

Intermedialidad, inminencia y puesta en escena: el arte frente a la violencia¹

Sabrina Soledad Gil

Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS)
Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP)

Resumen

El presente artículo traza un recorrido por obras de artistas contemporáneos, con el propósito de esbozar un panorama (necesariamente acotado) de formas de procesar la violencia en el arte. Analizamos estrategias que enfrenten la saturación visual e informativa para producir un efecto de sensibilización frente a aspectos de la realidad social. Proponemos la categoría de intermedialidad (Higgins), enriquecida con la caracterización de una estética de la inminencia (García Canclini). Seleccionamos obras de Doris Salcedo, Sandra de Berduccy, Nuno Ramos, Oscar Muñoz, Graciela Sacco, Juan Manuel Echavarría y Alfredo Jaar, de cuyas reflexiones

Palabras clave:

Arte latinoamericano,
Arte contemporáneo,
Intermedialidad, Inminencia,
Violencia.

Intermedialidad, inminencia y puesta en escena: el arte frente a la violencia
Sabrina Soledad Gil
Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS) - Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP)
DOI: 10.14409/culturas.2022.16.e0004

¹ Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en la conferencia «Arte latinoamericano contemporáneo y el antiguo problema de la representación de la violencia», dictada en el Ciclo de conferencias de verano «ARCOSUR Cono Sur im Interdisziplinär en Fokus», en la Friedrich-Schiller-Universität de Jena, Alemania, el 12 de junio de 2019.

tomamos la noción de «puesta en escena» y la extendemos al conjunto de artistas trabajados.

Intermediality, imminence and staging: the art in the presence of violence. Abstract

This article analyses works by contemporary artists, with the aim of outlining a landscape of ways to process violence in art. We analyse strategies meant to face visual and informative saturation in order to produce social sensitivity. I propose the category of intermediality (Higgins) enriched with the aesthetics of imminence characterization made by García Canclini. We selected works by Doris Salcedo, Sandra de Berduccy, Nuno Ramos, Oscar Muñoz, Graciela Sacco, Juan Manuel Echavarría and Alfredo Jaar, from whose texts we take the notion of «staging».

Keywords:

Latin American art,
Contemporary art,
Intermediality, Imminence,
Violence.

Intermedialidade, iminência e encenação: a arte perante a violência. Resumo

O presente artigo consiste num percurso analítico das obras de artistas contemporâneos, a propósito de esboçar um panorama (necessariamente limitado) dos modos de processar a violência na arte. Analisamos estratégias que enfrentam saturação visual e informativa para produzir um efeito sensibilizante sobre a realidade social. Nós propomos a categoria de intermedialidade (Higgins), enriquecida com a caracterização de uma estética da iminência (García Canclini). Seleccionamos obras de Doris Salcedo, Sandra de Berduccy, Nuno Ramos, Oscar Muñoz, Graciela Sacco, Juan Manuel Echavarría e Alfredo Jaar, de quem empregamos a noção de «encenação» e a estendemos ao grupo de artistas trabalhados.

Palavras-chave:

Arte latino-americana,
Arte contemporânea,
Intermedialidade, Iminência,
Violência.

Consideremos la obra *A flor de piel* (2012, fig.1) de la artista colombiana Doris Salcedo como *incipit* de este artículo. Se trata de una superficie de gran tamaño dispuesta en el suelo, una especie de manto, manta, alfombra, realizada con miles de pétalos de rosas rojas cocidos entre sí en forma manual. Su título es, en parte, un juego de palabras en tanto pareciera que estamos viendo una piel sin cuerpo, hecha con flores. Pero también es una metáfora: a flor de piel es una expresión bastante común en español, que sugiere aquello que no podemos ocultar, por lo general sentimientos, emociones

o recuerdos, volcados con urgencia a la superficie. En tensión con esta manifestación inocultable evocada en el título, el objeto es muy frágil, como los pétalos son naturales, en el curso de una exposición se van marchitando y, con ellos, la obra se va a oscureciendo y resquebrajando en un camino inexorable hacia su destrucción. Nos envía, por ejemplo, al modo de operar de la memoria, evoca ciertas formas de la violencia, recupera procesos del duelo (temas recurrentes en la producción de Salcedo) y anticipa los temas y problemas abordados en este artículo.



