

Mieke Bal

Arte para lo Político



Arte para lo Político¹

Mieke Bal

El Caso

"El mundo es todo lo que es el caso." Lo que es el caso, en el mundo, es de lo que el arte es parte, así como de lo que el arte trata. En este sentido ciertamente amplio, todo arte, parece, participa de lo político. No obstante, esta generalización no se sostiene. Sólo algunas obras de arte dirigen su participación en lo político y producen la parte política de lo que hacen. Este es el tipo de arte que yo llamo "político": funciona no sólo en sino con y para "lo político". Y, mientras empleo ese término con bastante amplitud, a menudo se utiliza demasiado vagamente; de ahí que sea necesario explicar como lo uso aquí: con amplitud pero no obstante específicamente. Indica una especificación de lo que Wittgenstein llama "el mundo", es decir, una práctica que se lleva a cabo, por lo tanto, "es el caso" en el mundo.

Soy tan reacia al arte político que se proclama a sí mismo en voz alta como tal; que se manifiesta en lugar de realizar, que declara en lugar de actuar, que decreta en lugar de hacer un esfuerzo. Por encima de todo, arte que, por señalar con un dedo moralizador a lo "dominante" -ideología, clase, institución, pueblo- proclama su propia inocencia. Sin embargo, apartarse de lo político no es sólo un mal caso de indiferencia; no es ni siquiera posible. Porque, una posición no política o anti-política es simplemente igual de política -en la negación de su propia intratable inserción en lo político. La apertura del *Tractatus* de Wittgenstein es, por tanto, un buen nuevo comienzo.

El arte de Doris Salcedo es un caso de lo que es el caso. Tomemos, para empezar, su aproximación a y contra la representación -la histórica herramienta que el arte ha empleado para abordar lo político, para bien o para mal. Las obras de su serie *Casa Viuda* contienen inesperadas alusiones sutiles a la figura humana. *Casa Viuda IV*, por ejemplo, consta de una vieja puerta estrecha en la que los paneles de vidrio han sido rotos [figs. 1, 2]. Dos cabeceros de cama de madera sobresalen a ambos lados de la puerta. Estas "apariencias" -pueden ser reconocidas como- torpes brazos sin manos, extendidos en pies. Las puertas devienen antropomórficas, pero mientras esta transformación se lleva a cabo es a la par invalidada. Un panel de vidrio desaparecido se sustituye por una cortina opaca, igual de vieja, dando a entender un bloqueo más fuerte de la visión. Al nivel de los ojos, se inserta

un hueso delgado. Estas esculturas se refieren de manera tan sutil a la figura humana que se abstienen de representar. Como primera declaración sobre el arte político, despliegan la figura humana alusivamente. Difuminan la figura humana en la ocultación, como núcleos de silencio -y estos términos, que tomo prestados de un ensayo sobre el barroco latinoamericano en la literatura, en el caso de Salcedo, pueden ser tomados de dos maneras. Se refieren tanto a las estrategias desplegadas en el arte como a la violencia de la ocultación y el silencio que el arte trata (Sarduy 1986-87).



Figuras. 1, 2

La ocultación amenaza al arte que rechaza la lealtad a "lo que es el caso". *"La imagen del pasado que amenaza desaparecer con cada presente que no se reconozca mentado en ella"* escribió Walter Benjamin (1968, 255). En esta frase, la palabra clave "reconozca" no aclara la ambigua preposición "de" en "la imagen del pasado." ¿Indica "de" la procedencia o el tema? En otras palabras, ¿está Benjamín hablando de imágenes que vienen del pasado o que representan el pasado? La irresoluble ambigüedad define la relación de Salcedo con la representación. Es a través de esta ambigüedad que las esculturas pueden hacer su trabajo político. Benjamin insiste en la necesidad de imágenes del pasado para estar en el presente -ser "el caso." Aunque estas obras son por completo visuales -no usan otras palabras que las de sus títulos, y el único sonido que emiten es el de un enfático silencio- la misma visualidad del arte -sus formas, colores, y materia- también lleva a cabo un trabajo conceptual, al tiempo que conduce a sus espectadores a hacer lo propio. Pero la obra no es didácticamente política. El arte de Salcedo ofrece a sus espectadores las herramientas para ir más allá de los conceptos fijados hacia el terreno incierto de los conceptos móviles, y desafía a sus espectadores a apoyar la movilidad. Por lo tanto, tomo estas esculturas como filosóficamente relevantes. Más concretamente, me gustaría agrupar

estas obras bajo el encabezamiento de "filosofía práctica" más que de "filosofía visual" ya que reflejan como podemos tratar con el sufrimiento de gente particular causado por la violencia política. Ese "tratar con" -se produce sólo después de la suspensión de la compasión sentimental- plantea la intersección entre lo singular y lo general, lo puntual y lo permanente como el lugar de lo político. También alberga la ambigüedad de la preposición "de".

Según la concepción performativa del arte, el arte participa en lo político -no sólo representándolo; en lugar de simplemente criticar, interviene. Para que tal interferencia sea posible, el arte tiene que poseer así como otorgar agencia. La escultura encarna en el lugar que la representación tiene, la búsqueda de ese tipo de agencia política del arte. Alego este trabajo a fin de articular posibilidades de lograr intervenciones culturales, tales como prácticas artísticas concretamente relevantes sin la necesidad de recurrir a la representación y sus inconvenientes de repetición, reducción y distanciamiento -la "estilización," de la que Adorno lo acusaría. Entiendo "relevante" en el sentido de ser incisivo para ese dominio, donde las diferencias de opinión son reconocidas y tratadas como antagonismos, y el antagonismo como alternativa a la enemistad. Salcedo no simplemente rehusa, niega o rechaza esas estrategias artísticas e intelectuales que busca cuestionar. Asimismo, la representación retiene un lugar -de todos modos problemático, mínimo, y que puede ser subvertido. En concreto, Salcedo despliega la estrategia significativa de la *imaginación antropomórfica* en lugar de la representación.

Mi opinión se basa en el concepto de "lo político". Este término sólo es comprensible distinguiéndolo de la "política". Aunque ambos pertenecen al dominio donde se estructura y al que está sujeta la vida social, estos dos términos son mutuamente opuestos. En un libro conciso acerca de esta distinción, la teórica política belga Chantal Mouffe ha definido los dos términos de la siguiente manera:

Concibo "lo político" como una dimensión de antagonismo que considero constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entiendo a "la política" como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de la conflictividad derivada de lo político. (2005, 9)

"Una dimensión de antagonismo": a primera vista, que no suena muy atractiva. En esta distinción, la política es la organización que resuelve el conflicto; lo político es donde el

conflicto "ocurre". Sin embargo, es en virtud de lo político que la vida social es posible. Puede prosperar, estar viva, y también ser peligrosa. No es de extrañar, entonces, que por lo general se trate de evitar los conflictos por medio del consenso. La política, que responde a esto, constantemente intenta frenar lo político. Esta visión positiva del conflicto podría sonar contra-intuitiva, ya que a la mayoría de nosotros nos encanta odiar la política como dominante y amenazadora. Tendemos a atribuir la negatividad del conflicto a la política más que a su contraparte, anhelando ser tranquilizados por los líderes políticos con que el conflicto puede ser erradicado. Y bien cierto; en nuestro propio entorno social evitamos los conflictos. Sin embargo, como sostiene de manera convincente Mouffe, la cultura de consenso resultante de la política es de hecho muy exclusivista, y vive de "la negación del carácter inerradicable del antagonismo" (10). También está en flagrante contradicción con la realidad social vivida, en la que los conflictos generalmente están presentes.

El filósofo francés Jacques Rancière hace una distinción similar, pero sus términos son diferentes. La "política" de Mouffe se convierte en Rancière en "policía", y lo que Mouffe llama "lo político" corresponde a la "política" en la obra de Rancière. Ambos pensadores argumentan en favor de la naturaleza conflictiva de la vida social y la necesidad del desacuerdo. Rancière utiliza el término "mésentente" para describir este elemento conflictivo de la realidad social. Esta es una palabra intraducible que combina el malentendido con desencuentro. Lamentablemente, es traducida al inglés de forma unilateral como "disagreement" (1999).² La parte malinterpretada es, sin embargo, igual de crucial. Por razones prácticas, voy a utilizar la terminología de Mouffe, pero quiero seguir teniendo en cuenta la resonancia dual del "mésentente" de Rancière.³

Mouffe continúa su presentación de los dos campos antagónicos de la política y de lo político con referencia a una zona de conflicto real en las sociedades contemporáneas:

La tendencia dominante en el pensamiento liberal se caracteriza por un enfoque racionalista e individualista que impide reconocer la naturaleza de las identidades colectivas. Este tipo de liberalismo es incapaz de comprender en forma adecuada la naturaleza pluralista del mundo social, con los conflictos que ese pluralismo acarrea; conflictos para los cuales no podría existir nunca una solución racional.

