad y, sin embargo, también es esa misma experiencia de imposibilidad que marca los designios de nuevas afrentas. La politicidad es un movimiento hacia el devenir, marcado por la imaginación y por el planteamiento de otros escenarios en la historia que se construye día a día.

La politicidad, como categoría que entiende lo político como una acción del hombre en plural, es un tejido intersubjetivo donde los hombres viven y actúan, experimentando una suerte de rozamiento, es decir, se hablan y se sienten mutuamente para darse sentido a sí mismos. Cuando nos rozamos, también nos afectamos, asegurándonos de la realidad de nosotros mismos. El “estar en el mundo” es una experiencia de politicidad, “el mundo une y separa a los hombres todo el tiempo (...) Ser visto y oído por otros deriva de su significado del hecho de que todos ven y oyen desde su posición diferente. La esfera pública, al igual que el mundo en común, nos junta y no obstante impide que caigamos uno sobre otro, por decirlo así” (Arendt, 2009: 62).

Un rasgo constitutivo de la politicidad es la afección. El otro acontece como una vida diferente a la mía y a su vez como parte de aquello que me concierne, pues compartimos un tiempo. El tiempo de la politicidad es un tiempo en común, que siguiendo con Arendt, nos adentramos en él al momento de nacer, para dejarlo cuando morimos. El tiempo de la politicidad es una *larga duración*, una contigüidad que nos trasciende. Es la historicidad que nos marca al momento de nacer y que sobrevivirá a la mortalidad de nuestros cuerpos, sin embargo, en el tiempo se nos

otorga la posibilidad de narrarnos y de participar, por medio de ese “contarnos”, dentro de la esfera pública. Es el discurso que irrumpe como distinción, como una voz propia desidentificadora y “partidora” del espacio sensible, de nuestra mirada y de aquello que vemos y sentimos. Así, el arte podría pensarse como una politicidad de lo sensible, pues además de que es una manera de politizar asuntos privados haciéndolos públicos, es un decir sobre eso irreconciliable. Es una acción que por medio de su narración representa un itinerario hacia la alteridad. Un movimiento vivo, cuya fluidez sólo es dada por medio de la manera en que las corporalidades (lo sintiente) se contraponen.

3.3.1 Politicidad de lo sensible y acción

La politicidad de lo sensible es entender lo político como una configuración de lo sensible, un disenso que afecta los marcos y referentes bajo los cuales sentimos y conocemos, aquellos caminos que nos hacen entender el mundo. Lo político no es una circunstancia del Estado y mucho menos de un sistema económico o ideológico. Es una relación de subjetivación que define lo visto y lo invisto, los que cuentan y los que no cuentan dentro de un marco social. “La democracia no es ni una forma de gobierno ni un estilo social, es el modo de subjetivación por el cual existen sujetos políticos (...) ello supone romper con la idea de lo político en cuanto esencia unitaria del ser en común” (Rancière, 2007:9). Hay una relación estético-política, en la que las maneras de expresión y la circulación de la palabra, entre otros factores, son capaces de producir otros escenarios sobre lo posible. La politicidad de lo sensible está marcada por los afectos.

En ese sentido, puedo afirmar que el arte es una forma de politicidad de lo sensible. Si partimos desde los supuestos del “arte relacional” de Nicolas Bourriaud referidos al arte como una manera de producir relaciones con el mundo, entonces puedo vislumbrar que aquello que es arrojado por el arte más allá de apuntalar nuevas formas de conciencia política que aterricen como fugaz esperanza, afecta los paisajes sobre aquello que es decible, visible y pensable. El arte es un pensamiento capaz de sentirse y de reordenar la experiencia de esos que han sido relegados. Es una expresión actuante que rearticula la forma en la que nombramos la realidad, la cual no tiene su base en una “naturaleza común”, sino en el interés que se tiene por una misma cosa, a pesar de las diferencias que emergen todo el tiempo sobre la superficie social. El arte permite reclamar una distribución diferente con relación al orden dado, sin llegar a asumir un rol representativo, pues su propósito no es el establecimiento de una nueva clasificación, sino la

provocación de una desclasificación que apela a los inconciliables, es decir, a la co-presencia de excluidos e incluidos, ricos y pobres, etcétera.

La politicidad del arte radica en su reivindicación democrática, pero no sobre una democracia que apela a la insuficiencia de declarar que todos somos iguales y dueños de nuestros destinos. Es un carácter democrático que tiene el poder de deshacer las colecciones de diferencias, las ordenaciones de la comunidad. La politicidad de lo sensible no se define en los términos de unión, sino de división por medio de un sistema histórico contingente de acontecimientos que rechaza ser la música de fondo del Uno que distribuye identidades y rangos. Dentro de la politicidad se da la mezcla, esa dinámica que impide que un régimen pueda hacer que todas sus leyes e instituciones sean igual a su principio. “Todo régimen deberá entonces corregirse, empeñarse en acoger el principio contrario, hacerse desemejante a sí mismo” (Rancière, 2007:65).

El disenso, a través del arte, no es mera separación o repudio, sino es una inscripción que habla sobre la forma en la que está organizado el mundo. Es un modo de actuar específico, puesto en marcha por un sujeto poseedor de una racionalidad y afectado por su relación con la comunidad en donde vive. A pesar de que puede existir una mirada solipsista del arte en su creación y en su consumo, al mismo tiempo participa de una socialidad, pues el acto poietico nace de una articulación entre el tiempo, las afecciones y el espacio comunitario.

Lo anterior no quiere decir que el arte sea sólo contextual. Indudablemente pertenece a ciertas condiciones de posibilidad que lo hicieron surgir, sin embargo, al mismo tiempo violenta esas condiciones. Transmuta la fijeza de la tradición en contingencia, al evidenciar su precariedad. El acto estético nos lleva a una especie de suspensión normativa temporal, donde la forma es la posibilidad de reconocer al otro en aquello que aparece ante los ojos, en la obra creada.

El arte en general y, en específico, el performance art son acciones cuya capacidad radica en intervenir la esfera pública. Su irrupción es designada por la presencia y la participación de los cuerpos en un espacio determinado. El arte acción permite hacer un salto de significaciones que no sólo representan, sino que actúan como estrategia de disenso. Así, por ejemplo, el trabajo

“Border Brujo” del artista Guillermo Gómez Peña evoca un desmontaje en torno a la identidad fronteriza entre México y Estados Unidos. La acción podría definirse como un ritual lingüístico a lo largo de la frontera entre los dos países. En un disfraz de chaman, Gómez Peña transforma su voz, a partir de diferentes inflexiones y tonos, para encarnar 15 personas distintas que hablan una variedad de lenguas. Dichos personajes son característicos de ambos países. Al momento de ser encarnados son capaces de articular miedo, ira, angustia y otras emociones que produce la circunstancia de violencia, discriminación y racismo en la frontera México-Estados Unidos. La politicidad de dicho performance art es la de una corporalidad comunicante capaz de desajustar el estatuto de poder entre los grupos dominantes y entre aquello que parece no tener parte dentro del espectro sensible de la comunidad.



Imagen 18. Guillermo Gómez Peña (1989), *Border Brujo*.