Figura 1. Doris Salcedo, *A flor de piel*, 2012 (créditos: Cara If courage)

Nos proponemos comunicar reflexiones que parten de un problema muy general: ¿cómo procesa el arte contemporáneo la violencia social, las guerras y las masacres? Así formulado se abre a un sinfín de preguntas, algunas respondidas de muchas maneras: ¿se pueden transmitir la violencia, el dolor, el horror? ¿Se los puede representar, es necesario hacerlo? ¿Se puede comunicar la violencia sin reproducirla? ¿Deben operar límites éticos? ¿Qué efectos pueden esperarse? ¿Puede el arte promover un tránsito de la experiencia estética a la toma de conciencia y la acción? Es claro que no se trata de problemas nuevos ni originales y que han sido revisados en más de una ocasión por la teoría, la crítica y la propia práctica artística, en especial desde la segunda posguerra: de Adorno a Susan Sontag; de Primo Levi a Sebald, de *Hiroshima mon amour*, en el cine, a *Esperando a Godot*, en el teatro, los recorridos reflexivos al respecto son extensos.

No obstante, revisitamos esta cuestión a la luz de propuestas artísticas que se desarrollan en un contexto que en sí es novedoso, con nuevas formas de guerras y de masacres, signado por la saturación informativa e icónica, por el continuo tránsito de imágenes y de información que pueden adormecer la sensibilidad

del espectador. Aquello que Guy Debord, ya a fines de los '60, caracterizaba como «la sociedad del espectáculo» (2005), entendiéndolo por tal no a un conjunto de imágenes, sino al hecho de que las relaciones sociales están mediatizadas por la imagen, al punto que, en muchos casos, esta anticipa o sustituye a las personas; expresando la deshumanización, una de las peores caras de nuestra época.

Frente a esta particularidad se reformula el antiguo problema de la «representación» de la violencia, que ya no solo involucra la cuestión de si las estructuras con las que contamos son eficaces para transmitir el horror, sino también la reflexión sobre cómo generar un detenimiento, una pausa frente al caudal continuo de imágenes vinculadas con la violencia, para que se genere algún efecto, algún tipo de sensibilización. Nelly Richard describe nuestro entorno como un contexto de saturación icónica y plantea que la tarea del arte crítico es: «cambiar la velocidad de la exposición y la circulación de las imágenes para que la dispersión en el espacio (tecnológico—mediática) se vuelva concentración en el tiempo (crítico—reflexiva)» (2007:88).

En lo que sigue, proponemos un recorrido por obras de artistas latinoamericanos,² a efectos de esbozar un

² Es preciso aclarar que recortamos el problema de este trabajo en relación con el arte latinoamericano, porque nos interesa reflexionar sobre esta zona del mundo, mas no porque haya alguna relación particular entre el arte latinoamericano y la violencia. Más aún, la misma expresión “arte

panorama (necesariamente acotado) de formas de procesar la violencia en el arte. Nuestra hipótesis sostiene que el principal problema que enfrenta la práctica artística es el desarrollo de estrategias para intervenir frente a la saturación icónica y que, para ello, se despliegan formas de operar en la intermedialidad. Tomamos el término de las reflexiones, ya clásicas, de Dick Higgins en «Intermedia» ([1966] 2019), con el que caracteriza propuestas alojadas en espacios indefinidos, que se deslizan en un cruce de medios desde el que determinan su propio medio y su propia forma, siendo más comprensibles a partir de lo que no son, que de lo que son. Pensamos, también, la intermedialidad con una inflexión que se ubica en el umbral inestable entre el medio artístico y el social, condición que Néstor García Canclini, retomando a Borges, define como inminencia.

