

Nada escapa a la muerte, es decir ella es universal. Habita los seres en forma de ruinas, de promesa, de certitud. Nosotros sabemos que morimos. Sin embargo, la muerte agita la memoria a la manera de una hipertrofia latente, pues choca con una intensidad ineluctable cuando la mirada encuentra el objeto que porta los residuos materiales; cuando los ojos ven una tumba. Es a fondo de este inquietante postulado que se articula la obra filosófica e histórica del arte de Georges Didi-Huberman. Esta situación, este encuentro de la mirada con la tumba de la obra de arte que la evoca, confirma intrínsecamente la muerte en su universalidad. ¿Y si sucede que la obras de arte son hechas de una muerte no universal, sino singular?, ¿cómo deberíamos reaccionar frente a las tesis enunciadas por Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira?* Este artículo tratará sobre la obra de la artista colombiana Mariángela Aponte, que ha logrado un giro visible y que nos sitúa delante de un punto muerto filosófico. Ella nos confronta al *cómo* de la muerte que, neutralizando la universalidad, abre el camino fundamental de la diferencia.

La articulación de Didi-Huberman parece, de golpe, situar la obra que nos interesa al margen de su análisis. En este ensayo, la cuestión no será refutar al autor, sino más bien dejar que nos ayude a pensar en lo que viene.

“Yo no parto de un concepto universal, sino de una historia particular” dice Aponte, de una historia en *La Historia*, de un ahora que fue destruido en algún otro tiempo.

Hombres armados penetraron pueblos y ciudades en el país de Mariángela Aponte para secuestrar ciudadanos que nunca fueron vistos de nuevo. Ellos fueron salvajemente asesinados. Sus cuerpos, encontrados luego, fueron embalados en bolsas de plástico negro y tirados como basura. La necesidad de sus muertes dependía del



FIG.1

hecho de que en las oficinas del gobierno colombiano urgía un aumento en el censo de guerrilleros muertos. Y estos guerrilleros fueron entonces, de hecho, hombres elegidos de manera aleatoria como en la caza elegimos la presa. Este acontecimiento es conocido como el *Escándalo de los Falsos Positivos*.

En 1999 el presidente Andrés Pastrana tuvo un acuerdo con el presidente William Clinton, a espaldas de los miembros del congreso colombiano, para la implementación de un “Plan por la paz, la prosperidad y el fortalecimiento del Estado”¹. Este plan tuvo un presupuesto de 7.500 dólares, de los cuales 3.500 provenían de la ayuda exterior. La mayor parte del presupuesto se puso a disposición de las intervenciones militares. Las cuestiones sistemáticas ligadas a la producción de cocaína, fueron eludidas. Desde entonces las empresas ligadas al narcotráfico fueron, en su mayoría, desterritorializadas a México. “En realidad,

1. Este Plan Colombia, en donde se pretendía apuntar a la lucha contra la producción de droga y el crimen organizado a través de la ayuda a los campesinos y al desarrollo de cultivos alternativos y el fortalecimiento de instituciones. No obstante, el sólo objetivo militar devoró casi todo el presupuesto. LEMOINE, Maurice. “Plan Colombia, pasaporte para la guerra” en *Le monde diplomatique* (Edición especial sobre América Latina), edición archivada el 1ro de enero del 2006 en internet en francés: <http://www.monde-diplomatique.fr/cahier/ameriquelatine/>