Otra pieza de Gómez Peña es “La Pareja Enjaulada”, en donde junto con la artista Coco Fusco fueron exhibidos en una jaula metálica durante lapsos de tres días como “Amerindios aún no descubiertos, provenientes de la isla ficticia de Guatinaui (espanglishización de *what now*)⁹³. Durante la acción Gómez Peña portaba el traje de un luchador azteca en Las Vegas y Coco como una taína natural de la Isla de Gilligan. En el periodo de tiempo que estaban encerrados eran alimentados en la boca por los guías de los museos y eran llevados al baño con correas para

⁹³ Cfr. http://hemisphericinstitute.org/artistprofiles/lpnostra/pocha_DioramasVivientesAgonizantes.pdf. Consultado el 13 de abril de 2012.

perro. Al lado de la jaula podía leerse unas leyendas en las que se describían sus trajes, así como sus características físicas y culturales en un lenguaje académico. La jaula se presentó en diversos lugares como la Plaza de Colón en Madrid, Covent Garden en Londres, The Field Museum en Chicago, el Museo Whitney de Nueva York, el Museo Australiano de Sydney, entre otros. Por medio de dicha acción se reclama algo más allá que una identidad. Es más, ni siquiera hay una intención de reivindicación de los pueblos originarios. Esta acción acentúa el reconocimiento de una Otredad no circunscrita en valores y tradiciones “políticamente correctas”, sino de una alteridad que es capaz de dislocar los discursos hegemónicos occidentales. En “La Pareja Enjaulada” no existe una contraposición discursiva, sino un encuentro subjetivo que redefine el orden clasificatorio que ha encerrado a los pueblos originarios en las grandes jaulas de la razón instrumental, en esas jaulas que prometen contener una “homogenidad de los diferentes”, en donde paradójicamente las diferencias terminan igualándose bajo el principio del Uno, en nombre de un multiculturalismo, cuya principal premisa es una especie de orden taxonómico sobre la raza, el género, la clase, etcétera.



Imagen 19. Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco (1992), *La pareja enjaulada*.

La politicidad del arte radica en su acción, lo que es igual a decir en su impredecibilidad. Un performance art es una acción cuyo desenlace es inesperado, dotado de una capacidad de efectuar lo improbable. Ese es en realidad el sentido político del arte. La inconmensurabilidad de su acción que revela *un todavía* por hacerse.

La acción llega incluso a ser un proyecto revolucionario acompañado de un tipo de redencionismo, cuya fuerza mesiánica nos hace pensar que muchas veces la lógica histórica no es suficiente, pues nadie por una simple lectura de la realidad generaría una proyección semejante. Con ello no quiero decir que la acción es un más allá irrealizable. Es, por el contrario, una forma imaginal fundada desde la misma historicidad que la alumbró. La acción, en términos de Arendt, nunca es posible en aislamiento y por ello es que sólo a través de ella se construye la esfera política, a partir de un actuar juntos y de una afección colectiva.

Por su parte, la acción desde Aristóteles es algo que no persigue un fin, que no deja trabajo tras de sí, sino que agota su pleno sentido en la actuación. Por esa razón lo político no encuentra su base en una distinción de medios y fines (la acción es en sí misma un medio sin fin), sino en la inseguridad que marcan las consecuencias de un actuar:

Mientras que la fuerza del proceso de producción queda enteramente absorbida y agotada por el producto final, la fuerza del proceso de acción humana nunca se agota en un acto individual, sino que por el contrario crece al tiempo que se multiplican sus consecuencias (...) La ley de la mortalidad, que es la única digna de confianza de una vida que transcurre entre el nacimiento y la muerte, sólo puede ser interferida por la facultad de la acción, pues interviene sobre el curso automático de la vida cotidiana (Arendt, 2009: 58).

3.3.2 Acciones emancipadoras (memorias y miradas)

La acción es una prolongación continua. Por ello entenderé la memoria y la mirada como acciones, pues a través de ellas nos adentramos en el mundo humano. La capacidad de recordar y mirar son en sí mismas capacidades de actuar que signan la contigüidad y nos dan certeza de poseer una historia. Las maneras en que se mira y se recuerda se dan en un plano de relación, en un registro que nos hace actuar, acontecer y, a la vez, decidir.

La memoria y la mirada al tener como soporte el cuerpo hacen que éste no sólo incorpore posibilidades performativas, sino que fungan como productoras de acciones. El cuerpo sintiente desencadena *haceres* y al mismo tiempo recibe las circunstancias en las que se encuentra. Cuando recordamos emerge una narración sobre lo sucedido, que no sólo pertenece a una realidad interna, sino que es una manifestación del yo dentro de una colectividad. El sujeto se hace público y aparece ante los demás. Es el decir sobre uno mismo, que como Judith Butler señala en *Dar cuenta de sí mismo. Violencia ética y responsabilidad*, posibilita una vinculación

al poder, a eso que los otros esperan que yo diga. El habla se convierte en una forma de obrar, que lleva inscritos los atisbos de lo sucedido, de aquello pasado que lo sustenta y le da forma.

Al considerar la memoria y la mirada como acciones emancipadoras, lo hago desde los presupuestos lanzados en los capítulos 1 y 2, en donde establezco la memoria como acontecimiento irruptor y la mirada como una “constante alerta” que permite ver aquello que aparentemente es invisible. La articulación de ambas narrativas, la que recuerda y la que ve, dentro del acto estético nos conducen a una agencia, es decir, a una acción. A través de ellas se registran y se subjetivan las condiciones que subordinan a los sujetos, pero al mismo tiempo son esas condiciones, ya aprehendidas, las que hacen al individuo consciente de sí, convirtiéndolo en un agente social emancipado.

Emancipación en este caso no quiere decir que se busque la fundación de un nuevo principio social, sino la construcción de una comunicación en un espacio común, donde las memorias y las miradas varias se enfrentan, para darnos cuenta de que las “minorías excluidas” no son sólo seres de necesidad, sino seres de pensamiento que son capaces de articular razones materializadas como una acción demostrada:

(...)Ya que, en realidad tal vez no sea necesario que los trabajadores posean sus fábricas y que las hagan funcionar por su cuenta para que sean iguales; quizá basta que demuestren, llegado el caso, que son capaces de hacerlo. Se trata de hacer una demostración de comunidad antes que de fundar un contra-poder que legisle en nombre de una sociedad por venir. Emanciparse no es escindir, es afirmarse como copartícipe de un mundo común, presuponiendo incluso si las apariencias dicen lo contrario, que se puede jugar el mismo juego que el adversario. De ahí la proliferación, en la literatura de la emancipación obrera, y de la emancipación femenina, de argumentos que tienden a demostrar que los que piden igualdad tienen con justicia derecho a ella, que participan en un mundo común en el que pueden probar que tienen razón y que es necesario que ello sea reconocido por el otro (Rancière, 2010: 73).

Como podemos constatar, Rancière postula una idea de emancipación que parte de la igualdad de inteligencias como condición constitutiva de comunidad. Es una igualdad verificable que se manifiesta en el terreno de la esfera pública y hace contarnos como individuos, como vidas reconocibles. La comunidad es así una especie de suspensión, siempre por hacerse, por alcanzarse.

Continuando en ese tenor, diversas concepciones sobre la política, definidas recientemente no sólo por Rancière, sino por otros pensadores como Laclau o Badiou, apuntan hacia un rechazo sobre la idea vindicativa y redentora de la emancipación, que la considera como un *telos* circunscrito en “cambiar la esencia” de lo social. En ese sentido, una política de la emancipación genuina es sólo factible si dejamos a un lado la idea de tener como meta la reconciliación, o lo que sería lo mismo, el cierre de lo social.

Para reflexionar la igualdad, desde la figura del desacuerdo, es menester no pensarla como una deriva que da cuenta del “universal de la igualdad”, sino como el vislumbramiento de otros horizontes cuando se pone a prueba a ese universal, en un caso específico. La igualdad-emancipación siempre es producida contextualmente. Las desigualdades que prevalecen en la sociedad necesitan ser cuestionadas e “igualadas” en ciertas circunstancias y con finalidades concretas.