De Aliento a Muestrarios de sangre: intermedialidad e inminencia

En principio, la intermedialidad supone una intercepción de lenguajes, de registros, de materiales, técnicas... Es el caso, por ejemplo, de la artista boliviana Sandra de Berduccy (fig. 2) que entreteteje (literalmente) tecnologías del siglo xx,

como la iluminación de led, sensores y fibra de vidrio, con tecnologías andinas ancestrales de producción de tejidos. En sentido estricto, los productos finales no son ni una cosa ni la otra, sino algo nuevo que opera en el cruce entre las tramas de hilos y las de cables. Esta inflexión de la intermedialidad visibiliza la violencia del silenciamiento y la negación de las naciones indígenas y sus formas culturales pasadas y presentes. La instalación *Aranha* (1991) del artista brasileño Nuno Ramo, en la que una araña emerge de un texto impreso en letras de resina (o se funde en él), despliega una modalidad sutil del *entre*, que también se aloja en la ambigüedad del tejido. La palabra es texto y objeto plástico y, a la vez, el texto es un tejido en un doble sentido: según su origen etimológico, en tanto una estructura significante y en tanto una tela producida por la araña tejedora. Asimismo, al observar la materialidad de la instalación, notamos que la araña es una continuidad indisociable del texto, que resulta, entonces, materia, cuerpo, organismo (vg. Garramuño, 2015).

Las propuestas de Sandra de Berduccy y de Nuno Ramos, con las que abrimos el análisis, densifican la conceptualización de Higgins sobre la intermedialidad para abarcar no solo operaciones expresivas

latinoamericano” es objeto de discusión y redefiniciones que exceden este trabajo (vg. Weschler, Mosquera, Camnitzer, Ramirez, entre otros).

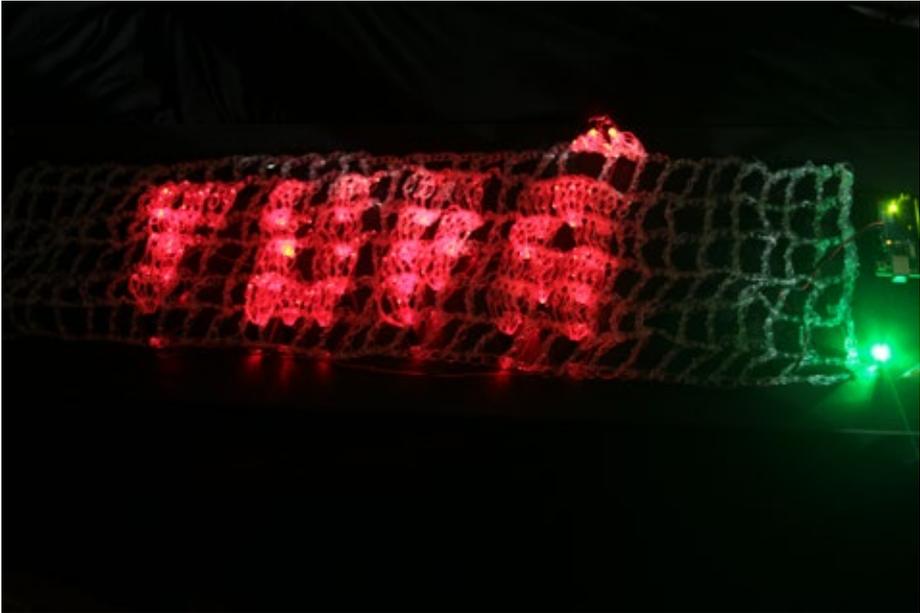


Figura 2. Sandra de Berduccy, Pulsación, 2018 (créditos: Ars Electronica)

y artísticas colocadas entre medios, de modo tal que es difícil ubicarlas y clasificarlas, sino también la redefinición del medio artístico en sí mismo, de un terreno acotado (en términos estéticos, formales, simbólicos) a una condición de cruce. Con Ticio Escobar, pensamos que se trata de «un cruce, una cruz capaz de registrar por un momento la marca o la sombra de su errancia. Un nomadismo sin tregua lanzado a través de terrenos adversarios, de viejos enclaves propios que le han sido incautados. De predios sin lindes: sin adentro ni afuera no hay salida sino paso» (Escobar, 2015, p. 32).