Paradójicamente, entonces, el individualismo, que toma la multiplicidad como punto de partida, es incapaz de hacer frente a la actual naturaleza plural del mundo social -con lo que es el caso. La hipótesis de la libertad individual es de hecho una grave limitación de

la multiplicidad. La represión de grupos de identidades en nombre de lo individual genera un fácil deslizamiento del individualismo al consenso, o peor, a la dictadura.

Entre la Escala de la particularidad y su individualismo subyacente, el voyeurismo, y la irrelevancia anecdótica y el Caribdis de la generalidad con la supresión de su especificidad, considero el término "singularidad" más apto para apuntar de manera responsable a los elementos de la multiplicidad sin o bien borrar o hipostasiar hiperbólicamente y defensivamente la identidad de grupo. Entiendo la singularidad en una relación de oposición a la generalidad a fin de reconocer y centrarse estrictamente en las diferencias irreductibles entre las personas y lo que les sucede. Al mismo tiempo, esta distinción no es reducible a información anecdótica. En cambio, lo singular es lo que mantiene la diferencia sin convertirla en el (generalizable) fundamento de la identidad de grupo. Como quedará claro, la singularidad permite una vida activa de lo político donde la particularidad sería silenciada y la generalidad resultaría irrelevante.⁴

Trabajar con los conflictos es necesario, no para su erradicación con el coste de la pluralidad, sino para convertir los enemigos en adversarios, sostiene Mouffe. Lo anterior, la noción de enemigo, marca las distinciones nosotros/ellos que sitúan el "ellos" en el papel de enemigo a combatir con fiereza, por lo que no es necesario llegar a un acuerdo con el conflicto; lo último, la noción de adversario, acepta las distinciones entre los grupos, y todavía la legitimidad de "ellos" -el adversario, para intervenir en el debate. Por lo tanto, el adversario no es un "ellos" sino un "tú" -otro al que hacer frente, con quien discusión y desacuerdo son posibles y en cuya cuenta nunca es abandonada la esperanza de que ese "mésentente" puede un día ser resuelto. Esta necesidad de trabajar con los conflictos es el caso; así pues, el mundo necesita esto. Y el arte puede contribuir.

Complicidad

Vivimos en un mundo que sufre de lo que Seltzer ha descrito como una "esfera pública patológica" en la que hay una "ruptura entre los registros psíquico y social" (1997, 11). La esfera pública patológica es la cultura de la violencia que el trabajo de Salcedo evoca y en consecuencia expone en el espacio de la galería -trasladándolo o metaforizándolo en este espacio, por así decirlo. El espacio político está, en este sentido, ya lleno de política, así como el espacio privado se ve invadido por el dominio público. Para dar un fuerte, y directo ejemplo de lo que esto significa señalo a *La Casa Viuda III* de 1994. Princenthal citó la visión de Seltzer a propósito de un examen de este trabajo [Fig. 3]. Lo describe como sigue:

Una pared es atravesada por el cabecero de una cama de madera, los pies de la cual desaparecen frente a ella, a través de un estrecho pasillo. Ver este trabajo es permanecer, literalmente, en el lugar de la cama, violando la propiedad en una manera que hace de los testigos peligrosamente similares a asaltantes indirectos. (Princenthal 2000, 63)

Este trabajo es a la par una obra única y una instalación. Posiblemente, está tan cerca como puede de cerrar la frontera entre los dos géneros. ¿Cuál es exactamente, entonces, la diferencia?

Las afirmaciones de Julie H. Reiss acerca de la instalación también inevitablemente permanecen válidas, al menos en principio, para los grandes y heterogéneos conjuntos que forman las exposiciones:

Siempre hay una relación recíproca de algún tipo entre el espectador y la obra, la obra y el espacio, y el espacio y el espectador (...) Se podría añadir que en la creación de una instalación, el artista trata un espacio interior completo (lo suficientemente grande para que la gente entre) como una situación única (...) El espectador es de alguna manera considerado como parte integrante de la finalización de la obra. (1999, xiii)

Esta "situación única" condensa e intensifica el trabajo dialógico del espacio. Según el trabajo de Salcedo, no hay distinción rigurosa que pueda hacerse entre la exposición (de las obras individuales) y las instalaciones (como una obra). Las exposiciones son lo que las instalaciones buscan explícitamente ser: "hábitats críticos", para reciclar el concepto felizmente nombrado por Emily Apter. Estos hábitats pueden servir como espacios políticos. Estos son en particular políticamente productivos si los visitantes son capaces y están dispuestos a mantener su doble visión activa, de modo que puedan criticar lo que ellos habitan.⁵

Lo que hace a *La Casa Viuda III* tan poderosa como objeto que teoriza la cuestión de la instalación, es el modo en que va directamente al corazón de la relevancia de la instalación, en uno u otro sentido, para el arte político. La descripción de Princenthal demuestra esto. La necesidad física de entrar en el espacio de la propia cama -entre la cabecera y el pie de cama- y al mismo tiempo, simplemente caminar un pasillo en el espacio de la galería, fuerza a los visitantes a cometer la violación, no sólo de la propiedad como Princenthal

apunta, sino también de la intimidad. Esta es la intimidad que la violencia ha destruido, pero que la obra, por lo menos a posteriori, y parcialmente, restaura. Desde el punto de vista del presente, la restauración ambivalente de la intimidad -en un espacio público, y obligando a los visitantes al asalto al adentrarse en su interior- implica una complicidad encarnada. Pero si, como Reiss apunta, la instalación se dirige al espectador como integral para la realización del trabajo, entonces esta entrada en la complicidad también es acompañada por el compartir el dolor sufrido por los propietarios (propiedad) o los habitantes (privacidad) de esta cama. Por lo tanto, los visitantes comparten el espacio de ambos perpetradores y víctimas.

El espacio está aún más intensamente implicado, sin embargo, si tenemos en cuenta el título de la obra. La cama, aquí, es el elemento central de la casa que evoca como sinécdote -la parte más íntima. Y puesto que, según el título de la serie, la casa ha "enviudado" antes de llegar la mirada del visitante, debe haber estado "casada" con anterioridad. La casa perteneció a una familia, pero ahora está privada de su(s) ser(es) querido(s). Esta personificación de la obra hace de la invasión de su espacio un asalto personal, mientras que la implicación en el dolor de las víctimas hace el dolor a la vez físico (la violencia) y psíquico (la privación). Sin embargo, estas consecuencias son tanto de carácter voluntario -se puede pasar a través del paso rápidamente, sin detenerse- como forzado -si uno no se detiene, se pierde el trabajo. Ver la obra, entonces, conlleva un poco del dolor.

Esta consideración performativa de la obra demuestra que el arte puede abordar este problema en modos que el periodismo, la argumentación, la educación, por no hablar de la política, no pueden. La artista que estoy proponiendo aquí como ejemplo -permítanme llamar su trabajo "caso" como en "caso de estudio" -de como el arte puede hacer frente a este entrelazamiento desordenado, trabaja en el límite de lo insostenible: en un país, Colombia, donde la guerra civil es "el caso," la situación normal, la violencia, la muerte y la desaparición son norma, y la política no puede detener esto. En esta perspectiva, el diario del antropólogo estadounidense Michael Taussig de una campaña sistemática de violencia en un municipio de Colombia, llamada *limpieza*, es reflejo de la realidad de tal dominio político en virtud de lo que él llama una "ley en una tierra sin ley".