En contraste, podría pensarse en el contrargumento de la inclusión como una manera de legitimar el proceso de igualdad. Sin embargo, si tomamos la inclusión como una forma de acceder y estar en la esfera pública, la desigualdad continuaría existiendo, pues hay una diversidad de voces que no son iguales y que cuentan con distintos recursos discursivos. Existe una experiencia social que moldea los contextos bajo los cuales prevalece el problema de la igualdad. El arte, por ejemplo, es una forma de entender que no se puede pensar en la igualdad como algo dado dentro de un sistema democrático, sino que más bien acentúa el planteamiento de escenarios en donde *se dan a ver* otros discursos en torno a la igualdad. El arte tiene la capacidad, por medio de su performatividad, de “volver público” aquello que había permanecido acallado, pues la búsqueda que hace por cambiar el estado de las cosas a otro en donde se revierta la desigualdad es ya en sí misma una reconfiguración del espacio público, que no necesariamente se traduce en un plan o en una especie de receta contra los males que aquejan a una sociedad. El arte es acción que se aprende, pues es un acto comunicativo que introduce la capacidad de improvisar y cambiar. En él se establece una relación entre los mundos privados de aquellos que lo crean y las vidas privadas de quienes lo miran⁹⁴.

⁹⁴ El performance art es una acción política, pues está arrojada los ojos de los demás. Necesita de los otros para ser factible. Ahí radica su virtuosismo. En el sentido de generar co-presencias que afectan su misma acción. “Las artes que no realizan ninguna obra tienen una gran afinidad con la política. Los artistas que las practican-bailarines, actores, músicos- necesitan de un público al que mostrar su virtuosismo, así como los hombres que actúan políticamente tienen necesidad de un espacio con estructura pública; y en otros casos la ejecución depende de la

Lo estético-político es una irrupción de lo dado, y también es esa misma experiencia de imposibilidad que marca los designios de nuevas afrentas.

Finalmente, es necesario dejar en claro la eticidad del arte acción, la cual radica en su misma forma, es decir, en su acción imprevisible. Es un momento cundido por sus consecuencias imprevistas, que al mismo tiempo provienen de una manera de actuar específica, de un saber/conocimiento. En la acción estética no hay una finalidad que considere la creación de determinados valores, sino la formación de vínculos y de rompimientos por medio del reconocimiento a los otros, “la ética es la disolución de la norma en el hecho, la identificación tendencial de todas las formas de discursos y de prácticas bajo el mismo punto de vista indistinto (...) *ethos* significa dos cosas: *estadía* y *manera de ser*, es decir, el modo de vida que corresponde a esta *estadía*” (Rancière, 2007:18). El arte contribuye en la creación de lo público. Su carácter ético devela un porvenir abierto, imprevisible, que sólo somos capaces de constatarlo en su misma acción. Es ese momento en que la obra-acción se despliega ante nuestra mirada y memoria, configurando su eticidad, es decir, un tipo de pensamiento en el que se anuda la acción, el entorno y una manera de ser. Específicamente, en el caso del arte acción no hay una intención de ontologizar problemáticas sociales, pues su naturaleza misma exige salir al encuentro del otro, donde el artista interpela a los otros y a su vez ellos interpelan a quien hace la acción.

3.3.3 Eficacia de la acción. Enunciaciones de esperanza

Pensar en la acción del arte es aludir a su afectación, a esa manera enigmática en que lo habitual queda fisurado y nos dice, como bien lo señala Gadamer: “Has de cambiar tu vida”. Es aquí donde la eficacia del arte se contempla, sin embargo, ella es gestada en la *forma* en la que el artista utiliza el lenguaje para manifestarlo por medio de su obra. El *acto poietico* es una configuración sensible tejida a partir, entre otras cosas, del registro memorístico y de aquello que es mirado. Así, a lo largo de esta investigación, he tratado de articular la eficacia del arte acción latinoamericano, por medio de ejemplos-obras que no funcionan como mera representación del entorno, sino que son parte misma de la experiencia social. Las acciones realizadas por los performers no son sólo producciones de una forma visible, sino “equivalentes” sobre eso que es visto y recordado, con la finalidad de forjar un sitio que permita hacer pronunciable la esperanza.

presencia de los otros” (Arendt, 1968: 206).

Cuando me refiero a la eficacia del arte, la sitúo como una acción política, en la que su devenir está sellado por lo imprevisible; es una eficacia paradójica que de acuerdo con Rancière es “la suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de la comunidad” (2008:73). La obra, en este caso el performance art latinoamericano, se da en un marco de visibilidad específico que la hace eficaz ya no tanto por su conexión con una finalidad social, sino más bien por la reconfiguración que hace de las estructuras sociales para poder aprehenderlas e interpretarlas.

Lo anterior me lleva a tomar como ejemplo el proyecto *Partido del Pueblo Migrante (PPM)* de la artista cubana Tania Bruguera, pues la eficacia de esta intervención se construye justo en el entendimiento de su acción. Dicho partido en palabras de la misma artista es un “centro de gestión cultural”, ubicado en el contexto de las elecciones presidenciales de 2012 en México y que nace del Movimiento Inmigrante Internacional de Corona, Queens, Nueva York. De esta manera, el PPM buscó, recurriendo a prácticas del arte contemporáneo, plantear algunas soluciones a la condición social y transnacional del migrante. Bajo esa premisa el proyecto combinó las características propias de un partido político (afiliados, asambleas, la institución de una sede física que funge como casa de campaña, etcétera) con otras herramientas como el ready-made, el performance art y la instalación. Una vez trazada la manera en la que operaría el PPM, se organizaron acciones para que sus participantes irrumpieran lo “real”. Las intervenciones consistieron en la realización de conversatorios, mesas de debate, el anunciamento y la propaganda del Partido en varios espacios públicos, a través de un grupo de voceadores de la Ciudad de México y la participación de los afiliados, por medio de las mesas de discusión en la casa de campaña del Partido. Taiyana Pimentel, curadora del proyecto, lo explica en entrevista de la siguiente manera:

De inmediato surgió un diálogo en el cual se entendió que el siguiente paso era transitar hacia la escena real de la política, posibilidad que le planteaba México mediante su proceso electoral. Nos interesaba aprovechar este momento en el que la consciencia política, ejercida por medio del voto, está en cada uno de los ciudadanos e insertarnos para implementar un discurso que Tania detectó como ausente en la columna vertebral de las plataformas políticas del México de 2012: el problema migratorio, un tema que es llamado cuando nuestros migrantes regresan a México, pero en otros momentos está ausente de las plataformas culturales, políticas y artísticas.

La acción emprendida por Bruguera es desde su concepción un “fervor utópico” que entrelaza los ejercicios artísticos y de reflexión social. El PPM no plantea una lejanía irrealizable, sino una conformación intelectual que ubica una situación (la de los migrantes) dentro de un espacio intuitivo o perceptible, es decir, utópico.



Imagen 20. Acción de los voceadores del Partido del Pueblo Migrante en el Zócalo de la Ciudad de México.



Imagen 21. Ejemplo de la credencial de afiliación del PPM.