La producción del artista colombiano Oscar Muñoz ofrece una modalidad

particular de la intermedialidad frente al problema de cómo interrumpir la saturación icónica. Sus propuestas articulan fotografías con estrategias destinadas a desautomatizar la mirada y producir pausas. *Aliento* (1995, fig. 3) está constituida por una hilera de espejos circulares ubicados sobre la pared en una línea horizontal, levemente inclinados hacia atrás y a una altura promedio del rostro de los visitantes. Las superficies espejadas y su disposición en el espacio invitan a los y las espectadores a acercarse, al hacerlo, confirman lo que podían suponer previamente: ven sus propios rostros reflejados. No obstante, al respirar cerca de los discos, esa seguridad se desvanece,

puesto que la condensación producida por la exhalación hace visible otra imagen, fantasmagórica, que se superpone al reflejo de sus rostros. Se trata de retratos de personas fallecidas en Colombia por enfrentamientos armados,³ que Muñoz toma de los diarios locales e imprime en grasa sobre los discos. La humedad del aliento se adhiere a las zonas no grasosas, permitiendo que se forme la imagen, durante los breves segundos anteriores a la evaporación.

En esta obra, Muñoz no solo demanda un detenimiento físico, sino además una relación íntima con la imagen, tan humanizada que las personas desaparecidas, fallecidas, aparecen gracias al aliento vital de otra persona, que las trae, las hace presentes. Ambas presencias, se fusionan por un instante en el espejo y se confunden entre sí. De este modo, el artista utiliza las fotografías periodísticas, provenientes de la «realidad», para alterar la definición misma de la fotografía como índice o como huella (vg. Dubois 2005), es decir como imagen determinada por su referente, al que designa por contigüidad, de manera singular, fija, detenida en el tiempo. En *Aliento*, la foto pasa a com-

partir existencia con el espectador y ya no depende de su referente sino de quien la observa, porque se superponen el rostro fotografiado y el rostro reflejado y porque la foto necesita del aliento del sujeto para persistir. Muñoz pone en escena el conflicto en Colombia, sin proclamas, ni conclusiones específicas, demandando una interrogación reflexiva, o parafraseando a Richard, una concentración en el tiempo, crítico-reflexiva.

Reflexionemos brevemente sobre dónde se aloja esta obra: en principio, en el campo artístico: la vemos dentro de un museo, en el marco de una exposición artística, hay un contexto institucional que nos indicaría «esto es arte». Pero en su materialidad y en la experiencia que nos propone los límites se desdibujan. El insumo principal con el que trabaja Muñoz son fotografías tomadas de diarios de circulación masiva. De modo que, en el proceso de producción, opera un desplazamiento desde lo que podríamos llamar el «orden» de la realidad (materializado en los periódicos, de donde toma los materiales) hacia la experiencia artística (tradicionalmente vinculada a la estética y al orden ficcional) y espera que en el

³ Para dimensionar la extensión de los conflictos armados en Colombia, vale mencionar que el informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos de la OEA, correspondiente a 1994 y publicado en febrero de 1995, año en que Muñoz produce *Aliento*, establece que durante el año se produjeron en Colombia «1.577 víctimas de violencia política, violación de derechos humanos y violencia contra marginados y discriminados» de los cuales 113 son casos de «desapariciones de personas por motivos políticos o presumiblemente políticos» (OEA, 1995).



Figura 3. Oscar Muñoz, Aliento, 1995 (créditos: Omar Sousa)

proceso de consumo, de observación, se genere el desplazamiento inverso: desde la experiencia artística (en el interior del museo, en el marco de una muestra...) hacia el orden de la realidad social. Como participantes/espectadores, las fotos tomadas de los diarios no nos dejan sumergirnos en la ilusión y olvidarnos que ahí hay un tránsito hacia «el exterior».

De esta manera, la obra, se aloja en la *condición* que caracterizamos como *intermedial*, resultado de una redefinición estética que coloca la producción en un *entre*, en un cruce, sin una ubicación específica: es arte y no lo es. Es activismo y no lo es. Es fotografía y no lo es y aunque el aliento debe una foto, esta no responde a los sentidos tradicionales de su medio. La intermedialidad entre los dominios de la ficción y realidad ubican *Aliento* (y otras obras de Muñoz) en la inminencia, en el umbral del sentido. El puente para realizar el desplazamiento reside en la disposición a la reflexión de las personas que observan y completan la obra, porque el artista no lo ofrece de manera explícita u acabada.