Esa ley de la ilegalidad surge cuando lo político no es reconocido y aceptado. Esta descripción alienta un anhelo, de hecho, de simples adversarios. Al considerar lo que lo político puede significar en un país donde el terror es una forma común de vida, escribe las siguientes palabras que acercan la imposibilidad de existir para lo político:

La política entiende Navarro [un amigo] alcanza el lugar, donde cielo e infierno se fusionan con el fin de fortalecerse mutuamente por el medio putrefactor de la muerte -cuerpos muertos, caballos muertos, sofás muertos, el brillo de la cocaína y el oro en forma de anillos y cadenas perdidas en sucias bolsas de plástico junto con zapatos sin forma. Esta es la droga que tomamos a diario, esta es la política como cuando P. afirma que ocho de cada diez personas en esta ciudad se alegran de que los paras estén aquí asesinando jóvenes salvajes. Esta es la política, donde Popó obtiene contratos de 2 millones de pesos por entregar 200 votos, donde las fábricas que extraen bienes de la tierra del valle prehistórico negocian con la administración de la ciudad, y luego con los paras. (2003, 181)

Lo político está narcotizado por el hábito de la violencia. La política impregna lo político, y los dos, lejos de ayudar a la controversia, hacen imposible la discusión antagónica. El antagonismo es violentamente silenciado, lo que de hecho mata lo político. Y, si bien no quiero sugerir una perspectiva determinista sobre el contexto, merece ser mencionado que eso que Taussig describió aquí es el medio principal o "hábitat" en y para el que Salcedo hace su arte.⁶

Mouffe une lo político tanto con la posibilidad de conflictos como con los poderes, estructuras y decisiones que constituyen el campo de posibilidades para la acción. Otros teóricos han hecho distinciones similares, pero muchos teorizan lo que ocurre en cada uno de estos dos dominios sin proponer una distinción terminológica. A lo largo de su prolífica obra, la teórica política Wendy Brown, por ejemplo, ofrece una estimulante discusión. Su trabajo es especialmente atractivo para mis propósitos, porque es muy consciente de la resistencia contra el pensamiento postestructuralista entre las teorías feministas y poscoloniales. Aunque no puedo abordar plenamente aquí esa resistencia, la tomo tan seriamente como hace Brown. Por el momento, veo su definición de la política, que se basa en el antecedente de la palabra griega, muy cerca del término de Mouffe "político":

El rico contenido connotativo de politeia sugiere que la política se refiere siempre a una condición de pluralidad y diferencia, a la capacidad humana de producir un mundo de significados, prácticas e instituciones, y la implicación constante del poder entre nosotros -su generación, distribución, circulación, y efectos. (Brown, 1995, 38, énfasis en el texto)

Para Brown, las condiciones de un dominio político en funcionamiento son la formación de juicios, la ejecución de actos democráticos, y la disponibilidad de lo que llama "espacios

políticos." El arte de Salcedo no sólo presenta y aborda estas tres condiciones; su arte opera a través de ellas así como resulta en ellas. Esta es la razón por la que es profundamente político, no como un efecto secundario o una preocupación temática, sino como arte.

Las dos primeras condiciones de Brown son alternativas a la derivación predominante del bien de la verdad y a los rituales institucionalizados de la democracia, respectivamente. El arte de Salcedo desenreda el bien de la verdad. Obliga a los espectadores que están afectados a hacer juicios sobre la justicia, no la verdad. Hacer tales juicios es un ejercicio de agencia democrática. Entiendo el último término para exigir contextos donde los temas que conforman la política puedan ser hablados. Donde esto no es posible, otros medios deben ser inventados para evitar la conclusión de Wittgenstein, ("De lo que no se puede hablar"), que, fuera de este contexto, se vuelve terriblemente negativa a causa de su sumisión ("hay que callar"). Esta lógica silencia la agencia en el modo en que lo hace la violencia que describe Taussig. Los contextos que exige la agencia democrática son los contextos en que los antagonismos pueden ser presentados sin que se produzca la enemistad que conduce a la guerra y otras formas de violencia sin ley. Son lugares donde, en cambio, las sentencias de la justicia y los actos de controversia democrática -aun en silencio, en la forma de pensamiento y deliberación- no sólo son permitidos sino activamente habilitados. Es en la ausencia de estos espacios, especialmente en el entorno del trabajo de Salcedo -pero en absoluto exclusivamente- que el arte de Salcedo trata de abrirlos. En este sentido, el proyecto de vida completo de esta artista, es profundamente político: construye *espacios políticos*.

En estos espacios está con los antagonistas -de esos cuya violencia tiene como objetivo el silencio, por lo tanto, enterrar lo político. Este estar-con es una forma productiva de complicidad -la complicidad necesaria para evitar el volumen moralizante de gran parte del arte político. Permítanme volver a Brown para dar un contexto sumario para este proyecto. Brown, quien argumenta desde una posición feminista, define los espacios políticos necesarios hoy en la distinción clásica entre las alternativas que se han derivado de tres prominentes filosofías políticas articuladas por Aristóteles, Hannah Arendt y Jürgen Habermas, respectivamente. La investigación de Brown resume inteligentemente los dilemas implícitos en las teorías anteriores; por eso la cito con cierta extensión.

En contraste con la formación de Aristóteles, los espacios políticos feministas no pueden definirse a sí mismos contra la esfera privada, los cuerpos, la reproducción y la producción, la mortalidad, y todas las poblaciones y las cuestiones implicadas

en estas categorías. A diferencia de los de Arendt, estos espacios no pueden ser prístinos, enrarecidos, y vigilados en sus límites, sino son necesariamente desordenados, en sintonía con las preocupaciones y visiones terrenales, incesantemente interrumpidos, invadidos, y reconfigurados. A diferencia de Habermas, no podemos albergar los sueños de comunicación no corrompida, no distorsionada por el poder, o incluso de un "lenguaje común", sino reconocemos como una condición política permanente la parcialidad de la comprensión y la expresión, los abismos culturales cuya naturaleza puede ser cuidadosamente identificada, pero rara vez "resuelta", y los poderes de palabras e imágenes que evocan, sugieren, y connotan más que transmiten significados. (1995, 50)

Realmente, todos los términos y condiciones que Brown menciona aquí resultan pertinentes para el arte de Salcedo, y más aún ayudan a articular su carácter político.

En contraposición a la visión aristotélica, su arte está profundamente anclado en la esfera privada, que busca la llave de salida de su aislamiento y confinamiento. Se dirige de frente a la forma en que la interrupción de la política destruye los cuerpos, la mortalidad es su principal preocupación. La "desordenada" naturaleza de los espacios, en contra de Arendt, es la condición de posibilidad del arte que "funciona". Con menos esperanza que Habermas, Salcedo no proclama la comunicación libre de poder, sino se afana en crear alternativas frente a su imposibilidad.

Sólo a través de esa creación puede enfrentar, y responder, el juicio de Wittgenstein de que aquello que no se puede hablar debe ser mantenido en silencio. En efecto, lo "semiótico" fundamental que Salcedo despliega es lo que Brown describe tan concisamente, y que sin embargo es tan difícil de alcanzar: "imágenes que evocan, sugieren, y connotan más que transmiten significados." Una vez que llegamos a comprender como el significado puede "trabajar" sin ser *transmitido* tenemos, especulo, creada una visión de un espacio político.⁷

Una mayor comprensión del espacio político, sus características, y la susceptibilidad a su mejora y enriquecimiento cualitativos es el horizonte de mi aproximación teórica al arte político. En primer lugar, siguiendo a Nietzsche, es necesario renunciar a las reivindicaciones específicamente morales que sólo pueden basarse en la verdad, al igual que la epistemología tradicional (1969). La moralidad es la trampa que asigna lo correcto ("nosotros") y lo equivocado ("ellos") y conduce a más violencia y guerra en lugar de prevenirla. Esto es lo que conduce a la desaparición de tanto arte que se llama a sí mismo político, pero debido

a su moralismo, no lo es. En segundo lugar, a la estela de este abandono de las reivindicaciones morales, la centralidad del *resentimiento* en el debate político ya no es productiva. El resentimiento es, por definición, desesperadamente negativo, por lo tanto, incapaz de lograr un cambio. Es una actitud a través de la cual *"un ser humano sólo puede estimar su sentido de individualidad negando la de los demás y declarando la suya superior"* (Ansell-Pierson 1994, 32). En vez de recriminaciones, una lucha activa y con un fin se hace necesaria. Tercero y último, la resistencia por sí sola no es suficiente. *"(...) la [r]esistencia-como-política no eleva los dilemas de responsabilidad y justificación que entraña la "afirmación" de los proyectos y las normas políticas (...) La [r]esistencia es un efecto del y una reacción al poder, no una arrogación de éste"* (Brown 1995, 49). En lo que sigue, busco apuntar como el arte puede imaginar, o hacer imagen de, alternativas a estas tres características para el beneficio cualitativo del espacio político como condición de la vida democrática. Sólo sobre la base de una complicidad garantizada es posible una alternativa.