El PPM, de acuerdo con Bruguera, es una institución transnacional que investiga distintos tipos de migrantes, como individuos desplazados. Sin embargo, en la indagatoria que plantea no existe un sentido establecido que nos indique cuál es el papel o la condición del migrante. Más bien nos ofrece una estructura multívoca, que fue elaborándose a partir de la participación de los afiliados durante las mesas de discusión, así como de las diferentes aportaciones de migrantes, académicos, artistas y ciudadanos que convergieron durante el proceso. Es un arte eficaz pues requiere de una interpretación que obedece a la capacidad inagotable del PPM de generar una co-presencia de diferentes voces. En él hay una poetización en torno a la figura del migrante; se originan encuentros que producen, en cada uno de ellos, una nueva mirada a partir de historias trashumantes. El PPM está signado por las huellas de quienes llegan a un nuevo lugar para transformarlo. Es un espacio de enunciación colectiva que traduce una situación en esperanza, pues desde el mismo planteamiento bajo el que se configura el Partido emergen miradas y memorias inéditas que serán capaces de ir esbozando otras posibilidades alrededor del problema de la migración.

El problema de la obra no es si tiene la capacidad o no de representar una problemática específica, sino que el cuestionamiento ronda en torno a qué es lo que se desea representar y bajo qué forma. El valor cognitivo de una obra construye una experiencia siempre por venir. Es una fuente de preguntas nuevas, cuya respuesta no llega a pronunciarse plenamente. La eficacia de la obra siempre penderá de su incompletud, de su noción precaria sobre lo que el artista experimenta en su día a día como irrepresentable. No se trata de mostrar la migración por medio de los cuerpos muertos de quienes cruzan las fronteras o las escenas de hambruna y discriminación que tienen que sortear los migrantes. Eso es irrepresentable. Lo irrepresentable no es una imposibilidad de representar, sino que es una **traducción**, una forma de sustracción del hecho que alienta una multiplicación de las maneras de pensar. Lo irrepresentable es aquello que el artista trae a la mesa desde otro lugar que no es precisamente el arte. La representación siempre es una deuda (lo irrepresentable) que le otorga al espectador el poder de interpretar.

La acción de Bruguera no es contemplación, sino una “comunidad rítmica”, es decir, una intervención en donde nadie puede permanecer inmóvil y, por el contrario, se origina una afectación mutua de todos los participantes, quienes se mueven dentro de un ritmo comunitario, un momento compartido.

Esta “comunidad rítmica” sólo es lograda por una labor de **traducción** en un doble sentido: por un lado la traducción que efectúa el artista, es decir, el entendimiento trazado entre su obra y lo que mira y la traducción de los espectadores que es aquel vínculo formado entre su mirada y aquello que la obra despliega en su lenguaje. La traducción, de acuerdo con Rancière, es una distancia entre lo que se sabe y lo que se ignora. Es una distancia que no es preciso abolir, sino que es vital en el proceso de comunicación. Es comparar lo que ya se sabe, con lo que se está conociendo. Así, la traducción desemboca en la eficacia de la obra de arte, pues no sólo es una acción que interpreta, al mismo tiempo es una especie de mirar que cambia las posiciones de lo perceptible: “el artista no pretende instruir al espectador. Solamente quiere producir una forma de conciencia, una intensidad de sentimiento, una energía para la acción” (Rancière, 2008:23). Los espectadores traducen aquello que perciben. Ahí radica la acción y eficacia del arte. No en una transmisión de “mensajes”, sino en la disposición espacial-temporal que pauta las maneras en que nos relacionamos. Para que la obra sea eficaz se necesita poner en marcha una distancia insalvable, un abismo que nos conduce de un espacio a otro.

El performance art latinoamericano está fincado en la indeterminación, en un silencio que genera pensamiento y cancela la posibilidad de una conclusión total. En el arte acción hay una “pensatividad”, es decir, un pensamiento que desemboca en acción (una manera de pensar que actúa). Se da una formación imaginal que da cuenta de la tensión generada entre una comunidad específica y la figuración que ella hace de sí misma, de sus memorias y sus miradas.

Post scriptum

Sobre una po-ética del reconocimiento

“Cerrar” un trabajo investigativo siempre presenta una dificultad: tratar de esgrimir conclusiones sobre un problema imposible de suturar. Sin embargo, eso no obstaculiza que se puedan anotar una serie de viñetas que servirán como puntas de lanza para futuras discusiones e incluso para una continuación y ampliación sobre el tópico que aquí nos ocupa: la eficacia del arte acción latinoamericano como un espacio de disensión, incapaz de totalizarse y, en cambio, augurar nuevas disputas simbólicas y culturales.

De ese modo, retomo la última acción descrita en el capítulo 3 (El Partido del Pueblo Migrante) de Tania Bruguera, con la finalidad de surcar lo que pretextan estas notas *post scriptum*: el planteamiento de una po-ética del reconocimiento.

Como parte de mi estancia de investigación en la ciudad de Londres, Inglaterra, tuve la oportunidad de participar en la pieza “Surplus Value”, que forma parte de las acciones del Partido fundado por Bruguera y que comprende distintos momentos en la Ciudad de México, Nueva York, París y Londres. Dicha intervención presentada durante agosto de 2012 en los Tanks de la Tate Modern consistía en hacer esperar a los asistentes en una fila antes de entrar a la galería. Quienes estaban formados tenían la obligación de pasar por un detector de mentiras y contestar una serie de preguntas relativas a su situación migratoria, nacionalidad, si poseían o no una visa para estar en el Reino Unido, etcétera, ante un oficial de migración. El policía tenía la facultad de negar o dar el acceso a las personas que ahí se encontraban. Una vez que se concedía el acceso, después de una espera de alrededor de 40 minutos, se entraba a un espacio en donde un par de trabajadores soldaban una réplica del letrero “Arbeit Macht Frei” (El trabajo libera) que fue robado en 2009 del campo de concentración Auschwitz y que fue encontrado roto en tres partes.

La creación de Bruguera, como ya se ha mencionado en otras secciones de este texto, no tiene que ver con una representación directa del hecho o del problema migratorio, pues se presenta como una imagen-acción que funciona como indicio de una cultura móvil. Los indicios en este

caso tienen que ver con la separación, la pérdida y la muerte. Con ese momento traumático de la cultura que exige una interpretación y no precisamente una reparación del daño.

Los indicios son un asomo, una no-certeza que juega dialécticamente con una presencia revocable y una ausencia siempre próxima. En ellos hay, por un lado, una materialidad que nos advierte de su presencia, como una especie de susurro, y una imagen, que en este caso no es lo que los asistentes pueden observar de manera inmediata en la sala de la Tate, sino que es más una alteración que forma parte de una cadena de imágenes-sucesos que no están ahí explícitamente y, sin embargo, nos hacen ver el evento traumático del Holocausto. Ahí radica la valía de la propuesta de la artista cubana, pues más allá de la consideración grandilocuente hacia su obra institucionalizada por la firma del reconocido museo Tate de Londres, su ejercicio nos muestra que el espacio hegemónico, dominado por el Estado, grandes compañías privadas y los discursos de los curadores de ese recinto encargados de designar qué es lo admisible como arte y qué es aquello que está fuera de ese reducido círculo, es perforado y cuestionado por otra narrativa, la de Bruguera, que es capaz de trasladar a ese espacio un objeto simbólico que pone en cuestión el control que la misma Tate presupone y del cual forma parte.

Con lo anterior no quiero expresar una fe ciega a la eficacia de “Surplus Value” y mucho menos la considero como una contranarrativa o contrapoder del sistema museístico inglés y del mundo. Simplemente lo que pongo de relieve es la manera en que se articulan dos momentos, dos posturas. Pues tampoco creo que la obra de Tania Bruguera se distinga por su carácter marginal-revolucionario. La experiencia estética está situada más del lado del extrañamiento que de la transgresión, pues en esta última la ley se niega, mientras que el extrañamiento no es territorio de la norma, es más ella no está ahí, pues en lo extraño hay un momento vital de dislocamiento, de fractura, que escapa a toda regulación pre-existente. Es una suerte de suspensión y nomadismo.