Podemos observar marcas similares en obras de la artista argentina Graciela Sacco que modulan una textura visual diferente. En la serie *Cuerpo a cuerpo* (1996–2011, fig. 4), la artista extrae de

periódicos fotos de movilizaciones, las reimprime en grandes dimensiones, sobre superficies inestables y fragmentadas y las pone a dialogar con fotos de otras movilizaciones. Cada foto colabora en la construcción de una puesta en escena, un “contexto ficcional” que interviene en la lectura de las demás. Puestas en relación, una foto de las movilizaciones en Argentina en diciembre de 2001⁴ actúa como contexto de otra, quizá, del mayo francés y viceversa. Así, se diluye la relación directa entre las fotos y sus referentes y las imágenes se colman de otros contextos, de otros discursos. A su vez, la impresión heliográfica en soportes fragmentados, apenas apoyados contra la pared, o colgando de hilos, con marcas de pinceladas de la aplicación de la emulsión fotosensible, atenúan la solidez de la imagen fotográfica, que constata los acontecimientos de la historia, y evocan, en cambio, la precariedad de la memoria y, tal vez, la imposibilidad de fijar de una vez por todas el relato del pasado.

Andrés Orjuela, artista colombiano residente en México, despliega otra manera de ubicarse en la *intermedialidad* entre el orden de la ficción y el de la realidad desde el uso de fotografías periódicas. En su serie *Muestrario de sangre* (2010–2012), recorta “muestras de sangre”

⁴ Nos referimos al «Argentinazo», un proceso de movilizaciones, «piquetes» y «cacerolazos» que condujo a un estallido popular el 19 y 20 de diciembre de 2001 y motivó la renuncia del entonces presidente Fernando de la Rúa. En la represión de esas jornadas fueron asesinadas, al menos, 39 personas.



Figura 4. Graciela Sacco, Victoria, Serie Cuerpo a cuerpo, 1996-2011 (créditos: Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina)

de las fotografías de muertes violentas publicadas en la prensa mexicana. Se trata de un trabajo que roza la estadística y construye datos, por ejemplo, que en un año la revista *Alarma!* publicó a todo color imágenes de 1011 personas asesinadas. Orjuela dispone las muestras entre dos vidrios, como las extracciones reales de sangre u otra materia orgánica, aunque se trata de circulitos recortados de papel. Las miles de muestras son sinédoques duales: de los ríos de sangre y de los ríos

de tinta roja con los que la prensa suma violencia a la violencia. Los dispositivos de exhibición casi parecen inmensas obras abstractas (al mejor estilo de Yayoi Kusama), saturadas de una infinita cantidad de puntos rojos. No obstante, las referencias junto a cada muestra no dejan que quien observa olvide que, pese a su aparente abstracción, remiten a muertes violentas y a su reproducción en los periódicos.

Orjuela no presenta obras abstractas, pero tampoco las fotos de las personas

asesinadas. Sus muestrarios (como las obras de Berduccy, Muñoz, Sacco) son *algo* que cobra existencia, que se produce, en la intercepción entre lo que no son. En este sentido, Néstor García Canclini plantea que el arte contemporáneo al interceptar lenguajes, registros, materialidades, soportes heterogéneos, les hace decir a cada uno, algo que no podrían decir de manera autónoma, previa a la intercepción, pero tampoco cruza el umbral y dice directamente, sino que se ubica en la *inminencia*. Como dice Borges en el final de «La muralla y los libros»: «esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético» (Borges, 2011, p.12).