el estado colombiano afirma con este plan tener un control sobre el tráfico de cocaína para lucir bien en la escena internacional y responder así a los intereses americanos u occidentales. Colombia debe construir una imagen de país democrático para promover los intercambios comerciales a gran escala” afirma Aponte. Este plan se impuso sobre la presión de la urgencia, y por tanto, las iniciativas relacionadas perduran hasta hoy, al menos hasta el 2008, año en el que el escándalo salió a la luz pública. Las cuestiones ligadas a la producción de cocaína no están resueltas, sino todo lo contrario. Pero, entonces ¿quiénes eran en realidad los actores del narcotráfico? y ¿quiénes son ellos hoy en día? “La plata que uno toca acá está siempre sucia” dice Aponte. La impostura se derrama en el espacio social a la manera de una peste virulenta y hace circular, con ella, las justificaciones de las violencias políticas. Y toda tentativa de pesquisa verificable o de denuncia honesta para revelar son inmediatamente imposibles. Los mayores consumidores de cocaína son los estadounidenses y otros países occidentales. ¿Hasta dónde llegará la farsa?, ¿Y quién sufre las consecuencias más violentas?. La historia hasta aquí cuenta con suficientes elementos para responder a esta última pregunta. ¿Estaremos nosotros confrontados a un carácter demasiado frecuentemente abstracto del sufrimiento occidental, a la insostenible culpabilidad de la carne roída?

El título del libro de Didi-Huberman nos indica la postura dialéctica de la obra. Ella es explícita desde el segundo capítulo. Es la división de eso que experimentamos delante de la tumba, entre eso que vemos y eso que nos mira, una cierta presencia inherente al objeto y a la experiencia misma. Esta escisión es reafirmada en ciertas obras de arte. La reafirmación es de una *especie de evidencia*, “un evidencia que no concierne más al mundo del artefacto o del simulacro, un evidencia que toca allí, delante mío, lo inevitable por excelencia: a saber el destino

del cuerpo parecido al mío, vacío de su vida, de su palabra, de sus movimientos, vacío de su poder de levantar sobre mi sus ojos”. Este es el sentimiento propio en *Et in Arcadia ego*². La mirada del otro es fantasmal.

La reacción a esta escisión tiende a seguir dos tangentes, ya sea la de la creencia o la de la tautología. El hombre de la tautología dirá: “Este objeto que yo veo, lo veo, eso es todo” (19). La tumba no es sólo una tumba, y por tanto no hay negación de una presencia más allá o por debajo de la forma inmediatamente visible. El hombre de fe se extravía en una construcción fantasmal y transcendente. Según Didi-Huberman “Presagio, retorno, juicio, teleología: un tiempo se reinventa allí, delante de la tumba, en la medida misma o es el lugar real que se encuentra rechazado con horror [...] (él) prefiere vaciar las tumbas de su carne podrida, desesperadamente sin forma, para llenarlas de imágenes corporales sublimes, limpias, hechas para apoyar e informar - es decir fijar - nuestras memorias, nuestros miedos y nuestros deseos. (25). En ambos casos, la escisión que está en el fondo de una experiencia dialéctica es evitada, negada, olvidada como experiencia universal de ser confrontado a su propia muerte como al revés. Su reconocimiento conducirá, al menos a su avance. Exceder la creencia y la tautología en Didi-Huberman, se expresa como una extensión del concepto de Benjamin de la imagen dialéctica o crítica. Ya regresaremos sobre esto.

Los receptáculos de los despojos humanos son, en las obras de Aponte que nos interesan, bolsas plásticas negras. ¿Qué le sucede al sentimiento propio en *Et in Arcadia Ego* procurado por la tumba? ¿El contenido de

2. La resonancia de eso que se expresa aquí en Didi-Huberman con la obra de Nicolas Poussin (fig. 1), por nombrar una que nos lleva a cuestionar sobre la postura del sentimiento en cuestión en la cultura artística occidental. ¿Es necesaria un ethos recurrente, de una tendencia afectiva?



FIG.2

plástico, recordando a la era industrial, puede revelar en el occidental medio un sentimiento universal, una escisión entre lo que ve y lo que lo mira, o solamente una distancia, que tiende a quitar la mirada? Investiguemos para ver si estas experiencias son conciliables.