Lo que aquí vale la pena destacar es cómo la universalidad (en este caso representada por el emblemático edificio y la institucionalidad de la Tate) es en sí misma un espacio agrietado, no totalizado, que hace factible la argumentación y el encuentro de puntos de vista. Si la obra de la artista se “institucionaliza” o no al presentarse en un lugar como éste, no es el punto de discusión al que pretendo dirigir este análisis. Más bien es el sentido de la imagen que se puede presenciar.

En ella se evidencia que todo sistema está contenido en un exceso de sentido, que hace imposible alcanzar una totalidad fundante. La significación, en términos de Castoriadis, es una institución social arbitraria⁹⁵; no tiene fundamento o causa, sino que es su propio origen, es un recurrente abismo que intenta explicarse a sí mismo. Lo que aquí presenta Tania es la consecuencia de un daño político, que no aspira a ser reparado, sino que es tematizado a partir de un lenguaje que busca cambiar las maneras de pensar y percibir:

Esta obra es parte del Partido del Pueblo Migrante y lo que hice está conectado con el contexto de los Juegos Olímpicos de Londres, lo que me hizo pensar que era apropiado hablar sobre el nacionalismo (...) Al llevar esta acción a un museo me pregunté sobre lo que eso significa, pues es un espacio que te dicta lo qué es y no es arte. Hay un comportamiento inducido por las paredes del museo, pero la vida en las calles es más intensa que lo que pasa en un edificio. Lo que sucede afuera es ofensivo y cuando eso se trasplanta a un museo, causa un cuestionamiento, nos hace pensar al respecto y detenernos de otra manera ante ese problema⁹⁶.

Por otro lado, para Bruguera la ambigüedad de esta acción “es peligrosa”, debido a la polisemia que le es inherente. Sin embargo, esa supuesta falta de claridad es la que se inscribe como motor de dicha intervención, pues en realidad lo que se mira no son historias concretas, sino manifestaciones de lo invisible, indicios que exigen ser reconstruidos una y otra vez por medio de las voces de los cuerpos. Por medio de la voz se reconstruye aquello que se ha visto. Es la voz la que da soporte al lenguaje. Su modulación, impregnada de emociones y afectos, nos hace mirar lo que ella ha visto. Al referirme a la voz no apunto hacia una mera sonoridad, sino a una lectura, a una narración de los indicios presenciados, que por medio de la fuerza de su relato agrega un punto de vista más en la construcción de una comunidad ética⁹⁷.

Por medio de la voz nos reconocemos, nos percatamos de que nuestras presencias no son autárquicas, sino compartidas. En ese reconocimiento es que nos damos cuenta que en nuestra

⁹⁵ Cfr. Castoriadis, Cornelius, Institución de la sociedad y religión, en *Revista Vuelta*, No. 198. México DF.

⁹⁶ Entrevista con Tania Bruguera. 8 de agosto de 2012, Tate Modern, Londres, Reino Unido. Ver anexo.

⁹⁷ Tomo el concepto de “comunidad ética” que propone Jacques Rancière como una comunidad en donde todo el mundo cuenta y todo el mundo está incluido.

comunicación siempre hay algo no entendido del todo, un hueco que no exige ser llenado, pues la diferencia antecede cualquier enfrentamiento, todas las disputas.

El arte acción latinoamericano, más allá de enarbolar una causa, ha servido como una multiplicación de los medios de representar, aunque siempre exista algo que sea imposible de poner en esa representación. No aspira ni se fundamenta en un discurso igualitario, sino de traducción y diferencia, pues como Levinas lo anota, lo moral sólo es capaz de alumbrarse a partir de la diferencia del otro. El performance art se define por la manera en la que se aparece, no por el objeto de su “montaje”.

Así, el performance art Latinoamericano funge como una po-ética del reconocimiento. A través de sus figuraciones hay algo incomunicable dentro de sus acciones; sólo atestigua un hecho, pero es incapaz de reconstruirlo. Nos recuerda nuestra condición de falta, incompleta. Su carácter no disciplinario evoca un momento colectivo, en donde los cuerpos no están cara a cara, sino lado a lado. El performance art es un tiempo accidental, de consecuencias impredecibles, pues es producto de una mirada y una memoria actuantes, que nos hacen habitar el mundo en un *limen*, es decir, en un entremedio situado entre nuestros cuerpos (siempre infinitos) y los confines normativos ya existentes, desde antes de nacer.



Imagen 22. *Surplus Value* (2012) de Tania Bruguera.

ANEXO

Entrevista con la artista cubana, Tania Bruguera, realizada el 8 de agosto de 2012 en el museo Tate Modern, Londres, Reino Unido

Entrevistador.- ¿Cómo es que la pieza Surplus Value se inscribe como parte de la acción el Partido del Pueblo Migrante?

Tania.- Cuando haces un trabajo político, la ambigüedad es muy peligrosa. Cómo es posible encontrar un balance entre claridad y emociones con un espacio creativo. No creo que este balance pueda ser permanente. Considerando eso, pensé esta obra como parte del Partido del Pueblo Migrante y lo que hice está conectado con el contexto de los Juegos Olímpicos de Londres. Me hizo pensar que era apropiado hablar sobre el nacionalismo y su impacto-relación con el tema de la migración.

E.- ¿En qué consiste esta pieza?

T.- El título de la acción es *Surplus Value*, el cual es un concepto marxista y trabaja con la idea de trabajo y valor.

Tiene dos momentos: uno en donde estás esperando afuera de la sala y el otro cuando los visitantes entran a la galería. Cuando les toca el turno la gente va con un oficial de migración con un detector de mentiras. Él puede dar acceso o no a las personas que se encuentran esperando. Asimismo, el personal del museo, que está a cargo de recibir a la gente, tiene la autorización de permitir el acceso de manera aleatoria.

Una vez que se entra en el espacio, por lo general pasan entre 5 o 6 personas, se puede ver la reproducción de un objeto histórico que fue robado del campo de concentración de Auschwitz. La B de este letrero está inversa y es un gesto que quiso imprimir el prisionero que hizo este letrero, para denotar que las cosas pueden ser imperfectas, cuando la idea de “perfección” era una norma. Los prisioneros veían ese signo como una pieza de pequeña esperanza.

E.- ¿Cuál es el gesto político de esta pieza?

Adentro del museo estás compitiendo con la historización del gesto y esto es una extrema energía en contra del espectador, porque se entra a un espacio que lo fuerza a pensar lo que ahí ve como arte. Al llevar esta acción a un museo me pregunté sobre lo que eso significa, pues es un espacio que te dicta lo que es y no es arte. Hay un comportamiento inducido por las paredes del museo, pero la vida en las calles es más intensa que lo que pasa en un edificio. Lo que sucede afuera es ofensivo y cuando eso se trasplanta a un museo, causa un cuestionamiento, nos hace pensar al respecto y detenernos de otra manera ante ese problema. Es ahí justo cuando se observa el gesto político del arte, pues lo que hace es traer a cuenta esas cosas y pensarlas con más detenimiento.

Bibliografía

AA.VV (2001), *Modos de hacer arte crítico, esfera pública y acción directa*, ediciones Universidad Salamanca, pp.217-225.

AA.VV (2008), "Arte no es vida", New York: El Museo del Barrio.

Adán, Carmen (2006) *Feminismo y Conocimiento. De la experiencia de las mujeres al cibernético*, España: Spiralia Ensayo.