No-indiferencia

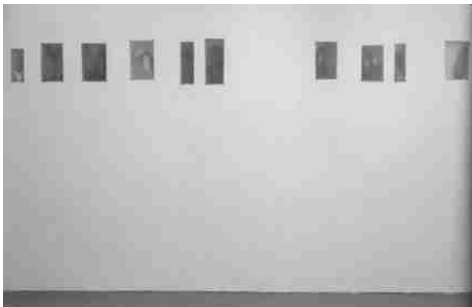
Considerando que el arte político aborda, y trabaja a la par con y para, las tensiones dentro de lo político, no hay tensión categórica entre arte y política. Como yo (y Salcedo) argumento, el arte sólo puede ser arte en el sentido específico que aquí atribuimos al término -el arte es el caso y por tanto de y para el mundo- si es político. Esta formulación no propone la sinonimia de los dos términos, ni la superposición entre los dos dominios. Por el contrario, rechaza rigurosamente la aún persistente idea "kantiana" de que el arte está fuera del mundo. En su lugar, el entrelazamiento -no la identificación- de arte y política es esencial más que incidental.⁸

El arte de Salcedo estimula la reflexión acerca de cómo estos entrelazamientos entre el arte y lo político dentro del cual funciona (en complicidad) podrían operar, en el trabajo de otros artistas y, de hecho, también en muy diferentes formas de arte. Se basa en la comunidad en la que está situado; es sólo posible porque no está solo. Señalo su trabajo por la fuerza de su riguroso rechazo de la ruptura entre el arte y lo político, y por la sutileza y la riqueza artística de la forma en que este rechazo se desarrolla en su práctica. Pero, mientras trato de evitar la generalización excesiva, creo que todo arte digno de su nombre es potencialmente generador de "espacios políticos" à la Brown -es decir, espacios democráticos- más que espacios de aislamiento.

Este es el caso, tanto para el arte basado en la representación -lo que Salcedo no es- y para el arte abstracto -que tampoco es Salcedo. Tómese su muy expuesto trabajo *Atrabiliarios*,

de 1991. Zapatos de gente desaparecida (en su mayoría mujeres, y algunos hombres) están enterrados en nichos en el muro de la galería, y medio ocultos por pieles de animales apenas cosidas a la pared (Figs. 3, 4). La palabra "enterrado", por supuesto, es elegida intencionalmente; es una metáfora. No hay cadáveres *literales*, no hay sepulturas, ni rituales funerarios celebrándose. Aún estamos en la galería, solos, frente a la instalación, dejados a nuestro libre albedrío, en nuestro deseo de llegar a un acuerdo con este trabajo, responder al mismo, o incluso, simplemente, verlo. Es sólo a través de asociación que los nichos recuerdan a aquellos nichos que albergan las cenizas de los muertos incinerados. Por lo tanto, por pequeños que sean, dejan espacio para imaginar, cadáveres humanos. Porque, a diferencia de los nichos donde se colocan las urnas, aquí, en los nichos de las mismas dimensiones, en realidad vemos una parte del cuerpo humano, aunque en negativo -como en un negativo fotográfico, trasladando lo literal, la impresión física de esa parte del cuerpo negativamente. La forma que deja el pie desaparecido es como un negativo fotográfico tomado literalmente.

Este trabajo es enfático en su triple rechazo: de la representación, de la abstracción y de la asumida oposición entre estas dos formas de arte -que, a su vez, apoyan la separación entre política y arte. En *Atrabiliarios*, permaneciendo al margen de la representación, el arte persigue la cuestión de la forma humana hasta el extremo, y más allá. Aquí, las huellas de la gente son todo lo que hay. Los zapatos gastados incrustados en nichos en los muros de la galería en lo que este trabajo consiste se encuentran entre los más emotivos restos de presencia humana. Se han usado y gastado, han tomado la forma del pie individual, y apoyado el caminar individual -o, dada la elegancia de algunos de los zapatos, el bailar- en la tierra en busca de una vida. Como tales, son metáforas poderosas, mucho más potentes cuanto están metonímicamente motivadas, mostrando la forma del pie real, en negativo.



Figuras 3, 4

La negatividad es necesaria para evitar la charla moralizante de la "ideología dominante", y en su lugar apoyar la complicidad. Pero se necesita un paso más, y este paso traerá la necesidad de arte político de regreso, aunque quizá a través de la puerta trasera. En un ensayo sobre la dificultad, en antropología, de la compulsión e imposibilidad de definir la "cultura", Johannes Fabian ofrece una convincente defensa de una rigurosamente negativa (no-)definición de este concepto. Afirma que es útil invocar la confrontación y la negociación como los momentos en que "lo cultural" emerge. Esta formulación a la par evita definiciones positivas y cosificantes que son inherentemente hacer "otredad" y pone en primer plano procesos como el dominio de la cultura. Así, se involucra la temporalidad, la agencia y la pluralidad, sin caer en las trampas de las auto-congratulatorias celebraciones de la multiplicidad y la libertad, de las idealizaciones de la posibilidad de democracia y de la imposición insidiosa de valores particulares como universales (Fabian 2001).

En el mismo sentido, me gustaría aprender, de *Atrabiliarios* de Salcedo, cómo afrontar -sin aprisionarla en la positividad y la reificación- la idea de arte político. De hecho, la frase "arte político" tradicionalmente posee una serie de significados que ahora podemos descartar o agrupar. En primer lugar, obviamente, el arte político no es abierta y explícitamente sobre política. Tal concentración temática des-potenciaría el arte que podría ser más eficaz sin ser explícito. En segundo lugar, tampoco la frase puede significar patrocinado por el estado y/o arte censurado. De hecho, tiendo a tratar de alejarme de la delicada cuestión de la censura que esta concepción implica. Esta tradición, que, en Occidente, tiene su punto de partida en la *República* de Platón, limita la noción de arte político al arte que o se resiste o apoya la política "oficial". Esta perspectiva injustificadamente hace invisibles las infracciones de la política en la vida privada de la gente. Por lo tanto sería contrario al propósito del arte de Salcedo, ya que este trabajo insiste en como la ruptura de la distinción entre público y privado es, de hecho, una característica impuesta por la guerra. Por lo tanto, repensar las razones para proteger esa distinción podría ser la zona más conmovedora para una investigación sobre el arte político. En un desafortunado malentendido de la frase, el artículo "conceptual overview" en la *Encyclopedia of Aesthetics* basa su conceptualización de la cuestión del arte político únicamente en esa relación simplista entre arte y política. En tales casos, el arte y la política siguen siendo dos dominios independientes que están más o menos incidentalmente conectados. La obsolescencia de ese binomio -apoyo frente a crítica- es una de las razones por la que necesitamos, creo, repensar el arte político (Stopford 1998).

En tercer lugar, tampoco podemos ver el arte político como una protesta puntual, como una declaración política singular presentada en el marco del mundo del arte. Este arte no

es político *como* arte, sino que sólo tiene un significado político. Su limitado alcance puede dificultar más que ayudar a nuestra comprensión de cómo el arte puede actuar políticamente. Este arte puede ser eficaz, tan eficaz como las marchas de protesta, el *lobbying* parlamentario, o la guerra actual, pero si es así, no es eficaz *como* arte.

Estos tres sentidos en que la expresión "arte político" funciona tienen en común que sugieren, como su alternativa, un universal, y universalmente valioso, tipo de arte que se protege del "contagio" político. Este arte es puro, etéreo, y únicamente estético; lo que Adorno llama despectivamente "*el trabajo [de arte] que no quiere nada más que existir*". Aboga por olvidar que, como el filósofo añadió, esta fetichización de la estética es "una actitud apolítica sumamente política" (2003a , 240) .

Hay otros tres significados de arte político, sin embargo, que son más difíciles de descartar, ya que no están atrapados en este par falso de política contra estética. Estos significados hacen que la indiferencia sea imposible. Surgen de otra oposición, aquella entre el arte y la vida en lugar de entre estética y política. Emergieron de la filosofía post-Holocausto y tienen en común una delicadeza, una modestia, una necesidad de establecer límites en torno a la tragedia de la "vida real" para que las víctimas no sean víctimas de nuevo. El arte de Salcedo debe ser situado en relación a estas preocupaciones. Son innegables los lazos con el nombre de Adorno, quien escribió estas reflexiones no sólo en las consecuencias del Holocausto sino también bajo el influjo de su trauma cultural. Para situar este ensayo lo más cercano posible a la relación entre el arte y lo que podría llamarse "la política cultural del horror", entonces, quiero situar el despliegue de Salcedo de la metáfora en relación con las preocupaciones que Adorno expresó, pero no fue capaz de resolver.

