

# **Casos de estudio sobre la fenomenología de la visualidad en el arte contemporáneo**

## ***Material docente***

### ***Dossier de trabajo (bimensual) primer cuatrimestre***

**Asignatura:** Proyectos II. Técnicas en la creación artística

**Licenciatura:** Bellas Artes

**Curso:** 5º

**Año:** 2008-2009

**Profesor:** Jesús Segura Cabañero

**Facultad Bellas Artes**

**Universidad de Murcia**

**Palabras clave:** docente, visualidad, Alfredo Jaar, Francis Alÿs, arte contemporáneo

#### **Abstract:**

Lo glocal asume una cierta internacionalidad de los lenguajes fusionados a la simbología local, produciendo otros espacios de representación, cuyas características principales son el arraigo y el extrañamiento. Así, el paradigma de esta situación lo encontramos en México y en su conceptualismo de lo cotidiano, desarrollado por artistas como Orozco, Alÿs y Margolles como casos de estudio. Pero también hay una dialéctica mediática de fractura-adaptación de los imaginarios a la hegemonía dominante, explorada por artistas como Alfredo Jaar. La puesta en cuestión de sus trabajos nos dará un acercamiento mucho más fidedigno a las cuestiones objeto de estos casos de estudio, que toman en cuenta el debate entre ética, política, visualidad y espectador emancipado.

## Índice

<b>1. Postconceptualismo de lo cotidiano: Orozco, Alÿs y Margolles .....</b>	<b>2</b>
<b>2. La construcción mediática del sujeto político: Alfredo Jaar .....</b>	<b>36</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>45</b>

### **1. Postconceptualismo de lo cotidiano: Orozco, Alÿs y Margolles**

Me gustaría a continuación analizar someramente la obra de artistas que me parecen determinantes dentro del contexto reciente del arte en México. Creo que cada uno de ellos a su manera ha creado las bases por las que discurren las frecuencias del arte en México en la actualidad, y también han facilitado con su activismo y sus creaciones la asunción de plataformas sociales que han hecho posible que surjan canales de comunicación y distribución que conectan a los productores mexicanos con la escena global del arte contemporáneo. Asimismo, han sido precursores de los cambios que han hecho posible pensar, producir y vender arte en la efervescente escena artística mexicana y su extrapolación a la escena internacional. Todos tienen en común el carácter simbólico de sus obras desarrollado en su dimensión técnica y poética, afianzado con un compromiso político que las atraviesa permanentemente.

Aunque sus concepciones artísticas son diversas, todos ellos mantienen un germen común que les lleva a pensar el arte dentro de una eficacia comunicativa con un fuerte compromiso político que en ocasiones ha agitado la escena internacional de manera latente.

**Gabriel Orozco** parte de objetos encontrados, los cuales transforma en medio de la acción consciente de un sujeto que ha perdido su territorio de origen y que trata de encontrarlo en los sitios en los que vive. Orozco es un artista nómada sin pertenencia.

Este artista, veracruzano de nacimiento y radicado en Nueva Cork, produce la mayor parte de su obra en el desplazamiento: cualquier territorio posee significado, lo especifica, lo colecciona y finalmente lo muestra.

La presencia de múltiples huellas del tiempo en el mundo que nos rodea representa una revelación que le interesa atrapar y convertir en referente de un lenguaje plástico en donde la materia es el vehículo de una idea y no un fin en sí misma. Sus obras se conforman en la interacción con los espacios que habita:

...poblados de objetos cotidianos, un basurero, una grieta en la banquetta, un charco, un semáforo, una colección de desechos susceptible de ser encontrado en cualquier ciudad del mundo. En sus recorridos, el artista captura imágenes que posteriormente transforma en una escultura, una instalación, una fotografía o un dibujo.<sup>1</sup>

El artista se apropia de realidades, en apariencia insignificantes, para dotarlas de una significación en la que juega con los contextos entre lo cotidiano y la contemplación. Todo esto se convierte en un proceso intelectual que resulta particularmente inquietante, atractivo y transformador, como lo menciona el propio Orozco:<sup>2</sup>

El arte importante regenera la percepción de la realidad, la enriquece y la transforma.

La asociación que Orozco hace del cuerpo con la espacialidad se manifiesta en el diálogo de la materia con el espacio. Así, en su trabajo encontramos una interpretación insólita y poética de lo cotidiano sin perder de vista una conciencia política subyugada a los procesos de producción. El estrecho vínculo del artista con la naturaleza y con aquellos objetos habitados por una carga cultural, política y social, a partir de la intervención del hombre, le lleva a configurar una obra donde la movilidad y la memoria es determinante en todo este proceso.

---

<sup>1</sup> BONAMI, Francesco “Gabriel Orozco es un extremista clásico”,  
<[http://www.francia.org.mx/debate/diciembre/gabriel\\_orozco.htm](http://www.francia.org.mx/debate/diciembre/gabriel_orozco.htm)>

<sup>2</sup> ITURBE, Mercedes, “Complicidad en el Tiempo”, en AA. VV., *Gabriel Orozco*, Ed. Turner, Madrid, 2007, p. 16.

A Orozco le fascina la idea de movimiento, de desplazamiento perpetuo. De ahí su obcecada acumulación de cuerpos esféricos, que le retrotraen a una unidad, a una totalidad. Esto deviene por su interés por la naturaleza como estructura perfecta que devora y fagocita las convecciones humanas. A través de ella formula una estrategia permanente de trabajo, donde el desarrollo a partir de un centro da paso a envoltorios y recipientes. La fractura con el idealismo a la que somete Orozco a la naturaleza le lleva articular una concepción de ésta donde la dualidad natural-artificial planea en todos sus presupuestos conceptuales. Así, las acepciones entre lo natural y lo artificial en la obra de Orozco se cruzan para formar figuras que transitan entre el lenguaje y el fenómeno.

Sus reflexiones sobre la tridimensionalidad le llevan a plantear obras donde el movimiento, la velocidad, la gravedad... configuran sus planteamientos, o mejor dicho sus preguntas en torno a la materia, a los materiales como estructurales. Donde su topografía y estructura formal le dan el conocimiento del propio objeto en sí.

En una entrevista con Briony Fer, asegura:<sup>3</sup>

El punto de gravedad siempre ha sido muy importante para mi [...] el centro es la espina dorsal del cuerpo, es el punto de gravedad que conecta el cuerpo con la tierra [...] esto explica por qué la esfera o el círculo son la mejor forma para mi de mostrar los puntos de gravedad y de fuga [...] La tridimensionalidad, la gravedad, el movimiento, la luz, la simetría, lo orgánico, éstas son las cosas con las que lidio.

Pero también la idea de erosión está muy presente en su obra. Desde una práctica que trata de restaurar la utilidad del material, Orozco convoca una serie de tácticas de intervención donde la erosión mediante la presión corporal, o la erosión mediante elementos naturales como el viento, se configuran como planteamientos orgánicos donde la idea de semilla subyace como elemento catalizador de todo el proceso.

En este sentido, Orozco asume la propuesta científica que propone un espacio relacional, donde éste se constituye por la interacción de la materia y sus partes. Las estrategias de ejecución que emplea se mueven entre la ordenación lógica del espacio y

---

<sup>3</sup> FER, Briony "Loco por Saturno, entrevista con Gabriel Orozco", en AA. VV., *Gabriel Orozco, op. cit.*, p. 92.

la desorganización entrópica al que está sometido un sistema de partes. Es decir la entropía y la geometría.

Orozco entiende que los símbolos culturales son trampas, y su transgresión viene dada por la erosión temporal a un nivel micro y macro dependiendo del desplazamiento de lo simbólico y de los ciclos de producción y consumo de los mismos.

Así, sus trabajos subvierten un estado de producción de bienes y fetiches de consumo y establecen una dialéctica de producción sobre el objeto escultórico. Benjamín H. D. Buchloh ha señalado:<sup>4</sup>

Lo que el objeto había perdido, en primer lugar, era su estatus en apariencia inmutable, su sólida promesa de producir valor de uso. Ahora los objetos se definían como totalmente efímeros, su mera función era la de desempeñar la labor temporal de generar valor de cambio.

En efecto, Orozco se da cuenta de esta circunstancia y comienza a trabajar en el interior de la estructura del objeto desde su centro. De este modo, desmenuza la morfología del objeto escultórico y subvierte los modos de presentación del mismo.

Como he señalado anteriormente, la vinculación de Orozco con la naturaleza y con aquellos objetos habitados por una carga cultural, política y social mediante la intervención del hombre han determinado en gran medida esa introspección en lo cotidiano para escrutar el entorno y transformarlo. Así, la utilización de procesos arqueológicos con los cuales interviene en los objetos, no son sino estrategias de transformación semántica del propio objeto donde el vacío deja paso a la configuración de un espacio.

La configuración del espacio practicada por Orozco asume los desplazamientos nómadas, y se ejecutan mediante recorridos al azar o con un fin asociativo. Realiza sus acciones en medio de territorios desarraigados, de los cuales se apropia, y genera en

---

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 157.

ellos huellas y marcas en un diálogo contextual. Orozco se apropia de otras culturas, de otras historias, donde

...se encuentra el universo del artista cosmopolita, que registra aspectos de un mundo cada vez más homogéneo: es el mundo de las migraciones, de la circulación de capitales y mercancías, de igualación de costumbres y de anulación de las diferencias.<sup>5</sup>

Orozco se inserta en esta contemporaneidad móvil, en medio de un encadenamiento interminable de apropiaciones y copias que existen en la repetición. Orozco se representa en su nomadismo, en su particularidad de inmigrado privilegiado –como afirma el mismo artista– determinado por los espacios que transita, en los que explora el extrañamiento poético del objeto en su deriva contextual, habitando los espacios de “entre-medio”, que se manifiestan en permanente circulación, al igual que las existencias contemporáneas.

Como ha definido certeramente Bhabha,<sup>6</sup> rehabilita ese espacio de “entremedio” y propone un tercer espacio donde se elude las políticas de polaridad y se trabaja desde una inmersión representacional de los distintos planos reconstructivos de la propia representación para encontrar la zona de debate que nos permita hacer emerger y construir en un sentido transrepresentacional.

La posición de Orozco a principios de los años noventa era de escepticismo en cuanto a los sistemas de producción y distribución del arte, así que sus intervenciones toman la infraestructura de distribución como elemento artístico imprimiéndoles una vivencialidad de lo cotidiano que generaba una experiencia real. No era importante la representación en sí misma, sino la interacción con el objeto como si de un fenómeno se tratara. Esto trajo consigo una interpretación del objeto que tiene múltiples acepciones. No solamente como un contenedor, como un recipiente sino también como un vehículo en sí mismo. En este sentido, Orozco recupera el mundo como taller e interactúa con este buscando su dimensión ontológica, para dejar de lado la pura representación.