Agamben, Giorgio (2010), *Medios sin fin*, Valencia: Pre-textos.

Aguiluz Ibarra, Maya (2009), *El lejano próximo*, Barcelona: Anthropos Editorial.

Ahmed, Sara (2004) *The Cultural Politics of Emotion*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

Arendt, Hanna (1968), "Truth and politics". En *Between past and future: eight exercises in political thought*, New York: Penguin.

_____ (2009) *La condición humana*, Buenos Aires: Paidós.

Assmann, Jan, (2007) "Qué es la memoria cultural", en *Pensamiento de los Confines*, número 21, diciembre, pp 197-214.

Bachelard, Gaston (2000), *La poética del espacio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Badiou, Alain (1994), "Being by numbers", en *Artforum International*, octubre, pp 84-124.

Bal, Mieke (2011), *Of what cannot speak. Doris Salcedo's Political Art*, Chicago: University of Chicago Press.

_____ (2010), "Arte para lo político", en *Estudios Visuales: Retóricas de la resistencia*, número 7, enero, pp 40-65.

Barbero, Jesús Martín (2007), "El conocimiento, primera frontera" en *Metapolítica*, volumen 11, marzo-abril pp.37-44.

Barrios, José Luis (2011) "Conflictos representacionales del performance" en López Pancho (comp) *Performagia*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Basualdo, Carlos (2000) "Conversation with Doris Salcedo", en Nancy Princenthal. *Doris Salcedo*. London: Phaidon Press Limited, pp. 13-14.

Baxandall, Michael (1978), *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona: Gustavo Gili.

Bech, Tober (2008), "Lo político y la política en el análisis de discurso" en Critchley, Simon y Marchart Oliver, *Laclau. Aproximaciones críticas a su obra*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bhabha, Homi (2002), *El lugar de la cultura*, Buenos Aires: Manatíal.

Brea, José Luis (2007), "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image" en *Estudios Visuales*, num 4, Enero, pp 146-163.

Bryson, Norman (1983), *Vision and painting: the logic of the gaze*, Nueva York: Macmillan.

Buck-Morss, Susan (2004), *Visual Studies and Global Imagination*. Disponible en "Tate chanel": <http://channel.tate.org.uk/media/26613605001>. Consultado el 20 de enero de 2012.

Butler, Judith (1992), "Contingent foundations: Feminism and the question of postmodernism", en Judith Butler y J.W.Scott (comps), *Feminist Theorize the Political*, London: Routledge.

_____ (1998), "Actos performativos y construcción de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista" en *Debate Feminista*, año 9, vol 8, pp 296-314.

_____ (1999). «Bodily inscriptions, performative subversions». En Janet Price y Margrit Shildrick (coord). *Feminist theory and the body. A reader*. Nueva York: Routledge.

_____ (2004), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.

Calveiro, Pilar (2006), "Los usos políticos de la memoria". En Caetano Gerardo (comp) *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, Buenos Aires: CLACSO, pp 359-382.

Candau, Joël (2002) *Antropología de la Memoria*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Castañeda, Patricia (2010), "Etnografía feminista", en: Blazquez, Norma; Flores, Fatima; Ríos, Maribel (coods.), *Investigación feminista. Epistemología Metodología y Representaciones Sociales*, México: CEIICH-UNAM pp. 217-238.

Castoriadis, Cornelius, Institución de la sociedad y religión, en *Revista Vuelta*, No. 198. México DF.

Cassigoli, Rossana (2008), "La morada y lo femenino en el pensamiento de Emmanuel Levinas" en Cassigoli, Rossana, *Pensar lo femenino. Un itinerario filosófico hacia la alteridad*, México: Anthropos.

- Cavarero Adriana (2000), *Relating narratives: storytelling and selfhood*. Nueva York: Routledge.
- Cerutti Guldberg, Horacio (2000), *Filosofar desde nuestra América, Ensayo problematizador de su modus operandi*, México D.F: Miguel Ángel Porrúa.
- Classen, Constance (2007), "Fundamentos para una antropología de los sentidos", disponible en www.unesco.org/issj/rics153/classenspa.html. Consultado el 12 de abril de 2012.
- Connerton, Paul (1989) *How societies remember*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Couillard, Paul (2011), "Diferenciación del performance art" en López, Pancho (comp) *Performagia 2008*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Critchley, Simon y Marchart Oliver (2008) "Una vida política" en Critchley, Simon y Marchart Oliver (comp), *Laclau. Aproximaciones críticas a su obra*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Davey, Nicholas (2001), "The hermeneutics of seeing" en Heywood Ian y Sandywell Barry, *Interpreting visual culture. Explorations in the Hermeneutics of the visual*, Londres: Routledge.
- Das, Veena (1989) "La subjetividad como perspectiva" en Silvia Rivera Cusicanqui y Rossana Barragán (1997) *Debates post-coloniales* La Paz, editorial pp 278-292.
- De Certeau, Michel (2000), *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- De Gracia, Silvio, "Arte Acción en Latinoamérica: Cuerpo político y estrategias de resistencia" en Malabia, disponible en: www.dataexpertise.com.ar/malabia/sitio/nota.php?numero=46&mes=0&ano=2009&nroAno=6&imagen=tapa%2046.jpg&idNota=298. Consultado el 28 de mayo de 2011.
- Delgado, Claudia (2002) "Aportes de la teoría de la memoria colectiva al análisis político". En *Memoria Social*, número 12, enero-junio, pp 115-124.
- Diéguez, Ileana (2006), *Escenarios liminales en Latinoamérica; prácticas escénicas y políticas*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- _____ "Yuyachkani". Disponible en: <http://www.yuyachkani.org/yuyachkani.html>. Consultado el 25 de octubre de 2011.
- Duchense Winter, Juan (2007), "Por un comunismo literario", en *Pensamiento de los Confines*, número 20, junio, pp 149-155.
- Fernández Poncela, Anna María (2011) "Antropología de las emociones y teoría de los sentimientos". En *Versión Nueva Época* número 26, pp.1-24.

Filliozat, Isabelle (2007), *El corazón tiene sus razones. Conocer el lenguaje de las emociones*, Barcelona: Urano.

Flores, Julio, (2004) "La imagen y el signo". En *Archivos de Julio Flores*, Buenos Aires.

Foster, Hal (2001), *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal Ediciones.

Foucault, Michel (1972) *Archeology of Knowledge*, Londres: Tavistock.

Fraser, Nancy, "Repensar el ámbito público: una contribución a la crítica de la democracia realmente existente" en *Debate Feminista*, México: Marzo 1993. Pp 23-58.

Friedlander, Saul (1992), *Probing the limits of representation. Nazism and the "final solution"*, Harvard University Press.

Galende, Federico (2007), "Izquierda-vestigio: Breves fragmentos en torno a la reversibilidad de la historia". En *Pensamiento de los Confines*, número 20, junio, pp 38-47 .

Gadamer, Hans (1998), *Estética y Hermenéutica*, Madrid: Tecnos.

García Canclini, Néstor (2010), *La Sociedad sin Relato. Antropología y Estética de la Inminencia*, Buenos Aires: Katz Editores.

Grüner, Eduardo (2007), "El lado oscuro de la modernidad. Apuntes (latinoamericanos) para ensayar en clave moderna". En *Pensamiento de los Confines*, número 21, diciembre, pp 81-98.

Guasch, Ana María (2002) *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

Gutiérrez Castañeda Griselda (2002), *Perspectiva de género, cruce de caminos y nuevas claves interpretativas. Ensayos sobre feminismo, política y filosofía*. México, Programa Universitario de Estudios de Género, UNAM.