De Real pictures a La bandeja de Bolívar: Puestas en escena

En el análisis desarrollado hasta aquí se desliza junto a las inflexiones de la intermedialidad y la inminencia, una tercera noción: la puesta en escena. Proveniente de las artes escénicas, refiere a la creación de un entorno donde pueda desarrollarse una experiencia estética y que por sus características la contiene y complementa. Aunque proviene de las artes escénicas, la extraemos de reflexiones del artista Alfredo Jaar, productor intermediático por excelencia y ampliamente abordado por la crítica. En 1994 Jaar viajó a Rwanda, pocos días después de la masacre que acabó con la vida de casi un millón de personas en tres meses. Jaar tomó miles

de fotografías de ese horror y al volver a Nueva York comprendió que no tenía sentido mostrarlas, porque no iban a generar ningún efecto. En sus palabras:

En nuestros días nos encontramos expuestos a un sinnúmero de imágenes que desfilan demasiado rápido por la «autopista de la información», un paisaje mediático donde millares de reproducciones compiten por llamar la atención y empujarnos a consumir, consumir, consumir. Entonces hay que preguntarse cómo una imagen, perdida en un mar de consumo, todavía puede afectarnos.

Desgraciadamente, en la inmensa mayoría de los casos la imagen es incapaz de afectarnos. Ésta es la razón por la que he sentido la necesidad de crear una puesta en escena para mis imágenes, un entorno donde puedan adquirir sentido (Jaar 2007, p. 207).

Interpretamos que, en muchos casos, Jaar construye esas *puestas en escena* con palabras, con fragmentos de textos que no completan la imagen, sino que señalan la insuficiencia de los dos lenguajes para asir el dolor que ocurre en otro lado y provocar una empatía movilizadora de algún tipo de acción. El «entorno donde puedan adquirir sentido» las imágenes se constituye con segmentos de lenguaje verbal que ya por la secuencialidad de la lectura del texto escrito, demandan un detenimiento y un tiempo de recorrido por las obras que interrumpe el flujo

permanente de visualidad, característico del entorno en que vivimos, es decir, construye un *entorno verbal* que desafía el *entorno real* visualizado. Su *Proyecto Rwanda* (1994 – 2000) es ejemplar en este sentido, compuesto por una gran cantidad de obras de distinta naturaleza, que incluyen desde intervenciones urbanas a instalaciones dentro de galerías y que Jaar ha descrito «como un ejercicio de representación, un ejercicio inútil para representar algo que no puede ser representado» (Jaar, 2007, p. 205).

Mencionamos solo una obra de este proyecto: *Real pictures* (1995), en la que Jaar acomoda fotografías tomadas por él en Rwanda en el interior de cajas negras cerradas, dispuestas una junto a la otra. En cada tapa coloca un texto que —suponemos— describe la imagen oculta en el interior de la caja. No podemos ver las fotografías, en su lugar, tenemos que detenernos, agacharnos en algunos casos y leer. Asistimos a la descripción verbal de la imagen que nos es negada y a la presentación de una historia. El título (*Real pictures*) confronta con una ilusión respecto del estatuto de verdad de las imágenes, pues son «reales», pero solo accedemos a una verbalización de su contenido. La puesta en escena evoca un cementerio o un memorial, como el de los judíos de Europa, en Berlín y envuelve en palabras la experiencia. Así, sus fotos no compiten con las otras miles de imágenes de masacres, sino que —por

su ausencia— detienen el tránsito de la «autopista de la información» y producen (por seguir la metáfora) un embotellamiento con palabras, interrumpiendo el flujo de circulación de imágenes. Dice García Canclini sobre Jaar: «Si los medios de comunicación y sus imágenes nos llenan con una ilusión de presencia, que finalmente nos deja con un sentimiento de ausencia ¿por qué no ensayamos lo contrario? Es decir, ofrecer una ausencia que, quizá, pueda provocar una presencia» (García Canclini, 2010, p. 167).

La noción de puesta en escena que tomo de Jaar me permite darle un nombre a operatorias observadas en distintos artistas como respuesta a la necesidad de crear contextos artificiales donde pueda tener lugar un acercamiento a lo real. Los y las artistas combinan en un tiempo y un espacio objetos de diversa naturaleza, construyendo un entorno protegido donde elementos del orden de la realidad puedan *sobrevivir* y donde se pueda producir un detenimiento en eso que Jaar describe como la «autopista de la información» o la «saturación icónica» de la que habla Richard. Es decir, las puestas en escena se explicarían por la necesidad de acudir a la ficción como vía de acceso a la realidad, entendiendo una como modalidad de la otra.