---

<sup>5</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor, *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*, Ediciones de periodismo y comunicación, Buenos Aires, 1990, p. 80.

<sup>6</sup> BHABHA, *op. cit.*, p. 15-45.

Por supuesto que hay un registro que asume la representación, pero no tienen la intención de quedarse ahí, sino que la acción fenomenológica sigue manifestándose más allá del registro en sí. La representación asume la forma-recipiente como estatuto del registro, pero no como esencia fenomenológica. Del mismo modo, esta trascendencia conceptual es llevada al espacio, a los desplazamientos y la movilidad de la obra para que ese tránsito formule nuevos significados en ella, mediante la erosión que hace que se adhieran elementos simbólicos nuevos.

Pero este vehículo alberga un centro que ha sido reinventado, reelaborado para una expansión semiótica del objeto. Hay que tener en cuenta que este crecimiento del centro no excluye la destrucción. Aunque Orozco interprete el centro como la espina dorsal y el punto de gravedad que conecta las formas entrópicas que surgen.

Así, atacar la morfología del objeto se convirtió en una táctica para reconfigurar los modos de presentación del propio objeto y sus valores de uso, cambio y exhibición. En definitiva, tal como apunta Buchloh, los objetos se convierten en

...antifetiches por excelencia, [que] nos permiten entrever la colectivamente latente resistencia simbólica a la cosificación total, si no a la extinción de las relaciones entre el sujeto y el objeto.<sup>7</sup>

Pero la obstinación de Orozco se centra en recuperar el valor de uso, en recobrar el acceso al objeto sin olvidar los procesos utilitarios del objeto dentro de una estructura social y comunicativa. Pero no está dispuesto a renunciar a dos concepciones fundamentales en su trabajo: el juego y el crecimiento orgánico. En este sentido, gran parte de sus trabajos asumen una vertiente fenomenológica que hace que el objeto experimente modificaciones en cada intervención propuesta, y asume su carácter orgánico. De hecho la noción de crecimiento orgánico que empieza en un centro y no sabe la forma que tendrá al final es uno de referentes en la obra de Orozco.

Por ejemplo, si tomamos obras escultóricas como *La piedra que cede* (1992) (figura 2), esta pieza se encuentra concebida como una

---

<sup>7</sup> AA. VV., *Gabriel Orozco, op. cit.*, p. 178.

Piedra blanda, una bola de plastilina, encarna también en su forma una especie de otredad interpretativa. La bola tiene, aproximadamente, el mismo peso que el artista; éste, en sus diferentes viajes, la hace rodar por las calles de cada ciudad en la que se expone, con lo que la escultura blanda cambia discretamente de forma y recoge la basura de la ciudad, trazando rutas imaginarias e inestables del viajero a través de la metrópolis moderna.

Este espectáculo hace alusión a un espacio común compartido: el espacio inconmensurable de las comunidades de inmigrantes y de nativos, a través de cuyo espacio deja sus anónimas marcas. Esta escultura es también, en su indeterminación, un juego de palabras en torno al refrán “piedra movediza nunca moho cobija”. Esta referencia alude al problema de la emigración y el desplazamiento.<sup>8</sup>

También fotografías como *Aliento sobre piano* (1993) (figura 3) nos dan cuenta de la extensión fenomenológica imbricada en una poética de la desaparición y del fenómeno que encierran sus piezas.



FIGURA 2. Gabriel Orozco, *La piedra que cede*, 1992



FIGURA 3. Gabriel Orozco, *Aliento sobre piano*, 1993

Si tomamos la obra *Hasta que encuentres otra Schwalbe amarilla* (1995) (figura 4) observamos una acción procesual seguida por el artista; buscando por las calles de Berlín una motocicleta igual a la suya, para luego estacionarse y tomar una fotografía que posteriormente coleccionará. Esta acción nos indica en el registro fotográfico del artista un proceder fenomenológico donde

<sup>8</sup> OKWUI, Enwerzor, “Gabriel Orozco, silencios infinitos”, en *Atlántica*, n° 17, 1997, p. 26.



La ausencia de su figura en el espacio hace que la experiencia de la performance quede en suspenso, manifiestamente incompleta (...) como ámbito constitutivo que configura el repertorio representativo del artista (...) Y, con un acto de repetición o réplica como ocasión *original* de su uso en el marco de la experiencia (...), la réplica vivirá proyectada en el progresivo desarrollo de su obra, seguirá viviendo una existencia de repetición, en la medida en que el artista se embarque en un proceso de autoimitación.<sup>9</sup>

Por tanto, debemos determinar que sus fotografías no parten de un original sino de una situación nómada que se enuncia a través de estas repetidas situaciones de búsqueda y delimitación de los recorridos de reconocimiento. En este sentido la identificación con el objeto de búsqueda está íntimamente relacionado con su extrañamiento morfológico y conceptual, pero también con un agudo sentido político; al incorporar una cierta homogeneización derivada de la globalización en sus aspectos migratorios, ya sea esta

de flujo de capitales y mercancías, como de una cierta racionalización étnica y estética.

Sin embargo, hay una especie de juego, de reglas del juego inventadas por el artista que hace que las obras discurran por y sobre plataformas racionales que desconciertan al espectador. En cierto modo hay una subversión de la gramática del juego. Así, ante



la pregunta de Briony Fer a Orozco a este respecto, él responde:<sup>10</sup>

FIGURA 4. Gabriel Orozco, *Hasta que encuentres otra Schwalbe amarilla*, 1995  
 mo los que se inventan en una situación específica. Cuando era niño inventaba juegos. Esos son mis favoritos, los inventados. Adapto un juego conocido a una cancha diferente,

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 30.

<sup>10</sup> AA. VV., *Gabriel Orozco, op. cit.*, p. 80.

por ejemplo juegas al voleibol entre dos coches... Todos son juegos que invento con mis propias reglas.

En otro momento, a propósito de la creación de *Cazuelas* (2002) (figura 5), explica: <sup>11</sup>



Era un juego entre el Béisbol y Básquetbol, trataba de hacer que la bola cayera adentro de la cazuela mientras estaba girando. Era como un meteorito. El ejercicio duró una semana. Todo el tiempo estuve aventando las pelotas contra los moldes hasta que formaron la cazuela. Fue una reflexión sobre la erosión, el movimiento, el espacio de los planetas, etcétera. Todo estaba allí.

FIGURA 5. Gabriel Orozco,  
*Cazuelas*, 2002

Lógicamente, la invención de estas reglas “personales” a las que él se refiere traen consigo una concepción confrontada de conceptos asumidos. Lo natural *versus* lo artificial, lo geométrico *versus* lo orgánico... En palabras del propio Orozco: <sup>12</sup>

Así que para mí no es claro qué es artificial y qué es natural, qué es lenguaje y qué son los fenómenos.

Como señalamos más arriba, obviamente el planteamiento de Orozco pasa inevitablemente por una conciencia de los materiales en su sentido estructural. Así, los desniveles conceptuales que propone el propio material marcan el desarrollo y el discurrir de la elaboración de la obra. Es por esto que el diálogo que se produce entre el artista y la ejecución de la obra es de suma importancia en los procesos de configuración de la misma. La noción de la creación artística como vía de conocimiento se muestra en Orozco de manera casi paradigmática. La propia creación del producto final, del objeto, viene derivada del proceso de comprensión del propio objeto a través de su intervención artística.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 119.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 90.



Un ejemplo ilustrativo es *Papalotes Negros* (1997) (figura 6). En este sentido, la aproximación a una metodología productiva liberalizada de los ciclos de producción y consumo obedece a una *des-creación*<sup>13</sup> que tiene su base en la concepción de un cierto estatuto del objeto escultórico. Tal y como apunta Buchloh:<sup>14</sup>

La producción, esto es, el dominio de los medios y los materiales, por siglos había sido el centro epistémico de la ejecución de lo escultórico.

FIGURA 6. Gabriel Orozco,  
*Papalotes negros*, 1997

---

<sup>13</sup> *Ibíd.*, p. 155.

<sup>14</sup> *Ibíd.*, p. 161.

Sin embargo, la subversión de estos procedimientos en los trabajos de Orozco es tremendamente híbrida, al incorporar elementos “a medio camino”, sin un estatuto definido. Donde el objeto ha sido descargado de su identidad como tal. Esto es muy claro en sus *Mesas de trabajo* (1993-1996) (figura 7), ya que lo que se presenta son “piezas” a menudo fallidas, que en muchos casos no es ni objeto ni obra, que mantienen su estatuto de material en vías de convertirse en objeto o en obra final. Ese aspecto inacabado es tremendamente inquietante para la estructura capitalista que quiere trabajos acabados, con un estatuto definido, en espera de especulación. Es algo cuyo control no está contenido en el tejido de los valores de cambio que administra la estructura del capital. Por tanto estamos ante una grieta, una brecha que mantiene activa la idea de producción y negación simultáneamente.



FIGURA 7. Gabriel Orozco, *Mesas de trabajo*, 1993-1996



No obstante, el trabajo que me parece determinante a este respecto es *El proyecto Penske* (1998) (figura 8). Aquí nos encontramos con una acción donde el artista pone en juego gran parte de sus preocupaciones des-creativas.

FIGURA 8. Gabriel Orozco, *El proyecto Penske*, 1998

Para *El proyecto Penske* (1998), Orozco alquiló un camión de la compañía Penske y dio vueltas por Nueva York durante un mes, parándose en los contenedores de basura a recolectar materiales de construcción arquitectónicos, haciendo esculturas in situ y almacenándolos posteriormente en el camión que usaba como bodega, al mismo tiempo que confería un espacio portátil para la obra.

Estamos ante un proceso de trabajo que busca una dimensión arquitectónica de la escultura representada por los detritus, por las ruinas, por la negación de ésta en el espacio público.

Pero también introduce una reflexión entre el objeto y su obsolescencia. Tal y como explica Buchloh:<sup>15</sup>

La apariencia de estar atado a lo que ha pasado ya, a lo que se ha vuelto disfuncional, al objeto agotado, habla de un giro radical, al menos en algunas propuestas escultóricas.

Y a continuación añade, a propósito de este proyecto:

Es esa devoción por redimir materiales y objetos bajo sus propios términos que requiere que Orozco decida abreviar la transición del valor de uso a valor de exhibición en El proyecto Penske.

En efecto, Orozco realiza una recolección de la basura de Nueva York y traslada sus hallazgos inalterados al espacio de la galería. Estos hallazgos muestran claramente ese tránsito de valor de uso a valor de exhibición, porque “el envoltorio” es el mediador “entre el valor de uso, el valor de cambio y el valor de exhibición”.<sup>16</sup> Pero también es una negación de proporcionar la experiencia del valor de uso porque el sobrante, el detritus, es en cierto modo un residuo del objeto y por tanto una negación del mismo como tal, en su constitución acabada.