El primero de estos significados es el tipo de estetización o, como diría Adorno, estilización, de las políticas del mundo real, incluyendo -en especial, añadiría- la violencia. Es, en mi opinión, el cuarto significado de arte político el que debe ser suspendido en este pequeño ejercicio en negatividad: el arte que representa los acontecimientos o los efectos de la violencia. La representación es aquí percibida como convertir la violencia -eventos, víctimas, consecuencias- en algo que puede ser percibido como "arte" y no como documentación, periodismo o escritura crítica. Este es fundamentalmente el problema de la representación, una forma de expresión cultural cuyos problemas han sido examinados en detalle por los analistas culturales desde la década de 1970. Pero Adorno ofrece alternativas que también propongo agrupar. El arte político realizado bajo la bandera de la representación, o bien, niega el arte mismo, limitándose a la conmemoración documental, o rechaza la representación (de la violencia).

Esto no significa que la representación en todas sus formas deba ser tabú, como la afirmación inicial de Adorno ha sido a menudo entendida. Por definición, la representación estiliza. Acepto que, de todos modos, no necesariamente estiliza la violencia constantemente. El modo de representación puede ser tal que trabaje para "descodificar" la violencia que aborda. Sostengo que Salcedo ha estado explorando lenguajes artísticos que le permiten hacer una u otra de estas dos cosas. Sin embargo, descodifica la violencia para que su presencia en la obra resultante, que es en parte representacional y en parte antirepresentacional, es tanto más tenaz y aguda. Su herramienta es la de metaforizar entre lo particular y lo general.

En sus diversas formulaciones, la objeción de Adorno sigue siendo tan paradójica como válida. Sostuvo que tornar el horror en belleza, lejos de ser algo civilizado, es, de hecho, bárbaro. Al parecer, el arte destruiría el mundo civilizado, o al menos entraría en connivencia con esa destrucción, porque hace la violencia aceptable, incluso se corre el riesgo de hacerla agradable. El efecto es la obliteración total de la violencia. Porque no hay manera más radical de borrar la violencia o, para anticipar un concepto posterior, de "trasladarla", que hacer algo atractivo con ella, así pues mitigándola, dándole belleza, y, sin saberlo, redimiéndola.

La acusación de Adorno al arte "después de Auschwitz" -por citar el título de uno de los ensayos más tardíos en que discutió esto- ha sido ampliamente citado en los estudios sobre el Holocausto, a menudo para defender la documentación como única forma "adecuada" para representar el Holocausto (1973). Su influencia ha sido tal que merece ser reconsiderado hoy, a fin de evitar arrojar al bebé (la necesidad y la posibilidad del arte político) con el agua sucia (el discurso moral de la clase de arte político a que esta revista acusa). La declaración original aparece en el contexto de un examen crítico bastante feroz, de lo que iba a convertirse en los estudios culturales: el progresivo estudio crítico de la cultura. Una de las paradojas típicas, enigmáticas, dialécticas a que se hace referencia en el ensayo "Crítica cultural y sociedad", donde apareció por primera vez la afirmación, es algo que los estudios culturales han tomado insuficientemente en serio: *"la crítica de la cultura es ideología en la medida en que es meramente crítica de la ideología"* (2003b, 153).

La razón para este severo juicio se hace evidente en una formulación más tardía, señala que el problema parece encontrarse en la definición de cultura que subyace a esta crítica de la ideología. Por lo tanto, Adorno prefigura el concepto negativo y dinámico de Fabián de cultura emergente: *"Esta conciencia crítica es obediente frente a la cultura, pues al*

ocuparse de ésta nos distrae del horror, pero también la determina como complemento del horror" (2003b: 155). Este "distrae" es lo que los actos de Salcedo de metaforizar intentan superar. En consonancia con estos intentos, que he caracterizado con anterioridad como los intentos de traslación entre lo particular y lo general, Adorno escribe:

La crítica no tiene que buscar los intereses determinados de los que los fenómenos culturales forman parte, sino descifrar qué sale a la luz de ellos de la tendencia de la sociedad a través de la cual se realizan los intereses más poderosos. (2003b, 158)

Esta tarea ha sido mal entendida y bloqueada bajo un estilo norteamericano de políticas de identidad del que sólo recientemente nos cansamos. Y aunque algunas de las afirmaciones de Adorno en "Crítica cultural y sociedad" sugieren que la auto-reflexión es urgentemente necesaria, igualmente señala implacable las limitaciones de esa actividad: *"Hasta la reflexión más radical sobre el propio fracaso tiene el límite de que sólo es reflexión, que no transforma la existencia de la que da testimonio el fracaso del espíritu"* (2003b, 160, énfasis añadido). Esta formulación parece cerca de la dirección de este número especial de *Estudios Visuales*. Es, además, dentro de esta última frase que se encuentra la relevancia continua del pensamiento de Adorno sobre el arte del post-Holocausto para la reflexión cultural. ¿Es posible, parecen preguntar los zapatos de Salcedo, desplegar el arte no sólo como reflexión, sino también como una forma de dar testimonio que altera la existencia de la que es testigo?

Es sólo al final de este comentario en profundidad sobre la crítica cultural radical que la famosa acusación lanzada por Adorno a la poesía después de Auschwitz aparece por primera vez. En protesta contra el aislamiento frecuente de esta frase, cito textualmente lo anterior y lo siguiente también, así como pongo en primer plano el hecho de que el destinatario de Adorno es el crítico cultural, ya sea académico o no: *"La crítica de la cultura se encuentra frente al último peldaño de la dialéctica de cultura y barbarie: escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie. Y esto corroe incluso el conocimiento de por qué hoy es imposible escribir poemas"* (2003b, 162).

Adorno escribió esto en 1949. No creo que hayamos terminado de hacer frente a esta declaración todavía. Sobre todo si la vemos a la luz de una notable pieza incluso anterior, "Fuera de la línea de fuego", escrita en el otoño de 1944 (2003c). En ese breve texto, Adorno describe, en un barrido devastador, el permanente estado de guerra en el que está el mundo y que sólo ahora estamos empezando a notar; el papel de los medios de

comunicación en la obliteración de este estado; y los intereses financieros de proporciones globales que sostienen esa guerra e incluso la hacen imprescindible. *Atrabiliarios* despliega diferentes formas de compromiso en estas mismas cuestiones. No es más capaz de aproximarse a una respuesta no-contradictoria de lo que lo fue Adorno. Pero sí por lo menos intenta abordar la situación por sí misma, en términos reales, beneficiándose del hecho de que el arte también es un medio.

El estatus paradigmático de la huella del pie en la teoría semiótica sobredetermina el efecto del zapato como un índice de la presencia del pasado. La huella es un ejemplo clave del trazo. En las palabras de apertura de Wittgenstein, la huella "es el caso", y, gracias al trabajo de Salcedo, sigue siendo así incluso si la persona a quien pertenece el resto murió hace tiempo. Una segunda razón es involucrar la historia en esta dinámica entre arte y teoría. La historia de la violencia del siglo XX sobredetermina el poder de los zapatos usados, mientras que esta historia, a su vez, ha exigido una redefinición de la relación entre arte y política, una relación que es una condición previa del arte político. Esta reflexión trasladará la discusión sobre el arte político célebremente iniciada por Adorno para influir en el arte de Salcedo, pero también a la inversa.

Adorno y Salcedo tienen en común una posición en un estado de violencia. Donde Adorno, el filósofo por excelencia del arte post-Holocausto, tuvo que abandonar, Salcedo toma ese debate de nuevo. La pregunta de Adorno sobre lo que podemos hacer con la cultura después de la violencia de masas sigue siendo tan urgente como lo fue siempre. Después de la violencia de masas -de hecho, después del genocidio- lo que sigue presente son montones de zapatos, montañas de ellos, testimoniando las vidas destruidas. Por cada par de zapatos, una persona murió. Los zapatos, especialmente en grandes cantidades, trasladan lo que se ha denominado, en otro importante debate sobre el vínculo entre arte y política, un "efecto holocausto." En su elección de los zapatos para *Atrabiliarios*, entonces, Salcedo sitúa su arte en ese linaje, un legado que ella claramente valora, como su "elección de artista" de poemas de Paul Celan (en Salcedo, 2000) también demuestra.⁹