Gombrich, Ernst (2008), *Arte e ilusión*. Londres : Phaidon press limited.

Gómez-Peña, Guillermo (1999), *Dioramas vivientes y agonizantes (el performance como una estrategia de antropología inversa)*. Disponible en http://hemisphericinstitute.org/artistprofiles/lpnostra/pocha_DioramasVivientesAgonizantes.pdf. Consultado el 13 de abril de 2012.

Halbwachs, Maurice (2004), *Los marcos sociales de la memoria*, Barcelona: Anthropos Editorial.

- Hammersley, Martyn (1994); *Etnografía. Métodos de investigación*; Barcelona: Paidós.
- Haraway, Donna J (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Hardt Michael y Negri, Antonio (2002), *Imperio*, Barcelona: Paidós.
- Heidegger, Martin (1927), *Ser y tiempo*, Edición electrónica de la Escuela de Filosofía de la Universidad de ARCIS. Disponible en <http://es.scribd.com/doc/7205770/Martin-Heidegger-Ser-y-Tiempo>. Consulta realizada el 23 de febrero de 2012.
- Hernández Aída Rosalva (2011) "Feminismos poscoloniales, reflexiones desde el sur del Río Bravo" en Suárez Navaz Liliana y Hernández Aída Rosalva *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*, Madrid: Cátedra, pp 75-113.
- Heywood, Ian (2001), "Ever more specific: practices and perception in art and ethics" en Heywood Ian y Sandywell Barry, *Interpreting visual culture. Explorations in the Hermeneutics of the visual*, Londres: Routledge.
- Hirsch, Marianne (1997), *Family frames. Photography narrative and postmemory*. Estados Unidos: Harvard University Press.
- Hurtado, María de la Luz (2006), "Productividad de la mirada como performance" en *Cátedra de Artes*, num 3, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, pp 59-80.
- Husserl, Edmund (1982), *La idea de la fenomenología*, Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Huyssen, Andreas (2002), *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, México: Fondo de Cultura Económica.
- Jay, Martin (1988) "Scopic regimes of modernity" en Foster, Hal *Vision and visulaity*, Nueva York, Bay Press, pp 3-23.
- _____ (2007) "¿Parresia visual? Foucault y la verdad de la mirada" en *Estudios Visuales*, num 4, Enero, pp 8-21.
- Kaufman, Alejandro (2007), "Izquierda, Violencia y Memoria". En *Pensamiento de los Confines*, número 20, junio, pp 55-62.
- Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe (2001), *Hegemony and socialist strategy. Towards a Radical Democratic Politics*, Londres: Verso
- Laclau, Ernesto (2008), *Debates y combates. Por un nuevo horizonte de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Laplantine, Francois y Nous, Alexis (2007), "Mestizajes" en *Pensamiento de los Confines*, num. 20, Junio, pp. 231-242.

Lazo, Pablo (2007), "La perversión semántica de las imágenes en una sociedad multicultural" en Lizarazo, Diego (coord.) *Sociedades Icónicas*, México: Siglo XXI.

Lazzarato, Maurizio (2007), "Machines to crystall time: Bergson, special issue on life and the new vitalism", en *Theory, Culture and Society*, numero 24, pp- 93-122.

Levinas, Emmanuel (1993), *El tiempo y el otro*, Barcelona: Paidós.

_____ (2002), *Totalidad e infinito. Ensayo sobre la exterioridad*, Salamanca: Ediciones Sígueme

_____ (2004), *La teoría fenomenológica de la intuición*, Salamanca: Ediciones Sígueme

Lizarazo Arias, Diego (2006), "Panofsky en clave hermenéutica: vínculos móviles en la interpretación de las imágenes" en *Versión*, num 17, Junio, pp 257-287.

_____ (2007), "Encantamiento de la imagen y extravío de la mirada" en Lizarazo, Diego (coord.) *Sociedades Icónicas*, México: Siglo XXI.

Marchart, Oliver (2009), *El pensamiento político posfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiou y Laclau*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Maffesoli, Michel, "Yo es otro" en Toscano Laverde, Daza Gisela y Zuleta Mónica (coords.) 2004, *Debates sobre el sujeto. Perspectivas contemporáneas*, Bogotá: Universidad Central y Siglo del Hombre editores.

Marcos, Beatriz (2011), *Memoria y dramatización de la experiencia del daño y la experiencia colectiva*. Disponible en: http://beatrizmarcos.wordpress.com/2011/09/05/memoria-y-dramatizacion-de-la-experiencia-del-dano-y-la-violencia-colectivas/#_ftn24. Consultado el 4 de noviembre de 2011.

Mattéi, Jean-Francois (1995), "The Heideggerian Chiasmus or the Setting Apart of Philosophy", en Dominique Janicaud y Jean-Francois Mattéi, *Heidegger. From Metaphysics to Thought*, Albano, Suny Press, pp 39-100.

Mayer Foulkes, Benjamin (2011), "Ceguera que alumbra" en *Escrituras*, num 1. Disponible en <http://www.diecisiete.mx/escrituras/ano-1-numero-1-2011/12-ceguera-que-alumbra.html>. Consultado el 17 de noviembre de 2011.

Mendiola, Ignacio (2010) "Desnudo y desnudez: lecturas biopolíticas del cuerpo exhibido y expuesto", en Maya Aguiluz Ibarquén y Pablo Lazo Briones (coords). *Corporalidades*, México D.F: CEIICH-UNAM y Universidad Iberoamericana.

Merleau-Ponty, Maurice (1957), *Fenomenología de la percepción*, México: Fondo de Cultura Económica.

_____ (1970), *Lo visible y lo invisible*, Barcelona: Seix Barral.

_____ (1986), *El ojo y el espíritu*, Barcelona: Paidós.

Mier, Raymundo (1995), "Hacia una percepción sin identidades. La proximidad cotidiana de la imagen", en *Política y Cultura*, num 4, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, pp 25-42.

_____ (1998) "Cine e Historia: el olvido y la seducción. La noche de Varennes". En *Versión* número 8, pp.13-45.

_____ (1999) "Certeza de la ceguera" en *Fractal* num 15, octubre-diciembre, año 4, volumen IV, pp. 107-126.

_____ (2003) "Segmentación Social y Creación Normativa. Surgimiento de la Historicidad de los Sujetos Políticos". En *Tramas* número 21, julio diciembre pp.123-159.

Mitchel, W.J.T (2003), "Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual" en *Estudios Visuales*, num 1, Diciembre, pp 17-40.

Molyneux, Maxine (2000) *Women's Movements in International Perspective Latin America and Beyond*, Nueva York: Palgrave.

Mouffe, Chantal (2000), *The democratic paradox*, Londres: Verso.

Moulian, Tomás (1997), *Chile actual: anatomía de un mito*, Santiago: Arcis-Lom.

Nancy, Jean-Luc (2000), *La mirada del retrato*, Buenos Aires: Amorrortu.

_____ (2010) *58 indicios sobre el cuerpo. Extensión del alma*, Buenos Aires: La Cebra.

Neira, Eli (2008), *El peso del dolor. Entrevista a Regina José Galindo*. Disponible en: <http://revista.escaner.cl/node/917>. Consultado el 18 de enero de 2012.

Nussbaum, Martha (1986), *The fragility of goodness. Luck and ethics in Greek tragedy and philosophy*. Reino Unido: Cambridge University Press.

Ortiz Castañares, Alejandra (2009), "Por la violencia México es un país que llora: Teresa Margolles", *La Jornada*, sección Cultura, 11 de junio. Disponible en <http://www.jornada.unam.mx/2009/06/11/index.php?section=cultura&article=a03n1cul>. Consultado el 10 de enero de 2012.