Hay una frase en el cuaderno de trabajo de Orozco<sup>17</sup> con la que quiero terminar esta brevísima alusión a sus trabajos:

La palabra *arte* es un verbo, como *correr, navegar, mirar, respirar, comer*. La palabra *hacer* se define por la acción. En esa acción se descubren las posibilidades del arte. No en el objeto fijo, acabado, resuelto, sino en lo que sucedió infinitamente antes. Ese objeto final debe ser la calma del gesto contenido, de los gestos anteriores que llevaron a su realización.

---

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 175.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 177.

<sup>17</sup> *Ibíd.*, p. 206.

El segundo artista al que quiero referirme, y que a mi modo de ver explora una línea de investigación con fuerte calado político es Francis Alÿs.

**Francis Alÿs**, en su trabajo, hace comparecer una exploración sistemática de la poética urbana en donde gestos y acciones cotidianos con frecuencia adquieren dimensiones políticas y sociales.

Podría parecer contradictorio abordar un trabajo que sobrepasa la metáfora social y política mediante un procedimiento poético de lo inasible. Pero encuentro en gran parte de la obra de Alÿs un compromiso personal de profundo calado político que desarrolla en el espacio público de discusión, mediante acciones y performances donde involucra el espacio social, público como elemento fundamental en sus obras.

Abordaré en estas breves líneas lo que yo llamo el “Poder de la Fábula”. Si examinamos detenidamente su trayectoria observaremos en sus propuestas un cuestionamiento de las consideraciones artísticas rebasando sus límites. Propuestas que giran en torno a actividades cotidianas, sobre todo sus “paseos” por la urbe. Estos se plantean como actos que de maneras sutiles irrumpen en el espacio social y temporalmente lo transforman.

Existe una suerte de coherencia en sus trabajos donde lo político es desplazado de su condición institucional para posarse en el individuo como verdadero intérprete de la sociedad que producimos. Los valores ético-políticos se encarnan en una parábola o fabulación que asume una extraña forma de pasión agonista de la que emerge una dimensión antagónica que ofrece a debate conceptos encontrados como el poder, la soberanía o la hegemonía.

Pero no debemos confundir la implementación del individuo que propone Alÿs con la repolitización del espacio urbano y su deriva emprendida por los situacionistas. Las estrategias enunciativas en sus trabajos recuperan una metafísica de lo absurdo que sitúa al individuo como objeto de especulación pública para certificar su existencia. Sus desarrollos proponen actitudes anticapitalistas (en el sentido fordista del tiempo, de la temporalidad) enfrentadas a la maquinaria de la producción.



Me ocuparé en estas líneas de algunas de sus obras que despliegan un tratamiento “épico que se torna inútil y heroico”, en palabras del propio Alÿs, pero que, sin embargo, enuncian toda una reflexión pública en torno a lo global y lo local, lo mundano y lo profundo, lo extraordinario y lo cotidiano, lo público y lo privado, despojando de toda apariencia a la evidencia.



El primer trabajo que quiero comentar es *Cuando la fe mueve montañas* (2002) (figura 9). Este es, básicamente, un proyecto de desplazamiento geológico.

El 11 de abril del año 2002 Francis Alÿs convocó a quinientos voluntarios con el fin de formar una hilera humana que desplazó, con la ayuda de palas, una duna de quinientos metros de diámetro localizada en la periferia de la ciudad de Lima. Este peine humano empujó una cierta cantidad de arena a una cierta distancia, moviendo la duna unos centímetros de su posición original. La perturbación física fue infinitesimal, pero no así las resonancias metafóricas. Según Alÿs:<sup>18</sup>

FIGURA 9. Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas*, 2002

*Cuando la fe mueve montañas* intenta traducir las tensiones sociales en narraciones que interfieren con el imaginario de un lugar. El propósito de la acción es infiltrarse en la historia local y la mitología social... *Cuando la fe mueve montañas* despoja al Land Art de romanticismo. Cuando Richard Long hizo sus caminatas en el desierto peruano, estaba proponiendo un concepto contemplativo, pero distanciándose él mismo de aquel contexto social. Cuando Robert Smithson construyó la *Spiral Jetty* en Salt Lake, estaba convirtiendo la ingeniería civil en escultura y viceversa. Aquí estábamos intentando una especie de Land Art para “los sin tierra” y, con la ayuda de cientos de personas construimos una alegoría social...

<sup>18</sup> AA. VV., *Francis Alÿs*, Ed. Turner, Madrid, 2005, p. 25.

Situándonos en la ejecución de la obra y las condiciones político-sociales en Perú, debemos contextualizar este trabajo de arte bajo unas condiciones muy específicas.

La expansión geográfica de Lima viene determinada por las invasiones campesinas que se aglutinan en la capital debido a la quiebra de la economía rural y a la guerra civil. Esa masa de población está sometida a los proyectos autoritarios de Fujimori y Montesinos. Desde esta posición, en 1997 la Bienal de Lima se articula como un espacio altamente politizado para un fin común: el derrocamiento cultural de la dictadura.

El modelo enunciativo que se propone es el de la acción directa, que lleva a las calles un desarrollo artístico basado en la intervención del entorno público para una “praxis democrática que devuelva la ciudad a los ciudadanos”.<sup>19</sup> El régimen dictatorial peruano se fundamenta en la perversión efectiva de la ciudadanía en todos sus órdenes. También en el simbólico. Esto genera una contrarrespuesta donde la lucha por el poder simbólico en el espacio público permite la reconstrucción de una autoestima ciudadana que la dictadura se había encargado de inocular en el productor simbólico, en el artista, de una manera psíquica; mediante autocensuras. El proceso liberador llevado a cabo por los artistas tiene un referente fundamental en Perú en el Colectivo Sociedad Civil (CSC), donde, desde una praxis simbólica, la experiencia artística se socializa, y crea “situaciones” en las cuales la ciudadanía abandona el papel pasivo de espectador para protagonizar en forma de ritual una experiencia arrebatada por la represión política. Como apunta Gustavo Buntinx:<sup>20</sup>

Como en ciertas intervenciones de elementos de la Avanzada Chilena en el plebiscito contra Pinochet. O en las estrategias simbólicas de las Madres de la plaza de Mayo y su consigna místico-libidinal de luchar por la “aparición con vida” de los desaparecidos durante la última dictadura militar de Argentina... Lo que en este tipo de experiencias importa no es la condición artística sino la... redefinición crítica del poder y de lo político.

Por tanto no debemos dejar de tener en cuenta que la obra funciona aquí, no como finalidad autónoma, sino como laboratorio de experiencias críticas cuyo criterio de

---

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 43.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 55



verdad se ubica radicalmente fuera del arte. Y lo que verdaderamente importa no es su “condición” artística, sino la modificación de sus recursos estéticos para una redefinición crítica del poder y de lo político. La estrategia de Alÿs consiste en generar mediante su pieza un contrapoder simbólico expandido en un gesto absurdo, desesperado, para una situación urgente que se convirtió en un hecho de afirmación social.

Sin embargo, nos encontramos ante un trabajo de arte público que maneja ingredientes políticos sin la literalidad de lo que se entiende por “arte político”. El propio Alÿs responde a Gerardo Mosquera en una entrevista:<sup>21</sup>

No tengo un discurso literalmente político, o una “posición”; pero sí creo que es una dimensión con la que cuento fundamentalmente a través de un imaginario poético, con todas las paradojas y conflictos que esto suele provocar. Ahora, ante una situación política extremadamente cruda e inmediata, trato de introducir un paliativo, una especie de bálsamo.

Esto en el contexto del arte en Latinoamérica y concretamente en México puede parecer un contrasentido, porque la cultura latinoamericana se ha construido en base al estado, a la relación con el poder, y no a las preguntas donde las demandas sociales giran en torno a lo político. El crítico e historiador Cuauhtémoc Medina habla de que

...mi interés por la obra de Francis tiene que ver con el asombro o la envidia que me produce que el no tenga la neurosis latinoamericana del “arte político”. Pareciera que, antes que nada el artista latinoamericano tiene que decidir si es político o no. Por eso se vuelve tan absolutamente necesario que opte entre lo ideológico-ilustrativo y lo abstracto-irresponsable...<sup>22</sup>

Lo que reclama Cuauhtémoc Medina con esta afirmación es una implicación del artista latinoamericano dentro de la esfera de lo público y sus múltiples intervenciones; desde la ocupación del espacio urbano hasta la incidencia de la economía gregaria en la construcción de una identidad política.

---

<sup>21</sup> *Ibíd.*, p. 95.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 97.

En este sentido, cabría preguntarse ¿Qué es lo que hace “política” a esta obra de arte público? La respuesta más inmediata a tenor de los presupuestos desplegados en esta obra sería la de generar una noción de esperanza como categoría política en si misma. De este modo, articulando una acción política sin objetivo concreto transferimos al campo emocional una “vivencia utópica” palpable, cuya transformación ético-política es garante de una cierta justicia. Quizás como momentos de fe.

Esto evidentemente se despliega de una manera muy certera en *Cuando la fe mueve montañas* (2002), ya que de lo que se trata es de generar mediante una experiencia insignificante, como mover una duna milímetros, una alegoría social en el espacio público que reafirme la capacidad del individuo de cambiar las cosas, la política, sus dirigentes, sus planes desarrollistas codiciosos, etc. En definitiva, azuzar en el individuo una conciencia activa.

Ciertamente, la duna se pondría en ese lugar con años de acción del viento sobre ella, pero el hecho de movilizar a 500 personas para una acción insignificante nos lleva a plantear en el proceso de ejecución toda una carga simbólica que está hablando de cosas completamente distintas a ese gesto “absurdo”. En este sentido, la modificación y transformación del espacio público asume con valentía algo que habitualmente pasa inadvertido en las obras de arte público, que no es ni más ni menos que el destinatario de tales piezas, acciones u obras; es decir, el ciudadano.

Aquí hay un compromiso riguroso con una idea de pueblo, con una idea de individuo, hasta el punto de hacer descansar toda la carga simbólica de la acción en el propio proceso que configura el propio pueblo; que es desarrollado y ejecutado por él mismo, y cuyo resultado final es ciertamente intrascendente. Lo importante es la acción colectiva y el bien común. El que la duna se mueva uno o dos milímetros más carece de importancia. Lo importante aquí es lograr que la acción común signifique que se ponga en juego una idea de democracia y que ésta reactive la autoestima ciudadana. Del mismo modo que valores y emblemas patrios de pertenencia compartida afloraron entre los ciudadanos. Algo de lo que estaba necesitado el Perú que había gobernado el dictador Fujimori, y que trataba de encontrar una idea de soberanía.