Pero Salcedo no amontonó zapatos. En cambio, los individualizó, enterrando cada uno en un nicho aparte en una pared y posteriormente cubriendo ese nicho con piel de animales. Así, a través de una forma de translación, se recuperó el singular de la abstracción de la generalidad. Esto convierte el trabajo en el equivalente de un caso de estudio en el sentido sobre-determinado, y una vez más transforma el arte en una forma de pensamiento. Al mismo tiempo, la piel de animal que cubre los nichos -en sí misma sobredeterminada y, gracias a Joseph Beuys, también transmisor artístico de un efecto Holocausto- disminuye

la legibilidad de los zapatos. Ella entonces reelaboró la metáfora y sus descontentos, enfrentando esta figura retórica con la necesidad de traslación (literalmente el sinónimo latino de la palabra griega metáfora), así esa singularidad se puede conservar, precariamente, pero todavía con interpretación afectiva en otros lugares.¹⁰

El concepto clave en tal práctica de traslación es desplazamiento -un concepto central en el trabajo y el mundo de Salcedo. Esta interpretación de la metáfora desplaza ese concepto teórico y la práctica artística basada en el mismo, más cerca de su tradicional "otro", la metonimia. Sostengo que sólo a través de tal trabajo, que sitúa la singularidad en un "entorno de protección", al tiempo que su efecto accesible en otros lugares, el arte puede ser efectivamente político. Esta dialéctica sin resolución es la forma artística de la dialéctica negativa de Adorno, expresada en la formulación del imperativo ético de la no-indiferencia.¹¹

En *Atrabiliarios* Salcedo desarrolla el precario equilibrio de la singularidad con la posibilidad de traslación o de extensión metafórica a otras comunidades, a fin de crear espacios políticos. El verbo de nuevo cuño "metaforizar" señala un movimiento de afecto y significado que permite a este arte mantener ese equilibrio precario, si no conciliar singularidad con generalidad, si llegar más allá de sus propias raíces. En oposición a la indiferencia, la huella, por lo tanto, se convierte en la herramienta de esa extensión. Esta es una intervención en lo político que evita las trampas subrayadas en esta edición de *Estudios Visuales*.

Iluminaciones

Hágase la luz, entonces, después de todo. Porque las obras de Salcedo se instalan siempre con sumo cuidado, espacio y luz se comprometen en un diálogo crítico. La iluminación se convierte en una parte integral de la escultura, así como el espacio a su alrededor. Tradicionalmente, ambos contribuyen a la elevación de las obras de la realidad gris de la vida cotidiana, a la suspensión temporal del tiempo y el desorden necesarios para que el arte realice su trabajo político, cuando devuelve a los espectadores a ese desorden. La luz tiene una larga y dual tradición en la práctica del arte. Tradicionalmente ha tenido un impacto vital en la exposición de arte, sobre todo ayudando a la visibilidad del objeto, pero también ayudando al arte a aparecer especial, aislado, y sublime. Las fuentes de luz determinan y delimitan el espacio del espectáculo, el límite que no se cruza por sus espectadores. Salcedo compromete y cuestiona estas dos tradiciones de la luz. Mientras se instalan para integrarse en su espacio, sus instalaciones no devienen espectáculos; de hecho, activamente rehusan esa condición. Salcedo utiliza la luz para eliminar esos efectos enaltecedores y en su lugar la despliega como el color o, por el contrario, como la ausencia de color.¹²

El espacio, también, toma parte de la función política de la obra, sin embargo, nunca se utiliza para enaltecerla. A veces, las obras se encuentran en ángulos extraños para el espectador, sugiriendo un almacén en lugar de una exposición. El difícil acceso visual acerca la modestia, la necesidad de ser discreto, y el sentido de que nosotros como espectadores cometemos una intrusión en la vida de otras personas. Por lo tanto, inculca una conciencia de nuestra complicidad inevitable, que puede ser productiva sólo si es reconocida. A veces, en cambio, una uniforme y triste luz gris refuerza el sentido de pérdida que las piezas encarnan, junto con la incapacidad de absorber las condiciones de dicha pérdida.¹³

Hay un aspecto del trabajo de Salcedo que suele ser mencionado en primer lugar. Sin embargo, hasta ahora no lo he mencionado en absoluto. Este aplazamiento intencionado fue decidido con el propósito de preparar el terreno para su debate que se desplaza un poco de lo acostumbrado, formas algo repetitivas de considerar el arte de Salcedo. Este aspecto es la memoria: la conmemoración pública y la recuperación cultural de los muertos olvidados. El espacio, la herramienta del escultor, sirve como un entorno de sostén de la memoria. La memoria puede ser el contenido del espacio, y el espacio puede figurar como “madre” de la memoria. Detrás de cada escultura descansa una persona muerta; y de ella surge la cuestión olvidada del duelo, activada para devenir en objeto de lamento. Muchos de los desaparecidos no han sido encontrados, por lo tanto, no pueden ser enterrados, no se les otorga un lugar de descanso final, donde los afectados pueden reunirse para estar en contacto con los muertos. El despliegue de Salcedo de un espacio negativo construye tumbas simbólicas. La forma en que las esculturas están instaladas, la luz sombría y su negatividad inflexible, acerca esta función subliminal. A menos que la memoria sea teorizada con rigor en términos de temporalidad y singularidad, este interés por la memoria fácilmente implica una tendencia al sentimentalismo, una reducción a lo particular, y una protectora proyección sobre el pasado. Además, bloquea el trabajo de Salcedo en el contexto de la violencia en Colombia, una reducción que ya he criticado en varias ocasiones.

La dificultad con que tales lecturas amenazan al arte constituye la aporía de la oposición universal-particular. Esto conlleva el riesgo de pérdida de alternativa, la singularidad, que es indispensable una vez que el sufrimiento de las personas está en juego. La singularidad es también lo que caracteriza tanto sufrimiento como arte. Tomemos por ejemplo *Shibboleth*, una obra consistente en una enorme grieta en el suelo de la Turbine Hall de la Tate Modern (2007-2008). Para entenderlo por sí mismo y como objeto teórico-político, debemos entender la singularidad como inextricablemente unida a la multiplicidad. La brecha entre "Occidente y el Resto" que la artista escarba, parodia, acusa, y anula, modula la singularidad

en la dirección de una multiplicidad hiperbólica. Por ello este trabajo no se puede resumir en términos de memoria. Tanto en lo político como en el arte, el vínculo entre la singularidad y la multiplicidad es clave para la posibilidad misma de "vida" política y de "vivir" el arte, respectivamente. Para entender lo que esto significa y como se estrecha el vínculo entre el arte y lo político, debemos recurrir a Deleuze una última vez.

Hacia el final de *Diferencia y repetición*, Deleuze se pregunta bajo qué condiciones se puede hablar de multiplicidad (1994, 131). Tres condiciones son relevantes aquí. La primera es negativa, o más bien, pone nuestras asunciones generales en espera: los elementos de una multiplicidad no tienen forma perceptible, sentido conceptual, o función asignable. En su lugar, están en un estado de devenir. Esta típica formulación deleuziana sigue siendo bastante abstracta, pero puede servirnos de advertencia contra un fácil apunte de identidades de grupo, por ejemplo. Los grupos son importantes y con demasiada frecuencia dejados de lado por una política pegada a la particularidad del individualismo que conduce a un falso universalismo. Pero una fijación de las características de los grupos y de la gente en grupos, a su vez, entorpece y dificulta el prosperar de la multiplicidad.

Segundo, los elementos de una multiplicidad, negativamente definidos con anterioridad, están conectados, de manera que ninguna autonomía en sentido estricto es posible. Esto hace ilusorio el individualismo. Y tercero, entre los elementos, se acoge una relación de diferenciación. Las palabras clave que definen la relacionalidad son pues, conexión y diferenciación. Como Mireille Buydens resume, la multiplicidad depende de las posiciones respectivas de los elementos que la componen. Las relaciones recíprocas entre las singularidades definen una multiplicidad (2005, 27).