Como cierre, veremos una «puesta en escena» del artista colombiano Juan Manuel Echavarría alojada, no solo en el umbral entre el orden de lo real y el orden

de la ficción, sino entre lo representado, la representación y la presentación; en el momento de la inminencia en el que sus bordes se confunden y son, a la vez, una y distintas cosas.

En algunas localidades rurales colombianas, ubicadas a orillas del río Magdalena medio, en especial en un pueblo de Antioquia llamado Puerto Berrío se desarrolla una práctica comunitaria, consistente en dar entierro a los restos de cuerpos que los pobladores encuentran en el río. Se trata, para ellos, de desco-

nocidos, muertos anónimos arrojados al agua, a quienes no obstante, entierran, les consagran una inscripción, una imagen, les inventan nombres y, en algunos casos, los acompañan con sus propios apellidos, les piden y agradecen favores. Durante años, Echavarría registró con su cámara fotográfica la construcción de esta práctica, tal vez, destinada a hacer aceptable una realidad inaceptable. Desde estas imágenes produjo la obra *Réquiem NN* (2006–2013, fig. 5), en colaboración con Fernando Grisalez.



Figura 5. Juan Manuel Echevarría, *Réquiem NN*, 2017 (créditos: Sabrina Gil)

Veamos algunos enclaves de «la sombra de [la] errancia» de la obra, parafraseando a Escobar. En principio y como en *Real pictures*, inicia en el terreno de la fotografía documental para acabar en el de la instalación artística. El artista en lugar de producir, registra; los actores sociales (“reales”, ajenos al campo artístico) construyen una ficción para desafiar una realidad. Luego, el artista con los registros de esas experiencias construye una puesta en escena ficcional: recrea los nichos de los cementerios, donde exhibe fotografías de lápidas «reales» de Puerto Berrío, reales aunque contengan información ficcional y aunque el cementerio real sea también una puesta en escena. «El nomadismo sin tregua» (Escobar) continúa en la propia materialidad, pues Echavarría imprime las fotos con la vieja técnica reticular que produce que al moverse la persona que observa las fotografías sean reemplazadas por otras. Dice Echavarría:

Veo este rito como un rito colectivo de resistencia: la gente de Puerto Berrío no permite, a lo mejor inconscientemente, que los victimarios desaparezcan en el río a sus víctimas. Mediante este rito siento que le dicen a los victimarios: «Aquí nosotros rescatamos a estos seres humanos, los enterramos, nos hacen milagros, les damos nombres y, además, los adoptamos como si fueran nuestros» (<https://jmechavarría.com/es/work/requiem-nn/>).

Para fijar las imágenes deberíamos quedarnos perfectamente quietos, contener la posición, la respiración. El trabajo para retener una imagen ante nuestros ojos nos obliga a desentendernos del conjunto, evitar el movimiento y concentrarnos individualmente en cada foto. Tal vez, la tarea sea imposible y la puesta en escena que construye Echavarría no sea más que un señalamiento de esa imposibilidad, en definitiva, la puesta en escena de la dificultad de asir, representar y transmitir el dolor y la violencia.

El recorrido que hemos realizado nos permite establecer un diálogo entre obras, a través de algunas marcas comunes que caracterizamos como una condición intermedial, una estética de la inminencia (en términos de García Canclini) y la construcción de puestas en escena. Desde la especificidad de cada propuesta, estas marcas provocan instancias de pausa, de detenimiento y de confusión, en las que, tal vez, puedan darse desplazamientos entre la experiencia estética y la toma de conciencia ética.

Valga como cierre una mención a una video–instalación de Echavarría, llamada *La bandeja de Bolívar* (1999), en la que utiliza una réplica de una bandeja conmemorativa de la independencia de Colombia que se supone que perteneció a Simón Bolívar. El video muestra una secuencia de tomas en las que la bandeja se va destruyendo, como si la golpearan con un martillo o la arrojaran al suelo, solo que no hay

indicios de las razones de tal destrucción, ni contexto alguno. En la primera toma se ve la bandeja intacta, con una belleza que habla del pasado, decorada con flores primorosas en torno a una inscripción que reza en caligrafía delicada: «República de Colombia para siempre». En la siguiente, la bandeja está rota en pedazos grandes, como si acabara de caerse y en cada una las sucesivas estará un poco más destruida que en la anterior. Sus fragmentos se van volviendo más pequeños hasta convertirse en una pilita de polvo blanco acomodado formando un cono.