La primera obra es videográfica, *Falsos positivos* (fig. 2). La imagen que se presenta está separada en 3 bloques. En los dos lados, las bolsas están llenas recordando el cuerpo humano, volúmenes aparentemente inertes. La cámara circula, pero no deja ver

alguna profundidad. En el centro, la cabeza de un ser aparece en escena cubierta por una bolsa de plástico negro. Lo podemos ver respirar a través del continente. El hombre vive. La cámara aquí es fija y el fondo es blanco. El video dura cuatro minutos y veintidós segundos. Delante de la obra, la mirada es, como aquella que se produce delante de la tumba, confrontada al cuerpo del otro. “Ese cuerpo podría ser el mío”. Pero para llegar a esta conclusión que se produce al interior, es necesario, un fenómeno de distanciamiento. ¿Bajo qué circunstancias particulares, podría ese cuerpo encontrarse allí, a la luz de su muerte o francamente muerto? Las últimas imágenes que Aponte recuerda de hombres secuestrados es una de un grupo de hombres vivos. Ella no los vio morir. En este video ella se compromete a reportar un testimonio colectivo que expresa las posibilidades de la mirada, pero también sus límites. Nuestra mirada sufre el mismo efecto. Esta muerte no prueba ser su muerte ni la nuestra. Ese receptáculo no es el de nuestro cuerpo. Esta obra no es ni tautología, ni apoyo a la creencia. Pues con un cuerpo muerto o moribundo, la mirada es reenviada a toda una realidad social y política que nos invita a situarnos. La violencia y el sufrimiento político no fueron en su ciudad, cosas abstractas.

Es necesario reconocer el carácter universal de estas muertes específicas, igualmente se tendrá que reconocer que la violencia política, también nos hace sufrir.

En Didi-Huberman como en James Joyce, “[...] ver no se piensa y no se prueba últimamente en una experiencia del tocar” (11). Es la ineluctable modalidad de lo visible. El cuerpo entero, hasta en las profundidades internas, compone la experiencia del ver. Es así como la tumba salta a la vista. Es así como uno puede ver, igualmente, como en el cubo negro de Tony Smith (fig. 3) que se cuenta también una historia particular. “[...] Siendo niño, enfermo de tuberculo-

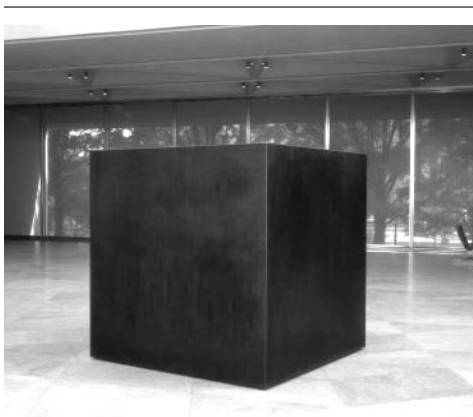


FIG.3

sis, él vivía en una minúscula cabina prefabricada – un cubo, prácticamente – que habían dejado atrás de la casa familiar. [...] todo estaba lo más despojado posible. Mis medicamentos llegaban en pequeñas cajas. Con ellas me gustaba construir pueblos” (79). Es quizá de allí de dónde viene su pulsión de vida y de creación, al fondo de una enfermedad mortífera.

Didi-Huberman busca descifrar la especificidad de la obra de Tony Smith, entre las obras minimalistas americanas de los años 60 con tendencias tautológicas. Mientras otros como Donald Judd y Robert Morris, proclamaron que era necesario “[...] eliminar toda ilusión de imponer objetos específicos, objetos que no cuestionan más que ser vistos por lo que son” (28)³, Smith hace funcionar su obra “[...] como un lugar donde el pasado deviene anacrónico, así mismo como el presente se vuelve remi-

niscencia” (83). La presencia se da como la ausencia que “viene de lejos” (84).

Veamos si, como en esta obra de Tony Smith, la obra de Aponte es habitada por una cierta presencia. La historia que aporta Aponte no es una historia personal. Veamos como ella se adscribe a su propia obra. Sin desviarse, ella cuenta la historia de la masacre. “Es una obra política no solamente en el sentido en que los acontecimientos que provocaron su creación son políticos. La memoria colectiva, social, es afectada de una manera tan profunda... Sufrimos una pérdida de referencia y no solamente la pérdida de las existencias de seres que compartieron nuestra vida en común. Varios pueblos fueron víctimas de los mismos problemas. El riesgo de la amnesia, del olvido de estas historias es muy grande, sobre todo porque nadie puede realmente hablar en público” cuenta Aponte. ¿No es eso lo que hace el tabú político? Mantener estos silencios puede ser peligroso, producir fracturas en la memoria. El cuerpo político es golpeado por la experiencia de la masacre y por el hecho mismo, de una culpabilidad y de una presión de silencio macabro. Esto nos da un indicio de lo que tiende a suceder aquí, eso que constituye nuestra amnesia generalizada. Esto podría igualmente explicar el carácter abstracto de muchas de las obras contemporáneas occidentales.⁴