La lucha por el poder simbólico en el espacio social se ha vuelto uno de los más cotizados valores del arte público. Es por esto que la praxis simbólica ha asumido con naturalidad su apropiación por parte de la ciudadanía, que abandona su papel pasivo de espectador para convertirse en coautor y regenerador de la experiencia simbólica.

En este sentido, toda obra de arte público se inserta dentro de un territorio de negociaciones político-simbólicas que tiene la obligación de transformar a largo plazo su estatuto cultural. Así, *Cuando la fe mueve montañas* (2002) activa la memoria emocional de una ciudadanía en construcción que trata de buscar su identidad nacional fracasada.

Los paleadores peruanos traducen metafóricamente una idea de cambio de situación, de movimiento, de desplazamiento que sirve como alegoría de su identidad nacional... de su propia tierra que es desplazada por ellos mismos.

Como apunta Cuauhtémoc Medina:<sup>23</sup>

Cuando la fe mueve montañas es una aplicación del principio no desarrollista latinoamericano: una extensión de la lógica del fracaso, dilapidación programática, resistencia utópica, entropía económica y erosión social de la región.

En efecto, la acción en si misma traduce la escasa productividad con un esfuerzo titánico que alude directamente a las economías sudamericanas, que son la expresión constante de una modernización fallida. No obstante, habría que convenir que el propósito de obras como *Cuando la fe mueve montañas* (2002) despliega momentos de ilusión colectiva en una crisis perpetua donde las intervenciones artísticas aportan, a lo sumo, una operación crítica o utópica que dialoga con una realidad diaria en la tragedia agónica de un país.

La bancarrota moral y política cuyo reflejo se manifiesta en la crisis económica que generaliza la miseria como estigma social, ha impulsado a los productores artísticos a

---

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 179.

un uso de la alegoría posmoderna como figura ejemplar que les permite significar la emoción y el momento, así como poner en juego las contradicciones sociales que han desembocado en esa situación insostenible. En este sentido, las preguntas que se formulan son: ¿es el arte capaz de efectuar transformaciones sociales? y sobre todo ¿una intervención artística es pertinente en una situación concreta? Y alargando un poco más la cuestión, ¿de qué manera se debe calibrar la incorporación de una pieza de arte en un lugar y espacio concretos atendiendo a sus demandas político-sociales?

Obviamente, estas preguntas tienen sentido si consideramos el arte como un acto o gesto de afirmación social. Y por tanto, y tirando un poco más de la cuerda ¿Qué sentido tiene una obra como *Cuando la fe mueve montañas* (2002) en la estructura mercantil de arte contemporáneo?

Preguntas, todas ellas, que se han formulado el artista y los colaboradores que participaron en la pieza y que se han resuelto con la aceptación pertinente del arte como un agitador de los intersticios emocionales del individuo, pero con una sobria valoración de éste en la sociedad que nos produce como individuos. No obstante, se aventuran en su ejecución... como momentos de fe.

Esta lógica de la fábula que pone en cuestión el espacio público mediante la intervención del individuo en la ciudad ha sido descrita por Alÿs como

...una especie de argumento discursivo compuesto de episodios, metáforas o parábolas, escenificando la experiencia del tiempo en América Latina.<sup>24</sup>

Si analizamos cuidadosamente algunas otras obras de este artista en su relación con el espacio público: la ciudad, y la intervención del individuo o colectividades nos daremos cuenta de que en toda acción emprendida dentro de estos parámetros existe un voluntad de fabular que atrae sobre sí toda una conciencia socio-política. Esto es claramente obvio en *The Collector* (1990-1992) (figura 10). Como apunta Russel Ferguson:<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> CUAUHTÉMOC, Medina (ed.), *Francis Alÿs*, Phaidon, Londres, 2007, p. 40.

<sup>25</sup> FERGUSON, Russel, *Francis Alÿs, política del ensayo*, en <<http://www.lablaa.org/adjuntos/francis-aly-s-politica-del-ensayo.pdf>>, p. 5.

Es un pequeño objeto con forma de perro y llantas de caucho, con el cuerpo imantado, que Alÿs arrastra a lo largo de las calles para recoger, a medida que avanza, trocitos y pedazos de metal. Aquí podemos observar una predilección naciente por lo aleatorio, por las sobras de la ciudad, en lugar del racionalismo modernista y arrollador que había constituido la primera educación de Alÿs como arquitecto. Además, en esta pieza aparentemente simple, podemos percibir los orígenes del futuro de Alÿs como un creador de rumores, de mitos urbanos: el hombre que arrastra un perro magnético de juguete a lo largo de las calles de la ciudad.



FIGURA 10. Francis Alÿs, *The Collector*, 1990-1992

En *The Collector* (1990-1992) hay un acercamiento a una especie de escultura ambiental que recupera la memoria como instrumento dialógico entre el propio espacio público intervenido y la pieza constituyéndose como tal. En este sentido, la abolición de toda pretensión monumental y el carácter, como apunta Cuauhtémoc Medina,<sup>26</sup>

...dinámico de la pieza, al desplazarse por la ciudad hace que se cree una estructura narrativa que reemplaza el concepto iconográfico y formalista de la escultura pública por una interacción en el contexto urbano.

Entonces cabría esperar de una intervención de este tipo que se configurara simbólica y socialmente mediante los fragmentos adheridos de la ciudad. Y de este modo hacer reversible la participación ciudadana, posicionándola como aditiva, residual a la acción en sí misma, y no como constructiva de ella. Ya que las adherencias de lo simbólico en *The Collector* (1990-1992) están configurando una acción ciudadana sin pretensiones de serlo.

---

<sup>26</sup> MEDINA, Cuauhtémoc, "Action/Fiction", en ALÿS, Francis, *Francis Alÿs*, Museo Picasso, Antibes, 2001, p. 17.

Del mismo modo, en la acción *Turista* (1996) (figura 11), Alÿs aparece en una fila con otros cuatro hombres que buscan trabajo. Sus oficios están escritos en carteles pegados a sus maletines: Electricista, Plomero-gas, Pintor, Yesero y Turista.



FIGURA 11. Francis Alÿs, *Turista*, 1996

La paradoja aquí es obvia. El propio Alÿs lo ha descrito de la siguiente manera:<sup>27</sup>

En ese momento pienso que se trataba de cuestionar o aceptar los límites de mi condición de extranjero, de “gringo”. ¿Qué tanto puedo pertenecer a este lugar? ¿En qué medida puedo juzgarlo? Al ofrecer mis servicios como turista oscilaba entre el ocio y el trabajo, la contemplación y la interferencia. Estaba comprobando y denunciando mi propia condición. ¿En qué lugar me encuentro realmente?

Igualmente la trasgresión del trinomio arte, espacio público y participación ciudadana llega a altas dosis de desafío en la obra *El Embajador* (2001) (figura 12). Invitado por Harald Szeemann a la XLIX Bienal de Venecia (2001) y consciente de la atención que suscita el evento entre el establishment artístico, Alÿs envió un embajador, Mister Peacock (un pavo real) que fue alojado en una habitación de hotel y se le asignó un ayudante para asistir a los festejos inaugurales de la Bienal. Naturalmente que esta pieza hace referencia directa al juego de las vanidades desplegados en eventos característicos.

<sup>27</sup> FERGUSON, Russel, *op. cit.*, p. 4.

Pero hay algo más importante que este gesto desafiante. Me refiero a la puesta en escena de la idea de un “rumor decadente”, de una mitología obsoleta inherente a la infraestructura y constitución de la propia bienal de Venecia. No en el hecho de enviar un pavo real a un evento multitudinario con características muy específicas, sino el acto



FIGURA 12. Francis Alÿs, *El Embajador*, 2001

mismo de mantenerse alejado, de admitir su incapacidad de intervenir en contextos viciados que no tienen una repercusión efectiva del espacio social. Así, su renuncia física y su suplantación por una fábula en vivo pone en cuestión la propia constitución de este tipo de eventos. Y su eficacia con respecto a un tipo de proyecto personal determinado por la afirmación social de sus premisas. Como apunta Russel Ferguson:<sup>28</sup>

Frente al dogma de la modernidad, el progreso y la eficiencia, él ha puesto anécdotas, gestos y parábolas.

Del mismo modo, en 2002, realizó, para el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), la obra *Procesión Moderna* (2002) (figura 13), pensada para la ocasión del traslado provisional del museo desde el centro de Manhattan hasta el barrio periférico



FIGURA 13. Francis Alÿs, *Procesión Moderna*, 2002

de Queens. Para ello, organizó una procesión a la manera tradicional católica, pero con íconos del arte moderno, acompañado por caballos, una orquesta en vivo de músicos peruanos, mujeres arrojando pétalos de rosas y las obras *Les Femmes d'Alger*, de Picasso, *Femme debout*, de Giacometti, y *Roue de bicyclette*, de Duchamp, sobre plataformas cargadas por voluntarios.

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 14.

Evidentemente, el guiño aquí a la cultura popular y el debate en torno a alta y baja cultura está servido con la agudeza tan característica presente en las obras de Alÿs. Del mismo modo, el tránsito y desplazamiento metafórico de esta “alta cultura” desde el centro de la ciudad a los márgenes despliega el debate en torno a las estrategias de descentralización cultural en los que el arte actual está inmerso. Sin embargo otros han visto en esta obra un deseo complaciente por parte de Alÿs de preservar los dogmas de la institución. Sea como fuere la idea de ready-made asistido parece arrojar muchas dudas sobre la estabilidad conceptual injertada en el contexto social de esta pieza.

Por último, quiero referirme a algo fundamental que despliega la obra de Alÿs, que es el advenimiento del público que colabora en sus piezas, mediante la creación del mito. Como él mismo apunta:<sup>29</sup>

...el mito no tiene que ver con la veneración de ideales –o de dioses paganos o de una ideología política– sino más bien con la práctica interpretativa realizada por el público, que debe dar al trabajo su significado y su valor social.

**Teresa Margolles.** Sus inicios hay que buscarlos en su trabajo personal como técnico forense en la morgue de México y en el grupo SEMEFO (Servicio Médico Forense), un colectivo cuyo origen despliega una estética gótica y cuyos desarrollos se centran en las performances especialmente agresivas y que posteriormente derivan a una serie de prácticas objetuales donde se utilizan cuerpos en descomposición para su transformación material. El grupo se ocupa primordialmente de una incidencia de la violencia en su carácter sistemático. La asimilación del objeto artístico como un símil de los mecanismos de terror y control marcará las producciones posteriores de Margolles. En una entrevista ella zanja la cuestión del colectivo SEMEFO:<sup>30</sup>

*Es inevitable hablar de SEMEFO. ¿Qué fue, qué aportó y por qué se disolvió como colectivo?*

SEMEFO comenzó como una reunión de cuatro amigos que se juntaban para hablar de música, de cine, para hacer lecturas... El grupo estaba formado por gente muy diversa, y a nosotros se fueron uniendo otros artistas y estudiantes

<sup>29</sup> ANTÓN, Saul “A Thousand Words”, *Artforum*, 2002, p. 147.