La metáfora deleuziana que Buydens despliega es esclarecedora por muchas razones a la vez:

Cada multiplicidad puede así ser pensada como un Sahara, el mapa de lo que siempre hay que volver a dibujar según los caprichos de la arena (...).¹⁴

Al igual que las singularidades que la componen, toda la multiplicidad está en constante flujo. La futilidad de la elaboración de mapas -la representación de los territorios, la abstracción de éstos, la fijación de los mismos- es inmediatamente aparente, y eso incluye la fijación de afiliaciones entre artistas y sus contextos, pero también la fijación de los límites de los estados-nación. Así, a través de su sencilla grieta *Shibboleth* invoca -sin representar- las dos multiplicidades inexorablemente separadas de las singularidades de

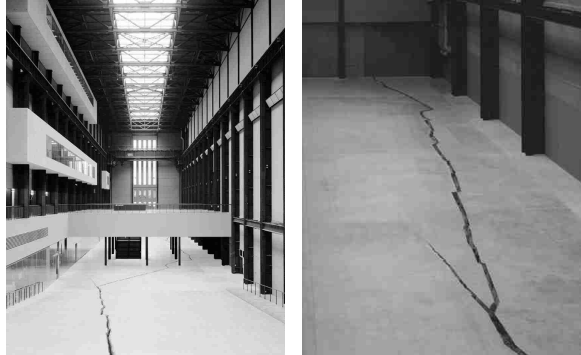
privilegiados y no privilegiados; vivos y muertos o apenas vivos; libres y no libres; sedentarios y nómadas. Por supuesto, este tipo de binario general es provisional, y sólo se puede abordar de manera efectiva en lo político toda vez que la distinción de la brecha se especifica en cuestiones y casos singulares. Pero la cuestión que estoy tratando de señalar es que estas oposiciones, tan fuertes como son, siguen siendo frágiles e inestables. Como establece la teoría de Deleuze de la singularidad, inspirada por Leibniz, las singularidades son siempre, en esencia, móviles, siempre susceptibles de cambiar sus posiciones sobre el mapa. Esto hace que la situación de cualquiera en el lado favorecido de la división sea lo suficientemente inestable como para sentirse concernido; esta inseguridad es por lo que *Shibboleth* está apostando.

Ground-Breaking

El uso de la luz en Salcedo, aludiendo como hace a la (post-)ilustrada ilusión de desilusión, responde a la crítica de la crítica en esta revista. En su rechazo de todo lo que puede ser interpretado ya sea como ejercicio irreflexivo, o rehusando la complicidad, el trabajo de Salcedo puede ser visto como aliado de la cautela contra el arte político a que está dedicado este número de *Estudios Visuales*. Pero al mismo tiempo, ofrece alternativas en la creación de “espacios democráticos”, espacios políticos para los actos de complicidad que posteriormente pueden intervenir en lo político desde dentro de tal complicidad auto-consciente. Considero esto una innovadora contribución al debate aquí trazado. *Shibboleth* tomó el inglés “*ground-breaking*” de forma literal. Este es un espacio político por excelencia.

La instalación *Shibboleth* ya no es más una instalación. Nada ha sido traído al espacio para ser añadido al mismo, o eso parece. Es, más bien, una intervención. Por el gesto fundamental llevado a cabo en el suelo que, por este trabajo y esta artista, simboliza toda la tierra, es la brecha. Salcedo corta a través de una superficie aparentemente lisa debajo de la cual, las desigualdades, la tortura y la prisión están a la orden del día. De la primera a la última obra hasta la fecha, el arte de Salcedo ha estado protestando, recordando, lamentando, re-creando, y exortizando, pero nunca redimiendo la norma de la violencia. Con *Shibboleth*, ella corta, comete ella misma un acto violento. [figs 5,6]

Y curiosamente, a través de este corte que simboliza una brecha en el mundo, vuelve a la representación -esa estrategia artística que siempre se abstuvo de utilizar por su proximidad al voyeurismo, la pornografía, y la redención- pero con saña. Cortando violentamente el piso de la institución de arte moderno, rompe el silencio y por lo tanto



Figuras 5.6

provee de posibles sentidos a la última frase del *Tractatus* de Wittgenstein: “De lo que no se puede hablar, hay que callar”.

Taussig ha escrito extensamente acerca de la violencia del silencio, incluyendo aunque no exclusivamente, la violencia de la que fue testigo durante su investigación en Colombia. Su escritura concreta lo que las estadísticas no pueden comenzar a transmitir:

Silenciar no sólo sirve para preservar la memoria como pesadilla en el refugio de lo individual, sino evitar el uso colectivo del poder mágico de (lo que Robert Hertz, en su clásico ensayo de 1907 sobre la representación colectiva de la muerte) llamó "almas inquietas" del espacio de la muerte -las almas sin descanso que vuelven una y otra vez para aparecerse a los vivos, así como las almas de quienes murieron de manera violenta. Esta manifestación contiene una parte de fuerza mágica que puede ser canalizada por lo individual (...) y por medio de esto lograr un alivio mágico de los problemas de desempleo, pobreza, desamor y brujería. (1992, 27)

Es esta actividad de silenciar, una forma de violencia que magnifica la violencia, la que *Shibboleth* de Salcedo acusa y rompe. Sí, está de acuerdo con el filósofo alemán en que ciertas cosas deben permanecer sin decir -cosas que no entendemos, cosas que no podemos saber. Pero el "no se puede" de la oración está abierto a la ambigüedad. Para Wittgenstein, son las limitaciones propias del hablante las que deben ser reconocidas, la arrogante pretensión de saberlo todo tiene que ser examinada. "Puede" es una característica del saber y el entendimiento. Pero hay también un "no se puede" impuesto por otros, por aquellos que consideran y tratan a los antagonistas como enemigos. "Puede" es, aquí, una característica de la violencia -de la ley de la falta de ley. En esta interpretación del verbo, *Shibboleth* no es ser silenciado, porque silenciar es un verbo activo. Una vez más, Taussig hace esta distinción:

“¡Shh! ¡En esta ciudad, no se puede decir nada!” Pero yo siempre pienso en el silencio real -lo que la gente en el pueblo llama a veces “la ley del silencio”- es tan silencioso, usted no sabe que otra persona está en silencio. (2003, 21)

El peor silenciar es ese que se hace a sí mismo invisible. Pero cuando se trata de silencio, las formas lingüísticas pueden ser engañosas.

Así como el vacío puede ser llenado, el silencio puede ser activo. Abstenerse de hablar es no hacer algo; pero el alemán *schweigen* es un verbo activo. Si consideramos el trabajo de Salcedo, *schweigen* no es por definición lo contrario de hablar en el más amplio sentido semiótico. Podría ser la única manera en que las cuestiones en juego en el arte de Salcedo pueden ser abordadas, hechas *audibles* -como el título de uno de los trabajos de la serie *Unland*, tras un poema de Paul Celan, *en la boca*. Hacer audible en la boca de lo que no se puede hablar: esta es una descripción tan buena como cualquier otra para el arte político del presente. ■

Traducción Roberto Riquelme

Lista de ilustraciones

- Fig. 1 La Casa Viuda IV, 1994
Madera, tela y huesos
257.5 x 46.5 x 33 cm
- Fig. 2 La Casa Viuda IV (detalle), 1994
Madera, tela y huesos
257.5 x 46.5 x 33 cm
- Fig. 3 Atrabiliarios, 1992–93
Instalación en muro con yeso, madera, zapatos,
fibra animal e hilo quirúrgico en diez nichos
con 11 cajas de fibra de origen animal cosidas con hilo quirúrgico
99 x 388.6 x 14.6 cm
Colección: Pulitzer Foundation, San Luis
- Fig. 4 Atrabiliarios (detalle), 1992–93
Instalación en muro con yeso, madera, zapatos,
fibra animal e hilo quirúrgico en diez nichos
con 11 cajas de fibra de origen animal cosidas con hilo quirúrgico
99 x 388.6 x 14.6 cm
Colección: Pulitzer Foundation, San Luis
- Fig. 5 Shibboleth, 2007
Grieta en el suelo de la Turbine Hall,
cubierta con hormigón y malla metálica
Aprox. 167 m
Tate Modern, Londres
Foto: Tate Photography/Markus Leith/Andrew Dunkley
- Fig. 6 Shibboleth (detalle), 2007
Grieta en el suelo de la Turbine Hall,
cubierta con hormigón y malla metálica
Aprox. 167 m
Tate Modern, Londres
Foto: Sergio Clavijo