Las violencias traumáticas, a las que somos confrontados en la obra de Aponte, apenas pueden medir los efectos sobre la vida común y social, en un estado constante de terror. Eso que está presente en la obra de Aponte, siempre implica a los otros, testi-

3. Por otra parte en la historia del arte contemporáneo suramericano, hay una tendencia a poner drásticamente en cuestión el arte abstracto occidental, defendido por la institución. Esta se expresa como una tendencia a querer anclar la estética abstracta en una política virulenta real. La obra de Helio Oiticica es un excelente ejemplo. Podríamos anclar la obra de Aponte en esta tradición. Es más lo real lo que se expresa tanto en la obra como en la voluntad de los artistas.

4. Un ejemplo claro me parece que es la obra de Damien Hirst (Fig. 4). La muerte se convierte, a través de la obra, un valor mercantil puro pues ella es presentada como una abstracción irrazonable. Este propósito requiere una profundización, pero sería necesario de una extensión en la argumentación de este ensayo.

en el momento mismo en el que nosotros hablamos de la semilla como un proceso vital” (79). Por lo tanto si hay un desbordamiento en la obra de Aponte, es antes que todo porque ella pasa por allí, pero sobre todo por el reconocimiento de la verdad política de su pueblo como el malestar que deviene extensivamente el nuestro, siempre en la distancia.

Las obras de la artista colombiana llevan la investigación a regiones insospechadas de la cultura artística occidental. Las violencias políticas infligidas a los cuerpos, a los despojos, salpican la historia occidental. Incluso aquí, nosotros estamos confrontados ante el mismo reto como al de la muerte. Una de las primeras piezas de teatro llamado occidental, cuenta también una muerte política. Es por haber concedido los ritos funerarios a Polinices su hermano llamado traidor, que Antígona es condenada a la reclusión por Creonte, el rey de Tebas. Su marido, hijo del rey, busca salvarla, pero en vano. Ella se suicida en su celda. Y él la sigue en la muerte. Creonte rechazó dar credibilidad de orden político a una mujer, sobre todo en un contexto de transgresión de leyes monárquicas. E incluso allí, aunque ella reivindicaba la leyes eternas divinas y los dioses le amenazaban a cambio, de agrietar las consecuencias de su negativa. Todas las muertes de esta historia son singulares, pero políticas.

En cuanto a lo que concierne a la tumba, es necesario decir que fue el receptáculo de todos los cuerpos occidentales. ¿Cuántos obreros, miembros de la plebe, esclavos, guerreros y otros soldados fueron arrojados, quemados, tirados a la basura?, ¿la tumba no es también una cuestión de clase?, ¿no es ella un lugar privilegiado para el sueño de algunos muertos como lo fueron antaño las pirámides de Egipto para los faraones?

La muerte. En la última instancia de esta aporía se pone el destino del ser único, de la historia única, social, no obstante las posibles verdades de la individuación y de la sobrevivencia, de la inmortalidad espiritual. La muerte es política. Entre más nos alejemos de ella, más nos nutrimos del carácter abstracto de nuestros sufrimientos, más nos descuidamos, a fondo, del *cómo* de nuestra propia muerte. ¿Cómo medir la distancia entre nosotros y la obra de Aponte?

BIBLIOGRAFÍA

BARRIENDOS JOAQUIN, « » *dans Art et mondialisation*, 2009.

DIDI_HUBERMAN GEORGES, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Les Éditions de minuit, Paris, 1992.