<sup>30</sup> DÍAZ GUARDIOLA, Javier, “Teresa Margolles: convertiré la galería en un mausoleo”, en *ABCD de las Artes*, n° 824, 2007, p. 2.



universitarios que entraban y salían. SEMEFO aportó muchísima libertad a la escena creativa mexicana. Fuimos un grupo anarquista que lo mismo podía trabajar en un museo que en un antro. Nuestras mayores aportaciones fueron las musicales y las visuales, pero también creo que se hizo más mito de ello de lo que fue. Yo he leído más de lo que hicimos que lo que realmente fue. Una vez que dejamos de hacer acciones violentas, el grupo comenzó a desmembrarse. A mí el colectivo me aturdió muchísimo. Creo que fue demasiado el ruido que hicimos y eso me llevó a refugiarme en el silencio. Mis ideas eran y son las mismas, pero más sumidas en el silencio.

El grupo se deshizo en 1998 y desde entonces Margolles ha seguido sus creaciones en solitario, variando de manera paulatina toda una cierta simbología de la muerte. De alguna manera, su producción artística

...sirve como profilaxis de choque contra la insensibilidad ante los “restos” (que no muertos), esos seres anónimos que dejan sus músculos y huesos perderse en la indiferencia de una fosa común por falta de dinero, por ser considerados marginales, desechables, escorias de una sociedad en desgracia, por la pobreza de una familia que no puede costear la vida ni mucho menos la muerte.<sup>31</sup>

Es por esto que en un primer momento Margolles interviene mediante una exposición directa de fragmentos de cadáveres. Sus primeras obras *Diez sábanas ensangrentadas*, *Tarjetas para cortar cocaína* y *Autorretratos en la morgue* son el inicio de una extensa obra basada en el *ready-made* (*objet trouvé*) duchampiano, donde los objetos que se exponen son encontrados –a menudo modificados– y exhibidos.

Así, *Lengua con piercing* (2000), que colgó de una pared del Palacio de Bellas Artes de México, fue obtenida –como apunta Cuauhtémoc Médina– de la siguiente manera:<sup>32</sup>

Sin vacilar, Margolles tuvo una idea sobrecogedora: ofreció a la madre del joven un ataúd para llevar a cabo los ritos funerarios del asesinado, a cambio de obtener un fragmento de su cadáver a fin de exponerlo como *ready-made*. Margolles llegó incluso a sugerir que le gustaría adquirir precisamente la

---

<sup>31</sup> SILVA SANTIESTEBAN, Rocio, “Agua de Cadáver” *La Insignia*, 2004, p. 1.

<sup>32</sup> MEDINA, Cuauhtémoc “Zona de tolerancia: Teresa Margolles, SEMEFO más allá”, *Parachute*, n° 104, 2001, pp. 31-52.

lengua o el pene, pues ambos órganos tenían piercings que “hablarían” de modo metafórico del desafío del hombre a las normas sociales. Esos retazos del cuerpo denotarían su contemporaneidad marginal y mundial. En definitiva, exhibirían su identidad subcultural.

Respecto a esta obra, la polémica ha estado siempre presente en su configuración y exhibición. Mientras que para unos esta castración simbólica realizada por la artista aluden a una estructuración del orden socio-político represivo donde se despoja a los individuos del poder de expresión, castrando y acorralando a los familiares a una situación sin salida, sin la dignidad, que alude directamente a una muerte no diferenciada; donde los cadáveres no identificados o que, identificados, no pueden ser rescatados de la morgue e inhumados, por falta de recursos, por la atrofia burocrática, etc., pasan al anonimato y al despojo científico.

Para otros esa forma de acercamiento a la muerte genera productos culturales que lejos de evidenciar procesos político-sociales que activan discursos en torno a la dignidad del ser humano, aceleran el proceso de indiferencia ante el propio cadáver, y convergen en el efecto contrario.

En este sentido, Margolles ha declarado:

Me han dicho de todo, desde buitre hasta que comercio con la muerte. En realidad, ¿no será que los buitres somos nosotros mismos?<sup>33</sup>

Otras obras similares como *Tumba portátil* (2001) (figura 14) donde sepultó un feto en un bloque de cemento y lo expuso, reclaman todavía la presencia concreta y brutal del cuerpo muerto como fetiche necropolítico. En este sentido, las analogías ironizadas por Margolles con respecto al arte contemporáneo se centran en lo que Cuauhtémoc Medina ha mencionado a propósito de *Tumba portátil* (2001) como: “desafío al minimalismo en su apariencia higiénica e industrial”.<sup>34</sup>



FIGURA 14. Teresa Margolles, *Tumba portátil*, 2001

<sup>33</sup> SILVA SANTIESTEBAN, Rocío, *op. cit.*, p. 1.

Margolles intenta convertir a los restos en muertos, es decir, otorgarles memoria aún cuando sea ella misma anónima. A través de estos no-objetos desenmascara el reinado de las apariencias y del espectáculo, donde los sentimientos se van desgastando aceleradamente y se reemplazan por deseos de nuevas sensaciones límite.

El trabajo de Margolles resulta estar más cerca que el de otros artistas en el propósito de reconciliar al sujeto con el atavismo de la muerte. En este sentido, en una era en que la política se activa con el uso ideológico del miedo, y donde el capital global se acompaña de toda una epidemiología de violencia, me parece absolutamente pertinente un trabajo que tiene en cuenta el manejo institucional de los cadáveres, generando un contacto sobre lo muerto que está marcado por una crítica implícita a la modernización en México y su deriva en la violencia callejera.

En este sentido a partir del año 2000, Margolles introduce una serie de cambios en su proceso de trabajo que se materializan en un rechazo del objeto de arte, en favor de una intervención más activa de los espacios de exhibición, así como un denodado interés por impregnar el espacio de exhibición de “elementos de lo muerto”, como grasa humana, fragmentos de cuerpo, agua utilizada en los lavatorios de la morgue etc.

Estos fluidos y sustancias corporales son arrojados al visitante de sus exposiciones como elementos simbólicos. Tal como apunta Cuauhtémoc Medina:<sup>35</sup>

Margolles invertía la relación contemplativa de la estética moderna. En lugar de la observación neutra y desinteresada de lo bello, Margolles exponía los afectos y el cuerpo del espectador a obras-sustancia que profanaban la distancia de la apreciación estética para amenazar con infundirse en la carne, respiración y el torrente sanguíneo de su receptor.

---

<sup>34</sup> MEDINA, Cuauhtémoc “Zona de tolerancia...”, *op. cit.*, 31-52.

<sup>35</sup> MARGOLLES, Teresa y MEDINA, Cuauhtémoc, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Pabellón de México en la 53 Edición de la Bienal de Venecia.*, Ed. RM, 2009, p. 19.

Así, en *Vaporización* (2001) (figura 15) tal y como lo describe Hans Rudolf Reust:<sup>36</sup>



FIGURA 15. Teresa Margolles,  
*Vaporización*, 2001

La sala está llena de vapor, como en noche densa de neblina. El vapor se impregna en la ropa, la piel, el pelo, las manos, los zapatos. Se queda. El agua con la cual las máquinas vaporizan el lugar proviene de la morgue de México, fue utilizada para limpiar cadáveres. Después de visitar la galería, la respiración sigue siendo dificultosa, la piel te lo recuerda una y otra vez.

Y del mismo modo *Aire* (2003), en la que la misma agua se utilizaba para hacer burbujas que llenaban las salas.

En efecto, ese cambio de contexto consustancial implica asumir lo despreciable como elemento característico de una cierta globalización desregularizada, no prevista, baja, donde la muerte impregna todo lo público.

A este respecto, los nuevos procedimientos de intervención llevan a Margolles a la búsqueda de evidencias materiales en la calle que se han ido articulando en derivas necro-geográficas. En la medida que peina la escena de un crimen para recoger “fragmentos de lo muerto”, residuos que evidencian lo sobrante. Lodo, sangre, vidrio, manchas, fragmentos, sonidos... que configuran la materia prima que reelabora con el fin de remitirla al terreno público de la cultura. Así, la sangre y el lodo que impregnan telas son rehumectados y recuperados para un uso en la sala de exposición.

En este sentido, la asunción de la calle por parte de Margolles viene determinada por la exacerbación de una violencia que se ha trasladado en formas de dolor, pérdida y vacío a las calles de México. Pero las estrategias de ejecución en su trabajo eliminan el cuerpo físico para concentrarse en los residuos de la muerte. Para, de este modo, volver a una alegoría del cuerpo a través de la memoria. Y recuperan, mediante el residuo, el miedo y la memoria, como reducto de la experiencia cotidiana.

<sup>36</sup> ANALIA, Lorenzo, en <<http://analialoreno.blogspot.com/2006/04/teresa-margolles.html>>

Así, Margolles explica:<sup>37</sup>

Una vez estando en la morgue, vi a una chica que había sido asesinada de carro a carro. El cuerpo estaba cubierto con vidrios procedentes de las ventanillas del coche. Se los intenté quitar [...] Después que sucede una ejecución, de carro a carro, en la vía pública, el cuerpo y el coche son retirados del lugar para posteriores peritajes, pero los vidrios... van quedando en las calles... en las rendijas del asfalto, en las fisuras integrándose en el paisaje urbano... Y, por la noche brillan... Brillan por los asesinatos.

Margolles, camina por la ciudad y observa los escenarios de hechos violentos, analiza estos lugares de conflicto social, escruta sus marcas y determina las heridas sociales.

Su intervención consiste en “impregnarse” de elementos del lugar donde cayó el cuerpo asesinado. Ella lee la prensa, la nota roja y se entera del lugar exacto del crimen. Una vez que es levantado el cuerpo y se han hecho los peritajes propios que exige la ley, se intervenga la zona, se limpia –como ella explica– con telas húmedas donde hay sangre, absorbiéndola. Después la tela se seca y se transporta al lugar de exhibición y allí se vuelve a hidratar y se limpia el piso.

Ese traslado residual de la escena del crimen en relación a lo que quedó en la ciudad se adhiere al espacio de producción de sentido mediante su asunción por el contexto de exposición. En cierto modo, hay una relación implícita entre los espacios de muerte que quedan marcados en el imaginario urbano y el desplazamiento físico-alegórico que realiza Margolles. Este traslado simbólico activa una dimensión ambivalente, en la medida que fusiona territorios contrapuestos y los convoca hacia una deriva fantasmal que localiza el conflicto.