Referencias

- ADORNO, Theodor W. 1973. "After Auschwitz." En *Negative Dialectics*, trad. E.B. Ashton, 361–65. Londres: Routledge & Kegan Paul (trad. cast.: 2005. *Dialéctica negativa. La jerga de la autenticidad*. Madrid: Akal)
- . 2003a. "Commitment." En *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Rodney Livingstone et al., 240–58. Stanford: Stanford University Press (trad. cast.: 2003. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal)
- . 2003b. "Cultural Criticism and Society." En *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Rodney Livingstone et al., 146–162. Stanford: Stanford University Press (trad. cast.: 2008. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal)
- . 2003c. "Out of the Firing Line." En *Can One Live After Auschwitz? A Philosophical Reader*, ed. Rolf Tiedemann, trad. Rodney Livingstone et al., 44–47. Stanford: Stanford University Press
- ALPHEN, Ernst van. 1997. *Caught by History: Holocaust Effects in Art, Literature, and Theory*. Stanford: Stanford University Press
- ALTHUSSER, Louis. 1971. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. Trad. Ben Brewster. Londres: New Left Books (trad. cast.:1970. *Lenin y la filosofía*. México: Era)
- ANSELL-PIERSON, Keith. 1994. *An Introduction to Nietzsche as Political Thinker: The Perfect Nihilist*. Cambridge: Cambridge University Press
- APTER, Emily. 2002. "The Aesthetics of Critical Habitats." *October 99* (Invierno): 21–44
- ATTRIDGE, Derek. 2004. *The Singularity of Literature*. Londres: Routledge
- BADIOU, Alain. 2006. *Metapolitics*. Trad. Jason Barker. Londres: Verso
- BAL, Mieke. 2008. *Loving Yusuf: Conceptual Travels from Present to Past*. Chicago: University of Chicago Press
- . En imprenta. *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*. Chicago: University of Chicago Press
- BAL, Mieke, y HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á. eds. 2008. *2MOVE: Video, Art, Migration*. Murcia: Cendeac
- BENJAMIN, Walter. 1968. "Theses on the Philosophy of History". En *Illuminations*, ed. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn, 253–264. Nueva York: Schocken (trad. cast.:1982. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus)
- BROWN, Wendy. 1995. "Postmodern Exposures, Feminist Hesitations." En *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity*, 30–51. Princeton: Princeton University Press
- BUYDENS, Mireille. 2005. *Sahara: L'esthétique de Gilles Deleuze*. Paris: Vrin
- CLARK, Timothy. 2004. "Singularity in Criticism." *Cambridge Quarterly* 33 (4): 395-398
- DELEUZE, Gilles. 1994. *Difference and Repetition*. Trad. Paul Patton. Londres: Athlone Press (trad. cast.: 2002. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu)
- FABIAN, Johannes. 2001. *Anthropology with an Attitude: Critical Essays*. Stanford: Stanford University Press

- JAAR, Alfredo. 2008. *It is Difficult*. Milán: Provincia di Milano
- KATZBERG, Michael. 2009. *Cultures of Light: Contemporary Trends in Museum Exhibition*. Amsterdam: ASCA Press
- LAM, Janneke. 2002. *Whose Pain? Childhood, Trauma, Imagination*. Amsterdam: ASCA Press
- MOUFFE, Chantal. 2005. *On the Political*. Nueva York y Londres: Routledge (trad. cast.: 2007. *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica)
- NIETZSCHE, Friedrich. 1969 [1887]. *On the Genealogy of Morals*. Trad. W. Kaufmann y R.J. Hollingdale. Nueva York: Vintage (trad. cast.: 2003. *La genealogía de la moral*. Madrid: Tecnos)
- PRINCENTHAL, Nancy. 2000. "Silence Seen." En *Doris Salcedo*. Eds. Nancy Princenthal, Carlos Basualdo, y Andreas Huyssen, 40–89. Londres: Phaidon Press
- RANCIÈRE, Jacques. 1999. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Trad. Julie Rose. Minneapolis: University of Minnesota Press (trad. cast.: 1996. *El desacuerdo política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión)
- REISS, Julie H. 1999. *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*. Cambridge: MIT Press
- SALCEDO, Doris. 2000. *Doris Salcedo*. Eds. Nancy Princenthal, Carlos Basualdo, y Andreas Huyssen. Londres: Phaidon Press
- SARDUY, Severo. 1986–87. "The Baroque and the Neo-Baroque." *Descant* 55 17 (4): 133–160
- SELTZER, Mark. 1997. "Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere." *October* 80 (Primavera): 3–26
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. 1999. *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*. Cambridge: Harvard University Press
- STOPFORD, John. 1998. "Culture and Political Theory." En *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. 4, ed. Michael Kelly, 16–19. Oxford y Nueva York: Oxford University Press
- TAUSSIG, Michael. 1992. *The Nervous System*. Nueva York y Londres: Routledge
- . 2003. *Law in a Lawless Land: Diary of a Limpieza in Colombia*. Chicago: University of Chicago Press
- WITTGENSTEIN, Ludwig. 1958. *Philosophical Investigations*. Trad. G.E.M. Anscombe. Oxford: Blackwell (trad. cast.: 1988. *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica)

Notas

¹ Este artículo ofrece un adelanto de algunos argumentos desarrollados en mi próximo libro, *Of What One Cannot Speak: Doris Salcedo's Political Art*.

² El término ha sido traducido al español como "desacuerdo". Véase: Rancière, Jacques. 1996. *El desacuerdo política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión (N. del T.)

³ Aunque su análisis va más allá y es más profundo que el de Mouffe, creo que la terminología de Rancière es confusa e incluso un poco manipuladora, ya que el término “policía” tiene un significado claro y establecido que convierte su empleo más amplio en una sugerencia un poco paranoica acerca de lo que Althusser llamó “aparatos ideológicos del estado” (1971). Badiou discute los conceptos y distinciones de Rancière (2006, 107-123) y dice esto sobre la distinción: “*Tiene la tendencia a arrojar masas fantasma contra un Estado sin nombre*” (121). Badiou considera el militante político la “*figura subjetiva central de la política*” (122) y por lo tanto demuestra que la distinción no le importa.

⁴ El concepto de singularidad es en su mayor parte discutido en filosofía. La distinción que estoy proponiendo aquí entre particularidad y singularidad no juega un papel importante allí, y los dos se usan con frecuencia indistintamente. Véase, por ejemplo, Badiou (2006, por ejemplo 23). Una discusión más concreta, aunque también carece de claridad en el propio concepto clave, es Attridge (2004). Para más información, véase Clark (2004).

⁵ Criticar lo que habitas es fundamentalmente la postura intelectual de Gayatri Spivak (1999). Apter define un hábitat crítico como “*arte informado por la geopolítica, por un conceptualismo ecológicamente comprometido, (...) que critica la relación entre los medios y entorno y explora formas de identificación global.*” (2002, 22).

⁶ Uso el término “hábitat” aquí en referencia al término de Emily Apter “hábitat crítico”.

⁷ Estoy, por supuesto, al tanto de que la última frase de Wittgenstein está aquí fuera de su contexto lógico-filosófico. Prefiero utilizarla como una frase con gancho o una abreviatura para un dilema que ha sido fuertemente discutido en relación a la violencia política y al trauma resultante. A la rica bibliografía sobre este tema en el mundo anglosajón, quiero agregar la labor de la psicoanalista francesa Françoise Davoine, quien rechaza categóricamente la conclusión en el caso de los silenciados -y/o llevados a la locura- por esa lógica. Señalo aquí que la alternativa que propone esta psicoanalista coincide con Salcedo: de lo que uno no puede hablar, uno debe mostrar.

⁸ Pongo “kantiana” entre comillas porque no acepto esta vulgar coartada que justifica la indiferencia social y obliga incluso a tal indiferencia como una característica del arte, como realmente derivada de Kant.

⁹ El término “efecto holocausto” procede de un estudio muy pertinente de las estrategias estéticas para hacer frente a la violencia masiva. Véase Van Alphen (1997). Sobre la elección de los poemas de Celan, véase Salcedo (2000, 106-113). El primero de estos poemas acompaña una fotografía de *Atrabiliarios*. Por supuesto, Salcedo no es la única artista de su calibre que trabaja con el problema adorniano. Alfredo Jaar delicadamente insiste en trabajar con el genocidio en Ruanda (1994-2000), especialmente su *The Eyes of Gutete Emërta* de 1996, es sólo un ejemplo del arte que, aunque muy diferente al de Salcedo en el medio, en estado de ánimo, y significado, persigue una cuestión similar (2008).

¹⁰ Así es como un trabajo deviene “migratorio”, de acuerdo con mi concepto “estética migratoria” explicado en otro lugar (Bal & Hernández 2008).

¹¹ El término “entorno de protección” proviene de la teoría de la relación de objeto en psicoanálisis. Trasladadas al arte contemporáneo por Janneke Lam (2002). Para la ética de la no-indiferencia, véase Bal (2008).

¹² Sobre la función de la luz en las exposiciones de arte, prácticas artísticas y obras de arte, véase Katzberg (2009).

¹³ Sobre la productividad de la complicidad reconocida, véase Gayatri Chakravorty Spivak (1999).

¹⁴ “Chaque multiplicité pourrait ainsi être pensée comme un Sahara, dont la carte serait toujours à refaire au gré des sable” (Buydens 2005, 28; traducción al inglés de la autora)