Ovando, Pedro (2006), "Performance, la contradicción de la imagen". Ponencia presentada en las *Terceras Jornadas de Antropología Visual*. Disponible en <http://www.antropologiavisual.com.mx/en/academic-symposium/73-cuerpo-y-performance-en-la-antropologia-visual.html?start=2>. Consultado el 15 de enero de 2012.

Pavis, Patrice (1984), *Diccionario del teatro*, Barcelona: Paidós.

Perinola, Mario (2002), *Del sentir*, España: Pre-textos.

Prieto, Antonio (2006), *Performance y teatralidad liminal: hacia la represent-acción*. Disponible en: http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/129/Performance%20y%20teatralidad%20liminal.pdf. Consultado el 18 de febrero de 2013.

Rancière, Jacques (1996), *El Desacuerdo, Política y Filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión.

_____ (2006) "Política, Policía y Democracia", Santiago: LOM.

_____ (2007), *El viraje ético de la estética y la política*, Santiago: Palinodia.

_____ (2008), *El espectador emancipado*, España: Ellago Ediciones.

_____ (2010), *En los bordes de lo político*, Buenos Aires: La Cebra.

Richard, Nelly (2001), "Las marcas del destroz y su reconfiguración en plural" en *Pensar la/en postdictadura*, Santiago: Cuarto Propio.

Ricoeur, Paul (2010), *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Roca, José (2002), "Documenta 11", en *Columna de Arena. Reflexiones Críticas desde Colombia*. Num 45. Disponible en: <http://www.universes-in-universe.de/columna/col45/col45.htm>. Consultado el 23 de septiembre de 2011.

Rodríguez Sosa Mariana (2007), "El cuerpo como herramienta de resistencia en los performances de la artista mexicana Lorena Wolffer" en Melgar, Lucía (coord.), *Mujeres y representación en México. Entre muchas plumas andan*, México: Colmex.

Sabido, Olga (2008), "Imágenes momentáneas sub especie aeternitatis", disponible en http://codex.colmex.mx:8991/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/KYH7BIE84XDAALHAPXNCU_QX4DAUTHT.pdf. Consultado el 4 de abril de 2012.

Sandoval, Rosemberg (2004), "Conversación entre Hans Michael Herzog y Rosemberg Sandoval" en Hans-Michael Herzog (editor): *Cantos / Cuentos colombianos. Arte Colombiano contemporáneo*, Daros –Latinoamerica AG, Zurich, Hatje Cantz Vrelag, Ostfildern, pp. 206-228. Disponible en <http://www.rosebergsandoval.com/entrevista.html>. Consultado el 6 de mayo de 2012.

Sarlo, Beatriz (2005), *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Sasiambarrena, Gabriel (2011), *La mirada en el performance*, Buenos Aires.

Simondon, Gilbert (2005), *L'Invention dans les techniques*. Paris: Seuil. En Venn Couze (2010), "Individuation, Relationality, Affect: Rethinking the Human in Relation to the Living" en *Body and Society*, numero 1, vol 16, pp 129-161.

Spence Jo y Holland Patricia (1991), *Family snaps: The meanings of domestic photography*, London: Virago.

Staten, H. (1984), *Wittgenstein and Derrida*, NE, University of Nebraska Press.

Suárez Navaz Liliana (2011), "Colonialismo, gobernabilidad y feminismos poscoloniales", en Suárez Navaz Liliana y Hernández Aída Rosalva *Descolonizando el feminismo. Teorías y prácticas desde los márgenes*, Madrid: Cátedra, pp 31-73.

Surallés, Alexandre (2005), "Afectividad y epistemología de las ciencias humanas", en *Revista de Antropología Iberoamericana*, edición electrónica. Número especial, pp 1-15. Disponible en http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/623/Resumenes/62309911_Resumen_1.pdf. Consultado el 11 de abril de 2012.

Szurmuk, Mónica y Mckee Irwin Robert (2009) *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, México: Siglo XXI editores.

Tapia, Luis (2001), "Subsuelo político", en *Plurivers. Teoría política boliviana*, La Paz: La Muela del Diablo.

Taylor, Diana, *Hacia una definición de performance*. Disponible en <http://performancelogia.blogspot.mx/2007/08/hacia-una-definicion-de-performance.html>. Consultado el 21 de abril de 2012.

Ticento Clough, Patricia (2010), "Afterword: the future of affect studies" en *Body and Society*, numero 1, vol 16, pp 222-230.

Todorov, Tzvetan (2008), *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Paidós.

Villalobos, Álvaro (2011), *Cuerpo y arte contemporáneo en Colombia. Problemas políticos y sociales en teatro y performance*, Bogotá: Trilce editores.

Virilio, Paul (1988), *La máquina de visión*, Madrid: Cátedra.

Virno, Paolo (2003), *Gramática de la multitud*, Madrid: Traficantes de Sueños.

Waldman, Gilda (2006), "La cultura de la memoria, problemas y reflexiones". En *Política y Cultura*, número 26, otoño, pp 11-34.

Young, James (2002), *At Memory's Edge*, London: Yale University Press.

Fuentes de imágenes

- Imagen 1. Disponible en: <http://ranaa.tumblr.com/post/2371678203/doris-salcedo>
- Imagen 2. Disponible en: <http://arte-actual.blogspot.mx/2010/05/doris-salcedo-la-artista-mas-importante.html>
- Imagen 3. Disponible en: <http://d13.documenta.de/archive/d11-2002/>
- Imagen 4. Disponible en: <http://beatrizmarcos.wordpress.com>
- Imagen 5. Disponible en: <http://www.santiagoamil.cl/es/?p=7783>
- Imagen 6. Disponible en http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2010/01/teresa-margolles-biennale-di-venezia-09/
- Imagen 7. Disponible en http://www.marthagarzon.com/contemporary_art/2010/01/teresa-margolles-biennale-di-venezia-09/
- Imagen 8. Disponible en: <http://www.lepeuplequimanque.org/maisonpop-et-melies-2007/vendredi-28-mars->
- Imagen 9. Disponible en: <http://revista-red.pueg.unam.mx/entrega1/wolffer/cinco.html>
- Imagen 10. Disponible en: <http://lamaga1000.blogspot.mx/2011/03/mi-conflicto-con-el-8-de-marzo.html>
- Imagen 11. Disponible en: http://www.lorenawolffer.net/expuestas/03obra/tepito/tepito_frames.html
- Imagen 12. Disponible en: <http://www.agrupacionhijos.blogspot.mx/>
- Imagen 13. Disponible en: <http://argentina.indymedia.org/news/2002/02/15057.php>
- Imagen 14. Disponible en: <http://www.businessinsider.com/occupy-london-photos-2011-11>
- Imagen 15. Disponible: <http://artesescenicass.uclm.es/index.php?sec=artis&id=207>
- Imagen 16. Disponible en: <http://www.rosebergsandoval.com/sintoma.htm>
- Imagen 17. Disponible en: <http://www.reactfeminism.org/entry.php?l=lb&id=215&e=t&v=&a=&t>
- Imagen 18. Disponible en: http://www.artpapers.org/feature_articles/feature2_2003_0708.htm
- Imagen 19. Disponible en: <http://www.brittanystanley.com/Blog/archives/tag/coco-fusco>
- Imagen 20. Cortesía Sala de Arte Público Siqueiros
- Imagen 21. Gutiérrez Vargas José Ricardo
- Imagen 22. Gutiérrez Vargas José Ricardo