Así, en el 2006, con motivo de la Bienal de Liverpool, pavimenta una calle peatonal con los cristales rotos de parabrisas provenientes de ejecuciones en el norte de México. El lugar elegido para la instalación fue el espacio donde se reunían los *junkies* y la

---

<sup>37</sup> MARGOLLES, Teresa y MEDINA, Cuauhtémoc, *¿De qué otra cosa...*, op. cit., p. 85.

intervención consistió en la creación de un piso de 7 m x 12 m realizado con dos toneladas de cristales rotos que fueron recogidos en las calles de México.

Margolles interviene de un espacio social a otro, en ese traslado simbólico que mencionábamos anteriormente se configura mediante la inserción de una cierta heterotopía y su equiparación entre lugares de conflicto social.



FIGURA 16. Teresa Margolles, *Decálogo* (2007)

Del mismo modo, los fragmentos de vidrio recogidos en la escena del crimen sirven para replicar las joyas que muestran los capos del narcotráfico. Hay una serie de trabajos, respecto de esa idea de limpiar y adherir lo residual de la escena de crimen, que creo amplía notablemente las intenciones por los que se mueven los presupuestos conceptuales de la artista. Me estoy refiriendo al trabajo en joyería que Margolles desarrolla desde el año 2007 bajo el título de *Decálogo* (2007) (figura 16). Los primeros fueron exhibidos en el Museo Experimental El Eco en la ciudad de México y después, a manera de escaparate comercial en la galería Salvador Díaz en Madrid. Estas joyas, de las que existen seis modelos, realizados con vidrios recuperados de la muerte de un único asesinado, están confeccionadas por un único joyero, para reafirmar la exclusividad, y aluden a esa idea intrínseca de codicia, de avaricia que se gesta en la relación entre capitalismo y submundo criminal. Pero también hay una intención clara por parte de Margolles de evidenciar polos opuestos de una misma situación. Esto lo hace, como explica Cuauhtémoc Medina “interviniendo en el conflicto social con la misma materia del conflicto”.<sup>38</sup>

Las propias frases que acompañan a las ejecuciones públicas son bordadas en oro sobre telas impregnadas de sangre. De este modo, Margolles introduce una reflexión en torno al miedo expandido, más allá de la ejecución. Como advertencia, como estigma de una guerra librada en las calles de México.

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 97.

En este sentido, Margolles confronta capitalismo-democracia y violencia como un mismo cuerpo orgánico. La negociación entre la violencia y las organizaciones del Estado nos devuelve en la obra de Margolles una materia infecta que simboliza las estructuras de poder materializada en el despojo, que obviamente nos habla de un nuevo orden fundado en el miedo y la guerra perpetua, para asegurar la inmortalidad del capitalismo.

Así, la bandera que cuelga en el pabellón nacional de México en la bienal de Venecia está confeccionada de la misma forma que están hechas las telas de las demás piezas, de la misma forma de la tela con las que se limpiará el piso. Esta hecha del lugar donde cayó el cuerpo asesinado.

Su intervención en la Bienal de Venecia en 2009 *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (figuras 17 y 18) representando a México recoge diferentes momentos de su trayectoria en un diálogo de intervención con el espacio expositivo y la ciudad. Así, en su intervención en Krems (Austria) en el año 2008 las telas utilizadas estaban impregnadas con sangre fresca. Sin embargo, en Venecia relaciona la escena del crimen en confrontación con lo que quedó en la ciudad, introduciendo esa idea de desgaste, ruina y decadencia implícitos en el edificio veneciano. Del mismo modo, el lavado diario de los suelos del edificio con la sangre recogida en México y trasladada al edificio en Venecia alude directamente a la representación nacional del pabellón.



FIGURA 17. Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (a), 2009



FIGURA 18. Teresa Margolles, *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (b), 2009

El palacio contaminado engulle la metáfora arquitectónica mediante elementos infectos de muerte que aluden a la guerra global que se libra contra las drogas. Guerra alimentada por la maquinaria del capital que necesita de la muerte como elemento constitutivo.

Todos los fantasmas desplegados en las piezas de Margolles aluden directamente a una estructura necropolítica. Y todo esto bajo la tutela del drama político que involucra la globalización. La vinculación de la muerte con una producción de poder y de los límites que definen lo político está ampliamente contenida en las estrategias de intervención que desarrolla Margolles, al incorporar una extrapolación de los límites semióticos. Tal y como apunta Cuauhtémoc Medina:<sup>39</sup>

El involucrar a la obra artística en las tensiones sociales, al impedir que el arte evada la textura social, los artistas contemporáneos buscan poner en cuestión las taxonomías y límites simbólicos de su entorno.

En efecto, la instrumentalización de la muerte como elemento de dominación política y ordenamiento histórico empuja a Margolles a concebir procesos que se han llamado de *Materialismo bajo*.<sup>40</sup> Procesos que han asumido una forma minimal-conceptual que despliega mecanismos para interrumpir esa simbolización de la muerte por parte de las estructuras jerárquicas de poder que la han estado instrumentalizando para el dominio y control del individuo. En realidad, esa transgresión de significados a la que somete Margolles a sus piezas están desmontando el dispositivo de control social inherente a la muerte como tal. Y se niega a una domesticación de la violencia por parte del Estado.

Pero las experiencias que Margolles arroja no pueden ser absorbidas sin angustia. Así, ese diálogo con la muerte que propone a los visitantes genera un espacio de fricción donde no hay un refugio ante la problemática desplegada. Donde se interpela al visitante a una conciencia real, evidenciando las manipulaciones implícitas puestas en juego por el modelo Estado-Nación que sigue siendo la piedra angular de la producción del sujeto y de los mecanismos de poder.

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>40</sup> *Ibíd.*, p. 133.



En cierto modo, al dar entrada a las tensiones sociales en su obra, Margolles activa resortes simbólicos que son confrontados con su realidad social. Esto genera una fricción que a ella le interesa resaltar, como instrumento perturbador inherente en sus trabajos. Pero al mismo tiempo “normaliza” una representación de la violencia y de lo muerto e introduce un comportamiento crítico al

...deshacer la neutralización del poder de la muerte como un dispositivo cultural-social de control e ingeniería política... a través de los cuales el capitalismo usa el arte como caja de herramientas para expropiar los territorios psíquicos.<sup>41</sup>

No quiero dejar de mencionar en este capítulo a una serie de artistas que han expandido esa práctica de intervención de lo cotidiano como eje vertebrador de ciertas propuestas que mantienen en activo ciertas poéticas y políticas de identidad.

El primero de ellos conjuga perfectamente el desplazamiento cáustico de elementos visuales que implican una sorpresa crítica con una conciencia política heredada de sus inicios como caricaturista político. Me refiero a **Damián Ortega** (figura 19). Éste toma elementos y temas de la vida cotidiana, como juguetes, objetos orgánicos, instrumentos o muebles, para transformarlos y crear formas híbridas que ganan nuevos significados. Una de las estrategias que utiliza incorpora la disección del objeto en estratos liberando el material del interior del objeto.



FIGURA 19. Damián Ortega, *Desocultamiento*, 1993

---

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 135.



FIGURA 20. Abraham Cruzvillegas, *Sin título*, 1995-1997

Buscar la esencia de los objetos, su mínima expresión, entenderlos desde dentro es una de las constantes de su obra, para la que con frecuencia se basa e inspira en teorías científicas. Así nace su pasión por la fragmentación, por comprender cada parte en sí misma y respecto a la totalidad, por profundizar en las intrincadas relaciones que llevan a la unión de unos y otros objetos y, trasladando lo mismo al plano humano, por conocer los sistemas a través de los que se estructura la sociedad o sus fundamentos políticos.

Igualmente, **Abraham Cruzvillegas** (figura 20) realiza objetos tridimensionales a partir de construcciones exuberantes que nos sacuden con su sentido de extrañeza. Son elaboradas con una diversidad de objetos *ready-made* usualmente encontrados por el artista en el territorio mexicano. Ciertos aspectos de la obra de Cruzvillegas se relacionan con la producción artesanal y abarcan la incorporación directa de artesanías que él conceptualiza como el producto de un choque entre la experiencia cotidiana en la ciudad y la esquizofrenia intermitente de la vida campesino-turística.

Del mismo modo, el trabajo de **Carlos Amoraes** crea un personaje como su álgter ego “Amoraes”. Con ese autor-sujeto establece una variedad de diálogos entorno a diferentes espacio de escenificación donde trata de activar el debate en torno a campos de conflictos y distinciones sociales mediante estrategias irónicas con un carácter histriónico. Una de sus líneas de investigación, quizá la más importante, sea la introspección en el revés del disfraz: el cuestionamiento de la identidad performativa.

Asimismo, el trabajo de **Miguel Calderón** (figura 21) utiliza estrategias que rozan los límites entre lo documental, la parodia a los *reality show* y la utilización del vídeo como instrumento de registro veraz. Así, los mecanismos de distorsión de la realidad utilizados por los *mass media* son incorporados a su trabajo en un intento de mostrar la banalidad, la vulgaridad y la violencia implícitas en ellos, teniendo en cuenta el marco de actividad de estos medios en el país.



FIGURA 21. Miguel Calderón, *La evolución de las especies*, 1995

El trabajo de **Yoshua Okón** (figura 22) se ocupa de una serie de experimentos de tipo sociológico ejecutados para la cámara, mezcla situaciones dramatizadas, de documentación e improvisación y cuestiona nuestras percepciones habituales de la realidad, la verdad, la moral y el “yo”. Asimismo, su búsqueda de contextos nuevos para lo real le lleva a una cierta escenificación performativa. El caldo de cultivo de sus trabajos se orienta en la corrupción y la podredumbre que establece sus vínculos con los desheredados que los padecen.



FIGURA 22. Yoshua Okón, *Cuarto enchilado*, 1994

El propósito de **Minerva Cuevas** (figura 23) es la crítica feroz a la economía de México. Para ello ideó una irónica práctica en la que creó una pseudocorporación llamada Mejor Vida Corp (MVC) con la cual desarrolló una serie de intervenciones públicas en México D. F. que trataban de llamar la atención sobre las estructuras económicas configuradas en el PAÍS. La extensión de sus acciones abarca el ofrecimiento de boletos del metro, limpieza de espacios públicos, cartas de recomendación, etc.; en definitiva, una estrategia que activa mecanismos que cuestionan y responden al contexto urbano, a la par que hacen uso de los intersticios del sistema social en beneficio del individuo.



FIGURA 23. Minerva Cuevas, *Código de barras*, 1997

## 2. La construcción mediática del sujeto político: Alfredo Jaar

Rosalyn Deutsche compara a Hans Haacke con la generación siguiente de artistas que incluye a Cindy Sherman, Barbara Kruger y Sherrie Levine. La obra de Haacke, apunta Deutsche,<sup>42</sup>

...invitaba a los espectadores a descifrar relaciones y a hallar contenidos ya inscritos en las imágenes, pero no les pedía que examinaran su propio papel y participación en la producción de las imágenes. En cambio, la generación siguiente de artistas... consideraba la imagen misma como una relación social y al espectador como un sujeto construido por el objeto del que hasta entonces alegaba estar separado.