En cierta forma dialoga con el gesto del artista chino Ai Weiwei en *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995), secuencia de tres fotos que muestra al artista dejando caer al suelo una vasija de 2000 años de antigüedad. Pero en la obra de Echavarría, no hay sujeto, no hay golpes ni caída, la violencia contra la bandeja es anónima e inexplicada. La frase, la referencia a Bolívar y la pilita de polvo que recuerda la cocaína provocan una continuidad entre la bandeja y Colombia, ambas estarían en un camino irreversible de destrucción, sometidas a una violencia persistente. El video se proyecta en el piso reforzando un

principio de realidad, pues la bandeja es vista como si estuviera en el suelo. La ubicación fuerza a la incomodidad corporal y la secuencialidad del video obliga a detenerse y esperar el desenlace, aunque este sea evidente. A diferencia de las fotos de Ai Weiwei no puede ser vista a la pasada, ni de lejos. Con esa escena de violencia sin sentido, ni explicación hay que entablar una relación íntima, personal.

Pensamos que *La bandeja de Bolívar* y el resto de las propuestas consideradas en este ensayo proponen un detenimiento que promueva un distanciamiento que, a su vez, nos permita un re-acercamiento crítico a la realidad. Invitan a ubicarnos, también, en el umbral entre medios y entre el medio artístico y el social, siendo parte no de una *representación* de la violencia y el dolor, sino de una *presentación* de la dificultad que suponen su representación y su comunicación. Allí parece residir la inminencia «de una revelación que no se produce» (Borges, 2011, 12), en el instante indeciso entre la posibilidad y la imposibilidad, donde quedamos en suspensión, conscientes de que hay algo más en las obras, que no está nombrado, ni mostrado y que, sin embargo, se manifiesta *a flor de piel*.

Referencias

- Borges, J. L. (2011). *Otras inquisiciones*. Obras Completas, v 6. Buenos Aires: Sudamericana.
- Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca editora.
- Echavarría, J. M. *Réquiem NN*. Disponible en: <https://jmechavarría.com/es/work/requiem-nn/> (24/06/2020).
- Escobar, T. (2015). *Imagen e intemperie*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- Garramuño, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad del arte*. Buenos Aires: FCE.
- Higgins, D. (2019). "Intermedia". En ONO, Yoko (et. al). *Fluxus escrito. Actos texturales antes y después de fluxus* (pp. 73–79). Buenos Aires: Caja negra.
- Jaar, A. (2007). "It´s difficult". En Monegal, Antonio, *Política y (po) ética de las imágenes de guerra* (pp. 103–111). Barcelona: Paidós.
- OEA, Comisión Interamericana de Derechos Humanos (1995). *Informe anual –1994*. <https://www.cidh.oas.org/annualrep/94span/indice.htm> (28/07/15).
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Datos sobre las imágenes

- Figura 1. Doris Salcedo, *A flor de piel*, 2012 (créditos: Cara I f courage). «A Flor de Piel Doris Salcedo» by cara I f courage is licensed under CC BY–NC–ND 2.0.
- Figura 2. Sandra de Berduccy, *Pulsación*, 2018 (créditos: Ars Electronica). «Pulsation / Aruma – Sandra De Berduccy» by Ars Electronica is licensed under CC BY–NC–ND 2.0.
- Figura 3. Oscar Muñoz, *Aliento*, 1995 (créditos: Omar Sousa). «Aliento» by OmarSousa is licensed under CC BY–NC–SA 2.0.
- Figura 4. Graciela Sacco, *Victoria*, Serie Cuerpo a cuerpo, 1996–2011 (créditos: Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina). «Graciela Sacco, "Victoria"» by Museo Nacional de Bellas Artes is licensed under CC BY–NC–SA 2.0.
- Figura 5. Juan Manuel Echevarría, *Réquiem NN*, 2017 (créditos: Sabrina Gil). Foto propia de Sabrina Gil.