En este sentido, el trabajo de **Alfredo Jaar** asume el compromiso de construcción del sujeto a través del objeto y comienza a diseccionar la imagen arrojando preguntas cruciales en la creación artística contemporánea. Algunas de estas preguntas se formulan en un proceso continuo cuyas respuestas siempre se reestructuran. Pero si algo caracteriza su trabajo es la reflexión crítica o, mejor dicho, la constante duda acerca de la crítica de las imágenes. La conjugación de emoción y manipulación mediática atraviesan su obra desde sus inicios. O dicho de otro modo, la confrontación, fusión y concatenación de la práctica artística y la práctica política.

Se ha dicho, como apunta Rancière,<sup>43</sup> que:

Los amos del mundo disponen la seducción de las imágenes para ocultar los mecanismos de dominio implícitos en ellas... Y de este modo nos contemplamos en ellas, en calidad de felices y orgullosos consumidores.

La labor de un artista –prosigue– será la de

...enseñarnos a leer las imágenes y a descubrir el juego de la máquina que las produce y se disimula en ella.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> DEUTSCHE, Rosalyn, *Evictions: Art and Spatial Politics*, The MIT Press, Cambridge, 1996, extraído de <catalinavaughan.wordpress.com/2009/09/06/arte-nokia-antagonismo-y-estetica-relacional >

<sup>43</sup> RANCIÈRE, Jacques, “El teatro de las imágenes” en RANCIÈRE, Jacques *et al.*, *Alfredo Jaar, La política de las imágenes*, Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008, p. 69.

En este sentido, sus primeros trabajos asumen la forma de performances o intervenciones en el espacio público, que desplegaban signos furtivos, incluso despreciables en el paisaje urbano, que revelan imposibilidades, censuras, aboliciones de derechos fundamentales, etc., por parte de la dictadura imperante en Chile. Las estrategias enunciativas recogen también esa idea de sustitución de una historia para significar otra, tan propia de regímenes dictatoriales. Sin embargo este proceso se hace desde una intención clara de “dialectizar” la imagen, donde sus creaciones buscan suscitar emociones integradas en la construcción de pensamiento.

En *Telecomunicación* (1981) muestra, a través de un recorte de prensa, a las mujeres en Belfast que utilizan el viejo ritual de golpear en la calle con tapas de tarros de basura para reivindicar la muerte de un activista. Alfredo Jaar en el centro de Santiago alineará seis tapas para tomar una fotografía. Esto es todo. La problemática aquí reside en como dar forma a aquello que no puede ser representado literalmente en un contexto histórico particular.

De igual manera, el vídeo *Opus* (1981) recurre a la significación de una historia para representar otra. Esta vez toma una fotografía de Susan Mieselas en la revolución sandinista donde unos guerrilleros están parapetados en una trinchera de sacos; en un ángulo de la imagen hay un hombre tocando el clarinete. A partir de esta imagen Jaar elabora una performance en que, aislado en su casa, lo vemos soplar el clarinete hasta la extenuación, produciendo una especie de grito inarticulado como si las palabras hubieran perdido cualquier función de denuncia.

Pero quizá sea *Estudios sobre la felicidad* (1979-1981) donde se fermenta una de sus estrategias de trabajo que se han ido repitiendo a lo largo de su obra; la creación de dispositivos donde el público puede jugar un rol y cuyo resultado final es imprevisible. La creación de contextos que permiten provocar acontecimientos que lo exceden es una constante en el trabajo de Jaar. Así, las encuestas en la calle con diversas preguntas para presentarlas posteriormente en paneles se irán depurando a lo largo de los años.

---

<sup>44</sup> *Ibíd.*, p. 69.

Estas preguntas a menudo revelan un cierto ajuste periodístico donde se intenta generar la voz y al presencia de un pueblo que había perdido su lugar, su espacio social. Como apunta Georges Didi-Huberman:<sup>45</sup>

Una obra resiste, en este sentido, si sabe “dislocar” la visión, esto es, implicarla como “aquello que nos concierne”, y al mismo tiempo rectificar el planteamiento mismo, es decir, explicarlo y desplegarlo, explicitarlo o criticarlo, mediante un acto concreto.

Estos registros le llevan a un planteamiento que le permite articular sus reflexiones sobre la manipulación de las imágenes. Así comienza a extraer de su contexto imágenes de prensa o publicidad que reelabora mediante sus encuadres y las recontextualiza mediante múltiples estrategias: inserción desviación, reubicación... donde hace comparecer esa dualidad entre lo observado y el observador, lo que crea distancia y lo que te concierne directamente.

De este modo, en *You and Us* (1984), invierte la frase de la cadena de televisión CBS “If it concerns you, it concerns us” por “If it concerns us, it concerns you” revelando, como apunta Nancy Princenthal,<sup>46</sup> “las estructuras de poder operando en la difusión de la información”. Este trabajo, llevado a cabo en el metro de Nueva York, donde interviene los carteles originales por la versión acuñada por él, constituye una de sus primeras intervenciones públicas.

Posteriormente inicia una línea de investigación donde la presencia in situ es el inicio de un procedimiento en el cual el documento de una situación concreta fluctúa en la consecución de imágenes para luego volver a construirlas para dar forma crítica a aquello de lo que el artista ha sido testigo. Así, en un viaje a las minas de oro de Serra Pelada, filma y fotografía a los garimpeiros (mineros independientes que llegan en busca de fortuna). Como apunta Nicole Schweizer,<sup>47</sup> de la obtención de estas imágenes surge una película *Introduction to a Distant World* (1985), una intervención pública en el metro, *Rushes* (1986), la instalación *Gold in the Morning* (1986), *Frame of Mind* (1987), *Out of Balance* (1989) y *Unframe* (1992).

---

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 40.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 25.

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 25.

Las distintas preocupaciones en la elaboración de estas piezas se centran en la contextualización de la imagen mediante la elección del encuadre y la asunción de una forma-escena donde la teatralidad detiene o pone en movimiento nuestra mirada mediante el desplazamiento del espectador. Como apunta Ana María Risco:<sup>48</sup>

...se concentra el enfoque sobre las prácticas de distribución editorial que los hace visibles o invisibles, sobre la relación entre lo central y lo desplazado, de lo que impera o desaparece en las dinámicas industriales y espectaculares de la representación, sólo por cuyos bordes y de vez en cuando desfilan rostros y cuerpos proletarios.

Esa reconstrucción del acontecimiento deviene en una confrontación con la legibilidad de la información. Así, la crítica a la desinformación que nos rodea genera un “arte de la contra-información”,<sup>49</sup> cuya herramienta principal consiste en los dispositivos de montaje que se incorporan en su realización.

Uno de ellos es el recurso del reflejo y la utilización de espejos que será integrada dentro de sus propuestas como una dualidad donde reflejo e implicación andan de la mano. Esto es especialmente obvio en la instalación *I+I+I* (1987). Pero para que esto surta efecto es necesario el movimiento del visitante, ya que éste remarca su mirada mediante sus desplazamientos, consiguiendo de este modo una relación dialéctica ambivalente. Del mismo modo, la utilización de metáforas en la representación le permite la alineación de elementos que hacen referencia a las barreras, las fronteras a las que se ve sometida una buena parte de la población.

Sin embargo, su relación con la representación y la imagen testimonio da un giro cuando visita Ruanda días después del genocidio altamente ignorado por la comunidad internacional. Así, en su estancia filma y fotografía un material, al cual no puede darle forma hasta seis años después.

En este sentido, las imágenes no es que escondan o disimulen la verdad del mundo sino que banalizan su significado, y de este modo construyen un espectáculo insensible donde se convoca a la ficción de una realidad aplastante. Así, los medios de

---

<sup>48</sup> RISCO, Ana María, “La deriva líquida del ojo”, en <[http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-69962008000300002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-69962008000300002&script=sci_arttext)>

<sup>49</sup> RANCIÈRE, Jacques *et al.*, *Alfredo Jaar, La política...*, *op. cit.*, p. 49.

comunicación deciden el grado de implicación que ha de tener la audiencia ante un acontecimiento al sesgar su información. Y también la selección de qué es lo que interesa mostrar, según un criterio de los encargados de la difusión que obedece al poder dominante.

La estrategia del artista político consiste entonces en articular modelos de visión que cambien la relación simbólica y activen otro modo de significar. Como explica Rancière:<sup>50</sup>

...no consiste, entonces, en reducir el número de imágenes, sino en oponerles otro modo de reducción, otro modo de ver que se toma en cuenta.

La primera obra que consagró a la matanza de Ruanda fue una intervención in situ *Signs of Life* (1994). Adquirió numerosas tarjetas turísticas en las que figuraban animales de los parques naturales, las envió a algunos amigos con una breve información en cada tarjeta en la que incluía el nombre de una víctima y su condición de sobreviviente del genocidio. Este gesto aparentemente mínimo despliega una poética donde la fábula y la litote conforman un desarrollo elíptico que nos hace, mediante la ausencia explícita, convocar una presencia palpable.



FIGURA 24. Alfredo Jaar, *The Real Pictures*, 1995

Otra de las piezas de este proyecto es *The Real Pictures* (1995) (figura 24), un trabajo en el que entierra las imágenes en cajas en las que inscribe la descripción de la imagen que contiene. En esta maniobra de inaccesibilidad a la imagen singulariza cada una de las muertes y las dignifica frente a la masa anónima, poniendo en práctica esa máxima de “Una omisión tiene más fuerza que una acción”.

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 72.



Otra de las obras que surgieron de este viaje es *The Eyes of Gutete Emerita* (1996) (figuras 25 y 26), la cual estaba constituida por un millón de diapositivas que representaban el millón de personas de la minoría tutsi asesinadas en pocas semanas. Las diapositivas al verse de cerca mostraban todas una misma imagen: los dos ojos de una sobreviviente con la que el artista se había entrevistado. Jaar utiliza la metonimia para articular una aplicación política donde no representa la cosa sino el efecto que produce.

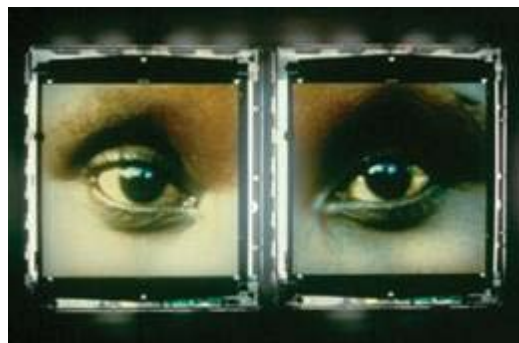


FIGURA 25. Alfredo Jaar, *The eyes of Gutete Emerita* (a), 1996



FIGURA 26. Alfredo Jaar, *The eyes of Gutete Emerita* (b), 1996

Esa repetición de una mirada, de la mirada que alude a la memoria, pero sobre todo a la emoción de un acontecimiento recreado, reestructurado, visibilizado en sus efectos como apunta George Didi-Huberman:<sup>51</sup>

El mito de medusa recuerda en primer lugar que el dolor real es fuente de impotencia... pero el horror reflejado, reconducido, reconstruido como imagen... puede ser fuente de conocimiento...

Ese recurso de elipse es utilizado por Jaar ofreciendo una ausencia que construye una presencia intersubjetiva en el visitante. Esto es especialmente evidente en *Lament of the Images* (2002), que reunía las obras mencionadas más arriba en su conjunto.

Pero en esta serie de trabajos Jaar no suprime las imágenes sino que las redistribuye ideológica y emocionalmente, por esto prefiere formular una historia y hacer visibles los nombres. Como explica Rancière:<sup>52</sup>

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 28.

<sup>52</sup> *Ibíd.*, p. 79.

Esa identidad entre la distribución política de lo que se toma en cuenta, por una parte, y el uso poético de las figuras, por otra, es el fundamento de muchas de las instalaciones de Alfredo Jaar.

Aquí la inversión de procedimientos extraídos de los medios de comunicación revierten nuestra relación con la imagen y despliegan toda una serie de herramientas que nos permiten establecer una dialéctica entre la documentación de lo real y el manejo que se hace por parte de los medios de comunicación de ello para modular nuestra mirada en direcciones adecuadas a la ideología dominante.

Así, en su instalación *The Sound of Silence* (2006) registra nuestra relación como espectadores y el consumo que hacemos de ellas, produciendo nuevas imágenes. De este modo, explora la ceguera y la comprensión en un mismo plano de interrelación, tratando de esclarecer un acontecimiento determinado por múltiples ópticas. Para ello reconsidera no sólo los límites de lo irrepresentable sino el problema de la responsabilidad frente a las imágenes, tanto de reportero gráfico como de la industria que controla la difusión y circulación de las imágenes.

Mediante un texto que relata la historia de Kevin Carter, reportero gráfico sudafricano que se hiciera famoso por su fotografía de una niña famélica que se arrastra por el suelo bajo la mirada paciente de un buitre, captada en un reportaje en Sudán en 1993, instrumenta una instalación donde mediante la inserción de flashes sobre un texto líquido que circula por la pared va modulando los sistemas perceptivos impuestos y connotando el carácter industrial de las imágenes. Pero también invierte una programática política donde las palabras se deslizan bajo las cosas y las cosas bajo las palabras. Como indica Rancière:<sup>53</sup>

...el arte y la política comienzan cuando se perturba ese juego común en que las palabras se deslizan bajo las cosas y las cosas bajo las palabras. Comienza cuando las palabras se hacen figura, cuando llegan a ser realidades sólidas, visibles.

---

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p. 83.

En este sentido, la construcción de espacios y tiempos articulados por dispositivos que no operan en la ideología dominante está subvirtiendo los canales de distribución y está aportando una idea de “producir imagen” que se opone a las dinámicas de arrastre.

Del mismo modo, *Muxima* (2005) recupera la imagen como un poema visual donde la ausencia de texto y la introducción de música e imagen en movimiento configuran un relato fragmentario y estratificado que renuncia a la ilusión documental del relato totalizador. En este sentido, Alfredo Jaar toma una posición frontal frente a la historia utilizando el documental que no sólo contempla y describe el acontecimiento sino que lo construye. Para Jaar, la inserción de la música sustituye la dimensión espacial de sus trabajos anteriores a favor de un desplazamiento visual que conmueve y al mismo tiempo le aclara zonas oscuras en cuanto a la representación de un testimonio.

Pero en todo este grueso de trabajo hay una pregunta fundamental ¿Qué puede hacer el arte ante la barbarie? Evidentemente, la obra de Alfredo Jaar toma esta pregunta como eje vertebrador de sus producciones. Así, su primera intención es situar, reubicar al espectador frente a dos conceptos clave: ver y comprender.

Para ello casi todas sus obras crean ambientes y encuentros en los que los espectadores son convocados a un desciframiento de la mirada, y así, mediante sus resortes de aprehensión, confronta tanto visibilidad como invisibilidad.

En una época absolutamente mediatizada donde las imágenes crudas que surgen de la violencia política y la codicia económica han encontrado su campo de exhibición en los medios de comunicación, revierte en la naturaleza de nuestra capacidad subjetiva. Como apunta Griselda Pollock:<sup>54</sup>

La propia naturaleza de nuestra capacidad subjetiva está siendo modificada por el contenido y la saturación de los medios de comunicación con el dolor de los demás.

---

<sup>54</sup> *Ibíd.*, p. 102.

Así, la estrategia de Alfredo Jaar consiste en proponer una escena, un encuentro entre un público y una imagen que desvela las estructuras de un mundo mediatizado que se desactiva con el sufrimiento. De este modo, se propone generar la posibilidad de que actuar sea posible y deseable. De algún modo su trabajo incide en esa idea de desvelamiento del diferir de las imágenes en su dimensión de visibilidad-invisibilidad, conocimiento-negación, que silencian las estructuras dominantes.

La creación de encuentros en sus instalaciones lleva al espectador al abismo mediante la desocultación de un trauma. Pero aquí lo invisible, lo inadvertido y el signo entran en relaciones tensas que no sólo significan el hecho concreto sino que simbolizan una idea de País, Estado, Nación sometido al colonialismo y la crueldad.

Así, gran parte de la maquinaria del terror fascista evita los nombres y apellidos y se agazapa en *Figuren*. Esta negación de la humanidad se repite en los discursos de esclavitud y colonialismo al obviar lo étnicamente “otro”. Como apunta Griselda Pollock:<sup>55</sup>

*Real Pictures* parece refutar las condiciones en las cuales las milicias hutus y las fuerzas gubernamentales nacionalistas de derecha abordaron la aniquilación de los tutsis en calidad de cucarachas, como eco siniestro del uso de pesticida y de imágenes de infección por parte de los nazis, condiciones que permitieron también a Occidente ver el peligro inminente sólo como otro episodio de un conflicto crónico entre etnias de África.

Así, la obra de Jaar pone en evidencia el pacto entre política, mercantilización e información por parte del sistema capitalista. De este modo reclama no sólo una mirada de la comunidad internacional sino que otorga la voz a sus verdaderos interpretes, a aquellos que son los protagonistas olvidados silenciados de sus historias de realidad.

Para finalizar quiero hacer mención a la tesis de Badiou, cuando afirma:<sup>56</sup>

...que la potencia imperial estadounidense, en la representación formal que hace de sí misma, considera la guerra como una forma privilegiada, incluso única, de atestación de su existencia.

---

<sup>55</sup> *Ibíd.*, p. 122.

<sup>56</sup> BADIOU, Alain, *Circunstancias*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2003, p. 64.

**Bibliografía**

- AA. VV., *Francis Alÿs*, Ed. Turner, Madrid, 2005, 184 p.
- AA. VV., *Gabriel Orozco*, Ed. Turner, Madrid, 2007, 160 p.
- BADIOU, Alain, “Reflexiones sobre arte contemporáneo”, en <http://elversodeluniverso.wordpress.com/2009/10/31/15-reflexiones-sobre-el-arte-contemporaneo-alain-badiou/>
- “Ética y Política”, en *Reflexiones sobre nuestro tiempo*, Ediciones del Cifrado, Buenos Aires, 1999.
- *Circunstancias*, Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2003, 92 p.
- *El ser y el acontecimiento*, Manantial, Buenos Aires, 1999, 582 p.
- *Reflexiones sobre nuestro tiempo*, Ediciones del Cifrado, Buenos Aires, 1999.
- BHABHA, Homi, *El lugar de la cultura*, Manantial, Buenos Aires, 2002
- BONAMI, Francesco, “Gabriel Orozco es un extremista clásico”, en [http://www.francia.org.mx/debate/diciembre/gabriel\\_orozco.htm](http://www.francia.org.mx/debate/diciembre/gabriel_orozco.htm)
- BREA, José Luis (ed.), *La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 245 p.
- BUCHLOH, Benjamín, “Allegorical Procedures: Appropriation and montage in contemporary art” *Artforum*, vol. 21 nº 1, 1982, 43-56 p.
- BUCK-MORSS, Susan, *Dialéctica de la mirada; Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Ed. Visor, Madrid, 1996, 418 p.
- BUSKIRK, Martha, *The Contingent Object of Contemporary Art*, The MIT Press, Cambridge, 2005, 315 p.
- CUAUHTÉMOC, Medina (ed.), *Francis Alÿs*, Phaidon, Londres 2007, 160 p.
- *La invención de lo cotidiano: cocinar, habitar...* Universidad Iberoamericana, México, 1999, 219 p.

DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México, 1999, 225 p.

DÍAZ GUARDIOLA, Javier, “Teresa Margolles: convertiré la galería en un mausoleo”, en *ABCD de las Artes*, n° 824, 2007,

ECO, Umberto, *Obra abierta*, Ed. Ariel, Barcelona, 1984, 288 p.

FERGUSON, Russel, *Francis Alÿs, política del ensayo*, en <http://www.lablaa.org/adjuntos/francis-aly-politica-del-ensayo.pdf>

GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La globalización imaginada*, Paidós, Barcelona, 1999.

— “Globalizarnos o defender la identidad. ¿Cómo salir de esta opción?”, en *Nueva Sociedad*, n° 163, 1999.

— *Arte, sociedad y reflexión*, Quinta Bienal de la Habana, La Habana 1994.

— *Cultura y comunicación: entre lo global y lo local*, Ediciones de periodismo y comunicación, Buenos Aires, 1990.

HARVEY, David, *The Condition Of Postmodernity*, Blackwell, Oxford, 1989, 378 p.

KESTER, Grant (ed.), *Art, Activism, and Oppositionality: Essays from Afterimage*, Duke University Press, Durham, 1998, 328 p.

MARGOLLES, Teresa y MEDINA, Cuauhtémoc, *¿De qué otra cosa podríamos hablar? Pabellón de México en la 53 Edición de la Bienal de Venecia.*, Ed. RM, 2009.

RANCIÈRE, Jacques *et al.*, *Alfredo Jaar, La política de las imágenes*, Ed. Metales Pesados, Santiago de Chile, 2008.

RANCIÈRE, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1996.

RISCO, Ana María, “La deriva líquida del ojo”, en [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-69962008000300002&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0717-69962008000300002&script=sci_arttext)

SILVA SANTIESTEBAN, Rocio, “Agua de Cadáver” *La Insignia*, 2004,